

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

GIOVANNA ISIS CASTRO ALVES DE LIMA

BASSANO VACCARINI: uma interpretação da
crise e do caminho de um intelectual



ARARAQUARA – S.P.
2019

GIOVANNA ISIS CASTRO ALVES DE LIMA

BASSANO VACCARINI: uma interpretação da crise e do caminho de um intelectual

Dissertação de Mestrado apresentado ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, Democracia e Pensamento Social

Orientador: Prof. Dr. Milton Lahuerta

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2019

L732b

Lima, Giovanna Isis Castro Alves de

Bassano Vaccarini : uma interpretação da crise e do caminho de um intelectual / Giovanna Isis Castro Alves de Lima. -- Araraquara, 2019
88 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Milton Lahuerta

1. Modernidade. 2. Intelectuais. 3. Arte Moderna. 4. Escultura. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

GIOVANNA ISIS CASTRO ALVES DE LIMA

BASSANO VACCARINI: uma interpretação da crise e do caminho de um intelectual

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho,
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da
Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Mestre em Ciências Sociais.

**Linha de pesquisa: Cultura, Democracia e
Pensamento Social**

Orientador: Prof. Dr. Milton Lahuerta

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 22/09/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Milton Lahuerta

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular:

Profa. Dra. Eliane da Conceição Silva

PEB II / Secretaria da Educação de São Paulo

Membro Titular:

Profa. Dra. Patrícia Olsen de Souza

Campus Matão / Instituto Federal de Matão

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À memória de Bassano Vaccarini e de Juliana de Lima Bolzoni.

AGRADECIMENTOS

Essa seção é tão importante quanto a própria dissertação, uma vez que é a página em que nomeio e agradeço toda a sustentação que me permitiu chegar até o fim desse ciclo:

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), entidade que me concedeu a bolsa para a realização desse projeto e que atua de maneira tão fundamental em prol da produção científica desse país;

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e sua coordenadora, Carla Gandini Giani Martelli;

Ao meu professor e orientador, Prof. Dr. Milton Lahuerta.

Ao meu também amigo, padrinho, parceiro e narrador dos absurdos da vida, Milton Lahuerta;

Às professoras, integrantes da banca avaliadora, Patrícia de Souza Olsen e Eliane Conceição da Silva, pela paciência, por tantos ensinamentos e por tantas contribuições;

À Professora Doutora Alessandra Santos Nascimento pela importante orientação, pelo aprendizado, pela amizade e pelos bolos das crises. Sua atenção, paciência e carinho foram essenciais para a conclusão deste trabalho, sem o seu suporte não teria chegado até aqui;

Aos meus pais, Elane e Reginaldo, e aos meus irmãos, Brenno e Ives, que são fundamentais na minha formação humana e educacional, pelo apoio generoso, não apenas financeiro, mas emocional e pelo amor infinito que me oferecem;

À Maria Regina, minha tia e pessoa mais generosa que conheço;

À Mariana Andrade, minha prima e amiga... obrigada por tudo, te amo e não é pouco!

À família Matavelli, Fabiana, Marco Antonio, Anna Luiza e João Paulo, que é minha cúmplice no carinho, na alegria e na partilha do real significado do conceito *família*;

À Daniela Vaccarini pela disponibilidade, pela atenção e pelas informações preciosas sobre seu pai;

À Ana Maria Frighetto pela coragem de ser o baluarte cultural da cidade de Altinópolis, pela generosidade e pelo encantamento da sua presença;

À minha psicóloga Beatriz por me ensinar que acreditar em si mesmo é uma virtude;

Ao meu bonde amarelo, Amália e Giuliana, pelo companheirismo, pelas risadas e pelo amor que compartilhamos nessa e nas próximas vidas;

À família Fagotti-Floriano, primeira e segunda geração, mas, principalmente, à Licia e ao Guilherme por tanto amparo e pela partilha tão divertida. A presença de vocês é inestimável.

Às minhas amigas, Tainá e Jéssica, pela acolhida tão generosa, pela bondade que compõem nosso cotidiano, pelos aconselhamentos, pelas *shades* e por essa amizade que foi fundamental para a feitura desse trabalho;

À Ana Carolina, que me acompanhou no cotidiano do primeiro ano de mestrado, e me devolveu o amor e a leveza que havia perdido em algum pedaço do caminho;

Aos amigos Natália Innocente, Luma Scamilhe e Sergio Muknicka por tantos momentos inspiradores e pelo companheirismo tão raro;

Ao casal, Alex e Priscila, pelos almoços e jantares, pela recepção sempre tão amorosa, pelo olhar atento e cuidadoso, mas não por aquela rolha;

À Marília, minha companheira, e razão pela qual termino essa pesquisa em paz e certa de um futuro grandioso, cheio de amor e de cultura, que foi o que sempre nos uniu;

Ao Laboratório de Política e Governo da UNESP por ultrapassar os muros da Universidade e fazer um trabalho tão poderoso;

À Cleusa e à Cristiana, me faltam palavras para agradecer essa amizade que criei na marra, depois de tantos anos de incômodo aos quais as submeti;

Aos meus professores, Maria Tereza, Ana Lúcia, Renata, Marcelo, Álvaro que compartilharam comigo experiências e conhecimentos incalculáveis, que renderam uma admiração eterna dessa aprendiz com ouvidos sempre atentos;

À minha professora Renata Assis de Castro Alves que me mostrou que Altinópolis era só uma pequena parte de um mundo inteiro ainda por ser descoberto e me incentivou, desde muito jovem, a buscar o conhecimento. Obrigada pelos dez anos de British House;

Aos funcionários da cantina que me acompanharam nessa jornada que começou na graduação;

Aos funcionários Lurdinha, Maria Lúcia, Selma, Iraci, Juraci, Kelly, Ceni, Batista, Antonio, Bento, Henrique, Freza, José Francisco, Aline, Leda, Lidiane, Lucas, Rodrigo, Renato, Eron, Evandro, Tânia e tanto outros que são responsáveis pelo funcionamento dessa instituição tão cara ao país;

E, por fim, a UNESP, essa instituição pública responsável pela minha formação e de mais de 51.995 alunos, entre graduação e pós-graduação, de acordo com o Anuário de 2018, nas 34 unidades espalhadas por 24 cidades do interior paulista. Que os ares tenebrosos de 2019 não sejam um obstáculo intransponível para toda uma geração que acredita no poder transformador da educação pública e gratuita.

“Je suis ivre d’avoir bu tout l’univers”
(APOLLINAIRE *apud* CARPEAUX, 2012, p. 19).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é estudar o papel social da arte na obra do artista plástico italiano Bassano Vaccarini (1914-2002), a partir de seus dois artigos publicados em 1947 e de sua produção escultórica das décadas de 1980 e de 1990. Vaccarini nasceu na Itália, mas imigrou para o Brasil no contexto do segundo pós-guerra e fez parte de atividades que percorreram diversas esferas culturais durante quase setenta anos de atuação: organizou exposições de Arte Moderna, expôs na Galeria Domus e na Bienais de Arte de São Paulo, exerceu a cenografia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ao lado de demais cenógrafos e diretores estrangeiros, fundou uma Escola de Artes Plásticas, além de criar um Centro Experimental de Cinema. Essas atividades na cidade e no estado de São Paulo marcaram um período de inovação no teatro e nas artes feitas no Brasil e se consolidaram como importantes iniciativas do período. Simultaneamente, com base nos artigos citados, Vaccarini observou o que chamou de **crise** das Artes Plásticas, causada por um individualismo exacerbado na Arte Moderna. Dessa forma, propôs um **caminho** para atravessar tal crise baseado na articulação entre a contribuição dos grandes cânones renascentistas com o reestabelecimento do nexos entre artista e sociedade. Em 1956, imigra para o interior do estado de São Paulo e conduz uma intensa movimentação cultural na região, o que, posteriormente, resulta na realização de um projeto estético na cidade de Altinópolis. Como hipótese norteadora, trabalhou-se com a ideia de que Vaccarini recuperou as funções decorativas da arte, no entanto preocupou-se essencialmente em retratar a dimensão social nos espaços públicos, assim seguindo suas concepções de caminho estabelecidas já em 1947. Dessa maneira, buscou-se analisar as principais condições das Artes Plásticas no país e o diálogo de crise que havia na época entre diversos intelectuais, como Mário de Andrade e Mario Pedrosa, além de selecionar conjuntos escultóricos a fim de analisar essa relação marcada pelo embate entre modernidade e tradição.

Palavras-chave: Modernidade. Intelectuais. Arte Moderna. Escultura.

ABSTRACT

The aim of this work is to study the social role of art in the work of Italian artist Bassano Vaccarini (1914-2002), from his two articles published in 1947 and his sculptural production of the 1980s and 1990s. Vaccarini was born in Italy, but immigrated to Brazil in the context of the second postwar period and was part of activities that spanned various cultural spheres for almost seventy years: he organized exhibitions of Modern Art, exhibited at the Domus Gallery and the São Paulo Art Biennials, He was the set designer of the Brazilian Comedy Theater (TBC) and the Vera Cruz Film Company, along with other foreign set designers and directors, he founded a School of Plastic Arts, and created an Experimental Film Center. These activities in the city and state of São Paulo marked a period of innovation in theater and arts made in Brazil and were consolidated as important initiatives of the period. At the same time, based on the mentioned articles, Vaccarini observed what he called the Fine Arts crisis, caused by an exacerbated individualism in Modern Art. Thus, he proposed a way to overcome such a crisis based on the articulation between the contribution of the Renaissance, reestablishing the nexus between artist and society. In 1956, he immigrated to the interior of the state of São Paulo and conducted an intense cultural movement in the region, which subsequently resulted in the realization of an aesthetic project in the city of Altinópolis. As a guiding hypothesis, we worked with the idea that Vaccarini recovered the decorative functions of art, however he was essentially concerned with portraying the social dimension in public spaces, following, therefore, his conceptions of the path already established in 1947. Consequently, we intended to analyze the main conditions of Fine Arts in the country and the crisis dialogue which existed at the time amongst various intellectuals, such as Mário de Andrade and Mario Pedrosa, and to select sculptural ensembles in order to analyze this relationship marked by the clash between modernity and tradition.

Keywords: Modernity. Intellectuals. Modern art. Sculpture.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Ficha consular de entrada no Brasil, 1946	22
Imagem 2	Registro de Estrangeiros de Bassano Vaccarini, 1949	27
Imagem 3	Fragmento dos afrescos da Vila dos Mistérios, 79 a. C.	41
Imagem 4	Giotto di Bondone, Lamento sobre o Cristo morto, 1303-05 .	45
Imagem 5	Masaccio e Masolino, Nossa Senhora com o Menino e Santana, 1422	47
Imagem 6	Piero della Francesca, Nossa Senhora e santos com Federico da Montefeltro, 1472-1474.	49
Imagem 7	Diego Rivera, Fragmento “As três Revoluções” do mural “História e Perspectiva do México”, s/d.	52
Imagem 8	Cândido Portinari, Criança Morta, 1944.	56
Imagem 9	Bassano Vaccarini, Trabalhadores do Café, 1981	67
Imagem 10	Bassano Vaccarini, Trabalhadores da Pecuária e Família, 1981	68
Imagem 11	Inauguração da Praça dos Trabalhadores, 1981	69
Imagem 12	Bassano Vaccarini, Direitos Humanos e Liberdade de Expressão, 1981	70
Imagem 13	Bassano Vaccarini, São Martinho, 1989-1991	72
Imagem 14	Bassano Vaccarini, panorama da Praça da Conversa, 1992	73
Imagem 15	Bassano Vaccarini, fragmento da Praça da Conversa, 1992	74
Imagem 16	Bassano Vaccarini, detalhe da Praça da Conversa, 1992	74
Imagem 17	Bassano Vaccarini, panorama parcial da Praça das Esculturas, 1992	76
Imagem 18	Bassano Vaccarini, Assembleia das Mulheres, 1992	76
Imagem 19	Bassano Vaccarini, Assembleia das Mulheres, 1992	77
Imagem 20	Bassano Vaccarini, detalhe da Assembleia das Mulheres, 1992	77

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Bassano Vaccarini e a primeira metade do século XX.....	16
2. Crise e Caminho das Artes Plásticas.....	33
2.1 Dos afrescos da Vila dos Mistérios à Renascença de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca.....	39
2.1.1 Vila dos Mistérios.....	39
2.1.2 Giotto, Masaccio e Piero della Francesca.....	41
2.2 O caminho: o Muralismo de Diego Rivera e a Pintura de Cândido Portinari.....	50
3. A interpretação das esculturas públicas de Bassano Vaccarini	58
3.1 Praça dos Trabalhadores.....	65
3.2 Paineis de São Martinho e a Praça da Conversa.....	71
3.3 Assembleia das Mulheres.....	75
Considerações Finais	79
REFERÊNCIAS.....	82

Introdução

Bassano Vaccarini foi um pintor, escultor, cenógrafo, cineasta, escritor, professor e intelectual que nasceu em 1914 em San Colombano al Lambro, Lombardia, Itália, e morreu em 2002 na cidade de Altinópolis, interior do estado de São Paulo. Vaccarini imigrou para o Brasil em 1946, frente ao cenário do pós-guerra europeu, passou pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, até que em 1956 fixou-se na cidade de Ribeirão Preto. Fez parte, ao lado de grandes artistas e intelectuais, de variadas frentes culturais modernizadoras nas quais ocupou diversas posições: foi cenógrafo do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, expositor na galeria Domus ao lado de nomes como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, professor na Universidade de São Paulo e no Colégio Vocacional de Batatais, fundador da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto e do Centro Experimental de Cinema, secretário da Cultura da cidade de Altinópolis, membro do movimento de recuperação do Teatro Pedro II, além de ser o responsável por mais de 80 conjuntos escultóricos nas cidades de Ribeirão Preto e Altinópolis. Diante do exposto, evidencia-se a relevância de um artista plurifacetado ainda inexplorado no campo das Ciências Sociais e com inúmeras possibilidades de estudo nessa área.

Esta dissertação tem por objetivo estudar a relação entre as concepções de Bassano Vaccarini sobre o papel social da arte e sua obra escultórica, isto é, busca destacar a temática social de seu ciclo final de produção artística e compreender como se conecta com sua própria preocupação e seu posicionamento acerca da função social da arte, revelados no início da carreira do intelectual no Brasil, em particular em artigos escritos para o jornal “*Correio Paulistano*”¹. Em vista disso, este trabalho não pretende esgotar as possíveis análises da trajetória² pessoal e artística de Vaccarini e, muito menos, as discussões sobre o tema arte, política e intelectualidade que, de maneira tão polêmica e fundamental, percorre a história brasileira, mas contribuir com o debate acerca do papel da arte que se mostra ainda indispensável no cenário cultural contemporâneo.

A partir dessa preocupação, recupera-se como material a ser interpretado nessa

¹ O “*Correio Paulistano*” foi o primeiro jornal diário da cidade de São Paulo, fundado em 1854.

² Ainda que este trabalho se fundamente em aspectos biográficos de Vaccarini, é importante frisar que se optou por utilizar a ideia de “trajetória” em substituição a de “biografia”, devido às interpretações metodológicas dos conceitos. Enquanto a “biografia” comporta perspectivas subjetivas da vida de um indivíduo (opiniões, motivos, percepções), a “trajetória” pode ser caracterizada como o conjunto de acontecimentos que formam a vida de uma pessoa aliado a informações externas a esse indivíduo (cronologia, geografia, tempo, cultura). Para mais informações sobre tal diferenciação ver: BORN (2001); NASCIMENTO (2012).

pesquisa dois textos escritos por Vaccarini para o jornal “Correio Paulistano” no ano de 1947 intitulados: “A crise das artes plásticas” e “O caminho das artes plásticas”, além de cinco conjuntos escultóricos criados pelo mesmo nas décadas de 1980 e 1990: “Trabalhadores” (1981); “Direitos Humanos e Liberdade de Expressão” (1981); “Praça da Conversa”(1989-1991); “Painel de São Martinho” (1992); e, por fim, “Assembleia de Mulheres” (1992). Essa seleção foi feita a partir das características presentes na reflexão de Vaccarini, na tentativa de articulá-las com a sua produção escultórica. Parte-se da hipótese que os textos são a gênese para a formação do vínculo entre suas concepções sobre a crise das artes plásticas e as esculturas criadas em seu ciclo final de produção artística. Portanto, a pesquisa realiza, além de uma seleção da produção textual de Vaccarini, uma delimitação das suas composições escultóricas.

Embora haja um intervalo temporal entre os dois tipos de produção a serem analisados, o escrito e o esculpido, há umnexo entre eles. Essa relação é a preocupação com o papel social da arte. A escolha desse tema, frente às demais singularidades da trajetória de Vaccarini, se justifica pela relevância dessa discussão, tanto nos anos 1940 quanto ainda nos dias atuais. A preocupação em contemplar a dimensão social na arte feita no Brasil começa a ser debatida com mais vigor já nos 1920 e expressa posicionamentos intensos nas décadas seguintes, momento em que Vaccarini chega ao país e se depara com essa cena nacional permeada pelo debate sobre a relação entre arte e sociedade, sobre o ideal de moderno, sobre o progresso econômico e sobre a contribuição das vanguardas europeias para a cenário cultural nacional.

No entanto, talvez o propósito mais latente desta dissertação seja desvelar essa história ainda parcialmente oculta e assim despertar o interesse dos pesquisadores em aprofundar o estudo dos variados aspectos presentes na vida e obra de Bassano Vaccarini. Não foram encontradas pesquisas que tratassem da sua trajetória, da sua obra e de seu legado, com exceção das biografias com as quais essa pesquisa dialoga e que são as fontes fundamentais para a reconstrução do percurso desse personagem – fato que apesar de atribuir originalidade ao texto, simultaneamente acrescenta certa complexidade na análise. Em suma, esse trabalho é um impulso inicial de aproximação das Ciências Sociais com a obra de Vaccarini, para além da dimensão biográfica, que espero que abra novos caminhos de pesquisa a serem trilhados.³

³ Existem informações sobre a criação do Instituto Vaccarini em setembro de 2016 que tem como intuito a preservação e difusão da obra do artista. Essa iniciativa é composta por Daniela Vaccarini, filha de Bassano, e pelos pesquisadores Elias Alfredo, Adriana Silva, Maria de Fátima Mattos, Lilian Rosa e Edgar Castro. O

Os principais conceitos mobilizados ao longo do texto foram determinados pelos aspectos inerentes ao assunto. Dessa forma, retoma-se historicamente as características da virada do século XIX ao XX, período de intensa movimentação que conduzia à superação dos paradigmas tradicionais da sociedade e propiciava grandes transformações nas estruturas da vida, dinamizadas pelo mundo moderno e pelas idiossincrasias que o caracterizam. Esse momento é fortemente imbuído da concepção de modernidade, que ao longo do texto, será apresentada como um conjunto de condições sociais e experiências sensíveis que marcaram uma época; da noção de modernismo como um movimento cultural representativo dessa nova mentalidade; e, por fim, da ideia de modernização como desenvolvimento econômico, industrial e político (BERMAN, 1986; HARRISON, 2001; CARPEAUX, 2012).

Já no que se refere às artes plásticas, se discute sua relação com o contexto social e não sua avaliação estética. No texto, as artes plásticas serão consideradas em seu significado mais abrangente: como uma forma de expressão produzida a partir de técnicas de criação e manipulação de diversos materiais. Nesse caso, as técnicas que serão mais abordadas no texto são o afresco, obra pictórica feita em paredes ou tetos, e a escultura, que consiste em modelagens realizadas em materiais moldáveis (ARGAN, 2003a).

Ainda que, por vezes, Vaccarini seja tratado, no decorrer dessa dissertação, sob o termo “artista”, para esse trabalho, a sua produção tem caráter intelectual. Em outras palavras, para além de artista, professor ou escultor, Vaccarini é identificado como um intelectual ao se analisar sua trajetória pela ótica das Ciências Sociais, uma vez que sua produção possui uma dimensão organizativa da cultura (GRAMSCI, 1968). Ou seja, suas atividades, principalmente as destacadas nesta pesquisa, invocam uma característica reflexiva e diretiva que expõe um ator social capaz de designar parâmetros de sentido e de direção para a sociedade ao trazer à luz temas fundamentais para o debate democrático e cultural brasileiro como, por exemplo, os direitos, a democracia e o trabalho, conteúdos que atravessam suas obras. Desse modo, ao tratar das questões da intelectualidade, para além de Antonio Gramsci (1968), será mobilizada uma bibliografia que abrange as contribuições teóricas de Martins (1987), Lahuerta (2005; 2014) e Botelho e Bastos (2008; 2010).

Baseado nas ideias centrais dos dois artigos de autoria de Vaccarini tratados nesta

instituto busca lançar o livro de Daici Ceribelli Antunes de Freitas sobre a vida e a obra de Vaccarini (BASSANO, 2019b). Não conseguimos contato com a autora durante essa pesquisa, mas essa aproximação está no horizonte para fins de encaminhamentos futuros.

pesquisa, a dissertação é composta por três seções que são organizadas da seguinte maneira: o **contexto**; a **crise** e o **caminho**; e, por fim, a **criação**. Na primeira seção, portanto, caracteriza-se, não apenas o contexto político e social em que se insere Vaccarini, mas também se apresenta o conjunto de eventos que fundamentam a sua vida (ROSA et al., 2013; 2014). Os eventos foram selecionados e interpretados a partir das pistas presentes nas suas biografias. Ou seja, tais obras permitiram delimitar os acontecimentos mais significativos, de acordo com o contexto e com os interesses da pesquisa. Desse modo, essa seção dedicou-se a apresentar a formação de Vaccarini na Itália, suas influências e atividades como artista durante o regime fascista e sua militância antifascista, sua imigração para o Brasil, com a exposição de Arte Italiana Contemporânea “Os Novos de Milão”, sua recepção no circuito da arte brasileira, para além de apresentar suas atividades de cenografia no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) na cidade de São Paulo.

Na segunda seção, aborda-se o debate sobre a ideia de **crise** da individualização nas artes plásticas, formulada por Vaccarini e por outros intelectuais, e como ela se relaciona com o contexto e as problemáticas nacionais da época. Para tanto, recupera-se o conceito de Modernidade e as transformações que traz em seu bojo, além de contextualizar o modernismo tanto na Europa, quanto no Brasil (CARPEAUX, 2012; ARGAN, 2003). É apresentando o debate relativo à função e ao papel da produção artística (ANDRADE, 1963; AMARAL, 1984), inclusive a preocupação social da obra e a relação do artista e do intelectual com a sociedade e com o mercado foi tema, principalmente, na primeira metade do século XX na cidade de São Paulo (AMARAL, 2006; ARRUDA, 2001; LAHUERTA, 2014), demonstrando que Vaccarini não escapou a tais reflexões.

Em seguida, na mesma seção, apresenta-se o **caminho** sugerido por ele para superar a referida crise, caracterizada como um “individualismo exasperado, encerrado num hermetismo sem possibilidade de saída” (VACCARINI, 1947a). Para tratar esse tema, Vaccarini faz referências ao áureo grego, ao renascimento italiano e às artes decorativas e eclesiásticas de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca, com o propósito de reintegrar o artista à sociedade. Vale destacar que as obras apresentadas nessa seção foram baseadas nas características apontadas por Vaccarini, mas a seleção foi feita por nós a fim de promover inteligibilidade a partir do elemento visual. Na pesquisa, recorre-se à história da arte italiana (ARGAN, 2003a; 2003b; 2003c) a fim de caracterizar o que Vaccarini (1947a) chama de “o retorno às funções primitivas da pintura”. O

Renascimento Italiano, o Muralismo Mexicano e o Modernismo Brasileiro se conectam nessa seção por meio das aproximações tecidas entre Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Diego Rivera e Cândido Portinari. Essas relações são sugeridas pelo texto de Vaccarini, que propõe de forma idealizada a solução da crise das artes plásticas por intermédio da recuperação do contato do artista com o “espírito de seu tempo” (VACCARINI, 1947a), algo que ele identificava também presentes nas pinturas murais e na obra de Portinari.

Por fim, a terceira seção, **criação**, explora cinco esculturas de Vaccarini como o resultado dessa concepção de arte projetada pelo próprio intelectual. Os conjuntos interpretados foram criados nas décadas de 1980 e 1990 e os temas esculpidos refletem a preocupação exposta pelo autor em seus textos, ou seja, o retorno ao decorativo, conciliando as contribuições das gerações precedentes, sem perder a vitalidade de seu tempo (VACCARINI, 1947). Portanto, o objetivo dessa última seção consiste em apresentar as condições da Modernidade no interior de São Paulo e em argumentar que esse retorno proposto por Vaccarini não se faz só pelo adorno ou pela decoração, mas pela reconstrução do elo do artista com a própria sociedade, objetivo que este intelectual já almejava no fim dos anos 1940.

1. Bassano Vaccarini e a primeira metade do século XX

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

Com essa caracterização da Modernidade, Marshall Berman inicia a introdução de seu já clássico livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986). Semelhante definição de Modernidade não poderia ser mais apropriada para o início desta seção cujo propósito compreende a apresentação dessa experiência do início do século XX. Berman (1986, pp. 16-17) divide a Modernidade em três fases a fim de ter mais controle dessa narrativa ampla e dialética: a primeira fase corresponde ao início do século XVI e vai até o fim do século XVIII; a segunda, começa a partir da Revolução Francesa em 1789 e engloba o século XIX; e a terceira fase, abrange o século XX, momento em que o processo de modernização se expande por todo o mundo.

Nessa pesquisa, o enfoque recai sobre a última etapa da Modernidade, uma vez que Bassano Vaccarini, o intelectual-objeto, nasceu em 1914 no norte da Itália, mais precisamente, na pequena comuna de San Colombano al Lambro, localizada na região da Lombardia, província de Milão. Seus pais eram os camponeses católicos: Francesco Vaccarini e Maria Franceschini. Vaccarini produziu sua primeira escultura aos 12 anos: “Diógenes” e, em 1929, com 15 anos, iniciou sua formação no *Liceo Artistico di Brera* e, posteriormente, em 1932, integrou a *Accademia di Belle Arti di Brera* – escola de Belas Artes em Milão, fundada em 1776. Esta instituição formou nomes como o ganhador do Nobel em 1997, Dario Fo (1926-2016), e o pintor e líder do movimento futurista ao lado de Marinetti, Carlo Carrà (1881-1966). No ano de 1934, Vaccarini segue para a *Scuola d’Arte di Villa Reale*, em Monza (ROSA et al., 2014).

Em outras palavras, Vaccarini se forma no seio desta sociedade italiana, ainda

marcada pela fragmentação⁴, e europeia, palco das principais transformações daquele período: aceleração da comunicação, desenvolvimento industrial, dinamização das cidades, burocratização das formas de vida, expansão da vida moderna, além da emergência do modernismo⁵ e de outras expressões culturais. Portanto, no período em que o intelectual se forma, o movimento futurista já havia se consolidado como uma importante tendência modernista na Itália.

A irrupção do movimento com o artigo “Manifesto Futurista” de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) – escritor, jornalista, ativista político e poeta italiano – em 20 de fevereiro de 1909, publicado no jornal francês *Le Figaro*, se alicerça em uma nova estética projetada pelo vislumbre do futuro e pela exaltação do progresso tecnológico.⁶ Após a Primeira Guerra Mundial, o fascismo na Itália vai ganhando forças e guarda nítidas afinidades com a proposta estética de Marinetti. Ou seja, ainda que o fascismo também exalte o nacionalismo e a recuperação de “valores tradicionais” em detrimento dos “valores modernos”⁷, o signo do progresso marca o movimento político liderado por Benito Mussolini que, em 1922, se tornaria Primeiro-ministro italiano e, posteriormente, *Il Duce* da República Social da Itália (1943-1945).

De acordo com a biografia lançada intitulada *Bassano Vaccarini: além do moderno* (ROSA et al., 2014), o intelectual teria se aproximado do movimento futurista, já em sua fase tardia, inclusive participando de exposições com os Grupos Futuristas Milanês e Genovês, respectivamente em 1933 e 1935. Essa afinidade de Vaccarini com a filosofia do movimento futurista permeada pela ode ao progresso e à velocidade, além da identificação do homem com a máquina, pode ser explicada também pelo aparelhamento fascista da política educacional italiana.⁸

⁴ O *Risorgimento*, ou unificação, da Itália foi um processo do século XIX (1815-1871), portanto muito recente naquele período.

⁵ O movimento mais amplo das formas de expressões culturais do século XX será referido como “Arte Moderna”, enquanto o “Modernismo” será tratado como uma corrente dentro desse espectro moderno.

⁶ “[...] 3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco. 4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia” (MARINETTI, 1980, p. 33-34).

⁷ Valores que formaram o ideário moderno: liberdades individuais, a democracia representativa, princípios liberais etc.

⁸ Tal identificação com a tecnologia e as máquinas também pode ser explicada pelo aparelhamento ideológico da educação fascista, mas não só por isso. Toda a obra e preocupação artística de Vaccarini, até a sua morte, como nos revela seus trabalhos finais, é permeada pela ideia da tecnologia. A sua aproximação com o cinema e com a produção de filmes no “Centro Experimental de Cinema” nos anos 1960, além das mais de 800 obras feitas nos anos 1990 em um aparelho Macintosh, apontam que esse interesse e essa propensão para a experimentação tecnológica transpõem as questões institucionais de sua educação formal.

Visto como um dever do Estado, o sistema educacional supracitado passou por uma completa reforma, que foi permeada pelo controle autoritário, característica do regime. Esta reestruturação, denominada de “Reforma Gentile”⁹ (1922-23), abarcou um conjunto de mudanças nos três níveis de ensino: primário, médio e superior. A reforma do ensino primário e do ensino médio foi realizada em maio de 1923, com a colaboração do também filósofo Giuseppe Lombardo Radice. Já o ensino superior italiano foi reformado por Giovanni Gentile em setembro de 1923 (HORTA, 2008). Em outras palavras, o termo “Reforma Gentile” abarca as três reformas citadas acima. Desse modo, a reforma demarcou as fronteiras entre a educação cultural e intelectual e a instrução técnica para o trabalho. Segundo Horta (2008, p. 207)

A Reforma suprime a Escola Técnica que era, no dizer de Borghi (1974, p. 251), "o principal órgão educativo da democracia italiana em formação, [...] uma verdadeira escola do povo, que oferecia às classes inferiores a possibilidade de subir social e culturalmente". Gentile justifica esta supressão afirmando que a Escola Técnica "se destinava a servir a muitos patrões, não se encontrando, por isso, em condições de bem servir a nenhum" (Gentile, 1923, p. 427). Em substituição à Escola Técnica, a Reforma Gentile cria a *scuola complementare*, com a duração de três anos, destinada a "completar a instrução dada na escola elementar". Segundo Gentile, a escola complementar seria "o complemento educativo e profissional da escola elementar" (Gentile, 1923, p. 427). Estabelecimento educativo de caráter nitidamente urbano, a escola complementar teria a função, segundo o Ministro, de preparar os alunos para empregos menores e para a direção de pequenos negócios.

A reestruturação resultante dessa reforma foi alvo de severas críticas vindas de todos os lados. A pequena burguesia criticava o caráter seletivo da mesma; os nacionalistas bradavam contra a drástica redução das escolas públicas; outros consideravam a liberdade proposta pela pedagogia idealista uma contradição dentro de um Estado de concepção fascista. Apesar de, em um primeiro momento, Gentile resistir às críticas com o apoio direto de Mussolini, pouco tempo depois é demitido do cargo e substituído por Pietro Fedele, que tem como objetivo contornar a situação de insatisfação e descontentamento da população. No entanto, o que efetivamente aconteceu foi um fortalecimento da proposta de “fascistização da nação”, como pontua Horta (2008, p. 221):

A fascistização da escola, que será precedida da fascistização das associações de professores e acompanhada pela fascistização da juventude, realizar-se-á por meio de uma série de retoques que, sem atingir a reforma Gentile na sua substância, procurará aproveitar ao máximo o

⁹ Nome do então Ministro da Educação e principal idealizador dessa mudança, o filósofo Giovanni Gentile (1875-1944).

potencial autoritário nela contido.

Em outras palavras, a reestruturação dos diferentes níveis de ensino comandada por Gentile e Lombardo Radice e, posteriormente, por Fedele, teve como base as concepções idealista e fascista, que aprofundaram o caráter autoritário e conservador do período. Gramsci (1968), em sua análise sobre o Princípio Educativo e a Organização Escolar no regime fascista, critica a separação criada pela “Reforma Gentile” entre educação e instrução, que foi promovida pela pedagogia idealista. Para este autor, tal separação era uma maneira de perpetuar as desigualdades, visto que a instrução mecanicista voltada para o trabalho se desprendia da formação filosófica e humanista. Em outras palavras, a primeira formação de Vaccarini foi no interior desse arranjo nacionalista, autoritário e, simultaneamente modernizador, que não só tomou conta das escolas, mas também dos intelectuais italianos, impactando toda uma geração formada nesse contexto.

A máquina estruturada pelo regime fascista cooptou intelectuais com o propósito de iniciar a obra de regeneração cultural e moral da sociedade italiana. Esse objetivo perpassou o enquadramento e a sedução, isto é, a criação de instituições e estruturas que contribuíram para a sujeição dos intelectuais, além da dimensão carismática e ritualística do regime. A historiografia italiana passou por uma ampla revisão em relação à participação de intelectuais notadamente antifascistas em atividades fascistas, nomes como escritor Secondo Tranquilli (1900-1978) admitiram um passado no seio do fascismo e testemunharam sobre a ambiguidade em que estavam imersos (MUSIEDLAK, 2006)¹⁰ e os biógrafos de Vaccarini apontam que o intelectual não escapou a essa contradição forjada pelo regime.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Vaccarini se apresentou para o primeiro grupo de paraquedistas italianos, após passagem como Tenente de Cavalaria, mas por problemas de saúde, foi dispensado e se afastou do exército após o declínio do fascismo que ocorreu a partir da prisão de Mussolini e do domínio do sul da Itália pelas Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) em 1943 (ROSA, et al., 2014).¹¹

Esta exposição acerca das influências fascistas na primeira metade do século XX não tem como intuito enquadrar Vaccarini neste espectro, o propósito é esclarecer as

¹⁰ É importante destacar que o mesmo movimento ocorreu no Brasil durante o Estado Novo quando se estabeleceu uma política cultural baseada em dois focos: a censura e a cooptação da intelligentsia (LAHUERTA, 2014).

¹¹ Esses são os pontos comuns tratados nas biografias (ROSA et al., 2013; 2014) e entrevistas da época (MARTINS, 1948), mas existem controvérsias acerca desse período que não foram trazidas para o texto por não serem relevantes para a discussão proposta.

características desse período para compreender os primeiros contatos do artista com os movimentos culturais e a sua inserção institucional nos espaços acadêmicos. A contradição reside no fato de que, apesar de sua formação ter ocorrido em uma estrutura educacional caracterizada pelo arranjo fascista de caráter tecnicista, Vaccarini desenvolveu uma formação cultural e artística que o conduziu a caminhos cada vez mais divergentes da estética propagada pelo fascismo, principalmente, aqueles identificados com o Futurismo.¹² Segundo Vaccarini, o afastamento do movimento futurista tem início ao ver Marinetti, idealizador do Futurismo, vestido de militar “com um mosquetão nos ombros, batendo continência às pessoas que o saudavam”, o que o intelectual qualificou como “fanfarronice perigosa” (ROSA et al., 2014).¹³

Nesse processo de afastamento, o artista tomou contato com pintores como Renato Gattuso, Renato Birolli e Giuseppe Santomaso, que compunham *Il Movimento di Corrente*, um movimento de renovação cultural da Itália que foi fundado no período do primeiro pós-guerra. Em torno da revista, e de seus fundadores, agruparam-se críticos, filósofos e artistas das novas gerações: vindos de horizontes diversos, entretanto, tinham em comum o desejo de livre discussão cultural e a necessidade de reatar a ligação com o pensamento europeu ao ensejo de longa mortificação espiritual imposta pela guerra. Constituíram um grupo inicial, em grande maioria, os discípulos do filósofo Antonio Bafi, de vigorosa ofensiva contra o provincialismo italiano. *Il Movimento di Corrente* permaneceu ativo durante o regime fascista e a Segunda Guerra Mundial como um movimento antifascista de protesto e de libertação (RAGGHIANI, 1985; JACHEC, 2006).

Nessa processo de afastamento do exército e de aproximação com artistas e intelectuais comunistas, Vaccarini integrou a resistência italiana como *partigiano* em Domodossola, comuna italiana, (ROSA et al., 2014), mas a perseguição do regime fascista fez com que, em 1943, ele se mudasse para a Suíça a fim de especializar-se em escultura na *École Supérieure des Beaux-Arts*¹⁴ de Genebra. Fundada em 1776, a instituição teve em seu quadro de professores e alunos importantes pintores suíços como Barthélemy Menn e Jean-Léonard Lugardon. Por fim, para Vaccarini “a guerra foi um desgosto. Tinha

¹² Nesse mesmo período, foi reconhecido com o prêmio “Tartadini” em Milão na categoria de melhor escultor jovem em 1935.

¹³ Em uma entrevista dada em 1946 ao Diário da Noite, jornal do Rio de Janeiro, Vaccarini afirmou “o futurismo desaparecerá. Não interessa à geração de hoje. Mesmo durante o regime fascista, já teve vida artificial” (VELHOS, 1946).

¹⁴ Em 2006, houve a fusão entre as duas escolas bicentenárias, *École Supérieure des Beaux-Arts* e a *École des Arts Décoratifs* e foi criada a *Haute École d'art et de design - Genève*.

uma Itália paupérrima, pobre, uma Itália destruída pela ditadura e com um jogo de palavras diziam que era a maior do mundo, a nação maior do mundo, porque era fascista [...]” (ROSA, et al., 2014).

Ao final da guerra, o cenário da Itália era de destruição, como em boa parte da Europa. Vaccarini voltou para Milão, mas frente às dificuldades resultantes do conflito, optou por seguir um novo caminho. Ao lado de Giovanni Battista Ansoldi (1916-1979)¹⁵, também pintor italiano, com o apoio da *Accademia di Belle Arti di Brera* e patrocínio da embaixada italiana, Vaccarini organizou a exposição “Arte Contemporânea Italiana - Novos de Milão” para ser apresentada no Brasil, para onde imigrou em 1946 (MARTINS, 1946).

A escolha pelo Brasil se deu de maneira fortuita, como o relato registrado na sua biografia: Vaccarini, ao passar por uma banca de jornais em Milão, teria se deparado com um cartão postal que retratava as paisagens brasileiras e, a partir disso, o destino da exposição teria sido escolhido (ROSA et al., 2014). No entanto, ainda que a decisão tenha sido aparentemente aleatória, a imigração europeia para a América Latina tinha se tornado uma rota comum, a cidade de São Paulo, por exemplo, no começo dos anos de 1900, sofreu um grande impulso demográfico, se tornando uma cidade de estrangeiros – com línguas e sotaques diferentes (SCHWARCZ; STERLING, 2018). No cenário do segundo pós-guerra isso não foi diferente, pois até mesmo o centro cultural que se situava na Europa, se fragmentou, impulsionando a chegada de artistas, intelectuais e trabalhadores para os quatro cantos do mundo. Inclusive, essa é uma característica da terceira fase da Modernidade tratada por Berman (1986), segundo este autor, o estilo de vida moderno se expandiu para além do continente europeu. Corrobora com tais argumentos, os apontamentos realizados por Giulio Carlo Argan (1992), importante historiador da arte italiana. Segundo este autor:

Após a Segunda Guerra, a Europa deixa de ser o centro da cultura artística moderna. O novo centro, naturalmente também mercantil, é Nova York. Em torno dele, formam-se outros centros; já não há um núcleo e uma periferia, faz-se arte moderna no Japão, na América Latina, mesmo que os pontos de referência continuem a ser Nova York e, secundariamente, Paris (ARGAN, 1992, p. 507).

¹⁵ Ansoldi não chegou a se estabelecer no Brasil. Teve uma complicação de saúde ao desembarcar do navio que o obrigou a voltar para a Itália (ROSA et al., 2014). No seu país de origem, posteriormente, se vinculou ao mercado musical e se tornou um empresário e produtor fonográfico de grande notabilidade.

Imagem 1 – Ficha consular de entrada no Brasil (1946)

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

MODÉLO S.C. 139
126097

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso **BASSANO VACCARINI**
Admitido em território nacional em caráter **temporario**
Nos termos do art. **25** letra **C** do dec. n. **3.010** (temporario ou permanente) de 1938
Lugar e data de nascimento **S. Colombano 9 / VIII / 1914**
Nacionalidade **italiana** Estado civil **casado**
Filiação (nome do Pai e da Mãe) **Francesco Vaccarini e Maria Franceschini** Profissão **pintor-escultor**
Residência no país de origem **Via Cadore 32 - Milão**

NOME IDADE SEXO

FILHOS MENORES DE 18 ANOS

Passaporte n. **52182 P** expedido pelas autoridades de **Polícia de Milão** na data **11 / III / 1946**
visado sob n. **33/1946**

ASSINATURA DO PORTADOR:
Vaccarini Bassano

Consulado **Geral** do Brasil em **Gênova**
4 de **Abril** de 19**46**
O CONSUL: *Geral*

NOTA—Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular, sendo as duas vias em fita.

Fonte: Acervo de documento “Family Search”. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KXQX-22Y>

Como mostra a imagem de sua ficha consular de qualificação (IMAGEM 1), Vaccarini foi admitido em território nacional em caráter temporário em 1946 e sua profissão foi marcada como “pintor-escultor”¹⁶. Ele inaugurou a exposição no dia 17 de setembro na sede da Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro e reuniu mais de sessenta trabalhos de 24 pintores e escultores italianos. Os jornais da época noticiaram que a recepção da exposição foi positiva:

Dois movimentos significativos da atual pintura italiana, cheios de vitalidade estão representados condignamente nessa exposição com a qual a Itália reaviva no Brasil suas velhas tradições culturais e artísticas interrompidas pelos anos de guerra. São eles o grupo chamado dos “Claros”, no qual formam pintores já consagrados como Lilloni, De Rocchi e Vernizzi, e o do grupo denominado “Corrente”, com nomes também acatados como os de Birolli, Sassa, Migneco, Panciera, Milani e Vaccarini, este último um dos organizadores da exposição e infatigável pesquisador que revela, nos seus quadros uma inquietação produtiva e renovadora (O JORNAL, 1946, p. 1).¹⁷

Além da repercussão na cidade do Rio de Janeiro, como aponta o trecho acima, a mostra também foi destaque em São Paulo, destino seguinte da exposição. Em sua coluna

¹⁶ A ficha consular atesta que Vaccarini foi casado na Itália, mas não há maiores informações sobre o fato. Ainda assim, é sabido que o artista tem dois filhos italianos, Ítalo e Sílvio.

¹⁷ É importante destacar que foram respeitadas as normas ortográficas do período de cada citação transcrita.

“Notas da Arte”, o crítico de arte Ibiapaba Martins também apresentou os dois grupos que compuseram a exposição, dessa vez montada na Galeria de Arte e Livros Itapetininga:

Dois grandes grupos estão representados na Galeria da rua Barão de Itapetininga: o grupo dos “Claros” e o grupo “Corrente”. O primeiro surgiu como um movimento de renovação ao esquematismo da escola “Novecento”, a qual dominou a vida artística italiana nos últimos três lustros. Os componentes desse grupo aceitaram as contribuições fornecidas pelas experiências levadas a cabo por novecentistas e futuristas. Seu primeiro objetivo, portanto, é sempre a reconquista da poesia, graças ao contato entre o artista e a natureza em seus aspectos e arquiteturas mais fascinantes e misteriosas. [...] No entanto, o grupo “Corrente” é o que mais agrada ao pessoal aqui dos trópicos. Pode-se perceber, através de suas telas, o esforço de artistas como Birolli, Sassa ou Vaccarini, no sentido de eliminar da arte italiana todo e qualquer espírito regionalista. O quanto os “Claros” têm de serenos, uma serenidade que às dá a impressão de apatia, tem o grupo “Corrente” de “explosão” (MARTINS, 1946, p. 7).

Tal crítico ainda assinalou: “Vaccarini, outro grande pintor, se acha representado por um número elevado de telas: exprimiu nelas toda a dramaticidade das cidades italianas taladas pela guerra”. E ao final, aconselhou:

Enfim, uma visita à “Galeria de Artes e Livros Itapetininga” demanda tempo, tempo para ir examinando vagarosa e gostosamente todas aquelas telas cheias de vida e “explosão” executadas por um grupo de “novos” plenos de iniciativa. No grupo “Corrente”, podemos ver, sentir, viver, a Itália devastada pela guerra. Quase todos os pintores desse grupo viveram a resistência contra o fascismo e, terminada a guerra, souberam transplantar para o óleo toda a angústia que avassalou a velha Itália (MARTINS, 1946, p. 7).

Como demonstra o excerto abaixo, do artigo do jornal “A Noite” do Rio de Janeiro publicado no dia 30 de setembro de 1946, a exposição foi vista como a recuperação de uma relação entre os dois países (Brasil e Itália):

Logo que se encerrou a luta, que começou a restauração italiana, os filhos desse país que tanto sofreu, pelo largo domínio do fascismo, como por se ter transformado num dos maiores campos de batalha, se apressaram em procurar contacto conosco, mandando-nos a exposição, organizada e dirigida pelo artista Bassano Vaccarini, que foi um capitão de brigadas de “partigiani” em luta contra os remanescentes do fascismo e contra os invasores nazistas. A Força Expedicionária Brasileira estabeleceu uma ponte magnífica entre o Brasil e a Itália democrática. O chanceler João das Neves da Fontoura, obedecendo às instruções do presidente da República, reforçou ainda mais esses laços de estima e de cordialidade, defendendo o melhor que pôde, a causa da Itália na Conferência de Paz – e insistindo que se faça a necessária distinção entre a Itália dominada pelo fascismo e a Itália que se reintegrou no mundo democrático, lutando também ao lado dos aliados para apressar o fim da guerra.

Da mesma forma, Vaccarini teria analisado e apresentado a sua percepção da exposição “Os Novos de Milão” e as tendências artísticas italianas daquele período. No trecho a seguir, onde é reiterada sua adesão ao Modernismo, aparece pela primeira vez como registro o tema que consiste no fio condutor entre as reflexões e as obras de Vaccarini, o eixo central dessa dissertação – a questão social:

O que predomina na coleção de trabalhos que expus nesta capital e no Rio é a tendência francamente modernista de seus autores. Aliás, essa é a tendência atual da arte pictórica na Itália, em que os artistas estão procurando livrar-se da influência das escolas francesas para dar maior liberdade de pesquisas nas formas e maior vivacidade e humanidade nos seus temas. Os temas atualmente mais explorados são sem dúvida nenhuma, os de fundo social, condizentes com o estado atual do mundo e a psicologia reinante”, (QUADROS, 1947, s/p)

Em outras palavras, há uma clara percepção do tema de fundo social como central na arte modernista e como essa questão perpassava, de modo contundente, o contexto artístico da época.

Antes de explorar esse tema, é importante salientar que Vaccarini também reuniu esforços para levar a arte brasileira para o exterior, contudo não foi encontrado nenhum tipo documentação que pudesse confirmar se tal plano se realizou. No entanto, ainda que não se possa apresentar o desfecho dessa proposta, é importante destacar alguns trechos da entrevista dada por Vaccarini ao jornal *Correio Paulistano*, em 1947, com a finalidade de expor o pensamento deste intelectual não só sobre a arte brasileira, como também sobre os objetivos de aproximação entre os dois países:

A missão que me trouxe ao Brasil foi antes de mais nada de intercâmbio cultural entre as duas nações. Para isso, representando um grande número dos mais renomados pintores trouxe, da Itália, grande quantidade de quadros que foram expostos nestas duas capitais, para maior conhecimento das novas tendências artísticas de meu país. Ao regressar à Itália, pretendo levar, também, trabalhos de renomados artistas brasileiros como Portinari, Bonadei, Volpi, Carnicelli, Flavio de Carvalho, Waldemar Cordeiro, Bruno Giorgi, Zanini, Brecheret e outros que atestam bem o grande desenvolvimento da pintura no Brasil, e autores de trabalhos que merecem ser vistos e difundidos fora desse grande país. A mostra que farei desses trabalhos em Roma, Florença, Veneza e Milão, tem por objetivo mais o estreitamento das relações culturais entre os dois países do que propriamente econômico vista a disparidade do poder aquisitivo da lira em relação ao cruzeiro. (VACCARINI *apud* QUADROS, 1947, s/p)

Nessa entrevista, Vaccarini deixa clara a sua personalidade reflexiva ao expor suas observações e críticas acerca da arte brasileira, seus temas e suas tendências. Para ele, “o

Brasil já atingiu um alto grau na sua cultura, merecendo muitos de seus pintores serem reconhecidos no Exterior, pela originalidade e força de expressão de seus trabalhos que são autênticas obras primas” (VACCARINI *apud* QUADROS, 1947, s/p).

Além das suas reflexões acerca do circuito artístico brasileiro, foi possível traçar com maior precisão o círculo artístico em que Vaccarini se movimentava e quais eram seus interlocutores naquele período, a partir das pesquisas em jornais. Nestas pesquisas encontramos os escritos de Martins (1947b) comemorando, por exemplo, as novas exposições para o ano de 1948 na Galeria Domus – fundada em 1947 pelo casal de imigrantes italianos Anna Maria Fiocca (1913-1994) e Pasquale Fiocca (1914-1994) e o principal espaço de exposição de arte moderna na cidade de São Paulo até a fundação do Museu de Arte de Moderna de São Paulo (MAM/SP) (GALERIA, 2019). Nas novas exposições da Galeria Domus, estarão Takaoka, Walter Lewy, Bassano Vaccarini, Sergio Milliet e Rebolo Gonsales¹⁸:

Felizmente já estão programadas para os começos de 1948 algumas boas exposições. Assim de relance nos lembramos dos trabalhos que Takaoka pretende levar à “Galeria Domus”, da exposição de Walter Lewy, o surrealista, na mesma galeria e, ainda no mesmo local, a do escultor Bassano Vaccarini, numa incursão pictórica. Sergio Milliet, o crítico de artes plásticas, também exporá nos começos de 1948 e, se as circunstancias ajudarem, sua exposição será levada a efeito conjuntamente com a de Rebollo Gonzáles (MARTINS, 1947b, p. 7).

Da mesma forma, em sua coluna “Notas da Arte”, Martins (1949), ao informar sobre a iniciativa da “Feira de Arte” de 1949 na Galeria “Itapetininga”, reuniu os nomes dos cinquenta e um artistas participantes. Mais uma vez, pode-se constatar a multiplicidade e a riqueza da cena artística paulistana dos anos de 1940 e como essas iniciativas levavam à conciliação e interlocução entre várias vertentes e artistas do período:

Pintores de todas as tendências ali se encontram reunidos não se notando as antipáticas separações que geralmente ocorrem em outras mostras coletivas. A simples citação dos expositores o evidencia. Ei-lo: Mario Grubber, Belizario Saciloto, Rafael Galvei, **Odetto Guersoni**, **Lothar Charoux**, **Jorge Mori**, **Gonçalves Rebolo**, Isa Alexandra Giorgi, Bassano Vaccarini, Giacchieri, **Franz Krajeberg**, Milton Dacosta,

¹⁸ Yoshiya Takaoka (1909-1978) foi um importante pintor, desenhista, cenógrafo e caricaturista japonês; Walter Lewy (1905-1995) foi pintor, gravador, ilustrador, paisagista e desenhista nascido na Alemanha; Sergio Milliet (1898-1966) foi um intelectual brasileiro fundamental – escritor, pintor, poeta, ensaísta, crítico de arte, sociólogo e tradutor; Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), membro fundador do Grupo Santa Helena, pintor, gravurista e desenhista brasileiro.

Mario Zanini, Maria Leontina Franco, Darcy Penteado, Maria Heloisa, Hebe de Carvalho, Terço Filho, Judith Volpi, Osvaldo de Andrade Filho, **Alfredo Volpi**, Celina Belisario, Alice Brill, Mario Levi, Eva Fernandes, **Emiliano Di Cavalcanti**, **Virginia Artigas**, Gino Bruno, **Perissinoto**, Yaynha, Manzini, Fonzari, Carnellosso, Sanchez, Castaldi, Germana de Angelis, J. Landa, **Valdemar Cordeiro**, Darwin, Enrico Camerini, Flexor, Lisa Ficker Hoffmann, José Pancetti, **Takaoka**, **Bonadei**, Manuel Martins, Elisabeth Nobiling, Angelo Simeone, **Walter Levy**. (MARTINS, 1949, p. 7) Martins (1947b) [*grifo nosso*]¹⁹.

Nesse período, Vaccarini se fixou na cidade de São Paulo com a ajuda de Giuseppe Martinelli, passando a viver no Edifício Martinelli, na Avenida São João, número 35, no centro histórico da cidade (IMAGEM 2), e, como apresentado anteriormente, se integrou no circuito cultural da cidade. É importante frisar que desde o final do século XIX, a sociedade brasileira, especialmente em São Paulo, passou por intensas mudanças em sua configuração. Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), em sua obra *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*, discorreu sobre a assimilação das vanguardas europeias no cenário cultural brasileiro do começo do século XX e caracterizou a complexificação da vida na cidade de São Paulo. De acordo com a autora, alterou-se o perfil da imigração no país que passou a receber, além de uma mão de obra voltada para o trabalho rural, um contingente de artistas e intelectuais que enxergam no Brasil um terreno fértil para a cristalização das experiências modernas (ARRUDA, 2001; VANUCCI, 2014). Aliás, é interessante observar os sobrenomes dos pintores citados acima por Martins (1949), pois evidenciam a proveniência diversa de cada um ou de seus ascendentes. De modo semelhante, a ideia de que Vaccarini teria imigrado também como parte desse contingente se fortaleceu a partir dessa interpretação.

¹⁹ O grifo tem o sentido de evidenciar os nomes mais expressivos no cenário artístico que se desenha no final da década de 1940.

Imagem 2 – Registro de Estrangeiros de Bassano Vaccarini (1949)

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA	
DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ESTRANGEIRO	
REGISTRO DE ESTRANGEIROS	
N.º	
NOME:	BASSANO VACCARINI
Admitido em território nacional em caráter	PERMANENTE (ART. 163 § 6º dec. 3010/38)
Nacionalidade:	ITALIANA
Data de nascimento:	9.8.1914
Estado civil:	CASADO
Pai:	FRANCESCO VACCARINI
Mãe:	FRANCESCHINI MARIA
Profissão:	TECNICO EM CINOGRAFIA
Registro Geral N.º	758.808
Carteira N.º	298.968-exp. 11.3.49
Residência:	AV. SÃO JOÃO Nº 35 - aptº. 911
Emprêgo:	SOC. BRASILEIRA DE COMEDIA
Local:	RUA MAJOR DIOGO Nº 311
	14.3.49
T. D. L. - Mod. 162	DELEGADO ESPECIALIZADO DE ESTRANGEIROS

Fonte: Acervo de documentos “Family Search”. Disponível em:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKJG-J2HV>

Tendo em vista esse argumento, é fundamental apresentar as condições dessa atuação desses personagens intelectuais “multimídias” frente à eclosão de várias linguagens e exigências técnicas que colocaram os artistas e os intelectuais em questão. Nesse sentido, é interessante notar que em seu “Registro de Estrangeiros” (IMAGEM 2) consta como sendo sua profissão “técnico de cinografia” (sic), não mais como “pintor-escultor” como aparecia em sua “Ficha Consular de Qualificação” (IMAGEM 1). Ou seja, nesse momento, Vaccarini já desempenhava uma atividade nova no âmbito profissional, que respondia a uma habilidade que emergira no teatro da época e que ele ocupava dado ao acúmulo da cultura italiana que trazia consigo.

Esse esclarecimento se faz necessário em virtude do fato de que Vaccarini defendeu a existência de uma crise nas artes plásticas. Desse modo, ainda que as crises, da intelectualidade e das artes plásticas, não comportem a mesma configuração, se assemelham em larga medida, principalmente no que se refere à preocupação com a aproximação e o distanciamento com o povo – questão que emergiu tanto para os intelectuais quanto para os artistas e, nesse caso, Vaccarini as viveu plenamente, em ambas as posições.

Deste modo, se o movimento marcado pela guerra e pela polarização ideológica impôs uma “visão trágica do mundo” na Europa e que leva a *intelligentsia* a refletir de forma radical sobre seu posicionamento diante do quadro de modernização e

desenvolvimento do capitalismo industrial (LAHUERTA, 2014), não foi diferente no Brasil. Esta crise da identidade social dos intelectuais aponta no país, mas com outra configuração, visto que a modernidade no contexto brasileiro assume características distintas, uma vez que posição do país era marcada pelo signo do “atraso histórico”. Isto quer dizer que, ao contrário dos países europeus, a modernidade não estava vinculada ao “desencantamento do mundo”, mas nela estavam contidas as respostas a serem dadas para a superação da condição periférica brasileira. Essa ideia perpassa intensamente as primeiras décadas do século XX tanto que, a partir dos anos 30, o próprio Estado assume a direção modernizadora no intuito de construir a nação.²⁰

Mário de Andrade, intelectual central da vanguarda paulistana, grande pensador da cultura brasileira, desde o início dos anos 1930, referia-se à situação de crise dos intelectuais: “Enfim todos nós estamos conscientes de nossa amarga posição de intelectuais, e movidos pelos fantasmas que nascem desse medo. Uma situação maldita” (ANDRADE, 2002, p. 62). Tal crise de identidade só fez aprofundar durante a década de 30 eclodindo de modo dramático na transição dos anos 1940, o que leva “o conjunto da *intelligentsia* a problematizar sua condição com enorme radicalidade” (LAHUERTA, 2014, p. 39), como fica claro na própria autocrítica de Mario de Andrade:

No final da vida, o escritor confessa em cartas a vários interlocutores a sua incapacidade para sair de si mesmo, a desconfiança de ter falhado na missão de intelectual e o desgosto com a própria literatura, frequentemente qualificada como “abstencionismo”. Essa autocrítica tão destrutiva — cujo maior exemplo é a conferência “O movimento modernista”, de 1942 — não se deve apenas à crise pessoal que marcou os últimos anos da existência de Mário de Andrade, depois de sua demissão do Departamento de Cultura de São Paulo. A condenação do modernismo por seu caráter apolítico e inatual só foi possível porque os princípios da “arte-ação” ou da arte de combate acabaram por prevalecer sobre os critérios estéticos (MARQUES, 2015, p. 6).

Conforme aponta Arruda (2001), nos anos de 1940, São Paulo começou a ganhar ares de metrópole pelo seu nível de urbanização e industrialização e, em algum grau, pela afirmação da sua autonomia com relação aos padrões de consagração cultural dependentes do Rio de Janeiro, tradicionalmente considerado o centro do país por sua condição de capital. Dadas tais características, é notável a emergência da questão do moderno no país. Os avanços tecnológicos, as contradições sociais que se delineiam e a crescente, mas ainda inócua, institucionalização da vida universitária e da cultura

²⁰ Em países de capitalismo retardatário observa-se a tendência do Estado em assumir o papel dirigente – Werneck Vianna (1997) descreve esse processo utilizando-se do conceito de “revolução passiva” de Gramsci.

radicalizavam os dilemas enfrentados pelos intelectuais do período, uma vez que alteravam a dinâmica das relações sociais e do tipo de reflexão acerca da própria realidade social.²¹

Vale dizer que há um crescente processo de organização da intelectualidade visando constituir um campo cultural autônomo - e enfraquecendo, portanto, a ideia de “vocação pública” (LAHUERTA, 2005; 2014). Nesse sentido, a tendência do período foi marcada pelo fortalecimento institucional, pela crescente profissionalização no campo cultural e pelo embate entre a modernidade e a tradição (ARRUDA, 2001, p. 117-118).

A Segunda Guerra Mundial representou uma mudança política no Brasil durante o Estado Novo²², especialmente a partir da entrada do Brasil na Guerra em agosto de 1942, visto que ela possibilitou o protagonismo do projeto de modernização proposto pelo regime, mas ao mesmo tempo revelou os limites de sua natureza autoritária (SCHWARCZ; STARLING, 2018). Ou seja, ao lado do primeiro momento de redemocratização, que tem seu início em 1946, após o declínio do Estado Novo, o período também será marcado pela radicalização do nacionalismo e do desenvolvimentismo, como resposta às estruturas rurais e arcaicas do Brasil.

Como pontua Pécaut (1990, p. 95), ao analisar a trajetória da intelectualidade no Brasil e suas articulações com o campo cultural e a esfera política, a situação exigia “união, sem exclusões em torno dos valores democráticos; e também da realização de um balanço”. Esse momento se apresentou como chave na interpretação da relação do Brasil, não só com o resto do mundo, mas com sua própria intelectualidade em um momento de emergência de uma cultura com fisionomia própria.

Essas ideias também aparecem no livro *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* de Carlos Guilherme Mota ao analisar a produção cultural brasileira. De acordo com o texto de Mota, destaca-se a importância da institucionalização das Universidades e organizações culturais não só para a produção de conhecimento, mas também pelo fato de propiciar a vinda de missões francesas e italianas ao país, criando assim “uma tradição de raízes profundas e fisionomia marcada” (MOTA, 2008, p. 75) e que claramente influenciou na formação ideológica das elites intelectuais.

Da mesma forma, ao ler o texto “Quem fomos nós no século XX: as grandes

²¹ Referência à Escola Livre de Sociologia e Política (1933) e à Universidade de São Paulo (1934), que nos anos 40 formavam os primeiros diplomados; e a organizações de Cultura como o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e à Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

²² Regime político ditatorial instaurado no Brasil por Getúlio Vargas em 1937 e que tem seu fim em 1945.

interpretações do Brasil”, de Costa e Silva (2000), salta aos olhos a indissociação dos estrangeiros na formação do Brasil como nação. Ao retomarmos as referências de Oswald de Andrade sobre a antropofagia, as de Manuel Bonfim sobre a questão do negro escravizado, as de Sergio Buarque de Holanda sobre o iberismo, e as de Florestan Fernandes sobre a dependência, entre outros, Costa e Silva (2000) deixa claro como as interpretações, a formação da cultura brasileira e o desenvolvimento do país estão atrelados à presença de personagens de origens das mais diversas em contato com culturas das mais variadas, o que corrobora com o trabalho Arruda (2001), ao discorrer sobre a assimilação das vanguardas europeias pela intelectualidade brasileira.

Como exemplo, em 1948 desembarca no Brasil o que Alessandra Vanucci (2014) chama de “A missão italiana”, grupo de diretores italianos composto por figuras como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Gianni Ratto, que são contratados pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e promovem uma onda renovadora na maneira de se fazer teatro no Brasil. Com essa forte imigração italiana do pós-guerra, com um perfil mais intelectual e artístico, Vaccarini se envolve nos círculos culturais e é convidado por Adolfo Celi para se juntar ao time de cenógrafos do TBC, onde trabalha de 1948 a 1953 ao lado de demais cenógrafos e diretores estrangeiros. Não é o objetivo desse trabalho se debruçar sobre a questão do envolvimento do Vaccarini com o TBC, mas é fundamental apontar certas particularidades em relação ao seu envolvimento com o teatro. Fundado em 1948, pelo também italiano Franco Zampari, o TBC marca um período de inovação cultural e se consolida como uma das iniciativas mais importantes do período, isto porque profissionaliza o teatro feito no Brasil e, com a contratação de diretores e cenógrafos estrangeiros, introduz novas técnicas dramatúrgicas nos palcos e nas coxias. O TBC reformulou as áreas de encenação, repertório e cenografia e foi uma escola para o teatro que se desenvolveu no país, a partir de então (GUZIK, 1986).

Ainda assim, existem narrativas controversas em torno da renovação proposta pelo TBC e a companhia foi criticada por grandes nomes do teatro, como Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. Críticas, inclusive, acerca das influências estéticas europeias, visto que grande parte do grupo era formado por estrangeiros, porém o estabelecimento de um novo conceito de profissionalismo, aliado à atualização de repertório frente ao que estava sendo produzido no mundo, atribuiu ao TBC o lugar de grande teatro escola. Nesse caso, diferente das visões mais radicais, Vanucci (2014) rejeita esta interpretação de colonização europeia, e trata a atuação do grupo de uma maneira antropofágica, como criação coletiva – que, de fato, é como se busca trabalhar com a produção de Vaccarini nessa pesquisa.

Essa perspectiva acerca da sua obra, se alia aos argumentos supracitados ao lidarem com a questão dos estrangeiros, da intelectualidade e da emergência de uma fisionomia nacional própria, isto porque o intelectual, ainda que italiano, viveu no Brasil e criou uma identidade artística própria mesclando a tradição e formação italiana com os elementos nacionais da época ao se associar, por exemplo, a experiências como a do TBC – como uma companhia que sedimentou o teatro brasileiro, não como dramaturgia estrangeira, mas como uma iniciativa que mesclava elementos alheios criando uma identidade nova.

Sem o TBC, todas as outras alternativas de teatro que rebentaram no cenário paulista após essa iniciativa não teriam sido possíveis. O TBC contribuiu de maneira absoluta com o desenvolvimento do teatro nacional e foi responsável por unir grandes atores, grandes diretores, grandes cenógrafos e grandes profissionais do teatro em um só lugar²³ (GUZIK, 1986).

Entre a cenografia, execução de cenários e figurinos, Vaccarini integrou 20 peças do grupo: “À margem da vida” (1948); “Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições” (1949); “Antes do café” (1949); “Ingenuidade” (1949); “Um pedido de casamento” (1950); “Lembranças da Berta” (1950); “Entre quatro paredes” (1950); “A importância de ser prudente” (1950); “Assim falou Freud” (1950); “Do mundo nada se leva” (1950); “O anjo de pedra” (1950); “Rachel” (1950); “Convite ao baile” (1951); “Harvey” (1951); “O grilo da lareira” (1951); “Paiol Velho” (1951); “Seis personagens à procura de um autor” (1951); “A dama das camélias” (1951); “Antígone” (1952); “Para onde a terra cresce” (1952); “A ilha das cabras” (1953). Vaccarini participou do TBC a partir de 1948 e até o fim de 1953 seu nome consta no quadro fixo de funcionários, sobre o signo do dinamismo e do sucesso (GUZIK, 1986), a partir de então se afasta do desta instituição, porém continua a trabalhar em outras peças, como na Companhia Nydia Licia - Sergio Cardoso, onde atuou como cenógrafo e diretor técnico até 1956 (GUZIK, 1986; LICIA, 2007; VANUCCI, 2014).

Segundo o Acervo da Enciclopédia do Itaú Cultural, o crítico Yan Michalski deixa registrada a importância da cenografia de Bassano Vaccarini:

Vaccarini tornou-se um dos mais importantes profissionais do seu setor. Seu pleno domínio dos fundamentos técnicos da cenografia - ele sempre cuidou pessoalmente da execução dos seus cenários - permitiu-lhe

²³ Diretores como o polonês Ziembinski (1908-1978) e o italiano Adolfo Celi (1922-1986); Fotógrafos como o alemão Fredi Kleemann (1927-1974); Atores como Nydia Licia (1926-2015), Cacilda Becker (1921-1969), Paulo Autran (1922-2007), Sérgio Cardoso (1925-1972), Cleyde Yáconis (1923-2013), Maria Della Costa (1926-2015), Tônia Carrero (1922-2018), entre tantos outros.

contribuir decisivamente para a criação de um alto padrão de qualidade em todos os trabalhos desse departamento da companhia. E sua formação de artista plástico o capacitava a empostar com acerto, e em muitos casos com generosa inspiração visual, a definição estilística das suas realizações, quer se tratasse de cenários tradicionalmente realistas. Sobre seu trabalho para *Paiol Velho*, Décio de Almeida Prado escreveu nunca ter visto em palcos brasileiros “tanta veracidade, tanto cuidado com o pormenor”, ou de ambientações surpreendentemente modernas para a época, como as de *Seis Personagens à Procura de um Autor* (BASSANO, 2019a).

Ao relatar tal trajetória até aqui, o mais importante a ser destacado, é a atmosfera de efervescência e de inovação cultural que se experienciava na cidade de São Paulo, e como isso se relacionava, de alguma forma, com a presença e a atuação de artistas, criadores e técnicos estrangeiros que se beneficiaram das novas formas de atuação abertas com a transformação da indústria, o que repercutiu em toda a cadeia da produção artística, especialmente na cenografia do teatro e do cinema. Isso não quer dizer uma inferiorização da identidade cultural nacional, mas desvela uma dinâmica enriquecedora ao refletir sobre a maneira como essa influência possibilitou a renovação e proporcionou uma virada não só no teatro brasileiro, mas em variadas frentes modernizadoras do país como: museus, universidades, cinema etc. Em outras palavras, é sabido que esse estímulo à profissionalização, ao aprimoramento técnico e à criação no Brasil passou por grandes intelectuais estrangeiros em direção à renovação da cena cultural e intelectual brasileira.

2. Crise e Caminho das Artes Plásticas

Quem não colocar em xeque o problema da obra ficará marcando passo, fazendo “obras” mecanicamente: não é o q está acontecendo? (OITICICA, 2012, s/p).

Esta epígrafe é uma frase em que Hélio Oiticica reafirmava o problema da obra nos anos 1970, período de grandes debates sobre a crise da arte e as novas formas de expressão, e foi escolhida para abrir este capítulo por se aproximar das concepções de Vaccarini trabalhadas neste texto. Quem não colocar em xeque o problema da obra continuará a reproduzir mecanicamente em sua arte. Não é o que está acontecendo? Quem não refletir sobre a obra de arte que produz permanecerá criando “obras” automaticamente. Não é o que está acontecendo?

Antes de abordar as reflexões de Vaccarini acerca das artes plásticas produzidas no período, seria importante apresentar alguns aspectos do contexto de produção artística em que tais ideias emergiram, para assim compreender de que maneira elas estão integradas, ou não, aos debates e às preocupações da época. A chave argumentativa será baseada nas obras de Mário de Andrade, Mário Pedrosa e Aracy A. Amaral, críticos e historiadores da arte brasileiros cujos trabalhos são fundamentais ao se tratar da temática da Arte Moderna do país em todas as suas variações e problemáticas. Mais uma vez, vale salientar que o desenvolvimento dessa seção não tem como ambição balizar o valor estético de cada obra e nem mesmo aprofundar na análise dos quadros e correntes apresentados, o propósito consiste apenas em evidenciar as características das produções selecionadas e traçar interpretações sobre as noções que envolvem o papel social da arte e a individualização presente na Arte Moderna, de acordo com Vaccarini.²⁴

O dilema da “função”, ou “desfunção”, da arte é antigo e adquiriu novas feições, a partir da Revolução Industrial, uma vez que a profissionalização fez com que os artistas atingissem outros níveis de diálogo. Isto significa que, ainda que continuassem suas criações com o objetivo mercantil para sobrevivência, também iniciavam um novo diálogo tanto consigo mesmos, quanto com outros artistas, fazendo com que a obra de arte também

²⁴ Da mesma forma, é importante ressaltar que os conceitos e debates tratados ao longo da dissertação tem uma longa tradição dentro dos estudos das artes plásticas e visuais em geral. No entanto, o objetivo deste trabalho consiste em um esforço inicial de interpretar Bassano Vaccarini como um intelectual nas Ciências Sociais, portanto algumas correntes artísticas, como o Renascimento e o Muralismo, serão caracterizadas e introduzidas no debate de acordo com a necessidade da discussão.

se tornasse uma especulação de suas próprias emoções, sem preocupação imediata com o destino final de suas produções. Nesse sentido, o desligamento da arte e de sua função, ou seja, a ruptura do artista com a sociedade na qual vivia acabava por vinculá-lo em demasia às suas ideias e menos ao contexto exterior (AMARAL, 1984).

A partir de meados do século XIX, a preocupação com essa ruptura passou a ser cada vez mais intensa, principalmente pelas agitações políticas e sociais do período, o que impelia o artista, mais do que refletir, a se tornar parte desse cenário também com sua produção. Ainda assim, convivem uma postura romântica, do rebelde e do maldito, na qual “preocupar-se com política seria contaminar a qualidade plástica de seu fazer com um objetivo utilitário” (AMARAL, 1984, p. 5), ao lado daquela que acredita que “toda arte é automaticamente social, posto que emana do homem e, assim, indiretamente reflete seu contexto” (AMARAL, 1984, p. 5).

Essas reflexões não ficaram restritas nem tampouco territorializadas e marcaram presença no século XX, inclusive pela própria difusão da perspectiva de Modernidade e sua expansão nesse período. Desse modo, a preocupação com o social na arte feita na América Latina emerge nos anos de 1920, como consequência dos importantes acontecimentos políticos do período: a Revolução Russa de 1917, Revolução Mexicana de 1910 a 1920, a Primeira Guerra Mundial etc. (AMARAL, 1984).²⁵

Mário de Andrade em seu artigo “O artista e o artesão”, texto de 1938, aponta sua inquietação acerca da conexão entre a arte e o povo, ao falar sobre a importância do aspecto técnico²⁶ para a obra de arte:

Está claro: prejudicial para a obra-de-arte, eu digo, e não para o artista. O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra-de-arte, mas de si mesmo. É a frase de Beethoven: “não há regra que não possa ser superada em benefício da expressão.” E não virá disto a degrading da arte, do Romantismo pra cá? Um artista cada vez mais expressivo de si mesmo, e uma obra-de-arte cada vez mais pessoal e inatingível ao povo? (ANDRADE, 1963, p. 11).

No mesmo artigo, Mário de Andrade, recupera as noções da beleza ideal grega e romana e a eternidade egípcia, período em que não existia a noção de indivíduo, para

²⁵ Para mais informações sobre essa questão dos problemas da arte, ver Plekhanov (1964). Sua obra *Arte e vida social*, lançada pela primeira vez em 1912 aborda a questão estética e como, para o autor, a arte deveria ser um instrumento no sentido de contribuir com o desenvolvimento da consciência humana e do regime social. Plekhanov (1856-1918) é um clássico do pensamento marxista e esse trabalho permanece como fundamental para tratar dos problemas da estética nessa tradição de pensamento.

²⁶ O aspecto técnico da obra de arte, para Mário de Andrade, não se configura como um fim em si, mas é parte do “artesanato”, conceito que ele apresenta no texto.

argumentar que o individualismo na arte, então contemporânea, tinha tomado conta do artista. Este havia se tornado mais importante do que a própria obra de arte. Segundo ele, a partir do Renascimento italiano a beleza se “desidealizou” (ANDRADE, 1963, p. 22), a arte se tornou objeto de pesquisa de caráter objetivo e o individualismo se acentuou. As consequências dessa dinâmica se traduzem em artistas menos filosóficos e menos conscientes, fato que ocasiona um desequilíbrio entre a arte e o social, seja para o artista exacerbadamente encerrado no individualismo, seja para o artista que se move única e exclusivamente por uma atitude social descolada da vontade estética – como acabou ocorrendo nas ditaduras russas e alemãs (ANDRADE, 1963, p. 28-30).

Mário de Andrade (1963, pp. 32-33) conclui seu texto com o seguinte parágrafo:

Faz-se necessário urgentemente que a arte retorne às suas fontes legítimas. Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade.

Um caminho possível para essa análise, portanto, encontra-se no paralelo entre esse pensamento expresso por Mário de Andrade e a preocupação de Vaccarini com a crise das artes plásticas. Isto porque Vaccarini, como ficará explícito no decorrer do texto, se aproxima em demasia do senso de urgência daquilo que Andrade denomina de “retomada às fontes legítimas” (ANDRADE, 1963, p. 32) e se preocupa com a falta de equilíbrio entre o existente, no que diz respeito à herança dos grandes cânones conjugada com a falta de conexão, e o “espírito de seu tempo” (VACCARINI, 1947a).

No mesmo sentido, Amaral (2006) aponta a reflexão crítica feita nos anos 1940 sobre a pintura na cidade de São Paulo. Tal reflexão foi registrada em vários textos do período por grandes intelectuais como Lourival Gomes Machado, Rubem Navarra, Santa Rosa e Sergio Milliet, além do já citado Mário de Andrade. Ainda que São Paulo fosse visto como o centro mais importante da pintura brasileira por alguns, ao falar sobre o grupo da pintura paulista, por exemplo, Santa Rosa faz uma objeção que sugere que o grupo “termina por desumanizar-se, dispensando-se de sentir profundamente o mundo e a vida, de dar uma contribuição autônoma, que ultrapasse os fins puramente técnicos” (SANTA ROSA, 1941, *apud* AMARAL, 2006).

Em outros termos, as condições sociais e históricas do meio século XX, ocasionadas pelas Revoluções Mexicana (1910) e Russa (1917), para além das Duas

Grandes Guerras (1914-1918/1939-1945), trouxeram à tona essa necessidade de politização no meio artístico, e Vaccarini apresentou tal preocupação em dois artigos escritos para o jornal *Correio Paulistano*, em março e maio de 1947, respectivamente – “A crise das artes plásticas” e “O caminho das artes plásticas”. E também em sua fala na conferência no Salão “Almeida Junior” da Galeria Prestes Maia sobre a escultura nos tempos modernos em outubro do mesmo ano, quando reafirmou sua inquietação. Em tal conferência, Martins (1947a, p. 7), destacou a afirmação feita por Vaccarini, nos seguintes termos:

O artista deve procurar sentir o que o povo sente, impregnando sua obra de um conteúdo humanístico infelizmente cada vez mais ausente da pintura ou da escultura contemporânea”. Houve quem achasse que o povo é o primeiro a se afastar do artista, assim como não faltaram opiniões no sentido de que o artista é um ser aparte, com seus próprios problemas e à procura das suas próprias soluções.

O trecho acima explicita o que seria a incumbência do artista e enfatiza a ausência desse posicionamento harmônico, principalmente na pintura e escultura moderna. Antecipadamente, Vaccarini (1947a) tratou desse assunto de forma pormenorizada em seu primeiro artigo “A crise das artes plásticas”, no qual inicia com um elogio e uma crítica à Arte Moderna²⁷ do período, além de qualificar a **crise** a qual se refere:

A arte contemporânea, se teve o mérito de vencer o academismo vazio de conteúdo humano e de aderências à vida, de destruir esquemas e retóricas consagradas pela tradição como cânones infalíveis, trazendo uma completa revolução no campo da estética e do estilo, degenerou, porém, ao mesmo tempo, num superindividualismo, nocivo à realização da obra de arte [...] Desde alguns anos, os artistas contemporâneos estão atravessando uma crise; percebem a beleza e importância da contribuição concreta das gerações precedentes, aceitando o abundante material acumulado por quase um século de pesquisas como elemento de estudo, rico de preciosos pormenores. Não sentem, porém, a vitalidade daquele tempo (VACCARINI, 1947a, p. 1).

Em outras palavras, Vaccarini ainda que exalte a Arte Moderna por ultrapassar as tradições acadêmicas e ser responsável por transformações técnicas importantes, critica a ruptura entre arte e sociedade experienciada naquele momento pela própria corrente modernista. Da mesma forma que Mário de Andrade (1963), o intelectual contrapõe a experiência de ruptura a partir de dois movimentos marcados pelo nexo entre artista e

²⁷ Referenciada na citação como “Arte Contemporânea” por Vaccarini, uma vez que a Arte Moderna, de maneira óbvia, era a Arte Contemporânea do período.

sociedade: o áureo grego e a renascença italiana:

Nos períodos de grande esplendor artístico, como o áureo grego, ou da renascença italiana, o artista não se considerava elemento separado do resto da humanidade com o fim de descobrir novos, insondáveis, misteriosos mundos individuais: mas sim integrava-se no ambiente no qual se tinha formado, nele fundindo-se e exprimindo, através de sua personalidade, os motivos essenciais, mais recônditos da sociedade em que vivia (VACCARINI, 1947a, p. 1).

A razão para a recuperação dos dois períodos citados é pela clara integração entre arte e sociedade, marca dos movimentos artísticos dessas épocas. No entanto, essa retomada não é feita de modo conservador ou nostálgico, pelo contrário, visto que busca a incorporação do desenvolvimento e das transgressões da arte feita até então sem perder, contudo, o nexos entre o artista e a vida que o circunda. Nesse sentido, completa com o que seria a chave para a saída do hermetismo e do individualismo representativo do período:

Eu penso que a solução da crise das artes plásticas esteja na volta das mesmas às suas funções primitivas, essencialmente decorativas. Refiro-me às funções da pintura pompeiana da “Villa dei Misteri” ou aos grandes afrescos de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca nas arquiteturas eclesiásticas. A pintura de cavalete, em última análise, nada mais é que o produto de um individualismo exasperado, encerrado num hermetismo sem possibilidade de saída. A pintura mural acarreta como consequência a necessidade da revisão de todo o problema, e uma nova postura compositiva, dando aos artistas renovado espírito criador em função da obra de arte e das novas necessidades que surgem, exigidas pelo tamanho do espaço a ser pintado. A pintura, assim, deixa de ser uma palestra de estudo, ou uma simples manifestação de extravagância histórica. A pintura mural, como elemento de côr entrosado num corpo arquitetônico, volta ao seu equilíbrio e a sua função. Neste caso, o artista sentir-se-á reintegrado na sociedade como elemento útil e privilegiado, e a arte tornará a desempenhar seu papel social no mundo contemporâneo. (VACCARINI, 1947a, p. 1).

Nesse momento, Vaccarini traz à luz a questão da pintura mural²⁸. Essa consideração pode gerar uma discussão frutífera ao traçar um paralelo com o muralismo mexicano – que ainda que não seja privilégio mexicano, foi uma técnica muito utilizada pelos povos pré-colombianos e que se consolidou como um importante marco da arte produzida no México no século XX. Isto porque, como dito, a crise das artes plásticas não ficou encerrada em um ou dois lugares, a arte latino-americana como um todo debruçou-se sobre essa problemática. Em 1923, o *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México* soltou o seguinte manifesto (assinado por Diego Rivera, Siqueiros,

²⁸ Técnica de pintura feita em paredes.

Orozco, entre outros)²⁹, que fortaleceu o argumento de que o nexo entre arte e sociedade estimula o debate tanto aqui quanto alhures:

*Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas, tendendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. “Repudiamos” la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual, por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de “arte monumental” por ser de utilidad pública. “Proclamamos” que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer, porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. “Proclamamos” que siendo nuestro momento social, de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propagando ideológica en bien del Pueblo haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate (TIBOL, 1974, p. 11).*³⁰

Como se estivesse dialogando com essa proposição, Vaccarini apresenta o melhor exemplo de acerto dessa orientação muralista no sentido do equilíbrio entre arte e sociedade e finaliza o texto com a seguinte argumentação acerca do ímpeto criador e de seus elementos:

No Brasil, Candido Portinari, com seus afrescos, seus azulejos e temperas murais, dá-nos um belíssimo exemplo de como o artista não somente não deve sacrificar sua personalidade, mas, pelo contrário, adquirir novas experiências, que lhe permitam entrever sempre novas possibilidades criadoras (VACCARINI, 1947a, p. 1).

A partir dessa exposição, apresenta-se tais questões trazidas à luz por Vaccarini nas próximas duas subseções. Na primeira, o propósito consiste em recuperar as características da Renascença italiana citada tanto por Vaccarini quanto por Mário de Andrade, além de

²⁹ Diego Rivera (1886-1950), José Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) foram três dos mais relevantes artistas mexicanos e expoentes da primeira e segunda geração do muralismo no país.

³⁰ “Nosso objetivo estético fundamental consiste em socializar as manifestações artísticas, tendendo ao desaparecimento absoluto do individualismo burguês. “Repudiamos” a chamada pintura de cavalete e toda a arte do cenáculo ultraintelectual, por serem aristocráticas, e exaltamos as manifestações da “arte monumental” por serem de utilidade pública. “Proclamamos” que toda manifestação estética alheia ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer, pois contribui para perverter o gosto de nossa raça, já quase totalmente pervertido nas cidades. “Proclamamos” que sendo o nosso momento social, de transição entre o aniquilamento de uma velha ordem e a implantação de uma nova ordem, os criadores de beleza devem se empenhar porque seu trabalho apresenta um aspecto claro de propagação ideológica para o bem do Povo fazendo arte, que atualmente é uma manifestação da masturbação individualista, um objetivo de beleza para todos, educação e combate” [tradução nossa].

apresentar quatro obras de arte que se relacionam com o período e com o argumento exposto: Fragmento dos afrescos da “Vila dos Mistérios”³¹; “Lamento sobre o Cristo morto” de Giotto; “Nossa Senhora com o Menino e Santana” de Masaccio e Masolino; e, por fim, “Nossa Senhora e santos com Federico da Montefeltro” de Piero della Francesca. Em seguida, a segunda subseção é responsável por apresentar os aspectos que se constituem como um caminho para a resolução da **crise**, de acordo com Vaccarini, além de apresentar duas obras de arte com o intuito de aproximá-las a tais reflexões: o Fragmento “As três Revoluções” do mural “História e Perspectiva do México” de Diego Rivera; e a “Criança Morta” de Cândido Portinari. Vaccarini não explicita quais obras poderiam ser exemplos do seu argumento, dessa forma, a seleção foi inspirada pela hipótese da pesquisa, pela coerência entre os temas e pelas características expostas por Vaccarini (1947a), buscando conferir certa materialidade para suas preocupações estéticas e artísticas.

2.1 Dos afrescos da Vila dos Mistérios à Renascença de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca

Nesta primeira subseção explora-se os elementos trazidos por Vaccarini para se pensar o caminho para a crise das artes plásticas, mais precisamente: a volta às funções primitivas da arte. Nesse sentido, deixa entendido uma retomada das artes essencialmente decorativas, no sentido que se encontra tanto na arte pompeiana quanto nas artes renascentistas. Entende-se que essa referência ao decorativo se manifesta em razão da intrínseca ligação das obras citadas com o contexto social e histórico da época, seja de forma didática seja de forma eclesiástica.

2.1.1 Vila dos Mistérios

A Vila dos Mistérios foi uma vila suburbana localizada fora dos muros da antiga cidade de Pompeia na Itália. Tanto a cidade quanto a vila, foram enterradas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 a.C. e descoberta apenas em escavações de 1909. Durante as escavações foram encontrados vestígios dessas edificações, bem como estátuas e afrescos. De acordo com tais evidências, a vila foi construída ainda no século II a.C. e teve como

³¹ Sem definição de autoria.

auge a era de Augusto, imperador de Roma entre 63 a.C. e 14 d.C., mas caiu em declínio após o terremoto de 62 a.C. e se transformou em uma vila agrícola onde se produzia uvas e vinhos (MAIURI, 1961). O arqueólogo italiano Amadeo Maiuri foi superintendente das escavações de Pompeia por mais de quarenta anos e suas interpretações acerca da história e funções da cidade continuam como as mais aceitas ainda hoje (LAURENCE, 2014).

Como exposto por Argan (2003a, p. 186):

Embora haja conhecimento de que em Roma se praticava a pintura em tela, as únicas pinturas romanas que conhecemos são as figurações inseridas nas decorações parietais e pertencem, em grande parte, às duas cidades da Campânia – Pompéia e Herculano. No século I a.C., a pintura romana destaca-se da tradição etrusca à qual se ligara e volta-se aos exemplares gregos [...] Na *vila dos Mistérios* em Pompéia foi perfeitamente conservado um grande friso figurado, que representa, com toda a probabilidade, um rito de iniciação ao culto de Dionísio.

Em outras palavras, de acordo com Maiuri (1961) e demais pesquisadores, os afrescos situados no sítio arqueológico, mais especificamente em um aposento da edificação, apresentam cenas de iniciação de uma sacerdotisa ao culto de Dionísio. O conjunto completo é composto por dez cenas e em algumas pode-se observar Sileno, personagem da mitologia grega, professor de Dionísio, tocando a Lira e sendo acompanhado pela flauta tocada por um fauno, divindade menor (IMAGEM 3). Em outras cenas, pode-se notar outros símbolos dos rituais dionisíacos: a música, o vinho, a dança, o desejo, a sexualidade etc.

Imagem 3 – Fragmento dos afrescos da *Villa dei Misteri*, 79 a. C., afresco³², Pompeia



Fonte: Acervo – Wikipedia. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Roman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii_005.jpg

Nesse sentido, pode-se compreender que, para Vaccarini, a função da arte pompeiana, principalmente nesse caso, reside na questão do reflexo do seu tempo e da sua história. Os afrescos da Vila dos Mistérios são responsáveis pela narrativa histórica de um culto milenar que conecta a civilização romana e grega, que descreve não apenas os hábitos e a crença daquele período, mas nos convida a um percurso dentro da sociedade romana. Assim, sua função, além de decorativa, se tornou didática, histórica e narrativa, e ultrapassa milênios utilizando a técnica de pintura própria de seu tempo.

2.1.2 Giotto, Masaccio e Piero della Francesca

Vaccarini (1947a) recupera certas características do Renascimento ao propor uma saída para a crise das artes plásticas. O chamado Renascimento italiano evoca, de saída, poderosa impressão – na verdade, toda a história da arte italiana é cercada por uma aura consagrada – e estudos sobre o tema pululam nas mais diversas áreas. O objetivo, portanto, não é aprofundar nas mais variadas interpretações desse período, mas de seguir as indicações lançadas por Vaccarini.

O Renascimento é um período marcado por grandes transformações históricas sociais e culturais que emergiram a partir do século XIV ao XVI em que surgiram grandes

³² Técnica de pintura feita em superfície úmida. “Afresco (it. *Affresco*). Técnica de pintura mural em que, primeiramente, recobre-se a parede com uma camada de cal gorda e areia (*rinzàffo*); depois, aplica-se uma segunda camada, o emboço (*arricio*); sobre essa, já seca, traça-se o desenho (*sinople*), depois recoberto por uma terceira camada de reboco fino que, ainda úmido, é pintado com rápidas pinceladas. Ao secar, a superfície absorve o anidrido carbônico do ar, solidificando-se e tornando a cor cristalina e insolúvel. Uma vez que o pigmento (diluído em água pura) deve penetrar no reboco fresco, a preparação é executada trecho por trecho, levando em conta a quantidade de superfície que pode ser pintada em um dia; a junção de duas camadas de reboco, geralmente visível, permite estabelecer as “jornadas” de trabalho empregadas pelo pintor. Os pigmentos para o afresco devem ser resistentes à ação da cal; a execução deve ser sempre sem correções. [...]” (ARGAN, 2003a, p. 424)

nomes das artes e ciências italianas: de Petrarca a Maquiavel, de Michelangelo a Rafael de Sanzio, de Ticiano a Leonardo da Vinci, de Dante a Boccaccio.³³ Tais transformações abarcaram todas as estruturas da vida no período: o comércio nas cidades italianas se fortaleceu o que gerou novas rotas comerciais e, portanto, estimulou a ampliação da produção; o Humanismo emergiu como uma nova concepção filosófica, devido às mudanças na ordem social que se caracterizou pela ruptura dos laços de dependência social e a liberação do indivíduo; e, as artes plásticas foram desenvolvidas como consequência desta filosofia humanista criando uma estética mais próxima das expressões humanas, além de conceber maior volume e profundidade às obras (SEVCENKO, 1994). Nesse sentido, Lorenzo Mammì (1999), no prefácio da obra *Clássico e Anticlássico* – que foi traduzida por ele e que reúne ensaios de Giulio Carlo Argan – aponta a seguinte consideração acerca da questão humana no período

a questão do valor universal da ação humana não se punha antes do Renascimento, ou melhor, estava resolvida de antemão: a história era obra da Providência, sendo portanto imperscrutável. Ao homem cabia apenas registrar a sucessão dos acontecimentos e classificar as infinitas formas do visível, reunir as singularidades em grupos e apresentá-las umas ao lado das outras, sem articulá-las numa ação que determinasse seus significados [...] (MAMMÌ, 1999, p. 9).

O Humanismo do Renascimento se opunha à cultura enciclopédica e à concepção de história baseada na Providência e no tempo cíclico. A concepção humanista exaltava o indivíduo como fonte de ação e de vontade, assim compreende-se a razão pela qual o corpo humano e sua anatomia se tornaram objeto de tantas reflexões (como observa-se nas obras de da Vinci, por exemplo). Nesse sentido, Mammì pontua uma característica fundamental para este trabalho:

A idéia antiga do tempo cíclico, motor de uma história que se repete ao infinito, não podia ser aceita por um cristão: para um antigo, o evento passado era exemplo por ser protótipo de uma classe de eventos que voltam a se verificar periodicamente; para um homem do Renascimento, ao contrário, a história não se repete, mas o passado continua agindo, como causa material e espiritual, no presente. Daí a importância atribuída pelos humanistas ao monumento, que é o meio pelo qual o passado permanece no presente e se projeta no futuro (MAMMÌ, 1999, p. 9).

³³ Francisco Petrarca (1304-1374) foi um intelectual, poeta e humanista italiano; Maquiavel (1469-1527) foi um intelectual, filósofo e historiador florentino; Michelangelo (1475-1564) foi um pintor, escultor e arquiteto de origem toscana; Rafael Sanzio (1483-1520) pintor, escultor e arquiteto urbinense; Ticiano (1488?-1576) foi um dos principais representantes da escola veneziana no Renascimento; Leonardo da Vinci (1452-1519) foi um polímata que se destacou em diversas áreas como a pintura, a anatomia, a matemática etc; Dante Alighieri (1265-1321) foi um escritor, poeta e político florentino; Boccaccio (1313-1375) poeta e crítico literário italiano.

A questão do monumento já sinaliza uma ideia importante para a compreensão do pensamento e da obra de Vaccarini. As artes plásticas renascentistas receberam grande destaque devido à necessidade de imposição social da nova camada burguesa, que se tornou a grande financiadora de uma nova cultura com o intuito de difundir os novos hábitos, valores e comportamentos – a visão racional, humanista, dinâmica e opulenta. Dessa forma, a produção artística se torna o principal meio para esse fim, com a construção e adorno de palácios, igrejas e prédios públicos (SEVCENKO, 1994). Não ao acaso, as grandes obras de arte desse período se encontram como afrescos, retábulos, têmperas e esculturas em igrejas e capelas.

Nesse contexto de ruptura com as estruturas da vida advindas da Idade Média, emerge Giotto di Bondone (1267-1337), o pintor tido como o precursor do Renascimento, que nasce na província de Florença e se torna aluno do importante pintor florentino Cimabue (1240-1302), além de amigo de Dante Alighieri. Giotto pertence ao chamado *Trecento*, a primeira fase do Renascimento marcada pelas consequências das crises no sistema feudal advindas da Guerra dos Cem Anos e da Peste Negra. No âmbito cultural, o período é marcado pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri, pelo *Cancioneiro* de Petrarca e por *Decameron* de Boccaccio (SEVCENKO, 1994).

Giotto tem como característica principal da sua obra, como traço do período, a incorporação humanística e a quebra da tradição medieval, ao remover os fundos dourados característicos dessa escola, o que atribui uma noção de volume e dimensão nas representações. A inovação de Giotto se revelou também na utilização de cenários locais no lugar das paisagens antigas, além de se valer do realismo para criar a ilusão de profundidade. Tais renovações presentes nas obras de Giotto, renderam ao pintor muitas críticas, como a de Carlo Carrà, em publicação original de 1949:

A vida, como dissemos, entra na arte de Giotto com todos os seus elementos mais duradouros, e é por isso que todos os homens de qualquer nação e de religiões diversas exaltam essa obra, hino sublime à fé cristã. E, porquanto cada necessidade de caráter prático desaparece para dar lugar a uma nova identidade que transcende os próprios escopos que a sugeriram, afirmamos que Giotto é o primeiro pintor italiano moderno que recolhe os múltiplos aspectos da vida e os eleva a uma esfera onde o ideal e o real se completam mutuamente (CARRÀ, 2009, s/p).

Esse trecho do artigo de Carrà (2009) denota a questão chave para compreensão do motivo pelo qual Vaccarini (1947a) recupera Giotto para indicar caminhos para solucionar a crise das artes plásticas. O nexó entre a obra e os aspectos da vida responde ao que

Vaccarini (1947a) coloca como a conexão com o “espírito de seu tempo”.

No mesmo sentido, a fim de estabelecer a importância de Giotto para o desenvolvimento das noções artísticas do período e de evidenciar as inovações do pintor, segue o trecho abaixo:

Boccaccio diz que graças a Giotto a arte de pintar foi arrancada da obscuridade e revelada na sua plena luz. E antes, no século catorze, Villani diz que as obras de Cimabue e de Giotto ressuscitaram uma arte que tinha se tornado anêmica e moribunda (DRESDEN, 1968)

Para tanto, a imagem (IMAGEM 4) do afresco *Lamento sobre o Cristo morto* – que é considerado sua maior obra na *Capella degli Scrovegni*, retrata cenas da vida de Virgem Maria e de Cristo – ilustra o que foi pontuado anteriormente como a ruptura com a tradição medieval, a partir de certas características presentes nessa obra: o fundo azul, as dimensões realísticas, o aspecto dramático, o cenário local, as vestes que evidenciam o corpo humano e a ilusão do volume presente no afresco, isto é, componentes que criaram consonância com o modo de vida da época.

Imagem 4 – Giotto di Bondone, *Lamento sobre o Cristo morto* (*Descida da Cruz* ou *Pietà*), 1303-05, afresco, 200 x 185 cm, capela dos Scrovegni, Pádua



Fonte: Acervo – Wikipedia. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone#/media/Ficheiro:Giotto_di_Bondone_009.jpg

Para melhor compreensão, segue a análise da pintura que descreve, para além das características técnicas, a dimensão psicológica e humana que envolve o quadro, que já não é mais estático, mas possui a dinâmica do sofrimento expresso na cena:

No *Lamento sobre o Cristo morto* a figura de São João é uma massa fechada da qual saem apenas a cabeça e as mãos; as pregas em tensão do manto revelam, sem descrevê-lo, o gesto desesperado dos braços abertos, jogados para trás; e o gesto de dor e de resignação tem o seu vértice no semblante projetado à frente, no olhar fixo [...] O vértice do *pathos* está nas cabeças encostadas de Nossa Senhora e de Cristo, situadas embaixo, em uma extremidade, de modo que em sua direção gravitem, declinando progressivamente, as massas das figuras à direita e, com repentino apurmo, aquelas da esquerda [...] Não dá dúvida de que existe um motivo histórico-dramático: o lamento de Nossa Senhora, das mulheres piedosas, de São João sobre o Cristo morto. Mas, em um nível mais profundo, o duplo sentido de queda e ascensão do ritmo exprime, em

valores puramente visuais, um conceito mais vasto: a dor, que toca no fundo do desespero humano, se eleva na moralidade mais alta da resignação e da esperança (ARGAN, 2003b, p. 26-27).

Na mesma perspectiva, além de Giotto, Vaccarini (1947a) cita Masaccio (1401-1428), pintor florentino do chamado *Quattrocento*, segunda fase do Renascimento, tido como o grande mestre renascentista após Giotto. Essa fase é marcada pela expansão da filosofia humanista nos meios burgueses e nas universidades. Na escola florentina, surgem três correntes artísticas: a naturalista, em que se destaca Masaccio; o gótico tardio, de Fra Angelico; e a sintetização das anteriores expressas por Botticelli.³⁴

Nesse caso, Masaccio se aproxima de Masolino (1383-1447) que se torna seu principal colaborador, além de estabelecer relações com Brunelleschi (1377-1446) e Donatello (1386-1466)³⁵. Essa aproximação é significativa, visto que Brunelleschi foi o criador do método perspectivista – técnica baseada em relações matemáticas e na projeção para o infinito pelo ponto de fuga, contrariamente aos espaços fechados das obras medievais (SEVCENKO, 1994). Nesse sentido, a influência do pintor nas obras de Masaccio, e de toda a arte feita posteriormente, é incontestável. As principais obras de Masaccio são: Nossa Senhora com o Menino e Santana (1422); Adão e Eva expulsos do Paraíso (1425); O Pagamento do Tributo (1425); e Político de Pisa (1426).

A descrição de Masaccio escrita por Argan (2003b, p. 181) parece não deixar dúvidas sobre a importância e a verve revolucionária do artista:

Masaccio, nascido em 1401 em San Giovanni Valdarno, morre antes de completar 27 anos, em Roma. Em menos de dez anos de atividade cumpre, na história da pintura, uma revolução que não tem precedentes senão em Giotto. A tradição o faz discípulo de Masolino, com o qual colaborou muitas vezes e se reunirá em Roma no fatal outono de 1428 [...] Masolino está convencido de que a tradição pode desenvolver-se e reavivar-se; não se opõe absolutamente ao ímpeto revolucionário de Masaccio, ao contrário, encoraja-o com a benevolência do ancião que “dá espaço aos jovens”, crê que a própria pintura possa conciliar-se com a do jovem amigo e, se tanto, não entende por que o jovem amigo não a pensa do mesmo modo.

A obra abaixo (IMAGEM 5), seguida da análise de Argan (2003b, p. 182), ilustra algumas características do pintor como a perspectiva de Brunelleschi e as influências giottescas (como a nota dramática da pintura).

³⁴ Fra Angelico (1387-1455) importante pintor beatificado pela Igreja Católica; Botticelli (1445-1510) foi um pintor florentino com obras fundamentais como “O nascimento de Vênus” (1483).

³⁵ Donatello (1386-1466) foi um escultor florentino de grande relevância.

Imagem 5 – Masaccio e Masolino, *Nossa Senhora com o Menino e Santana*, 1422, têmpera³⁶ sobre madeira, 175 x 103 cm, Galleria degli Uffizi, Florença



Fonte: Acervo – Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Masolino_008.jpg

Concebe um quadro extenso: desde o tempo de Giotto não aparecera na pintura florentina uma figura grandiosa, arquetônica como Santana. Pois bem, na espacialidade expandida, dimensional dessa figura, Masaccio erige uma Nossa Senhora que tem o volume e até o perfil ogival da cúpula de Brunelleschi; e que se insere na figura de Santana exatamente como a cúpula florentina se insere na espacialidade dimensional das naves trecentistas. E como a cúpula, constitui no centro do quadro um poderoso núcleo plástico, que reabsorve e “proporciona” sobre o próprio eixo todo o resto. Masaccio, que frequentava Brunelleschi mais do que Masolino, compreendeu que uma forma arquetônica como a cúpula, capaz de auto-sustentar-se, de resolver em si o conflito das forças, de colocar-se no centro do espaço urbano e de dominá-lo, era uma realidade viva *como uma pessoa*. Deu-lhe um rosto que “gira” como o lanternim e dele faz uma Nossa Senhora (ARGAN, 2003b, pp. 181-182).

³⁶ “Têmpera. (it. *Tëmpera*). Técnica pictórica que se utiliza de pigmentos misturados a um colante (clara de ovo, leite, cola, cera etc.) [...]” (ARGAN, 2003a, p. 449).

Assim sendo, da mesma forma que Giotto, Vaccarini (1947a) recupera Masaccio como uma forte influência do *Quattrocento* e imprime nas suas obras as características notadas em Giotto. Existe um nexos com o argumento de Vaccarini (1947a; 1947b), visto que ele resgata o sentido da pintura eclesiástica em sua função decorativa como uma forma de recuperar o sentido da obra de arte em geral.

Da mesma forma, cita Piero della Francesca (1415-1492), pintor renascentista pertence ao *Quattrocento*, como Masaccio. Tal como os grandes pintores de seu tempo, Piero della Francesca também utilizou nas suas obras a perspectiva, a criação de dimensão e volume, porém se diferenciou ao incorporar a geometria. É sabido que essa característica influenciou fortemente o movimento cubista no século XX, principalmente pelo uso da geometria na construção das faces, incluídas até nas obras de Cândido Portinari.

A imagem abaixo (IMAGEM 6), seguida da análise estética de Argan (2003b), expõe as características, inclusive, arquitetônicas do retábulo³⁷ a fim de visualizar as particularidades renascentistas da obra.

³⁷ “Retábulo (it. Pala). Paineis de madeira pintado ou esculpido, de grandes dimensões, que se põe sobre o altar” (ARGAN, 2003b, p. 420).

Imagem 6 – Piero della Francesca, *Nossa Senhora e santos com Federico da Montefeltro*, 1472-1474, têmpera sobre madeira, 251 x 172 cm, Pinacoteca di Brera, Milão



Fonte: :Acervo – Wikipedia. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sacra_conversazione#/media/Ficheiro:Piero_della_Francesca_046.jpg

Também do período urbinense é o retábulo com a Nossa Senhora, santos e Federico da Montefeltro em oração (entre 1472 e 1474).³⁸ Pela primeira vez a arquitetura não é mais somente uma estrutura de planos perspécticos, mas um vão vasto e profundo coberto em abóbada e com um nicho no fundo; e se estende com a abertura dos grandes arcos, lateralmente e para frente. O semicírculo das figuras é, pois, colocado no cruzamento dos braços de um edifício em cruz. A decoração clássica dos lacunários³⁹ e rosáceas, as parastáticas⁴⁰ caneladas retêm a luz, dão-lhe uma densa vibração, as zonas de sombra são cheias de ar. A função arquitetônica do semicírculo de figuras ao redor da Nossa Senhora é de conjugar os espaços abertos ao vão do fundo (ARGAN, 2003b, p. 253) [*notas de referência inclusa pela autora*].

³⁸ Piero della Francesca visita a cidade de Urbino e cria algumas obras em que retrata o duque de Urbino, Federico de Montefeltro (ARGAN, 2003b).

³⁹ “Lacunário (it. *Lacunàri*). Espaço entre vigas nos forros dos caixotões” (ARGAN, 2003b, p. 412).

⁴⁰ “Parastática (it. *Paràsta*). Pilastra encaستoada no canto de uma fachada ou de um muro; diferentemente da lesena, além da finalidade decorativa, tem função portante (ARGAN, 2003b, p. 416).

Feitas tais considerações sobre os períodos indicados por Vaccarini (1947a) e sobre as obras selecionadas durante a pesquisa, o objetivo desse tópico foi caracterizar os pontos mais importantes lançados pelo intelectual a fim de criar uma base argumentativa sobre a saída para a crise das artes plásticas. Segundo Vaccarini, o retorno às funções primitivas e decorativas da arte, principalmente presentes no Renascimento e nos pintores citados, faz parte do que seria o caminho para a resolução da crise nas artes plásticas do período. De acordo com a interpretação trabalhada nesta dissertação, o contato com as estruturas da vida e a conexão humanista ficariam claros nas composições e concepções dos artistas apresentados, esse aspecto é fundamental como primeiro movimento no sentido de retomar esse nexos. Na tentativa de pensar alternativas para responder a crise do individualismo na arte do período, Vaccarini (1947a) toma por exemplo a pintura mural e as obras de Cândido Portinari, como modelo contemporâneo de êxito no que se refere à recuperação de tal nexos.

2.2 O caminho: o Muralismo de Diego Rivera e a Pintura de Cândido Portinari

Em seu artigo, Vaccarini (1947b) esclarece que as artes, em todas as suas formas, não são “fenômenos avulsos casuais, inseridos acidentalmente no período histórico no qual se desenvolvem, mas com estes formam um todo: exprimem sons, formas e cores sua essência e criam um ‘*pathos*’”. Nesse sentido, ele reconhece que elas não são extrínsecas à realidade e ao contexto no qual emergem, ainda que não proponha qualquer tipo de arte engajada.

Segundo ele (1947a; 1947b), o **caminho** para solucionar a **crise** das artes plásticas, é a religação entre o artista, a obra de arte e o ambiente em que estão inseridos. Como exemplos dessa conexão, a pintura mural e as pinturas de Cândido Portinari dos anos de 1940, são vistas como a fuga do individualismo narcisístico, e a junção entre as contribuições das gerações precedentes – como os renascentistas – e o que chama de “espírito de seu tempo”. Como ele pontua:

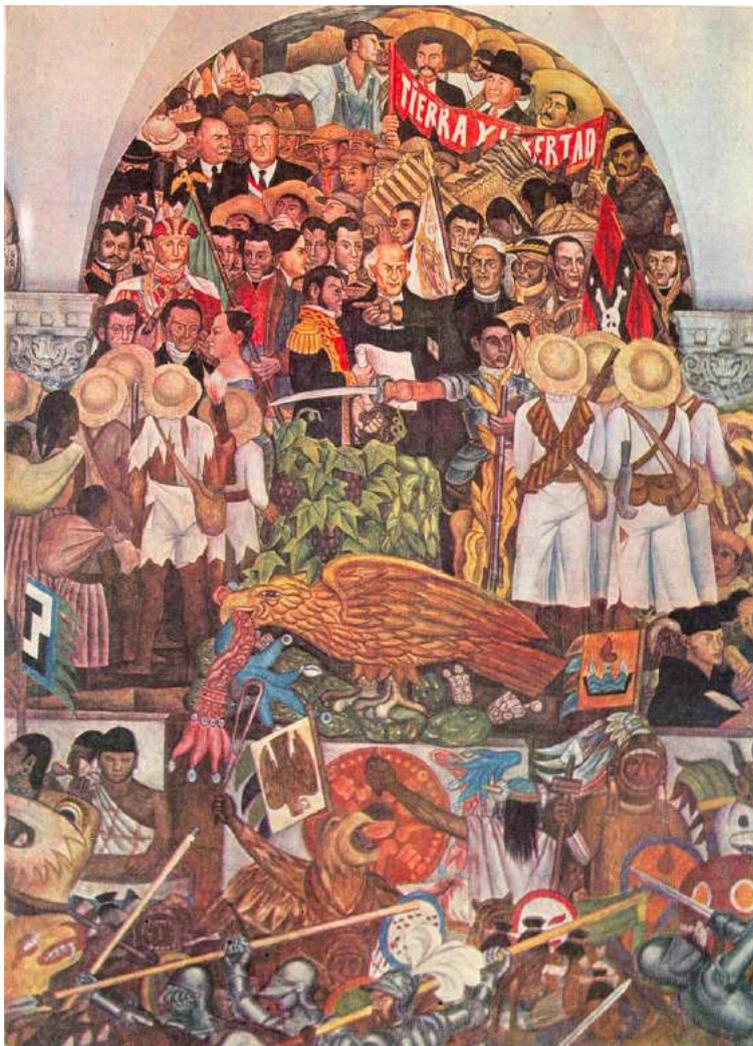
A pintura mural acarreta como consequência a necessidade da revisão de todo o problema, e uma nova postura compositiva, dando aos artistas renovado espírito criador em função da obra de arte e das novas necessidades que surgem, exigidas pelo tamanho do espaço a ser pintado. A pintura, assim, deixa de ser uma palestra de estudo, ou uma simples manifestação de extravagância histérica. A pintura mural, como elemento de cômico entrosado num corpo arquitetônico, volta ao seu equilíbrio e a sua função. Neste caso, o artista sentir-se-á reintegrado na sociedade como elemento útil e privilegiado, e a arte tornará a desempenhar seu papel

social no mundo contemporâneo (VACCARINI, 1947a).

Devido ao período que Vaccarini estava inserido, acredita-se não ser arbitrário a relação que se estabelecer uma relação entre o que ele denominou de “pintura mural” e o Muralismo Mexicano da primeira metade do século XX. Essa corrente artística estava diretamente ligada às condições históricas e sociais consequentes da Revolução Mexicana de 1910, movimento de cunho popular e nacional. A revolta dos camponeses duramente explorados pelos latifundiários se uniu ao movimento progressista de artistas e intelectuais, articulando um fundo moderno somado com a busca da identidade mexicana. Nesse sentido, o Muralismo foi crucial no desenvolvimento desta identidade ao incorporar elementos folclóricos e pré-colombianos, além de elevar a temática revolucionária e popular nas obras e romper com as tradições academicistas da época (ARGAN, 1992, pp. 491-492).

Nesse sentido, seleciona-se uma obra de Diego Rivera, um dos maiores expoentes dessa corrente artística, que estabeleceu relações próximas ao Expressionismo alemão e às vanguardas russas. “As Três Revoluções” (IMAGEM 7) é um fragmento do mural de grandes dimensões “História e Perspectiva do México” localizado no Palácio Nacional do México e finalizado em 1935. Tal obra pode exemplificar o argumento de Vaccarini ao unir as tendências das gerações precedentes, inclusive no que concerne à decoração, e às condições históricas da população mexicana – tanto na formação nacional, quanto da sociedade do período.

Imagem 7 – Diego Rivera, Fragmento *As três Revoluções* do mural *História e Perspectiva do México*, 1929-1935, afresco, Palácio Nacional do México, Cidade do México



Fonte: Vasconcellos, 2010, p. 193.

O mural completo cobre uma área total de 276 m², sendo subdivido em três seções: duas laterais de 7,49 x 8,85 m e uma central de 8,59 x 12,87 m. Nele pode-se observar referências aos povos pré-hispânicos, à Revolução Mexicana e à visão marxista do período. Como aponta o trecho a seguir, a verve revolucionária do movimento é indiscutível:

A semejanza del gran arte de otras épocas, la pintura mural mexicana tiene un mensaje que decir. Es el mensaje de la Revolución Mexicana, en su contenido profundo y visionario. La Revolución se propuso destruir el latifundismo, entregar la tierra los trabajadores del campo y librarlos de la esclavitud del peonaje. En muchos de sus pasajes, la pintura de los muralistas mexicanos es un canto a la revolución agraria, a la justicia que le assiste, a las masas rurales que se levantaron al grito de “Tierra y Libertad” y a sus valerosos y abnegados caudillos. [...] La Revolución se propuso, igualmente robustecer la consciencia nacional y ahondar en el mexicano el conocimiento de su pasado y la confianza en su porvenir.

Los pintores llevaron a los edificios públicos una historia de México impregnada del espíritu altivo de la nacionalidad, en la que se hace justicia a los antiguos pobladores de México y a los libertadores, a los fundadores de la nación moderna, a sus defensores y a sus constructores, desde los más ilustres (FONDO EDITORIAL DE LA PLÁSTICA MEXICANA, 1960).⁴¹

Dessa forma, “a pintura latino-americana de revolta”, segundo Argan (1992) exerceu uma grande influência nos países que compartilhavam das mesmas condições sociais. E não foi diferente no Brasil. Essa característica pode ser notada em diversas obras brasileiras, como no caso de Cândido Portinari (1903-1962). Portinari, o exemplo brasileiro tomado por Vaccarini (1947a), nasceu no interior de São Paulo, na cidade de Brodowski, mas ao completar 18 anos se mudou para o Rio de Janeiro. Nesse período, foram introduzidas as tendências modernistas no Brasil, principalmente com a Semana de Arte Moderna de 1922. Em 1928, ao expor no Salão Nacional, Portinari recebeu como prêmio uma viagem à Paris, onde viveu por dois anos.

Na Europa, o artista vira o que se fazia em pintura de vanguarda. Vira as obras dos renascentistas italianos – Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Uccello – cujo estilo, tanto séculos depois, seria mais moderno que o academicismo. E Portinari soube vê-lo. Saíra do Brasil quase acadêmico, voltaria moderno. Mudara também o objeto de suas preocupações: de agora em diante, serão preferidos os temas sociais (CARTA; MARGULIES, 1967).

Ao regressar da França, em 1930, Portinari chega ao Brasil em um cenário diferente: a arte moderna se encontrava em processo de incorporação à vida cultural, principalmente na cidade de São Paulo. Nesse momento, também existia uma crescente politização dos artistas da época frente às condições sociais marcadas pela Revolução Mexicana de 1910, pela Revolução Russa de 1917, pela Grande Depressão causada pelo *crash* da bolsa de 1929, pelo início da Era Vargas e as consequências do fim da Primeira Guerra Mundial.

Pode-se observar a influência latino-americana nas obras de Portinari,

⁴¹ “Como a grande arte de outros tempos, a pintura mural mexicana tem uma mensagem a dizer. É a mensagem da Revolução Mexicana, em seu conteúdo profundo e visionário. A Revolução se propôs a destruir o latifundiarismo, entregar a terra aos trabalhadores rurais e libertá-los da escravidão da peonagem. Em muitas de suas passagens, a pintura dos muralistas mexicanos é um hino à revolução agrária, à justiça que a assiste, às massas rurais que se levantaram ao grito de ‘Terra e liberdade’ e aos seus líderes corajosos e abnegados. [...] A Revolução também se propôs a fortalecer a consciência nacional e afogar no mexicano o conhecimento de seu passado e a confiança em seu futuro. Os pintores trouxeram para os prédios públicos uma história do México impregnada do espírito altivo da nacionalidade, em que a justiça é feita aos antigos colonizadores do México e aos libertadores, os fundadores da nação moderna, seus defensores e construtores, dos mais ilustres” [tradução nossa].

principalmente, por essa afluência entre os temas sociais e a incorporação de características renascentistas (perspectiva, volume e profundidade) em sua obra posterior, que o aproxima, inclusive, dos artistas mexicanos. Nas décadas de 1930 e 1940, o artista cria diversas obras, consideradas até hoje como produções fundamentais da sua carreira: “Retrato de Mário de Andrade” (1935); “Café” (1935); “O Lavrador de Café” (1939); “Lázaro” (1944); “Retirantes” (1944); “Enterro na rede” (1944); dentre outras, fortemente marcadas pelas características apontadas acima.

Em seu artigo “Picasso revisitado”, Fabris (1996, p. 103) disserta sobre a influência que a obra “Guernica” de Pablo Picasso exerceu sobre Cândido Portinari, a partir do seu primeiro contato com o quadro em 1942, e sobre como tal influência foi interpretada, principalmente por Mário de Andrade, frente às questões referentes à crise vivenciada no campo da arte e dos intelectuais⁴² naquele período:

Guernica, como escreve Mário de Andrade, fornece a Portinari “a solução plástica”, sem que isso signifique incorporação cega de uma influência declarada. Penetrado pelo drama da guerra, em crise diante de sua imagem de “artista oficial”, Portinari teria tentado solucionar pela aproximação a Picasso, a inquietude que havia tomado conta de sua vida.

Fabris (1996) recupera o conceito de artesanato que Mário de Andrade trabalha em seu artigo de 1938, “O artista e o artesão” e estabelece a relação dos impasses da Arte Moderna e do individualismo:

A valorização do aspecto artesanal da produção de Portinari em detrimento do artista criado, implícita na leitura de Sarfatti, é também central nas considerações de Mário de Andrade. Embora com outro significado. Crítico em relação aos impasses vividos pela arte moderna, dessocializada e centrada no artista e não mais na obra, o escritor confere valor positivo à “luta contra o individualismo aristocrático contemporâneo e o sentimento artesanal, proletário e antiindividualista” que Portinari encarnava à perfeição” (FABRIS, 1996, pp. 110-112).

Essa relação retomada por Fabris (1996) entre Mário de Andrade e Portinari é fundamental para a argumentação presente nesta dissertação. Isto porque nos permite situar a questão do individualismo e da crise nas artes plásticas, não como um discurso dissonante de Vaccarini (1947a), mas como algo recorrente no cenário intelectual da época. Além disso, Vaccarini (1947a) corrobora a visão andradiana que reconhece Portinari como um exemplo da associação entre as dimensões artísticas e sociais, como explicita o trecho a

⁴² Em alguns momentos, a base de argumentação entre a crise da arte e a crise da intelectualidade se difere, mas não se opõe.

seguir:

O pintor de Brodósqui parece responder de perto ao projeto intelectual de Mário de Andrade, interessado na criação de uma identidade coletiva nacional, para a qual deveriam convergir tanto elementos racionais, quanto elementos sentimentais, alicerçados no inconsciente coletivo, na religiosidade e nas crenças populares. Se, para a construção desse projeto, eram necessários artistas e intelectuais dotados não apenas de consciência social, mas igualmente de uma consciência de próprio ofício e de uma ética refletida na busca constante de aperfeiçoamento, não admira que Portinari se torne uma figura paradigmática com sua arraigada disciplina artesanal e com sua busca de identidade nacional num conjunto de arquétipos necessariamente desindividualizadores (FABRIS, 1996, p. 112).

Por fim, a incorporação e diálogo com o que foi feito no passado, articulados com as questões inerentes à sociedade, foram trabalhados tanto por Mário de Andrade quanto por Vaccarini (1947a). Logo, as questões formuladas sobre a função social da arte e a preocupação de artistas e intelectuais da época com a individualização da Arte Moderna não se restringiram, portanto, às reflexões de Vaccarini. O trecho a seguir exemplifica o que Vaccarini fortalece posteriormente na sua narrativa:

Em Portinari, Mário de Andrade encontra condensadas algumas de suas indagações sobre a função da arte na sociedade contemporânea, que lhe permitem contestar, de um lado, seu individualismo exacerbado e segregador, e afirmar, de outro, a possibilidade de dar vida a uma expressão nacional, não esquecida da cultura internacional. Se a crítica do individualismo pode ser encontrada na consciência artesanal, na busca de uma expressão de caráter coletivo, no apagamento, quando necessário, do eu subjetivo, Portinari é emblemático também em outro sentido, demonstrando-se capaz de dialogar com a arte do passado e do presente e de chegar a uma visão própria, eivada de valores morais, por ter alcançado o equilíbrio necessário entre a personalidade criadora e a função social demandada a toda criação cultural (FABRIS, 1996, p. 112).

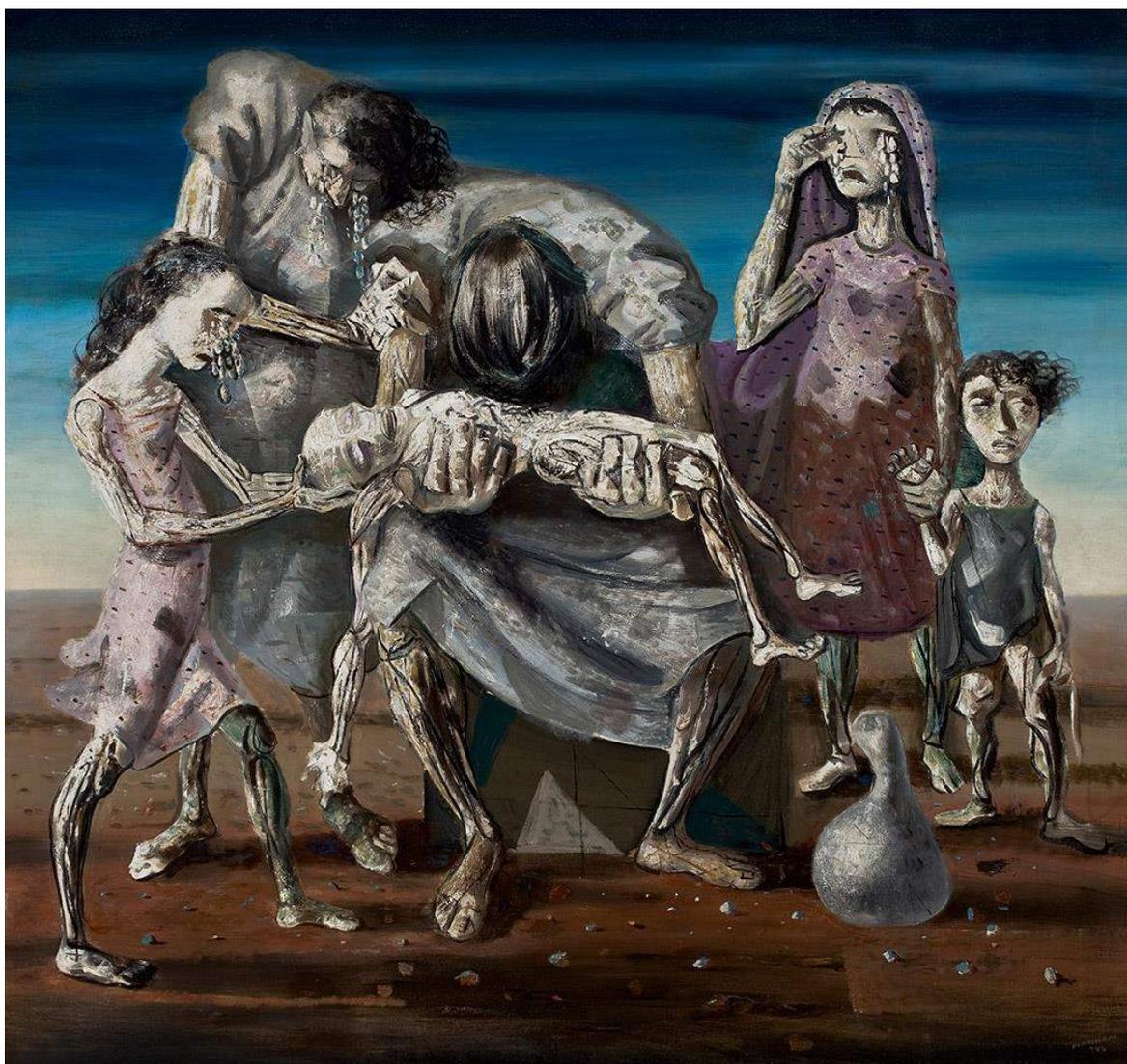
Vaccarini, ao refletir sobre a necessidade de perceber a importância das contribuições concretas das gerações de artistas precedentes e articulá-las com as questões contemporânea, aponta Portinari como exemplo nos seguintes termos:

No Brasil, Candido Portinari, com seus afrescos, seus azulejos e temperas murais, dá-nos um belíssimo exemplo de como o artista não somente não deve sacrificar sua personalidade, mas, pelo contrário, adquirir novas experiências, que lhe permitam entrever sempre novas possibilidades criadoras (VACCARINI, 1947a).

Como conclusão dessa subseção, e afim de oferecer um elemento visual para o

argumento de Vaccarini acerca da obra de Portinari, apresenta-se a obra “Criança Morta” (IMAGEM 8) do pintor. Essa obra compõe sua série sobre os retirantes nordestinos em que é possível observar as características relatadas acima:

Imagem 8 – Cândido Portinari, Criança Morta, 1944, óleo sobre tela, 182 x1 90 x 3.5 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Fonte: Acervo – Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/crianca-morta>

Na pintura é possível perceber a linha do horizonte, as cores de tonalidades baixas, o caráter naturalista e o tratamento mais expressionista (ZILIO, 1997). As lágrimas, ao terem o formato semelhante a pedras, sugerem peso, a composição corporal denota a magreza, o cansaço e a fome. Existe, inclusive, uma conexão frequente traçada com a obra *Pietà* (1498-1499) de Michelângelo, visto que pode se observar a semelhança corporal inserida no caimento dos braços da criança morta aos braços de Cristo no colo da Virgem

Maria, a posição da mãe segurando a criança e a consternação expressa na pintura. Da mesma forma, a dramaticidade do sofrimento maternal rememora *O Lamento sobre o Cristo morto* (IMAGEM 3).

Sobre o teor dramático e a temática social da sua arte, principalmente no que se refere às imagens pictóricas da realidade dos retirantes no Brasil, Antonio Bento sugere a ideia de Portinari como um intérprete das misérias do Terceiro Mundo

Não há como negar o caráter sociológico da obra portinariana. Sob esse aspecto é justo considerá-la como uma das mais significantes do cenário artístico das populações dos países subdesenvolvidos. Portinari soube retratar de maneira dramática a realidade social e humana dos países de Terceiro Mundo. Sua pintura foi, além de tudo, uma acusação [...] Talvez por ter perseguido esse objetivo acusatório ele tenha pintado os retirantes, os meninos pobres (que seriam os mesmos de qualquer parte do globo, as favelas do Rio de Janeiro, as populações sofredoras deste imenso Brasil, os cangaceiros, os deserdados, conferindo-lhes um acento de intensa dramaticidade (BENTO, 1982).

Por fim, os afrescos, as têmperas, os murais e o quadro caracterizados nessa seção tiveram como objetivo percorrer as pistas lançadas por Vaccarini (1947a; 1947b) a fim de compreender seu argumento e demonstrar o percurso criado por ele no sentido de estabelecer uma solução para o dilema exposto. As imagens do Império Romano, do Renascimento Italiano, do Muralismo mexicano e da pintura de Portinari tiveram como propósito criar um nexu elucidativo das questões e soluções propostas por Bassano Vaccarini. No entanto, na seção seguinte, a partir das considerações feitas até aqui, o objetivo é criar esse vínculo, não a partir das obras de outros artistas, mas de sua própria produção escultórica.

3. A interpretação das esculturas públicas de Bassano Vaccarini

O objetivo desta terceira e última seção é interpretar as obras escultóricas de Bassano Vaccarini produzidas nas décadas de 1980 e de 1990 em Altinópolis, cidade de 16.000 habitantes no interior do estado de São Paulo, à luz de suas próprias concepções acerca da crise e do caminho das artes plásticas apresentadas na década de 1940 (VACCARINI, 1947a; 1947b). A hipótese norteadora deste trabalho é a de que Vaccarini seguiu um caminho próprio, no sentido de produzir uma obra-de-arte que estivesse em consonância com o seu tempo e com a sociedade na qual estava inserido. Segundo suas considerações, a crise se referia ao exacerbado individualismo da Arte Moderna dos anos 1940 e o caminho para escapar a este conflito residia em conciliar a herança dos grandes pintores e das grandes correntes artísticas com as questões postas na sociedade – seus problemas e suas circunstâncias (VACCARINI, 1947a; 1947b). Dessa forma, o propósito dessa seção consiste em verificar se sua obra, de fato, percorre esse caminho.

Para tanto, busca-se caracterizar brevemente a chamada “Belle Époque Caipira” (1889-1930), expressão adotada por alguns pesquisadores para qualificar um processo de modernização ocorrido no interior do Brasil – mais especificamente no interior do estado de São Paulo – que combinou elementos como a dinamização da economia sob a égide do café, a industrialização, a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, a imigração e o desenvolvimento da infraestrutura urbana (DOIN et al., 2007). Isso se faz necessário, visto que Bassano Vaccarini, ao lado do arquiteto polonês Jaime Zeiger, foi convidado no ano de 1956 pelo então prefeito da cidade de Ribeirão Preto para executar obras comemorativas do centenário da cidade.

Os anos 1930 são marcados por grandes transformações, aqui e alhures. A polarização fascismo X comunismo, a dramaticidade da Guerra Civil Espanhola e a eclosão, no final da década, da II Grande Guerra Mundial, com todo o rol de barbaridades cometidas pelos nazistas, abalaram as condições de existência das comunidades artísticas e intelectuais de quase todos os países da Europa. Como consequência, filósofos, cientistas sociais, artistas e jovens criadores procuraram alternativas de trabalho, saindo do velho continente e buscando realizar os ideais modernos na América. No período imediatamente posterior à II Guerra, não foram poucos aqueles que procuraram abrigo nos Estados Unidos, mas também na Argentina e no Brasil, beneficiando-se inclusive das experiências imigratórias realizadas anteriormente. De certo modo, é possível dizer que nesse momento ocorreu um novo surto imigratório, porém com uma mudança radical no perfil dos que faziam esse

movimento: de trabalhadores braçais para a agricultura e a indústria, agora se estava diante de jovens que vinham ao encontro de uma possibilidade de realizar do outro lado do Atlântico seus ideais artísticos e intelectuais. São Paulo, assim como Nova York, foi o destino de muitos desses jovens criadores. Não obstante, o espírito moderno e modernizador buscado por eles não ficaria restrito à capital paulista, muitas vezes se espalhando também para outros estados da federação (RISÉRIO, 1995) e/ou para o interior do estado de São Paulo (DOIN et al. 2007; FARIA, 2003).

Se é certo que na capital, pelo menos desde 1922, havia uma orientação clara de parte expressiva da intelectualidade no sentido de uma adesão ao ideal moderno, torna-se necessário para o desenvolvimento desta dissertação traçar os desdobramentos dessa dinâmica no interior do estado, para onde Vaccarini se desloca em 1956. Isto por que, pelo menos a título de hipótese, sua experiência italiana e sua presença em iniciativas tidas como modernas em São Paulo lhe permitiram um entrosamento com a vida intelectual da cidade, consolidando um espaço de atuação e abrindo-lhe possibilidades para intervenções cada vez mais abrangentes. Não é arbitrário considerar, portanto, que o convite recebido por ele para trabalhar em Ribeirão Preto tem conexão com a perspectiva de continuar participando do processo modernizador também no interior, seja como progresso técnico seja como ideal civilizatório.

Desde a Primeira República (1889-1930), a cidade de Ribeirão Preto passou por intensas transformações. Conforme aponta Doin et al. (2007), a expansão do café – e, posteriormente, sua crise – e o desenvolvimento do processo de industrialização fomentaram “um profundo gosto pelo moderno e por toda a materialidade e simbolismo que o envolviam” (DOIN et al, 2007, p. 94). Por meio de grandes investimentos em modernização urbana, Ribeirão Preto ganhou palacetes e jardins sob clara influência europeia (FARIA, 2003) – principalmente do modelo urbanístico de Georges Eugène Haussmann (1809-1891), responsável pela reforma urbana de Paris entre 1852 e 1870. Esta *haussmannização* envolveu

uma série de intervenções cirúrgicas fruto da idéia de uma cidade doente, cuja solução requeria a demolição do traçado arcaico, o tratamento disciplinador dado aos edifícios e jardins públicos e a adoção de uma série de medidas higiênicas (DOIN et al., 2007, p. 99).

Como também afirma Faria, o discurso higienizador permeia a política urbana de embelezamento e modernização que

[...] transfere para as áreas periféricas todo o ônus que essa urbanização sanitária produz [...] Representação do indesejável, tais construções e serviços urbanos deveriam localizar-se próximo àqueles cujo convívio social também era indesejável e, mais que isso, um perigo. Assim, aos imigrantes e trabalhadores, pobres em geral, matadouros, hospitais e cemitérios. Ao nobre burguês urbanizado, teatros, palacetes, praças e vitrines. (FARIA, 2003, p.176)

Ou seja, durante o século XX as mudanças advindas da ânsia do progresso e da nova dinâmica capitalista impeliram as elites locais, tipicamente europeizadas, do nordeste paulista ao desejo de modernizar-se. Em 1956, o poder público dá continuidade a essa orientação moderna e Costábile Romano (1905-1966), então prefeito da cidade (1956-1959), convida Bassano Vaccarini e o arquiteto polonês Jaime Zeiger, que haviam trabalhado juntos na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, para executarem obras nos pavilhões urbanos destinados à exposição comemorativa do centenário da cidade. Vaccarini, já afastado do Teatro Brasileiro de Comédia, aceita o convite para dedicar-se à pintura e escultura (ROSA et al., 2013).

Não foram encontradas fontes mais apuradas sobre a maneira pela qual este convite foi feito ou sobre quais foram as condições acordadas pelo prefeito e os artistas, mas algumas informações esparsas parecem confirmar que a intermediação foi realizada pelo jornalista Ernesto Muller, então funcionário de Assis Chateaubriand e amigo de Costábile Romano. O prefeito contara ao amigo que pretendia investir em uma grande comemoração para o Centenário de Ribeirão Preto, o que levou Chateaubriand a promover esse encontro. A amizade entre Costábile Romano e o empresário tinha como origem o fato de o primeiro ser dono do jornal *O Diário*, fundado em Ribeirão Preto em 1955, e de Assis Chateaubriand ser um proeminente empreendedor tanto na mídia impressa quanto no rádio e na televisão (PLATAFORMA VERRI, 2019).⁴³

Assim, Costábile Romano, inspirado na tradição brasileira da modernização induzida “por cima”, procurou incorporar intelectuais na construção do seu projeto levando em conta que na década de 1950 havia um impulso desenvolvimentista e a perspectiva de enfrentar a estagnação cultural por consequência da queda do café na região. À vista disso, observa-se o papel da política enquanto elemento chave na condução ao moderno no interior paulista. De acordo com matérias em jornais, principalmente do *Correio Paulistano*, indicam que as comemorações do Centenário de Ribeirão Preto transcorreram

⁴³ Essas informações foram dadas por Marcelino Romano Machado, sobrinho de Costábile Romano, em uma entrevista para a Plataforma Verri – grupo responsável por um acervo historiográfico digital do centro-nordeste do Estado de São Paulo. Para mais informações sobre Assis Chateaubriand, ver Morais (1994).

do dia 19 de junho de 1956 a 20 de janeiro de 1957. Como parte das solenidades, houve dez congressos culturais entre eles o Congresso Médico, o primeiro em âmbito nacional a ser realizado no país e o Congresso Estadual de Educação (CONGRESSOS, 1956, p. 3), além da Convenção das Classes Produtoras, o Congresso Odontológico, o Farmacêutico, o de Viajantes e o de Jornalistas Em relação aos trabalhos de Jaime Zeiger e Bassano Vaccarini, há referências à “Exposição Industrial” no recinto projetado por Zeiger denominado “Shangri-lá” e às esculturas feitas por Bassano Vaccarini que adornaram o local.⁴⁴ (EXPOSIÇÃO, 1956, p. 6). Ainda pelas comemorações do I Centenário de Ribeirão Preto, existia a proposta de Vaccarini para a realização de uma “Semana do Cinema Nacional”, com a possibilidade de um Congresso de Cinema (GIRO NOTURNO, 1956, p. 5). Referências nos mesmos jornais indicam também a presença do então Presidente do Brasil Juscelino Kubitschek (CENTENÁRIO, 1956).

Nesse sentido, não é arbitrário resgatar o IV Centenário da cidade de São Paulo, uma vez que os numerosos eventos organizados nesta ocasião, além de procurar demonstrar a modernidade paulista, funcionaram como uma espécie de síntese e modelo do espírito de adesão de parte da sociedade brasileira ao projeto desenvolvimentista que tinha na modernização o seu leitmotiv. Totalizaram mais de 150 reuniões, entre congressos, palestras, exposições e encontros culturais e científicos como, por exemplo, a II Bienal de Arte de São Paulo que trouxe o quadro “Guernica” de Pablo Picasso. São Paulo se transformou no “centro germinador de ideias, capaz de mobilizar a nação e repercutir internacionalmente” e projetou uma imagem moderna para a sociedade brasileira (ARRUDA, 2011, p. 99). Ou seja, com todas as mediações possíveis, não é nenhum exagero estabelecer uma relação com o que aconteceu em São Paulo e pensar que as comemorações do Centenário de Ribeirão Preto também pretenderam se configurar como uma tentativa de solidificação do moderno na cidade. A tentativa de reproduzir em esfera local a dinâmica de adesão das elites da capital ao moderno pode explicar o convite feito a Bassano Vaccarini e Jaime Zeiger, estrangeiros que participaram de iniciativas modernizadoras em São Paulo, para colaborar com a modernização técnica e civilizatória

⁴⁴ No entanto, uma matéria publicada pela Folha de São Paulo, no dia 09 de agosto de 1960, expõe uma adversidade: “Em setembro de 1956, quando se desenrolavam as comemorações do 1º centenário de Ribeirão Preto, o sr. Orestes Lopes de Camargo, secretário da Comissão de Festejos, teria lembrado a conveniência de assimilar-se a passagem do centenário com uma obra perdurável. Sugeriu então o escultor Bassano Vaccarini, um dos diretores da Escola de Artes Plásticas que se perpetuasse em bronze o espírito dinâmico da população local [...] o artista terminou em dezembro daquele ano monumento em gesso e que deveria ser fundido em bronze, oportunamente a fim de ser inaugurado na confluência do ribeirão Preto com o córrego do Retiro [...]”. Passaram-se anos e o material indispensável nunca foi fornecido o que acabou por destruir a obra de arte (VIEIRA, 1960).

no interior.

A partir de 1956, Vaccarini se fixou na cidade, onde viveu pelos seguintes 46 anos até sua morte em 2002. De acordo com a sua biografia (ROSA et al., 2014), atuou de diversas formas influenciando a renovação e a modernização cultural na região: fundou a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto e o Centro Experimental de Cinema, este último ao lado de Rubens Francisco Lucchetti⁴⁵; expôs individualmente na cidade de Ribeirão Preto; organizou exposições de pintores do interior de São Paulo em galerias na capital do estado; se tornou professor do Colégio Vocacional de Batatais; atuou intensamente a favor da revitalização do Theatro Pedro II, que havia sofrido um incêndio em 1980; foi secretário da Cultura na cidade de Altinópolis (1989-1992); além de criar um número expressivo de esculturas em espaços públicos nas cidades de Ribeirão Preto e Altinópolis. Essa descrição fortalece o argumento trabalhado nesta dissertação de que Vaccarini, mais do que um artista dinâmico e multifacetado, atua como um intelectual com capacidade diretiva e organizadora da cultura.

Desde a década de 1930, houve um crescente processo de organização da intelectualidade visando constituir um campo cultural autônomo das limitações próprias de uma sociedade estamental de origem escravocrata. De modo muitas vezes contraditório, muitas vezes conviveram (e se confundiram) na comunidade intelectual a perspectiva de que era um imperativo exercitar a “vocação pública” com o tema da profissionalização e especialização do trabalho intelectual (LAHUERTA, 2014). No caso do interior paulista é importante levar em conta, quando se busca compreender as possibilidades de uma atuação intelectual, que o nível de institucionalização do campo científico e cultural era ainda bastante precário, limitando, portanto, qualquer ação mais autônoma com relação ao poder político. O que significa dizer que se é possível realizar um trabalho criativo bancado pelo poder público, isso significa também que essa atividade fica excessivamente dependente do poder do campo político, marcado pela velha estrutura do favor herdada da escravidão (SCHWARZ, 1977). Este caráter ambíguo fica explícito nas atividades realizadas durante a trajetória de Vaccarini que, mesmo comprometido com uma perspectiva de intervenção pública, ora tem que se render às demandas impostas pelas injunções institucionais e políticas, ora consegue acordos que lhe garantem um maior nível de autonomia, e ora é obrigado a viver num certo ostracismo.

⁴⁵ Rubens Francisco Lucchetti (1930-presente), mais conhecido como R. F. Lucchetti, é um desenhista, roteirista e ficcionista brasileiro.

Feitas essas observações, Vaccarini funda em 1957, em parceria com Domenico Lazzarini (1920-1987)⁴⁶, a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto que se alinha a um viés modernista e livre, contrariamente à Escola do Bosque, até então única escola de artes de Ribeirão Preto, que seguia uma tendência academicista. Esse mesmo espaço, posteriormente, abriga outras iniciativas artísticas inovadoras, como a Escola de Artes Dramáticas e o Centro Experimental de Cinema (CEC) onde, junto a Rubens Francisco Lucchetti, dedica-se a produção e a experimentações cinematográficas, como revela o nome.

O CEC, fundado em 1960, produziu catorze filmes de curta-metragem e se dedicou às pesquisas experimentais no campo da animação e da estética abstrata. O filme “Tourbillon” produzido em 1961, foi selecionado na 5ª *Journées Internacionales du Cinema d’Animation* em Annecy no ano de 1963, um feito até então inédito para a animação brasileira (SCHNEIDER; BIAGIONE, 2019). Um fato interessante, narrado por Rubens Francisco Lucchetti em uma entrevista concedida em razão do falecimento de Vaccarini em 2002, diz respeito ao êxito do grupo fora do Brasil – no caso, essa narrativa envolve três russos de uma delegação cultural que visitavam o país e tinham visto filmes do CEC:

O intérprete disse à Lucchetti que os russos queriam conhecer o Centro Experimental. A resposta de Lucchetti desconcertou-os: “O centro Experimental de Cinema não existe. Na verdade, são duas pessoas. O Centro é aqui na minha casa. Mostrei para eles o retocador do meu pai, a mesa da cozinha, as latas de filme... Os russos ficaram assustados e perguntaram se era ali mesmo, na cozinha que a gente fazia os filmes. Eu disse que sim. Os russos insistiram, perguntando se o governo não financiava. Expliquei que eu era comerciante, o Vaccarini (que infelizmente não foi localizado na hora) um artista plástico e ninguém ajudava. Os russos não entendiam, perguntavam se a Prefeitura, uma entidade oficial, quem ajudava? Tive de responder que eu estava envergonhado, mas ninguém no Brasil nos ajudava. E mais, eles nem tomavam conhecimento e nem sabiam que a gente existia”. Os russos admirados, pediram para ver um filme. “Nós não temos projetor”, explicou Lucchetti. “Contei para eles que quando precisávamos de projetor pedíamos emprestado na Escola de Enfermagem e carregávamos na mão, porque nem eu nem o Vaccarini tínhamos carros, até a Escola de Artes Plásticas, que emprestava a tela.” Os russos viram os filmes na mão, colocando-os contra a luz da janela. Disseram que nunca poderiam imaginar que tais filmes pudessem ser feitos daquela maneira. “eu dei os filmes para eles levarem para a União Soviética. Até hoje nem sei como eles se chamam”, conta Lucchetti. Em troca, ele começou a receber toneladas de literatura sobre o cinema russo. Eram álbuns maravilhosos

⁴⁶ Pintor e professor italiano. Veio para o Brasil em 1950 e no ano seguinte começa a dar aulas na Escola de Belas Artes de Araraquara (1930-1969). Lazzarini teve um papel fundamental naquele período, uma vez que foi o responsável por atualizar as referências artísticas da Escola, que formou nomes como Francisco Amêndola (1924-2007) e Judith Lauand (1922-presente).

em papel couchê, cartazes e revistas especializadas. “Mas quando veio a ditadura militar, minha mãe, com medo da repressão, queimou tudo”, lamenta Lucchetti (VACCARINI-LUCCHETTI, 2002).

Ainda assim, com uma estrutura física inexistente, em 1962, o CEC foi responsável pelo “Festival do Cinema de Animação” realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, e que contou com a participação da Cinemateca Brasileira, do Centro dos Cine Clubes e do Foto Cine Clube Gaúcho. O Festival se prolongou de quarta-feira a sábado (20 de junho a 23 de junho), com sessões de cinema diárias e palestras de Vaccarini e do cineasta e, então, diretor de fotografia da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Jacques Deheinzeln (1928-presente). Essa iniciativa mostra a determinação de Vaccarini e Lucchetti na produção, na pesquisa e na promoção do cinema no Brasil. (INSTALA-SE, 1962).

Por sua vez, a Escola de Artes Plásticas se manteve em plena atividade até o golpe militar de 1964, momento em que esse tipo de iniciativa sofre forte revés o que limita as possibilidades de criação livre no campo cultural. Dessa forma, o avanço da ditadura militar e a expansão da institucionalização resultam em, pelo menos, duas consequências: a primeira, institucional, consiste na entrega da Escola de Artes Plásticas para a Associação de Ensino de Ribeirão Preto (AERP) visto que as novas regras organizacionais impostas pela Lei nº 5.540, de 28 de novembro de 1968 impossibilitaram a manutenção da Escola; e a segunda, no amadurecimento do Ateliê 1104, primeiro ateliê de pintura da cidade e centro cultural fundado em 1967, onde os artistas produziam exposições e fomentavam a arte, reunindo pintores, jornalistas, poetas e intelectuais da época (ROSA et al., 2013; 2014).⁴⁷

As informações sobre as atividades de Vaccarini a partir de 1964 tornam-se mais rarefeitas. De acordo com a sua biografia, devido ao fechamento do Colégio Vocacional de Batatais e de sua atuação como professor na instituição, Vaccarini foi obrigado a se recolher em uma fazenda no interior até que a repressão se abrandasse. Nesse período, o intelectual aproveitou para escrever e organizar suas reflexões acerca dessa experiência, além de refletir sobre a prática pedagógica (ROSA et al., 2014).

Somado à mesma fonte, outras informações indicam que sua atuação se restringiu à produção de pinturas e esculturas e às exposições individuais e coletivas, tanto no interior de São Paulo quanto em lugares como as Bienais de Arte de São Paulo, o Museu de Arte

⁴⁷ Além de Bassano Vaccarini, o Ateliê 1104 era mantido por artistas como Francisco Amêndola, Divo Marino (1925-2015), Adelaide Sampaio (1932-presente) e Ulieno Cicci (1948-presente).

de São Paulo e o Museu de Arte Moderna (BASSANO, 2019b).⁴⁸

Sua trajetória parece ter seguido um caminho distinto, a partir da eleição de Pio Antunes de Figueiredo Junior (MDB) para a prefeitura da cidade de Altinópolis em 1977. Isto porque, o prefeito o convidou para executar esculturas em locais públicos da cidade e para atuar como Diretor de Cultura, cargo público que ocupou de 1977 a 1982. Com esse propósito, ele passou a frequentar a cidade, visto que “o artista vive mais de sensações inspiradoras e criativas. Ele busca inspiração mais na alma da gente do que na paisagem” (VACCARINI, 1992 *apud* ROSA et al., 2014).

Vaccarini se afasta da prefeitura a partir de 1982, com a eleição de uma nova gestão, mas acaba por voltar ao cargo como Secretário de Cultura de Altinópolis, a partir da reeleição de Pio Antunes de Figueiredo Junior de 1989 a 1992, e continuou o seu propósito em transformar a cidade em uma “pequena Florença” (TIENGO, 2014).

Essa aproximação com a paisagem florentina se deve, pelo menos à título de hipótese, ao resgate que Vaccarini fez, já nos artigos de 1947, ao citar os pintores renascentistas que pertenciam à corrente artística de Florença, que é tida como o berço do Renascimento. Nesse sentido, ele buscou deixar em Altinópolis uma atmosfera artística, a partir da sua paisagem repleta de esculturas, lembrando a cidade italiana, que até os dias de hoje, é vista como um grande patrimônio cultural.

3.1 Praça dos Trabalhadores

De acordo com entrevista em jornais, o prefeito Pio Antunes de Figueiredo Junior, ao conhecer Bassano Vaccarini, encontrou no artista uma oportunidade para realizar um projeto cultural capaz de aproximar Altinópolis da experiência europeia com a qual teve um breve contato, como revela o trecho seguinte:

Todas as estradas romanas tinham obras de arte, como a Via Apia, por exemplo. Em Roma tudo é artístico, as praças os edifícios. Os romanos nascem vendo obras de arte. Assim é em Florença, em toda a Itália, a mesma coisa. E aqui, nesse descampado cultural, como a criança vai gostar de arte se ela nunca vê nada? (VACCARINI, 2002)

O então prefeito também revela como o tema das esculturas, como forma de executar este projeto, foi pensado por Vaccarini:

⁴⁸ Por exemplo, Vaccarini participou de quatro Bienais de Arte de São Paulo: as três primeiras (1951, 1953, 1955) e a nona que aconteceu em 1967; no MASP participou da exposição “Um século de Escultura” (1982).

Nós conversamos, eu e o Vaccarini, para descobrir o que fazer. Qual é a característica da cidade? É uma cidade agrícola e de trabalhadores. A partir dessa concepção, na Praça dos Trabalhadores, por exemplo, ele fez um painel retangular, que de um lado reproduz o ciclo do café, do outro a pecuária, com a vaca leiteira, incluindo também o semeador e o operário urbano. E sobretudo destacando a família. (VACCARINI, 2002)

O prefeito, então, disponibilizou uma equipe formada pelo engenheiro Elias Alfredo Filho com os pedreiros contratados por ele, enquanto Vaccarini esculpia até 12 horas por dia. Os materiais utilizados em todas as esculturas citadas nesta pesquisa foram ferros, tijolos e cimento. Essa técnica de esculpir em cimento foi explicada por Pio Antunes de Figueiredo Junior em entrevista:

“Quando resolvermos fazer as esculturas em Altinópolis, tivemos uma dificuldade: todos os materiais para as esculturas eram caros. Então, me lembrei de uma viagem que fiz a Berlim Oriental, onde pela primeira vez vi uma escultura imensa de cimento. Era uma escultura russa, num vasto parque, perto da ponte de Brandeburgo, para celebrar a vitória sobre o nazismo. Eram blocos enormes, mas grosseiros, sem aquele toque mágico do grande escultor. A partir daí, dei a ideia ao Vaccarini e ele achou interessante”, revela Pio. Mas não havia ainda solução de como usar o cimento. Vaccarini decidiu fazer uma base de tijolo com argamassa, e revesti-la com cimento, até sua forma final. Segundo Pio, “criou-se aqui em Altinópolis, uma técnica nova de fabricar a obra de arte. Vaccarini desenha o arcabouço da escultura, o pedreiro seguia o projeto. O pedreiro construía a base, o ‘corpo’ da escultura, e Vaccarini só entrava no final, dando seu toque de artista. O assentamento de tijolos, o revestimento tudo era feito pelo pedreiro, que deixava o suporte para Vaccarini trabalhar”. (VACCARINI, 2002)

Assim, em 1981, foram inaugurados os dois primeiros conjuntos escultórico a serem trabalhados nesta dissertação: o painel escultórico em baixo relevo “Trabalhadores” (IMAGENS 9 E 12) e “Direitos Humanos e Liberdade de Expressão” (IMAGEM 13) em um bairro situado na periferia da cidade e em que a classe trabalhadora se concentrava. Vale destacar que essa fase foi marcada pela redemocratização, que se concretizou com a promulgação da Constituição Federal em 1988. Nesse sentido, é fundamental notar a temática abordada por Vaccarini.

É interessante notar como Vaccarini lidava com os pedreiros que colaboravam com ele na construção da escultura, de acordo com a entrevista concedida por Pio Antunes:

A alma dele é leve, como um passarinho, assim... Não ligava para dinheiro, não discriminava as pessoas, nada... Tratava os pedreiros que trabalhavam pra ele como se fossem grandes artistas, ouvia suas opiniões. Era tão simples, eu tenho um filme em que ele pede um cigarro

para um homem. O homem não tinha, deu o que estava fumando ele pôs na boca e fumou, com a maior simplicidade (VACCARINI, 2002).⁴⁹

Imagem 9 - Bassano Vaccarini, *Trabalhadores do Café*, 1981, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Wikimedia. Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Pra%C3%A7a_do_Trabalhador_-_Bassano_Vaccarini_-_panoramio.jpg

O painel escultórico em baixo relevo “Trabalhadores” consiste em um retângulo em que cada face há imagens esculpidas. A imagem acima corresponde à face dos “Trabalhadores do Café” e mostra o cotidiano dos trabalhadores rurais no cultivo e na colheita cafeeira. A paisagem é própria do cafezal e existem 10 indivíduos retratados com seus característicos chapéus e instrumentos de trabalho como, por exemplo, as peneiras. Na face contrária, também em baixo relevo, Vaccarini esculpe o tema dos “Trabalhadores da Pecuária” (IMAGEM 10), em que mostra a figura de quatro vacas e um trabalhador na ordenha leiteira. Na face menor direita, Vaccarini esculpiu “O Semeador”⁵⁰, o primeiro responsável pela colheita, enquanto na face menor esquerda foi retratada a figura “O Operário”. Já, ao lado esquerdo do painel, Vaccarini esculpiu um conjunto de figuras representando a família (IMAGEM 10).

⁴⁹ Nesse sentido, o responsável pela restauração de algumas obras de Vaccarini, em 2010, foi o pedreiro Valdivino Custódio Silva, que se tornou uma espécie de discípulo de Vaccarini na época em que trabalharam juntos nos anos 1990 (DISCÍPULO, 2010).

⁵⁰ Vaccarini vem de uma forte tradição cristã e o tema eclesialógico perpassa sua obra, portanto, não seria exagerado aproximar esta obra à “Parábola do Semeador”.

Na imprensa regional, a inauguração da “Praça dos Trabalhadores” teve grande destaque. No jornal *O Estado de São Paulo*, a matéria “Arte para reverenciar o trabalhador” do dia 05 de maio de 1982, afirmou o seguinte:

A agropecuária, os trabalhadores rurais, os boias-frias, mulheres e crianças, tudo isso está no monumento ao trabalhador inaugurado no sábado passado na cidade de Altinópolis, em comemoração ao Dia do Trabalho. [...] Modelado no próprio local e utilizando a matéria-prima do trabalho na construção, o cimento, o monumento tem quatro metros de altura por dois de largura e dois de comprimento; e demorou dois anos para ser construído. [...] Todo esse conjunto, segundo o prefeito Pio Figueiredo Junior, é de grande valor artístico e marca a passagem do artista Bassano Vaccarini por Altinópolis. [...] Sobre o monumento e o teatro, ele diz: - Fiquei contente com o convite para a realização dessas obras Procurei retratar todo o clima da região, acrescentando uma mistura de política e arte (ARTE, 1982).

Imagem 10 – Bassano Vaccarini, *Trabalhadores da Pecuária e Família*, 1981, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Wikimedia. Disponível em:

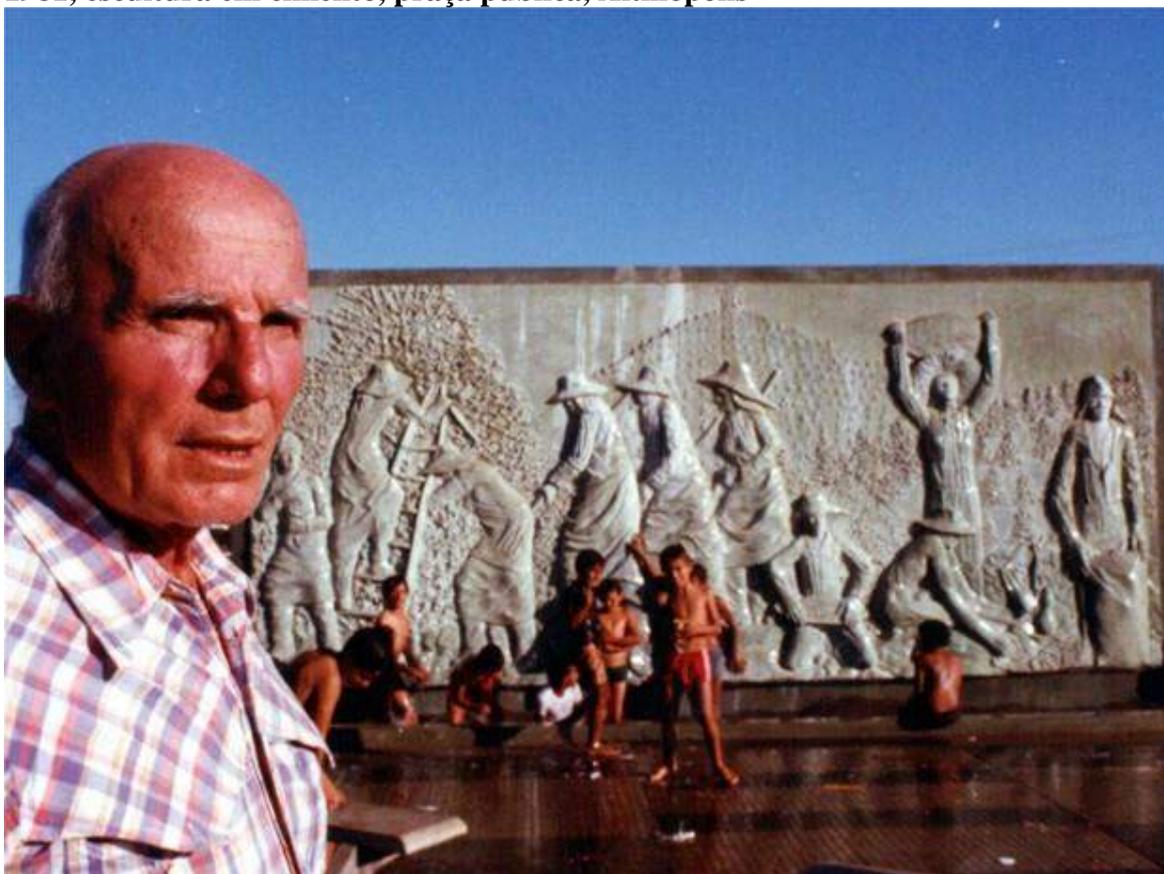
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Esculturas_de_Bassano_Vaccarini_na_Pra%C3%A7a_do_Trabalhador_-_Altin%C3%B3polis_-_panoramio.jpg

Na imagem acima (IMAGEM 10), se vê o grupo que representa a família e nota-se que o colo da mãe com seu filho está marcado e escurecido, isto porque as crianças tinham por hábito sentar na escultura. Este é um ponto importante, e que atravessa todas as obras apresentadas, o fato de que o acesso às esculturas não é restrito. Isto porque Vaccarini valorizava o contato das pessoas com as suas criações, inclusive, não autorizou o pedido de cerceamento feito pela Prefeitura Municipal ao que respondeu que se as pessoas interagiam com as obras, significava que a proposta da escultura tinha sido entendida (ROSA et al., 2014, p. 44). Como afirma, o ex-prefeito Pio, em uma entrevista, Vaccarini não se

incomodava com o contato das pessoas com as suas esculturas, no sentido de sua conservação:

Ele achava que as pessoas podiam tocá-las, quebra-las – era uma forma de interagir, de se comunicar com a obra de arte, com os recursos de cada um, mesmo que fossem equivocados. Na sua concepção, a escultura era um ser vivo que mudava. Se quebrasse, restaurava-se. (VACCARINI, 2002).

Imagem 11 – Bassano Vaccarini e crianças, inauguração da *Praça dos Trabalhadores*, 1981, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2014/08/com-arte-vaccarini-queria-transformar-altinopolis-em-pequena-florenca.html>

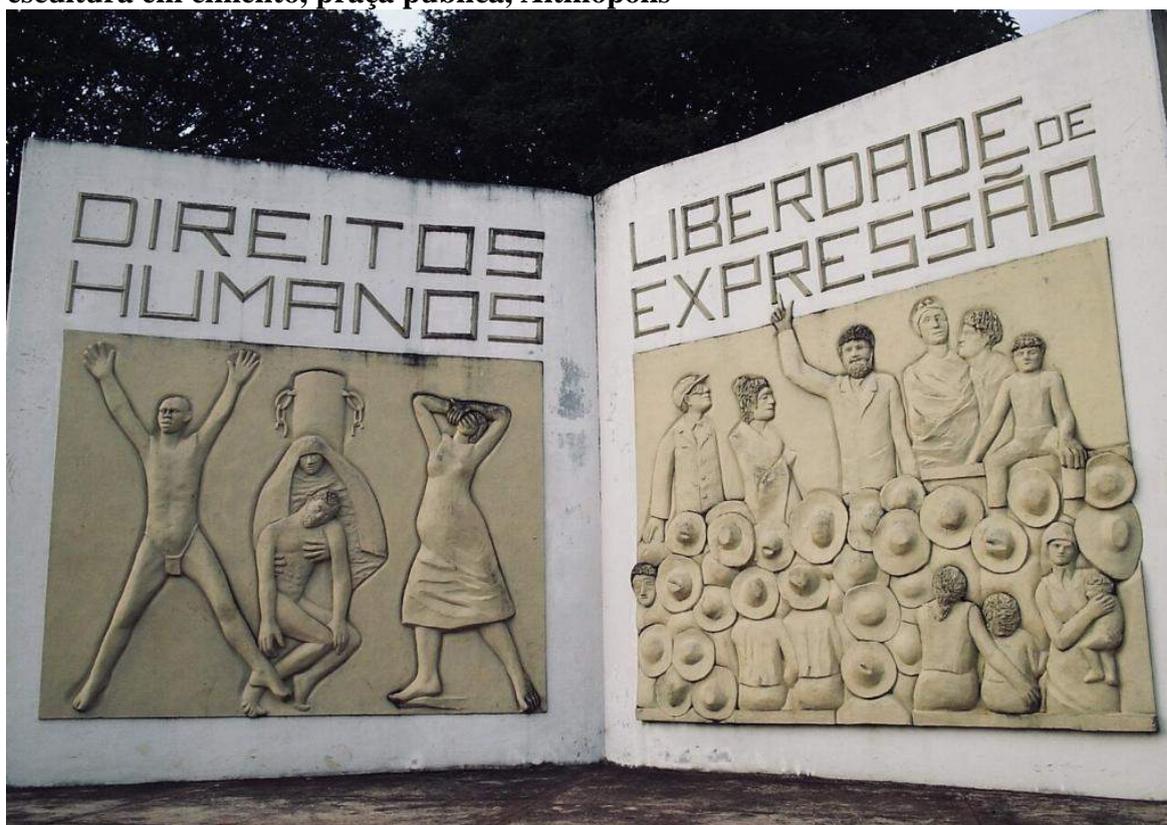
Por sua vez, a imagem abaixo (IMAGEM 12) está localizada frente à Praça dos Trabalhadores e sua forma é a de um livro aberto e em suas páginas estão escritas as expressões: Direito Humanos e Liberdade de Expressão. Essa obra é significativa, visto que o período ainda era do início da redemocratização. No painel em baixo relevo onde se lê “Direito Humanos” Vaccarini retrata abaixo da frase uma poderosa cena: um homem nu de braços abertos que sugere o desespero, uma freira que ampara um homem torturado e uma mulher grávida que lamenta. Na página ao lado, abaixo da expressão “Liberdade de

Expressão”, a cena conta com um grupo de pessoas reunidas, os que estão sentados são identificados como trabalhadores uma vez que usam o chapéu característico, quem está com o poder da palavra, geralmente, é identificado como um político. A situação sugere uma hierarquização visto que há homens de pé e homens sentados como ouvintes, sendo que esses últimos são, em sua maioria, identificados como trabalhadores, a partir dos acessórios característicos como o chapéu (nota-se algumas poucas mulheres no painel).

Na mesma matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, “Arte para reverenciar o trabalhador” do dia 05 de maio de 1982, o articulista afirma sobre o painel que, à princípio, seria a fachada de um teatro de arena:

Na fachada do teatro, duas inscrições “Direitos Humanos”, com a estilização do sofrimento do negro no pelourinho; e “Liberdade de Expressão”, lembrando o palco de um comício, com um político na tribuna e trabalhadores de chapéu na plateia (ARTE, 1982).

Imagem 12 – Bassano Vaccarini, *Direitos Humanos e Liberdade de Expressão*, 1981, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Wikimedia – Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Direitos_Humanos_e_Liberdade_de_Express%C3%A3o_-_Bassano_Vaccarini_-_Painel_de_Concreto_feito_ap%C3%B3s_o_fim_da_Ditadura_Militar_-_panoramio.jpg

Este painel, apresentado como um livro aberto, pode ser interpretado como uma

crítica à Ditadura Militar que começou em 1964. A disposição das figuras, a dramaticidade do cenário, a insinuação à tortura, a questão pública, a relação dos trabalhadores com o conhecimento (ainda que hierarquizados) e o direito à fala sugerem uma denúncia e, ao mesmo tempo, um protesto pela liberdade.

Nesse primeiro mandato de Pio Antunes de Figueiredo Junior (1977-1982), Vaccarini entregou esse conjunto de obras para a cidade, mas continuou vivendo em Ribeirão Preto. Na década de 1980, foi um dos responsáveis por fundar a Associação dos Artistas e Amigos da Artes (AAAA), ao lado de Fernando Kaxassa, que lutou pela restauração e recuperação do Theatro Pedro II, palco de um incêndio que obrigou a prefeitura a fechar as portas do edifício (ROSA et al., 2014). O grupo conseguiu mobilizar a cidade e o prédio do Teatro foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) em 1982. A restauração só começou uma década depois, mas as características arquitetônicas foram recuperadas, além de ostentar o lustre criado por Tomie Ohtake (1914-2015)⁵¹. O Teatro foi finalmente inaugurado em 1996 e, atualmente, é o terceiro maior teatro de ópera do Brasil.⁵²

3.2 Paineis de São Martinho e a Praça da Conversa

Foi só no segundo mandato de Pio, de 1989 a 1992, que Vaccarini retorna para esculpir em Altinópolis, mas, a partir desse momento, como Secretário da Cultura.⁵³ De acordo com sua biografia, desde sua primeira passagem pela Prefeitura Municipal, ele recebia um salário pelo cargo público que ocupava, mas não cobrava pelas esculturas (ROSA et al., 2014). De acordo com a entrevista dada a João Torres em 1990, ao ser indagado sobre qual política cultural adotava no município, Vaccarini respondeu que seu lema era “transformar a pequena cidade num grande ateliê” (BASSANO *apud* TORRES, 1990):

[...] não executa suas obras sem uma inspiração determinada. Todas as esculturas de rua retratam temas de convivência comunitária e família. Essa obsessão tem carga moral e se alinha com uma concepção de arte “mais engajada”. O artista confessa inclinações socialistas (TORRES, 1990).

⁵¹ Tomie Ohtake foi uma artista plástica japonesa naturalizada brasileira e que possui trabalhos de grande relevância na cena nacional.

⁵² Informações do site do Theatro Pedro II. Disponível em: <http://www.theatropedro2.com.br/>

⁵³ Vaccarini morava em Ribeirão Preto e se deslocava para Altinópolis para trabalhar.

As próximas três obras que ilustram este trabalho foram feitas nesse período. As imagens abaixo (IMAGENS 13, 14, 15 e 16) são das esculturas da “Painel de São Martinho” e da “Praça da Conversa”, obras que Vaccarini iniciou em 1989 e terminou em 1991.

O “Painel de São Martinho” (IMAGEM 13) foi a primeira obra de Vaccarini no segundo mandato do prefeito Pio e veio de uma necessidade decorativa na canalização do córrego que atravessava a cidade. A escultura foi feita em baixo relevo e retrata algumas cenas características de sua obra. A primeira, apresentada no painel à esquerda, apresenta a simbólica cena do santo católico São Martinho: em um dia de inverno, Martinho seguia montado em seu cavalo quando encontra dois homens que pediam esmolas. Ao não ter outra coisa para entregar aos homens, Martinho rasga sua veste ao meio com a espada e a divide entre as duas pessoas. Vaccarini era católico e em diversas obras retrata os temas relacionados ao catolicismo. Como afirma o arquiteto Elias Alfredo Filho em uma entrevista dada em 2002, a segunda metade do painel possui uma característica lúdica e apresenta “formas geométricas e figuras fazendo um trajeto. Na mão da primeira figura existe uma esfera, que significa tudo e nada: quase que o universo, a sabedoria, que passa de mão em mão e vai subindo pela escultura” (ALFREDO FILHO, *apud* VACCARINI, 2002).

Imagem 13 - Bassano Vaccarini, São Martinho, 1992, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



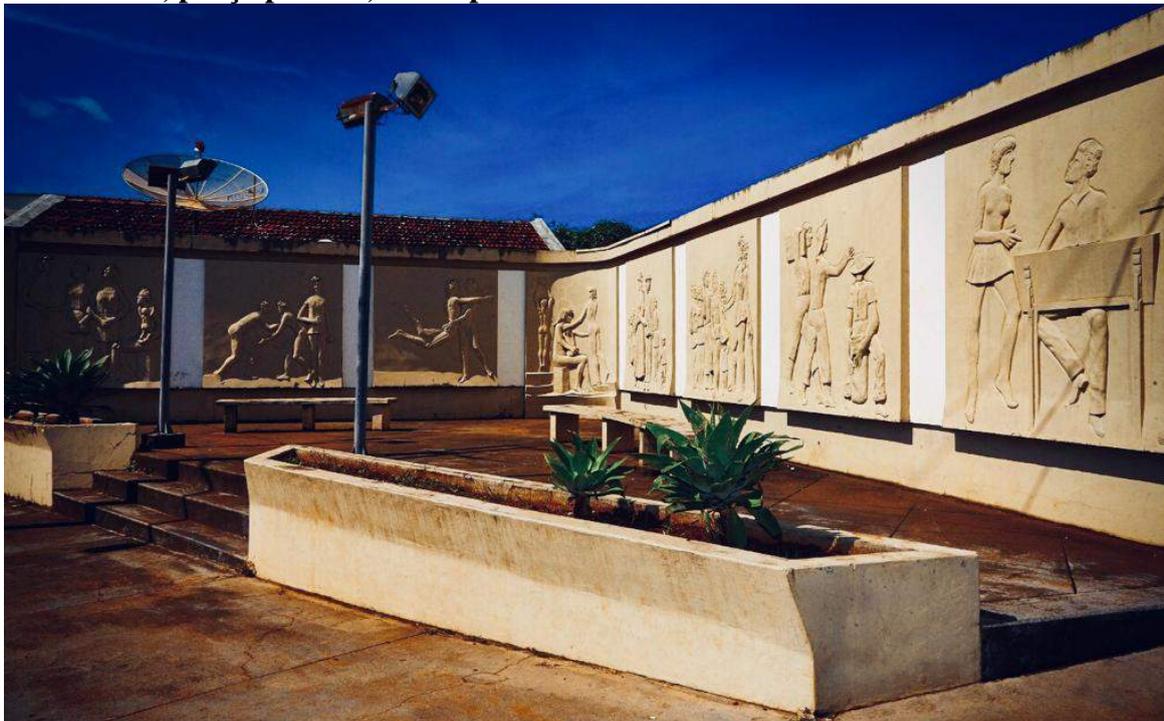
Fonte: Acervo Pessoal – Brenno Irving Amaral Carmo de Lima (2019)

Próximo ao este Painel, Vaccarini criou o conjunto escultórico “Praça da Conversa”,

também chamada de “Praça do Encontro”, em concreto baixo relevo, que mostra cenas do cotidiano da cidade. É composto por 8 painéis que retratam as seguintes cenas: conversas entre mulheres; brincadeiras entre crianças; pessoas se abraçando; mães e filhos; um casamento; um grupo de crianças e uma professora; trabalhadores em seu ofício; e, por fim, o arquiteto e sua prancheta representando o trabalho intelectual (UM OPERÁRIO, 2002).

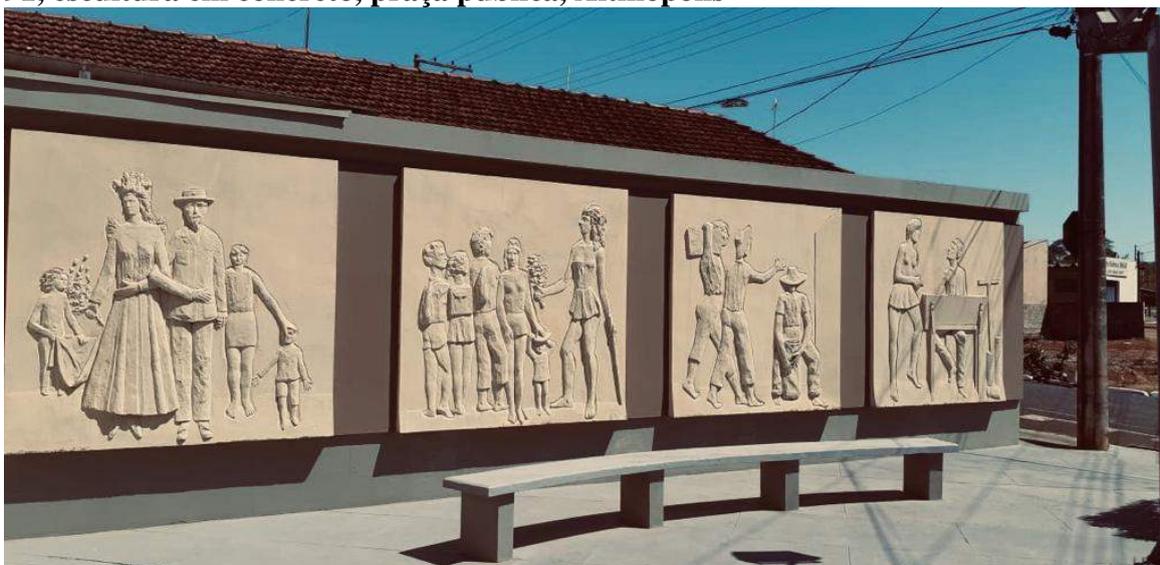
Não foram encontradas explicações do próprio Vaccarini acerca dessa escultura, a descrição dos painéis foi feita com bases em interpretações frequentes e partilhadas pelos cidadãos locais e pelos guias turísticos da cidade. Vale destacar que, nesse conjunto, todos os painéis retratam relações entre indivíduos, nenhuma pessoa é retratada sozinha, mas sempre em pleno convívio social. Além disso, à frente dos painéis, existe um espaço de convivência para estimular a sociabilidade.

Imagem 14 - Bassano Vaccarini, panorama da *Praça da Conversa*, 1989-91, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Internet. Disponível em: http://www.qualviagem.com.br/wp-content/uploads/2017/09/p-007-ALT_05_4608_P.jpg

Imagem 15 – Bassano Vaccarini, fragmento dos painéis da *Praça da Conversa*, 1989-91, escultura em concreto, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Imagem 16 – Bassano Vaccarini, detalhe de um painel da *Praça da Conversa*, 1989-91, escultura em concreto, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

3.3 Assembleia das Mulheres

As imagens seguintes (IMAGEM 17, 18, 19 e 20) fazem parte da maior iniciativa de Vaccarini na cidade de Altinópolis. Essa obra é um conjunto que reúne sete esculturas localizadas em uma praça pública que leva o nome de “Jardim das Esculturas” – Praça Dr. Ulysses Guimarães. O jardim, inaugurado em 1992, foi concebido inteiramente como uma homenagem às mulheres com todas as esculturas retratando a figura feminina. Essa iniciativa, também foi acompanhada pelo arquiteto Elias Alfredo Filho, responsável pelo projeto urbanístico do Jardim, que explica sua intenção no trecho da entrevista abaixo:

“A praça é feita em três patamares [...] O primeiro, de acesso mais fácil, fica no alto. Lá, nós projetamos algumas árvores e uns poucos bancos. Os bancos são intencionalmente pequenos, com um encosto desconfortável”. Foram projetados para as pessoas ficarem pouco tempo sentadas. Segundo Elias, tentou-se “educar a forma de sentar, ver ou contemplar. Tem um desenho diferente para compor com o desenho da praça, não chocar nem interferir com as esculturas” [...] “Na área central – continuou explicando – não há nenhum banco ou vegetação, a não ser grama e alguns volumes baixos de arbustos, só para dar uma composição estética. Ali estão as esculturas do Vaccarini: são sete conjuntos” (UM OPERÁRIO, 2002).

O conjunto que se destaca é a obra “Assembleia das Mulheres”, o maior monumento da praça que reúne 20 figuras e, de acordo com o próprio Vaccarini, em uma entrevista concedida à TV Cultura em 1992, “representa a última assembleia das mulheres para realizar, para que seja colocado na constituição do país, o direito total de igualdade, por bem e por mal, entre homem e mulher. O direito de respeito” (VACCARINI, 1992). A cena sugere, pela disposição das figuras e pela expressão dos corpos, um aspecto de comunhão, de conversa, de debate e de afeto. Entre as imagens, podemos ver mães com crianças de colo, uma mulher segura um livro, outras se abraçam. Diferentemente das outras obras de Vaccarini presentes nessa seção, o Jardim das Esculturas tem a mulher como protagonista não só do cotidiano, mas das discussões que vão influenciar a sua vida. As mulheres são colocadas como organizadoras, como principais personagens dessa história.

Imagem 17 - Bassano Vaccarini, panorama parcial da Praça das Esculturas, 1992, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Imagem 18 - Bassano Vaccarini, *Assembleia das Mulheres*, 1992, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Imagem 19 - Bassano Vaccarini, outra face da *Assembleia das Mulheres e jovens sentados*, 1992, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

Imagem 20 - Bassano Vaccarini, detalhe da *Assembleia das Mulheres*, 1992, escultura em cimento, praça pública, Altinópolis



Fonte: Acervo Pessoal (2019)

A atuação de Vaccarini colocou Altinópolis no mapa das artes e, até os dias de hoje, ajuda na captação de recursos públicos como uma cidade de potencial turístico. As suas obras encontram na escultura renascentista e na Arte Moderna um denominador comum: a arte pública. A dimensão de Vaccarini em Altinópolis ultrapassa as demais cidades por onde passou e se constitui, ainda hoje, como uma referência regional.

Tais obras apresentadas foram selecionadas com base na argumentação de Vaccarini (1947a; 1947b) na qual propõe um caminho para a crise das artes plásticas por meio do diálogo entre as heranças das gerações artísticas precedentes com a sociedade contemporânea. Em outras palavras, ao diagnosticar a classe artística dos anos de 1940 como individualista, questionou função social do artista, que embora tivesse seu dispor todas as técnicas e descobertas dos grandes cânones das artes, perdeu o contato com a sociedade e com o que ele chamava de “espírito do seu tempo” (VACCARINI, 1947a).

Considerações Finais

O propósito desta dissertação consistiu em relacionar as concepções de Bassano Vaccarini sobre o papel social da arte e a sua obra escultórica criada entres os anos de 1980 e de 1990. A hipótese norteadora deste trabalho foi a de que Vaccarini seguiu seu próprio caminho em busca de solucionar a crise das Artes Plásticas e produziu uma obra de arte em consonância com seu tempo e com a sociedade na qual estava inserido. A produção selecionada no trabalho teve como objetivo apresentar um intelectual voltado para as funções decorativas da arte, no entanto, preocupado essencialmente em retratar a dimensão social nos espaços públicos.

A partir da recuperação de alguns aspectos de sua trajetória como um artista multimídia e multifacetado, trabalhou-se com a ideia de Vaccarini como um intelectual, capaz de ir além da política partidária e estabelecer projetos modernizadores no Brasil. No país, ele encontrou melhores condições para a realização de seu trabalho, uma vez que a sociedade italiana estava submetida a condições extremamente incertas causadas pela conjuntura imposta pela guerra, enquanto no Brasil havia um processo de modernização e organização de suas instituições – acadêmicas e culturais – que proporcionavam um espaço de atuação mais extenso e transitável.

Nesse sentido, a transição dos anos 1940 foi marcada por sólidos embates entre artistas e intelectuais, e representou uma reflexão sobre suas funções sociais sob a égide do moderno. Nota-se que a participação destes artistas, diretores e técnicos estrangeiros envolveu as principais realizações culturais da época e promoveu uma importante renovação estética no teatro, no cinema e no mercado da arte. Ou seja, compreende-se que tais iniciativas refletiram uma tendência do período do pós-guerra em São Paulo marcado pela incorporação de imigrantes, pelo fortalecimento institucional, pela crescente profissionalização no campo cultural e pelo embate entre a modernidade e a tradição.

Frente a estas condições, principalmente pelo envolvimento de Vaccarini em diversas frentes culturais da época, o eixo do trabalho se referiu à **crise** e ao **caminho** das Artes Plásticas expressos nos dois artigos de 1947 escritos por ele e publicados no *Correio Paulistano*: “A Crise das Artes Plásticas” e “O Caminho das Artes Plásticas”. Essa reflexão advém do que Vaccarini entendia como uma individualização exacerbada das artes produzidas nos anos 1940 e que conduziu os artistas a uma crise sobre seu papel na sociedade. A Modernidade, constituída pelas máquinas e pelo incessante progresso técnico, desenvolveu uma reprodução mecânica e automática que também tomou conta das Artes

em geral. A solução e o **caminho** para atravessar tal crise foi caracterizada como o reestabelecimento dos nexos entre artista e sociedade, considerando as contribuições das gerações e correntes artísticas precedentes. Em outras palavras, Vaccarini foi um artista experimental, mas também um crítico do efeito individualizador que o progresso técnico ocasionou.

Nesse sentido, recuperou grandes artistas renascentistas como, por exemplo, Giotto, Masaccio e Piero della Francesca, a fim de expor o desenvolvimento das técnicas propiciado por essa geração e a forma como suas obras se conjugavam com o contexto social da época; bem como apontou a arte mural, representada por Diego Rivera, e a pintura de Cândido Portinari como exemplos de correntes e de artistas que não sacrificaram sua personalidade e que, ao mesmo tempo, foram capazes de traduzir as questões sociais em suas produções.

A partir dessas informações, buscou-se compreender, em que medida, Vaccarini concebeu a sua arte escultórica na cidade de Altinópolis nos anos de 1980 e de 1990 como um projeto estético que articulava as questões clássicas postas pelo Renascimento com a arte pública e seu papel social enquanto artista. Da mesma maneira dos afrescos da Vila dos Mistérios, Vaccarini esculpiu cenas do cotidiano, não mais marcado pela dimensão cultural do Império Romano, mas pela sociabilidade dos tempos modernos. Como as obras renascentistas de Giotto, Masaccio e Piero della Francesca, Vaccarini trabalhou com as imagens eclesiásticas e recuperou em sua obra a função decorativa da arte se nutrido da grande tradição clássica italiana – não como apenas um adorno, mas como uma linguagem capaz de contar uma história e de testemunhar uma época, seguindo os caminhos da pintura mural latino-americana e de Cândido Portinari.

Essa possibilidade da realização do projeto estético que visava transformar Altinópolis em uma “pequena Florença” mostrou como o artista se colocou à disposição de um trabalho não só decorativo, mas com um viés civilizatório. Como um servidor público e como um intelectual, ao conceber a arte como uma linguagem que adquire no público seu sentido maior, existia em Vaccarini uma permanente necessidade de conceber a arte pública como parte do cotidiano das pessoas.

Dessa forma, sua obra e sua personalidade, embebidas de uma tradição europeia e de uma modernidade brasileira, pode nos apontar caminhos possíveis para compreensão sobre o papel do artista como um personagem capaz de designar parâmetros de sentido para a sociedade, além de nos abrir um caminho para a reflexão na constante busca por diretrizes frente às questões postas pela vida cívica contemporânea.

Vaccarini viveu até os oitenta e oito anos de idade e permaneceu trabalhando ativamente com esculturas, pinturas e, até mesmo, recursos tecnológicos na produção de obras digitais em um antigo Macintosh. Faleceu em 2002, vítima de complicações de saúde, e deixou aproximadamente oito mil obras catalogadas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. A. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

AMARAL, A. A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005),** v.1. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRADE, M. **O baile das quatro artes.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, M. **Aspectos da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, G. C. **Clássico e anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, G. C. **História da Arte Italiana: da Antiguidade a Duccio.** São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2003a.

ARGAN, G. C. **História da Arte Italiana: de Giotto a Leonardo.** São Paulo: Cosac Naify, v. 2, 2003b.

ARGAN, G. C. **História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo.** São Paulo: Cosac Naify, v. 3, 2003c.

ARRUDA, M. A. N. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

ARTE para reverenciar o trabalhador. **O Estado de São Paulo**, 05/05/1982.

BASSANO Vaccarini. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2019a. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10333/bassano-vaccarini>>. Acesso em: 09 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BASSANO Vaccarini será homenageado em sua cidade natal na Itália. **A Cidade ON**, Ribeirão Preto, 12/03/2019b.

BASTOS, E.; R., BOTELHO, A. Para uma Sociologia dos Intelectuais. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, v. 53, nº 4, pp. 889-919, 2010.

BENTO, A. **Portinari.** Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1982.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTONHA, J. F. **Os italianos.** Editora São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BERTONHA, J. F. A política cultural da Itália fascista no Brasil: o *soft power* de uma

- potência média em terras brasileiras (1922-1940). In: MAGALHÃES, A. G. (Org.). **Modernidade Latina**. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano. 1. ed. São Paulo: MAC-USP, 2015, pp. 1-15.
- BEZERRA, J. C. T. O Renascimento de Giulio Carlo Argan: um estudo sobre o espaço. **Tese** (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.
- BORN, C. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 3, n. 5, jan-jun 2001, pp. 240-265.
- CARPEAUX, O. M. **O Modernismo por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.
- CARRÀ, C. Giotto. **ARS**, São Paulo, v.7, n. 13, jan./jun. 2009.
- CARTA, L.; MARGULIES, M. **Cândido Portinari**. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- CENTENÁRIO de Ribeirão Preto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17/05/1956, 1º Caderno, p. 8.
- CONGRESSOS culturais em Ribeirão Preto. **Correio Paulistano**, São Paulo, 18/03/1956, 3º Caderno, p. 3.
- COSTA E SILVA, A. da. Quem somos nós no século XX: as grandes interpretações do Brasil. In: MOTA, C. G. (Org.). **Viagem incompleta** - experiência brasileira (1500-2000) – a grande transação. São Paulo: SENAC, 2000, pp. 17-41.
- DISCÍPULO de Vaccarini recupera obra do artista. **Folha de São Paulo**, Caderno Ribeirão, 07/11/2010.
- DOIN, J. E. M.; PERINELLI NETO, H.; PAZIANI, R. R.; PACANO, F. A. A Belle Époque caipira: problematizações e oportunidades interpretativas da modernidade e urbanização no Mundo do Café (1852-1930) - a proposta do Cemumc. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, jun. 2007.
- DRESDEN, S. **O Humanismo no Renascimento**. Porto; Lisboa: Editorial Inova; Portugal, 1968.
- EXPOSIÇÃO de Arte Italiana Contemporânea (Novos de Milão). **O Jornal**, Rio de Janeiro, 18/09/1946.
- EXPOSIÇÃO Industrial. **Correio Paulistano**, São Paulo, 04/04/1956, Correio no Interior, 1º Caderno, p. 6.
- FABRIS, A. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FARIA, R. S. **Ribeirão Preto, uma cidade em construção (1895-1930): o moderno discurso da higiene, beleza e disciplina**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003 Dissertação – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

FOLLIS, F. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

FONDO EDITORIAL DE LA PLÁSTICA MEXICANA. **La pintura mural de la Revolución Mexicana, 1921-1960**. México: Fondo Editorial de La Plástica Mexicana, 1960

GALERIA Domus. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao290837/galeria-domus-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 02 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GIRO noturno. **Correio Paulistano**, São Paulo, 28/09/1956, 2º Caderno, p. 5.

GOMES, A. C. **Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GRAMSCI, A. **Os Intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUZIK, A. **TBC: Crônica de um sonho**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HORTA, J. S. B. A educação na Itália Fascista: As Reformas Gentile (1922-1923). **História da Educação**, UFPEL, Pelotas, v. 12, n. 24, pp. 179-223, jan-abr, 2008.

JACHEC, N. **The Gruppo degli Otto**. Third Text, 20:02, pp. 133-139, DOI: 10.1080/09528820600589902

LAHUERTA, M.; AGGIO, A. **Pensar o século XX: problemas políticos e história nacional na América Latina**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LAHUERTA, M. Em busca da formação social brasileira: Marxismo e vida acadêmica. **Perspectivas**, São Paulo, v. 28, pp. 157-186, 2005

LAHUERTA, M. **Elitismo, autonomia, populismo: os intelectuais na transição dos anos 1940**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 1ª ed., 2014.

LAURENCE, R. Turismo e *Romanità*: uma nova visão de Pompeia (1924-1942). **História: questões & debates**, Curitiba, n. 60, p. 255-278, jan./jun. 2014.

LICIA, N. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. (Coleção aplauso. Série Teatro Brasil / Coord. Geral Rubens Ewald Filho).

MAIURI, A. **Pompeya**. Roma: Libreria dello stato, 1961.

MAMMÌ, L. Prefácio. In: ARGAN, G. C. **Clássico e anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARINETTI, F. T. Fundação e Manifesto do Futurismo. In: BERNARDINI, A. F. **O**

Futurismo Italiano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARQUES, I. **Cenas de um modernismo de província:** Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Ed. 34, 2011.

MARQUES, I. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual. **Teresa**, revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 16, pp. 1-20, 2015.

MARTINS, I. Pintura Italiana Contemporânea. **Correio Paulistano**, São Paulo, 31/10/1946.

MARTINS, I. Arte, povo e sociedade. **Correio Paulistano**, São Paulo, 09/10/1947a, p. 7.

MARTINS, I. As últimas exposições do ano e o “Salão de Maio”. **Correio Paulistano**, São Paulo, 28/12/1947b, p. 7.

MARTINS, I. “A pintura morreu e constituímos apenas a vanguarda da desesperação”. **Correio Paulistano**, São Paulo, 14/03/1948.

MARTINS, I. A “Feira de Arte”. **Correio Paulistano**, São Paulo, 25/12/1949, p. 7

MARTINS, L. A gênese de uma *intelligentsia*: os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ANPOCS, São Paulo, v. 2, n. 4, pp. 65-87, 1987.

MEDINA JUNIOR, C. **Histórias do TECA:** Teatro Experimental de Comédia de Araraquara. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2012.

MICELI, S. **Os intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).** São Paulo: Difel, 1979.

MOISÉS, J. A. Democratização e cultura política de massas no Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, n. 26, pp. 5-51, ago. 1992.

MORAIS, F. **Chatô** - O rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOTA, C. G. **Ideologia da Cultura Brasileira:** pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política:** Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MUSIEDLAK, D. Intelectuais e Estado: O exemplo da Itália fascista. In: RIDENTI, M.; BASTOS, E. R.; ROLLAND, D. (Orgs.). **Intelectuais e Estado.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NASCIMENTO, A. S. **Fernando de Azevedo:** dilemas na institucionalização da sociologia no Brasil. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

NOGUEIRA, M. A. Intelectuais, política e a vida. In: MORAES, D. de (Org.).

Combates e utopias. Os intelectuais num mundo em crise. Rio de Janeiro, Record, 2004.

OITICICA, H. **Museu é o mundo.** Organização: Cesar Oiticica Filho. São Paulo: Azougue, 2012.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PARANHOS, K. R. (Org.). **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PLATAFORMA VERRI. **Acervo Digital.** Disponível em:
<http://www.plataformaverri.com.br/>. Acesso em: 10/07/2019.

PLEKAHNOV, G. **A arte e a vida social.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

PÉCAUT, D. **Os Intelectuais e a Política no Brasil:** entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990

PINHEIRO FILHO, F. A. **Lasar Segall: arte em sociedade.** São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

QUADROS dos nossos principais pintores serão expostos na Itália. **Correio Paulistano**, 22/02/1947.

RAGGHIANI, C. L. **Corrente:** il movimento di arte e cultura di opposizione 1930–1945. Milan: Vangelista Editore, 1985.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais:** anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, pp. 81-110, 2005.

RISÉRIO, A. **Avant-garde na Bahia.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROSA, L. R. O.; MATTOS, M. F. S. C. G.; SILVA, A. **Artistas do Mundo:** Bassano Vaccarini; Pedro Caminada Manuel-Gismondi; Leonello Berti; Francisco Amêndola; Odilla Mestriner. São Paulo: IPCCIC - Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais. FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, 2013.

ROSA, L. R. O.; MATTOS, M. F. S. C. G.; SILVA, A. **Bassano Vaccarini:** além do Moderno. Coleções Biografias, n°2. Ribeirão Preto: IPCCIC - Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais, 2014.

SCHNEIDER; BIAGIONE. Animação Experimental: o conceito nos filmes a olho nu e euforia. **Intercom**, Porto Alegre, 2019.

SCHWARCZ, L. M.; STERLING, H. **Brasil:** uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as Batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

TIBOL, R. **Documentación sobre el arte mexicano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

TIENGO, R. Com arte, Vaccarini queria transformar Altinópolis em 'pequena Florença'. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2014/08/com-arte-vaccarini-queria-transformar-altinopolis-em-pequena-florenca.html>. Acesso em: 28/06/2019.

TORRES, J. Vaccarini quer transformar Altinópolis num grande ateliê. **Folha de São Paulo**. SP nordestes, 03/12/1990.

UM OPERÁRIO da arte. **Vaccarini**. Altinópolis, São Paulo, 12/05/2002.

VACCARINI, B. A crise das artes plásticas. **Correio Paulistano**, São Paulo, 23/03/1947, 3ª seção, p. 1.

VACCARINI, B. O caminho das artes plásticas. **Correio Paulistano**, São Paulo, 11/05/1947, p. 16.

VACCARINI, B. **Entrevista**. Entrevista concedida a TV Cultura, 1992.

VACCARINI, B. **Vaccarini**. Altinópolis, São Paulo. 12/05/2002.

VACCARINI-LUCCHETTI. Mestres do cinema de animação. **Vaccarini**. Altinópolis, São Paulo, 12/05/2002.

VANUCCI, A. **A missão italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

VASCONCELLOS, C. M. As representações das lutas de independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman. **L'Ordinaire des Amériques**, pp. 183-203, 2010. Disponível em: <http://orda.revues.org/2516>

VELHOS e novos pintores da Itália. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 23/07/1946.

VIEIRA, J. G. Acionada a prefeitura de Ribeirão Preto pelo escultor Bassano Vaccarini. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09/08/1960, 2ª Caderno, p. 4.

WERNECK VIANNA, L. **A revolução passiva**: iberismo e americanismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

ZILIO, C. **A querela do Brasil**: A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.