

# “Arte de passagem”, lugares de sentido, política e poder

Maria Aparecida Fontes  
Universidade de Pádua – Itália

## Resumo

Este texto é uma reflexão sobre o papel da arte mural na formação de um imaginário nacional, na Itália e no Brasil dos anos 1930, a partir do estudo das obras de Mario Sironi e Cândido Portinari e das relações entre memória, muralismo e política cultural do Estado.

Palavras-chave: Muralismo; Memória; Imaginário Nacional.

## Abstract

This essay is a reflection on the role of mural art in the formation of a national imagination, in Italy and Brazil of 1930s, based on the study of the works of Mario Sironi and Cândido Portinari and the relationship between memory, mural painting and the cultural policy of the State.

Keywords: Muralism; Memory; National Imagination.

O meu objetivo com esse artigo é retomar o debate acerca das relações entre arte, política e Estado, sobretudo em torno do papel social da arte mural na fabricação de um imaginário nacional, durante os anos 1930, no Brasil e na Itália. Os estudos mais recentes sobre a cultura fascista e as suas relações com a arte, a literatura e a arquitetura demonstraram que o totalitarismo tentou criar uma correspondência perfeita entre ideologia, arte e formas ritualizantes. Inspirando-se nas teorias de “estetização da política”, de Walter Benjamin, esses estudos sobre os *mass media* observam que, além de vincular uma crença, os meios de propaganda foram elementos capazes de determinar os conteúdos e a identidade do próprio fascismo. O ponto axial desse discurso baseava-se na ideia de totalitarismo da política estética, i.e., o modo como o fascismo atuava para impor um estilo de vida totalizante. Na verdade, o problema do estilo como um dos veículos de propaganda e da ideologia fascista foi quase sempre ignorado em prol dos estudos das individualidades artísticas ou do objeto estético, e somente nas últimas décadas os pesquisadores realizaram um exame cuidadoso da política cultural desse período, analisando criticamente os projetos institucionais, os incentivos econômicos, as exposições, os estilos e o papel dos gestores na administração do Estado e na construção do consenso.

De fato, em janeiro de 1999, por ocasião da mostra muralista no Museo della Permanente, na Itália, Gino Banterla questionou com respeito ao movimento em defesa da arte mural propalado por Mario Sironi<sup>1</sup> (1885-1961), na década de 1930, se nele teria prevalecido apenas o exercício estético e artístico ou se este teria sido mera obra propagandística do regime fascista. O autor indaga, no artigo publicado pela revista *Arte* (1999), qual seria o valor artístico dessas obras e como seria possível conciliar a liberdade do artista com o condicionamento imposto pelo regime de Mussolini<sup>2</sup>. A interrogação revive a velha contenda acerca das relações entre política cultural, arte e Estado, além de indagar se o muralismo dos anos 1930 teria sido apenas uma forma de expressão plástica daquele espírito epocal ou uma escolha ideológica e/ou de conteúdos. Muitos artistas, encorajados e influenciados pelo poder, teriam como objetivo difundir, em curto período de tempo, com as suas obras de grande dimensão, uma filosofia, um ideal, um *epos* e um *ethos* a um número maior de pessoas.

Desde as pinturas murais de Pompeia até os afrescos nas igrejas medievais ou os ciclos decorativos renascentistas, o muralismo, além de veicular a comunicação, suscitava também outros problemas relativos ao espaço, às formas, às expressões, ao conteúdo épico, lírico ou dramático que se resumiam na ideia de algo monumental, e, como expressão artística popular, o

1. Mario Sironi, artista plástico italiano, nasceu em Sassari em 12 de maio de 1885, filho de Enrico Sironi, engenheiro e arquiteto, e de Giulia Villa. Morreu em Milão em 13 de agosto de 1961.

2. BANTERLA, Gino. “Muri ai pittori: l'affresco, dalla riscoperta del fascismo alla democrazia”, *Arte, Arte & Pittura*, 1999, p. 27.

monumento, palavra que provém de “*moneo*”, “*amonire*”, “*mone-re*” era também sinônimo de ensinar e recordar através da arte. Tal significado remete a um *futuro* que reinvoca o passado através da visão presente do monumento e da mensagem que esse veicula. Nesse sentido, para além do cruzamento das dimensões temporais, cristalizam-se no monumento, cuja natureza é pública, política e social, as mensagens político-ideológicas através das quais se podem ler os conceitos históricos fundamentais de uma época. Portanto, era de se esperar que, em regimes totalitários, essa prática fosse recuperada e viesse a constituir uma das vias de divulgação dos ideais nacionalistas. De fato, uma das formulações do manifesto da pintura mural de Mario Sironi baseava-se exatamente na necessidade de uma arte comum/popular e militante, a serviço de um ideal moral e livre do egocentrismo do artista que deveria subordinar a própria individualidade à obra coletiva.

Uma das principais chaves de leitura da arte mural dos anos 1930 na Itália é a sustentação de uma poética de integração das artes, funcionando como um amplo programa de gestão da estética de massa do regime, como doutrina e ensinamento, e como figuras representantes da nova nação industrializada. O fenômeno pode ser observado sob dois ângulos. O primeiro é analisado segundo o desenvolvimento da cultura decorativa, sobretudo na Itália, ou seja, uma espécie de continuidade referente: 1) à evolução do objeto de arte; 2) ao frequente relacionamento entre arte, arquitetura e urbanismo; 3) às renovadas formulações da arte sacra; e, sobretudo, após os anos 1930, 4) à realização de aparatos expositivos, próprios da propaganda, capazes de envolver um público cada vez mais vasto, compartilhando ideias e crenças. O segundo motivo volta-se para a construção, na Itália e no Brasil, de uma nova imagem do país, mais adequada às propostas do Estado, e de uma nova ideia de classe. É importante sublinhar que a função educadora da pintura mural, na Itália, baseava-se, sobretudo, em uma questão de estilo, por isso é mediante a sugestão do ambiente e do estilo que a arte conseguirá formar uma imagem nova à alma popular. Por essa via, o ressurgimento dos afrescos na Itália também provinha de outras razões. O “futurismo de imagens” havia evoluído para um futurismo ambiental, ou um futurismo que se teria tornado um movimento cenográfico, fazendo das estruturas pictóricas e plásticas, dos enunciados poéticos e do espaço público um análogo do palco cênico e do aerodinamismo de F. T. Marinetti e de Fortunato Depero, ou uma “reconstrução futurista do universo”<sup>3</sup>. Tratava-se, a princípio, de uma experiência global de integração das artes e dos princípios fundamentais que correspondiam à “atmosfera scenica futurista”. Este conceito criado por F. T. Marinetti e E. Prampolini relacionava-se à composição

3. Depero, F. “Le invenzioni di Depero”, *L'Impero*, Roma, 1925, p. 3.

4. Ver FONTES, Maria  
Aparecida. *A beleza é voz de  
Estado. Futurismo: mito arte política  
e poética na construção da identidade  
nacional*, 2015.

cênica, ou cenografia, cujos elementos eram “scenosintesi”, “scenoplastica” e “scenodinamica”. A este propósito, Giacomo Balla, em *Bal Tik e tak* (1921), já havia decorado uma sala de dança, enquanto Fortunato Depero apresentava, em *Cabaret del Diavolo* (1921-22), em Roma, a sua obra mais inquietante, baseada na *Divina comédia*. Depero projetou os móveis e desenhou seus grandes murais, entre eles as três salas denominadas *Paradiso*, *Purgatorio* e *Inferno*. Tanto a obra de Depero quanto a de Balla são exemplos de decorações de interiores cujas características principais eram as sugestões hipnóticas dos motivos decorativos e cromáticos e as potencialidades evocativas do ambiente. Essas mesmas ideias de intervenção e interatividade faziam parte de uma proposta de reforma urbana, cujas bases se assentavam numa ideologia que compreendia o espaço da cidade como lugar de transformação e de energia, como uma nova paisagem artificial construída com a beleza dos novos materiais, do ferro e do cristal, e que se contrapunham e se integravam, no final das contas, aos monumentos históricos e à nostalgia passadista do regime. É nesse clima de ambiguidade, entre o performático e o pedagógico<sup>4</sup> que (re)nasce o movimento muralista na Itália.

De fato, o forte processo de urbanização e a intensificação do fenômeno da Revolução industrial, no qual se enraiza em grande parte a concepção de arte moderna, determinaram a promoção de inúmeras licitações para a apresentação de projetos de decoração e reconstrução do espaço público. O regime fascista, após a conquista política, investiu na construção de um espaço urbano monumental, ocupando-o com os próprios ritos e símbolos. A utopia de Mario Sironi era, então, a de estabelecer um estilo que pudesse fundar uma nova civilização figurativa adaptada à tão esperada “*civiltà italiana*”, expressão que revelava o desejo de dar uma unidade à cultura de um país, cuja unificação política era mais uma questão formal do que uma realidade. Entretanto, essa unidade também implicava mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existentes que pudessem operar potencialmente na escala macropolítica, ajustando-as à ideia de nação e de Estado moderno. Por isso alguns pintores muralistas retomavam alguns mitos da pintura italiana, reconstruíam estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizavam ou representavam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que deram sentido à nação. Um dos objetivos era, portanto, a manutenção de uma memória comum e das tradições que davam um sentido de continuidade histórica, e recriando-as continuamente e atribuindo-lhes novos significados, foi possível produzir um sentido de pertencimento e identidade *pari e passu* à modernização do país. É nessa esteira que a fatura plástica muralista vai se encontrar “entre-dois-mitos”,

representada pela memória e pela técnica e progresso: “entre” os mitos do passado, em seu culto das tradições que garantiam a estabilidade do regime na Itália, e o mito do futuro, ambos os mitos sustentavam a ideia de progresso e industrialização, de verdade e pureza, de identidade e nação.

A expressão “*muri ai pittori*” foi inicialmente formulada por Corrado Cagli como título de uma nota escrita para o primeiro número da revista *Quadrante*, coordenada por Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli. Atenta ao desenvolvimento da arquitetura racional, a revista foi lançada, em Milão, por ocasião da V Triennale di Milano, em 1933, onde pintores como Mario Sironi, Carlo Carrà ao lado do próprio Corrado Cagli apresentaram ao público milanês a nova prática pictórica correspondente aos novos valores “ético-sociais” da cultura visual dos anos 1930. As ideias e formulações técnicas sobre a pintura mural pululavam nos principais jornais da Itália: primeiramente, no jornal romano e fascista *Popolo d'Italia*, em janeiro de 1932; depois no jornal *L'Arca* (1932), em abril, e, em seguida, na revista *Domus* (1932-1942), organizada por Giò Ponti, em Milão. Contudo, o “Manifesto della pittura murale” somente aparecerá em dezembro 1933, na revista *Collona*, de Alberto Savinio, também em Milão, assinado pelo próprio Mario Sironi, Carlo Carrà, Massimo Campigli e Achilli Funi. No texto, registrava-se a novidade sironiana em relação ao seu conteúdo que, como se evidenciava no realismo socialista na União Soviética, apontava para o que deveria ser a base do muralismo, ou seja, operar “no imaginário popular” e exercitar a sua função social de educação. A concepção individualista da “arte pela arte” havia sido superada, argumentava o pintor, pelo reflorescimento da pintura mural (incluindo mosaicos e baixo-relevo), e, sobretudo, pelo afresco, que facilitou a impostação do problema da “arte fascista”. Nos seus escritos sobre o muralismo, o pintor italiano estabelecia uma correspondência direta entre imperativo “moral”, arte mural e o estado “ético” fascista que subordinava a individualidade a um fim coletivo. A decoração mural era, portanto, uma resposta à necessidade de uma arte política que não apenas celebrasse a doutrina fascista através da imagem e da ação, mas transformasse as consciências a partir dos poderes míticos da representação. A afirmação da pintura mural vai significar, portanto, o abandono do individualismo inerente à “arte-pela-arte” e o retorno à tradição dos muros que dialogavam com as massas.

Tudo isso talvez significasse a nostalgia do império, resumida nos monumentos *immutabile* das *ville-città-museo*, signos imperiais e mundanos, de um passado glorioso, que esperavam resgatar. Retomar esse passado era dar à luz a esse sistema de ruínas, a tradição vivente e sobrevivente de todos os rastros, a partir dos traços iniciais com que Rômulo conquistou a terra dos sete

5. GNISCI, Armando. *Da noialtri europei a noi tutti insieme: saggi di letteratura comparata*, 2002, p. 41.

6. *Ibidem*, p. 41.

7. GENTILE, Emilio. *Fascismo di pietra*, 2010.

8. O projeto de construção de Sabaudia, inaugurada em 1934, foi assinado por Gino Cancellotti (Grupo7 e MIAR), Eugenio Montuori, Luigi Piccinato e Alfredo Scalpelli, e executado em apenas duzentos e cinquenta e três dias, nesse período recebeu a visita de Le Corbusier que tinha esperança de colaborar com a construção das outras cidades que faziam parte do projeto “Agro pontino-romano”. Após drenagem,

montes. Tratava-se da organização fluida, móvel e temporal da persistência e da eternidade da obra humana, dos seus edifícios que se salvam da morte, mediante a reutilização incessante do que resta deles por parte de quem continuou a habitá-los como sua própria cidade<sup>5</sup>. Signo máximo, capital da Itália, as imagens de Roma passam a ser o expoente das representações plásticas, poéticas e literárias. Isso porque Roma era o lugar da imagem de fundação, vivida pelo império do homem. Um império feito de tempo, sentido, guerra, ruínas, edifícios, estradas, oriente e ocidente, mediterrâneo, encruzilhada, tempo, rastros, sobrevivência, histórias. Roma torna-se ela mesma o monumento, e, através de suas ruínas, se apropria de si mesma, identificando-se e tornando-se reconhecível ao olhar do outro, do artista que a vê como símbolo identitário, figura. A propriedade das ruínas lhe confere sua carta de identidade.

Os artistas viam na cidade romana, florentina, veneziana, um espaço cujas ruínas lhes eram apropriadas (e inerentes), i.e., constituíam ruínas do próprio destino e da própria história que não havia ainda terminado. E, ao representarem plasticamente essas ruínas resgatavam a sua identidade, a italianidade, a “propriedade” que lhe era singular. O monumentalismo vai recuperar, portanto, o sentido das ruínas, de eternidade e de império, exatamente a partir da exposição e do espetáculo, tal qual a ‘cidade ruína’ que hoje se oferece a nós, na forma eterna “da *urbs* como sistema de habitação cultural e estético”<sup>6</sup>. O conceito de ruína pressupõe um jogo entre continuidade e descontinuidade, o que Mussolini soube explorar ao conjugar o espetáculo estético/estático das ruínas romanas com a apoteose do poder e do progresso, através da *fascistizzazione* do espaço urbano, ocupando-o com seus ritos e símbolos, construindo cidades, praças, avenidas e monumentos inspirados nos conceitos de disciplina, autoridade e hierarquia. Emilio Gentile chamou a esse esforço de renovação arquitetônica de “fascismo de pedra”<sup>7</sup>, cujo objetivo era “petrificar”, materializar o modelo de uma nova civilização imperial. Um dos casos mais expressivos foi a construção das cinco cidades do “Agro pontino-romano”<sup>8</sup>: Littoria (hoje denominada Latina), Sabaudia, Pontinia, Aprilia e Pomezia, cujo estilo era a materialização metafísica das praças italianas de De Chirico, através do filtro da experiência racionalista.

## Arte de passagem: o muralismo entre-dois-mitos

A tentativa de união da tradição às práticas de vanguarda, dos mitos do passado aos mitos do progresso, criou uma fissura

para o acesso a uma imagem identitária de totalidade nacional e, desse modo, o pensamento entrou em contradição com a realidade existente. Todo esforço de construção de uma política cultural era canalizado para a construção de uma ordem que ainda não existia, ou que estava fora da história. Curiosamente, o desejo de totalidade tornava esse lugar de passagem entre o performático e o pedagógico ocupado pela arte mural um lugar vazio, ou melhor, marcado pela ambivalência.

A explicação para esse “entre-lugar” reside no contraste que se estabelece entre o mito de origem e o mito do futuro, que atravessam o monumento. O primeiro situa-se em um passado remoto, considerado como a gênese dos grupos humanos; e o segundo refere-se aos mitos escatológicos correspondentes ao momento moderno que faz do futuro um princípio de sentido. Koselleck observa que a combinação dessas dimensões temporais pertinentes à prática muralista promove um deslizamento semântico, recarregando periodicamente a arte mural de novos significados político-ideológicos. Esse lugar vazio e ambivalente passa a ser preenchido com uma política de imagem que constrói e coloniza o imaginário do povo. Trata-se de representações político-culturais que têm como objetivo repensar as regras formais que permitem a reelaboração dos mitos e dos ritos, que são sempre reinvestidos durante os regimes totalitários.

As imagens exercem a função de controle do imaginário e é fácil identificar suas funções pedagógicas quando se analisa, por exemplo, a penetração do cristianismo na cultura americana, sobretudo em relação à conversão dos índios às imagens cristãs e ao controle e à reorientação dos efeitos provocados pelo embate entre o imaginário ameríndio e o europeu. Esse processo revela, entre outras coisas, a capacidade desses sujeitos de reinterpretar as imagens provenientes da cultura europeia, e reintegrá-las às suas próprias culturas. Isso representava para os europeus a adesão, por exemplo, dos ameríndios à religião dos vencedores. Para isso, a Igreja procurou sensibilizar a população autóctone, expondo-a aos cânones da cultura europeia, i.e., à verossimilhança, à perspectiva, às imagens das paredes dos mosteiros franciscanos, ao teatro, etc. Essa atitude tinha como objetivo, no dizer de Augé<sup>9</sup>, colonizar o imaginário dessas pessoas exatamente a partir do terreno da visão, arregimentando a experiência “visionária” da população local, ensinando-lhe o ofício da pintura, da escultura, da incisão e substituindo as pictografias da região pelas figuras da pintura cristã.

A reinterpretação de imagens, provenientes da cultura europeia, também pode ser observada nos murais ilustrados por pintores mexicanos, como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e Orozco, no início do século XX. As obras desses pintores constituem um dos casos curiosos de paralelismos entre

saneamento e qualificação dos terrenos, não somente para a edificação, mas também para a agricultura, seguia-se o rito de “assentar a primeira pedra” (*posa della prima pietra*), com sentido de dar início às obras de urbanização. Esse era um dos momentos mais importantes para a propaganda do regime, uma espécie de mitologia coletiva que envolvia toda a população das cidades vizinhas. “Agro Pontino” é uma área da região do Lazio, Itália, e faz parte da planície pontina. “Agro Romano” é o nome que se dá à vasta área rural em torno à cidade de Roma, porém quando se atravessa o rio Astura esta área rural romana deixa espaço à planície do “Agro Pontino”.

9. AUGÉ, Marc. *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, 1998.

imagens de um passado e de um porvir, em uma síntese iconográfica da identidade nacional. A mescla de elementos não é um anacronismo, mas uma resposta possível da modernidade mexicana, que somente existia em nível de potencialidade e possibilidade, canalizado pela ação do Estado na busca de uma identidade nacional. De fato, isso também ocorreu na sociedade brasileira para qual a arte moderna e os movimentos culturais e políticos europeus constituíram um acervo de propostas percebidas de modo descontínuo pelos artistas nacionais que se apoderaram, em parte, de sua materialidade estética, de algumas faturas e conteúdos, para construir uma arte moderna brasileira, cuja representação revelava um país agrário e atrasado que se contrapunha aos ideais da industrialização europeia. Cândido Portinari, que nesse período regressara de uma viagem de estudos à Europa e tinha tido contato com as teorias e os movimentos artísticos na França e na Itália, sabia quais eram os novos rumos das artes e da arquitetura, revelando-se uma força ativa em prol de uma arte coletiva e a serviço dos trabalhadores, dos pobres, da gente simples e humilde. Embora o seu objetivo não fosse exatamente uma profunda revisão da obra de arte, mas um desejo de atualização da materialidade estética, estilo e vocabulário, o muralismo tornou-se para o pintor brasileiro, como também para Mario Sironi, um modo de impor à pintura o seu sentido de massa e revelar o homem como ser social e nacional.

## Lugares de sentido, política e poder: Sironi e Portinari

10. Também conhecido como “Palazzo dei Giornali” ou “Palazzo del Popolo di Italia”.

11. *Il lavoro fascista* (ou *L'Italia corporativa*), 1936, mosaico. Palazzo dell'Informazione, Milano. Consultando o site do Arquivo Mario Sironi, é possível ter acesso à imagem do Mural em questão: <http://www.archiviomariosironi.it/>. Página consultada em 15 de dezembro de 2016. Com a queda do regime fascista, o mural foi coberto com uma tela e totalmente ignorado, somente em 1985 foi liberado para a visitação pública.

O mural *L'Italia corporativa*, de 1936-37, é uma das obras mais importantes de Mario Sironi e foi idealizado para decorar uma das salas do “Palazzo dell'Informazione”<sup>10</sup>, em Milão. O mosaico revela a potência e a força construtiva do trabalho e da coletividade que, nas palavras do pintor, nascem do conjunto de obras de muitos indivíduos. *Italia costruttrice* foi o título inicialmente dado pelo artista à obra; mas depois esta se tornou conhecida com o nome de *Italia fascista*, e com o qual foi exibida, pela primeira vez e ainda incompleta, em um evento comemorativo durante a Triennale di Milano, em 1936. A composição recebeu, posteriormente, o título *L'Italia corporativa*<sup>11</sup>, injustamente segundo os críticos, devido à semelhança, em função da presença de algumas analogias iconográficas, à *La Carta del lavoro* (*A carta do trabalho*), vitral do Palazzo delle Corporazioni, também composto por Sironi em homenagem à organização corporativa do Estado fascista e, especificamente, ao homônimo documento promulgado, em 21 de abril de 1927, pelo regime.



A estrutura e as figuras que compõem o mural *L'Italia corporativa* encontram um curioso paralelo no desenvolvimento arquitetônico da cidade de Roma. Datada do século VI-V a. C., a construção chamada de *opus quadratum*, segundo alguns estudiosos, constitui a técnica mais antiga de edificação romana e atribui-se a sua introdução aos Etruscos, durante a dinastia dos *Tarquini*. Cada quadrante de *L'Italia corporativa* refere-se a um tema diferente, e os vários assuntos que são representados obedecem a um programa iconográfico, baseado na vontade de resumir em chave didática os valores sociais e civis: a família, o trabalho, o governo. No total, o mural mede oito metros de altura por doze de comprimento. No centro do painel, encontramos a figura feminina *Italia in trono* (ou *Dell'Italia Romana e Fascista*) em posição de guia e mestre. Abaixo, Sironi faz referência ao trabalho no campo e na cidade através da imagem de um construtor, um trabalhador e de um agricultor lavrando a terra. Figuras essenciais à reconstrução da pátria e à difusão da ideia de fundação da cidade romana e da “estirpe itálica”, que, por serem históricas, condensam e/ou deslocam o sentido das imagens e trazem consigo os textos e os subtextos que muitas vezes são obliterados pela história oficial. Assim, ao se repetirem, essas figuras denunciam o que está latente, o que a linearidade da história não conseguiu explicar. Através delas Sironi tenta, então, recoser a história italiana desde a sua fundação, passando pela unificação, até a formação do Estado totalitário. A “costura” inicia-se com a adequação da estrutura do mural ao passado da cidade romana, *Roma quadrata*, depois algumas figuras simbólicas aludem à estirpe itálica e outras, finalmente, remetem ao regime fascista. Entretanto, a “estirpe italiana”, conceito propagado pela ideologia do período, resume-se na principal figura do mural, isto é, a figura feminina *Italia in trono*, sentada no “altar da pátria”, numa posição de domínio e comando. Ao contrário dos murais de Portinari, aqui os trabalhadores ocupam planos secundários, porque o que se quer evidenciar é a grandiosidade do Império e da nação.

Esta “vocalização” imperial torna-se evidente no pavilhão italiano da *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, organizada em Paris (1937), quando o mosaico de Sironi, finalmente concluído, ocupa o papel central no programa decorativo e de propaganda do regime fascista, como vitrine artística e como organização didática para a promoção da economia e da cultura italianas. De fato, um dos objetivos do pavilhão italiano, nesta exposição, era enfatizar a “unidade italiana” e a “tradição mediterrânea”, através das formas e dos materiais modernos. As inflexões racionalistas de Piacentini e o “expressionismo” de Sironi, com os seus arcaísmos e suas figuras distorcidas e gigantescas, sublinhavam uma posição particular

das vanguardas italianas em comparação, sobretudo, à monumentalidade exagerada e ao autoritarismo alemão. Tratava-se de demonstrar que os artistas italianos eram livres para seguir os ‘estilos modernos’ desde que estes pudessem ser divulgados como estritamente latinos e mediterrâneos e, para isso, o retorno às tradições italianas dos afrescos venezianos, romanos e florentinos era importante, porque tais murais serviam-lhes de modelo, sobretudo, de exemplo de disciplina, magnificência e rigor técnico. O muralismo torna-se, então, uma das formas de narrar a nação, projetá-la e refundá-la, ainda que com símbolos tradicionais, em direção a um futuro exuberante. Uma nação feita de retalhos, tal qual colcha costurada com inúmeros quadrados justapostos de cores e tecidos diferentes, cuja trama somente poderia ser reconstruída através do relato mítico do trabalho e do destino do homem dentro do Estado ético fascista. Tanto os murais quanto as outras expressões artísticas eram os espelhos a partir dos quais os italianos procuravam (re)construir a sua identidade nacional. Tratava-se não de uma realidade objetiva, mas de um reinvestimento de novos significados nas figuras e nas representações da história italiana, induzindo a imaginação do grupo à repetição e à atualização dos símbolos, dos rituais e dos mitos.

No Brasil, Cândido Portinari, ao contrário do expressionismo de Sironi, vai se dedicar a uma espécie de realismo crítico. Os temas eleitos são quase sempre relacionados ao trabalho, sobretudo ao trabalho rural, ao cotidiano das pequenas cidades, à infância em Brodowski, às condições de vida dos brasileiros, retratadas através das favelas cariocas, e isso refletia, em parte, a necessidade de conscientização do subdesenvolvimento e da dependência cultural do país, o que, obviamente, não fazia de Portinari um porta-voz da ideologia do Estado Novo. Ao contrário, Portinari inovava e subvertia, e não apenas porque punha em primeiro plano os tipos humanos: o negro, o mulato, o cangaceiro, o trabalhador rural, o capataz, mas porque essas personagens escapavam ao modelo civilizatório europeu, um tipo regional para o qual ainda não se tinha um modelo de representação. De um lado, havia o homem rude do campo, dominado por uma sociedade patriarcal em decadência; e, do outro, o homem comum das cidades enfrentando os problemas sociais. A arte de Portinari, contemporaneamente crítica e nostálgica, vai conciliar esses dois eixos, a partir dos recursos estilísticos modernistas e das temáticas tradicionais, recuperando Brodowski, o camponês excluído socialmente e a vida na roça. Os murais e as telas também documentam o êxodo das famílias nordestinas que deixavam o campo, onde o poder das oligarquias agrárias declinava, e, em busca de trabalho e de melhores condições de vida, encaminhavam-se para as cidades, onde a

burguesia industrial se fortalecia e passava a ocupar posição de comando. O que surge desse contexto é menos uma afiliação às diretrizes populistas do governo Vargas do que a adesão às propostas poéticas de um realismo social que já se estabelecera na literatura: as tensões inerentes à condição humana, a estratificação do trabalho, o sonho da ascensão social, a consciência do subdesenvolvimento do país, a pobreza.

Tudo isso implicava uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista, em contraste com o mundo capitalista, que estava surgindo. Um mundo diferente daquele que conhecera em Brodowski e do qual passou a ter consciência quando se transferiu a Paris. As cartas que o pintor escrevia aos seus amigos e parentes revelam o quanto a visão do presente era investida de uma análise minuciosa e dolorosa de seu passado em Brodowski e da condição social em que viviam os seus conterrâneos. Para o pintor brasileiro, a arte mural aludia a uma dimensão histórica que não só denunciava a estratificação social, mas apontava também para um espaço de investimento simbólico. Doutro lado, a crise da ordem oligárquica também provocou o surgimento de várias reflexões sobre a estrutura econômico-social do país e a proliferação de uma literatura baseada na conscientização e nas transformações do processo de produção. Esse fato levou a uma alteração de enfoque, antes centrado no herói individual, para o ser coletivo, porque a representação da coletividade tinha a ver com a conscientização acerca do subdesenvolvimento do país, de um passado de escravidão, exploração e pilhagem. Portinari estava experimentando na pintura exatamente o que os movimentos literários, sobretudo o Regionalismo, denunciavam, i.e., o conflito racial, as lutas de classes, a reorganização do trabalho, a ideologia de massa, a cultura popular e a cultura nacional, o sincretismo religioso, o êxodo e a miscigenação, que eram as palavras-chave para o novo contexto político-cultural brasileiro.

Com a Revolução de 1930 e as transformações em âmbito econômico, os intelectuais se sentiram convocados a elaborar uma identidade nacional condizente com o Estado Novo e re-interpretar as categorias do nacional e do popular. Ora, se é verdade que a memória coletiva se aproxima do mito e a memória nacional é da ordem do ideológico e, portanto, produto de uma história social e não da ritualização da tradição, então os murais de Portinari, especificamente os afrescos dos *Ciclos econômicos*, encomendados pelo Ministro Gustavo Capanema, tinham em sua base o compromisso com a ideologia da política cultural do Estado Novo?

Esta é uma questão espinhosa, polêmica, que sempre incomodou os estudiosos da arte moderna brasileira. Em síntese, recordando os fatos históricos, Gustavo Capanema, Ministro

da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, que não era alheio às tendências artísticas que circulavam nos ambientes intelectuais da capital federal durante o Estado Novo, encomendou ao arquiteto Lúcio Costa a criação de um moderno edifício para o MES e confiou a Portinari a criação dos afrescos e dos azulejos para o futuro palácio, cujo tema resumisse a história do trabalho no Brasil, a partir obviamente da ótica do Estado. As obras de arte confeririam ao prédio um caráter nacional. Mas se é verdade que o processo de construção da identidade nacional se assenta em bases interpretativas, por que não refletir acerca da adesão de Portinari à Política do Estado a partir de outras perspectivas? Portinari, ao aceitar a proposta de colaboração e elaboração dos murais para o edifício, também concorda, em parte, com a premissa historiográfica sugerida pelo Ministro, incorporando-a em sua fatura plástica, mas resolve inverter o ponto de vista: representar a história do trabalho no Brasil a partir da perspectiva do próprio trabalhador, com a qual ele se identificava. Desse modo, a proposta de Portinari não se punha, simplesmente, em termos de reminiscência, mas como efetiva recuperação histórica vista de baixo, criando uma narração sobre a nação, mas sob a ótica dos vencidos. Assim o pintor executa o conjunto de afrescos chamado de *Ciclos econômicos*, estruturando-o em ordem cronológica nas paredes da sala de audiência do Ministro: *pau-brasil, cana de açúcar e gado*; depois *garimpo, fumo, algodão, erva mate, café e cacau*; e, finalmente, *ferro, borracha e carnaúba*.

O Ministro sabia que o resgate da memória nacional poderia operar uma transformação simbólica da realidade social, por isso procurou inserir no âmbito da política cultural os símbolos que caracterizavam a história da economia brasileira como elementos da identidade nacional, a fim de garantir à nação a continuidade e o sentido histórico, já que o discurso (sobre) nacional pressupunha, claramente, a existência de valores nacionais concretos. Entretanto, e considerando o conjunto da produção pictórica de Portinari, que aborda os impasses daquele período, os dramas da economia nacional e a introdução de alternativas à manipulação da obra de arte pelo Estado, o que Capanema não podia prever e nem advinhar era que o resultado das representações dos *Ciclos econômicos*, cujas imagens aludiam à estratificação do trabalho e ao afrodescendente, tivesse um efeito inverso e ambíguo, questionaria exatamente o que era importante para a política populista de Getúlio Vargas, isto é, as relações entre trabalho e capitalismo. Portinari confere ao negro o papel de protagonista da história econômica do país, mas de uma forma ambígua. Se de um lado, os painéis apontavam para a insurgência de um homem novo que os intelectuais do momento buscavam valorizar; por outro, reforçavam também a

condição de trabalhador braçal que o relegava a uma condição de inferioridade, agradando assim os conservadores. De fato, Portinari parecia querer produzir um “documento” que apontasse para um sistema de classificação de distribuição desigual de bens, de serviços e de trabalho que seria percebido como sistema simbólico, ou seja, um sistema de marcas distintivas que separava os ricos dos pobres e que se tinha transformado em expressões, signos distintivos de reconhecimento e *status* ou de opressão. Talvez tudo isso se tratasse de um artifício, de uma representação ambígua para rechaçar, em parte, as demandas do Estado. Fato é que o afrodescendente em sua monumentalidade estática não representava a elite trabalhadora, mas a escravidão e a opressão, uma figura e um instrumento que, desde a colonização, fomentara o crescimento do Brasil. Tratava-se pela primeira vez da emergência das classes sociais como explicação da realidade social brasileira. E nessa esteira, quando põe no centro da discussão o afrodescendente, Portinari o faz menos como uma categoria abstrata geradora de uma identidade nacional, condescendente com o desejo do Estado nacional, que uma forma de denúncia da história étnica brasileira. Como bem evidenciou Carlos Guilherme Mota: “A Revolução [de 1930], se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira”<sup>12</sup>, e continua o autor:

A preocupação em explicar as relações sociais a partir das bases materiais, apontando a historicidade do fato social e do fato econômico, colocava em xeque a visão mitológica que impregnava a explicação histórica dominante. É o início da crítica à visão monolítica do conjunto social [...]. Com as interpretações de Caio Prado Júnior, as classes emergem pela primeira vez nos horizontes de explicação da realidade social brasileira – enquanto categoria analítica.<sup>13</sup>

O conjunto de afrescos destaca-se, portanto, pelo modo como narra a história do trabalho no Brasil, através das figuras dos afrodescendentes e dos índios – os quais apresentavam proporções desmesuradas, revelando a importância do trabalhador, em detrimento da paisagem circundante. As relações geométricas dos volumes e a densidade dos corpos conferem às figuras de Portinari, além da força monumental e estatuária, uma estaticidade análoga às figuras dos murais de Mario Sironi. Uma estaticidade que joga com a atemporalidade, eterniza e aprisiona a figura do trabalhador à estrutura econômica estratificada. Uma estaticidade melancólica, atemporal e muda, sobretudo quando se refere à construção geométrica dos rostos despojados de expressividade, como se lhes tivessem roubado a palavra, a estima, os sentidos, a história, enfim, a identidade. Embora o tema

12. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira* (pontos de partida para uma revisão histórica), 1994, p. 27-8.

13. *Ibidem*, p. 28.

14. FABRIS, Annateresa.  
“Portinari e a arte social”.  
*Estudos Ibero-Americanos*, 2005,  
p. 102.

dos *Ciclos econômicos* esteja de acordo com a ideia de formação e con-figuração de um imaginário nacional, esse anonimato que caracteriza as figuras dos murais de Portinari, lembrando as palavras de Annateresa Fabris, “antes de evocar a ideia de uma totalidade abrangente (povo ou nação, por exemplo), evoca o processo de mercantilização do trabalho e, logo, a cisão entre o trabalhador e a atividade produtiva”<sup>14</sup>. E isso, como observou a autora, já seria suficiente para desvincular o conjunto dos *Ciclos econômicos* da ideologia imagética do Estado Novo, caracterizada pelo nacionalismo e pela figura do trabalhador.

Ainda que mantivesse uma relação direta com o Estado, Portinari conquista uma certa autonomia que lhe possibilitou reinterpretar o passado econômico e as tradições do país apontando para a historicidade do fato social sem passar pela recriação de mitos, como fazia Sironi, na Itália. A estaticidade, por exemplo, tão significativa na obra do pintor italiano, que confere o sentido de atemporalidade às suas figuras, representava a forma de uma arte mítica e fascista, fundindo aspectos doutrinários com os valores formais do modernismo. A força do mito fascista consistia na criação de um imaginário voltado para a “essência” do que era nacional e originário e que deveria ser recuperado e recriado, a partir da ótica do Estado. A realidade manipulada era o instrumento de mitificação política. Em Portinari, ao contrário, a estaticidade é um elemento que confirma a estratificação econômica e aponta para história da exclusão social desse sujeito silenciado que, contemporaneamente, emerge como classe trabalhadora.

A figura do trabalhador anônimo, que remete à ausência de identidade, é, todavia, um elemento comum também aos murais de Mario Sironi e característico da arte e da cultura de massa. “Homem entre homens” é uma máxima cunhada pelo artista italiano, que veiculava a ideia de destruição do individualismo e da unicidade. Por isso os murais do pintor evitavam o conteúdo explícito, privilegiando símbolos e sujeitos arquetípicos, diferentes das propostas de Portinari, que evidenciavam as especificidades do trabalho e não a sua totalidade. Enquanto o pintor brasileiro criticava o sistema social de classe, Sironi objetivava articular um sistema simbólico de crenças que transferisse para os objetos materiais o “sagrado coletivo”, transformando uma espécie qualquer de capital em capital simbólico. A proposta de criação de um estilo de vida foi, nesse sentido, fundamental, porque exibia ainda mais as diferenças baseadas no capital. Na verdade, os murais, sobretudo os de Sironi, tinham como proposta, senão o dito estilo de vida, ao menos uma escolha ideológica que vinha acompanhada da reconstrução da memória como evento fundador, mas isso se relacionava, fundamentalmente, com as bases do muralismo em geral. Sironi veiculava,

através de seu discurso plástico-pictórico, não somente um estilo, mas também a ideologia do Estado, pois, ao inserir o trabalhador no reino do mito, ele criava uma arte que se propunha universal, na qual se conjugavam a sua poética pessoal e os seus princípios modernistas à imposição fascista de educar as massas através dos meios visuais de persuasão.

Se considerarmos que a arte de Estado persegue justamente aquilo que falta à representação da figura do trabalhador e do afrodescendente no conjunto dos *Ciclos econômicos*, ou seja, a identidade e a noção de totalidade que transcendem e integram os elementos da realidade social ao Estado, então as representações dos afrescos de Portinari permitem realmente uma dupla leitura, porque escapam não somente à fórmula de fabricação dos mitos para a construção da memória coletiva, mas também porque são os resultados de uma reinterpretação crítica que opera uma transformação simbólica da realidade nacional. Portinari, como político, negou obviamente a neutralidade da arte e afirmou o sentido social dela, imprimindo em sua obra uma “brasilidade” que, de qualquer modo, serviu também de estímulo para uma nova etapa de desenvolvimento do país dirigido e guiado pela ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Todavia o que caracterizou o ponto de vista fascista em relação à arte foi o seu descarado elitismo: a escolha de uma arte “alta” contraposta à uniformidade da modernização e a negação da igualdade entre artistas e trabalhadores quanto ao poder ideológico. F. T. Marinetti, Mario Sironi, G. Bottai e outros intelectuais já haviam assinalado que a nova arte fascista não surgiria espontaneamente das massas, mas seria gerada por uma elite intelectual e ideologicamente elaborada pelo Estado. Para Marinetti, tudo poderia ser concedido ao “proletariado” (vocabulário que mais tarde o fascismo irá traduzir pelo conceito orgânico de “povo”), salvo o sacrifício do espírito, do gênio, da grande luz que guia. O mito do “proletariado dos geniais”, como força revolucionária, destinado a guiar a nova ditadura do espírito serviu apenas para assegurar a adesão e a ilusão dos intelectuais ao projeto fascista, mesmo após o fascismo ter traído a promessa de preservação do ideal humanístico.

Mario Sironi cria um modernismo de compromisso, símile à ideologia da “terceira via” fascista, entendida como uma via intermediária entre o comunismo e o capitalismo. O edifício para qual Sironi compôs o painel *L'Italia Corporativa* também foi construído segundo um estilo clássico abstrato. Tratava-se de um compromisso entre o modernismo e a tradição que corroborava o sistema corporativo como uma “terceira via”, integrando arte e arquitetura, coordenando artistas e técnicas diversas, ilustrando de modo exemplar os valores do trabalho cooperativo. O muralismo de Sironi foi concebido como uma

arte das cidades cujas figuras representantes das máquinas, da indústria, do progresso se misturam aos símbolos de fundação da nação e narram o mundo do trabalho, o cotidiano da metrópole e o seu nascimento, a vida e a morte do sujeito sem rosto. São imagens de um pensamento ambíguo que se agregam e que formam, através de figuras, um saber. Este saber provém da mistura da cidade industrial à “cidade eterna” das ruínas, enquanto teatro das representações, e com ele constrói-se uma cidade “*murale e murata*”, símbolo do labirinto e da incomunicabilidade, do pessimismo existencial, da solidão e da dramaticidade. Um saber figural representado ora pela negação da presença humana, ora pelo seu excesso, nas “*chiusure urbane*”. Isso se evidencia nos traços peculiares de um estilo cujas figuras do passado mesclam-se às figuras da tecnologia, representação daquilo que se compreendia como progresso e que se reduzia às figuras do automóvel, do caminhão, do maquinismo como expressão de arte para as massas, como denunciou o editorial “La pittura dell’età industriale”, do jornal *Gatto Selvatico* VII, publicado em outubro de 1964. Expressões que se misturam com a representação do Coliseu, do Foro Imperial, entendida como figuras de recordação, que pretende restaurar a memória cultural, étnica e nacional. O cenário urbano representado pelos murais e pelas telas de Sironi é sempre uma surpresa que se põe entre o mito, a lenda e o trágico, mitos fascistas que sustentavam realidades opostas. Assim, ao contrário do que dissera Mussolini de que tudo estava por ser construído, na verdade tudo já tinha sido elaborado, e foi justamente por todos acreditarem que a Itália ainda estava por ser construída que o mito pôde substituir a dialética da história.

O fato de a cultura não ser um repositório estático remete-nos às considerações de Norberto Bobbio, que distingue entre “política cultural” e “política de cultura”. Cultura e política são dois eixos cujas relações ainda requerem considerações. Existem duas questões que perpassam o processo de disseminação e de produção cultural, aquele considerado *cultura politizada*, ou seja, uma cultura que obedece a direcionamentos, programas e imposições que provêm do poder político, e outra que se considera *cultura apolítica*, desconectada da sociedade. Dir-se-ia que existe uma cultura engajada e outra alienada. Relembrando as palavras de Bobbio<sup>15</sup>, a primeira peca pelo excesso e a segunda pela falta. Pela antítese, já se percebe que as duas posições contêm o mesmo perigo. A cultura politizada pode ser considerada instrumental em relação aos fins sociais que a política persegue, enquanto a despolitizada é incomunicável no que diz respeito aos interesses sociais. E, ao ser indiferente, torna-se vazia e estéril.

Entre os dois polos, Bobbio apresentou uma alternativa que, segundo ele, pode ser a saída para a existência e o

15. BOBBIO, Norberto. *Política e cultura*, 1997.



desenvolvimento cultural, ou seja, uma “política da cultura”, desvinculada de uma correspondência com a política que se faz em âmbito social. A política da cultura é uma proclamação de uma política aberta a todos os homens de cultura e, ao mesmo tempo, uma denúncia das políticas fechadas dos politizados e dos apolíticos e contra, sobretudo, as chamadas “políticas culturais”. Não se trata de uma posição conciliadora e sim da defesa do diálogo, do colóquio, que rompe com o silêncio e o consenso.

A ideia de Bobbio de se fazer uma “política da cultura”, através do diálogo, do colóquio, talvez esteja na base das propostas formuladas por Homi Bhabha, quando observa que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença. As relações entre Cultura e Estado, durante os três (e porque não os quatro) primeiros decênios do século XX na Itália e também no Brasil, com as devidas reservas e diferenças, podem ser traduzidas através da síntese entre aparelho estatal e expansão da rede de instituições culturais. Ao definir os rumos da cultura a partir de sua institucionalização, o Estado demonstrava a necessidade de uma cultura funcional que consolidasse a solidariedade orgânica da nação. Na verdade, a noção de integração, que perpassa os projetos de institucionalização da cultura italiana desse período, trabalha em prol de um pensamento autoritário, servindo de álibi a toda uma política que desejava coordenar as diferenças, submetendo-as ao ideal nacional. O Estado estimulava a cultura como meio de integração, mas sob um centro de controle e decisão, e nesse contexto não havia apenas repressão, mas também estímulo à emergência de um mercado que incorporasse os bens simbólicos, possibilitando a consolidação das indústrias culturais.

## Referências

AUGÉ, Marc. *La guerra dei sogni. esercizi di etno-fiction*. Tradução Adriana Soldati. Milano: Eleuthera, 1998.

BANTERLA, Gino. “Muri ai pittori: l’affresco, dalla riscoperta del fascismo alla democrazia”. *Arte, Arte & Pittura*, Milano, p. 27, nov. 1999.

CARLUCCIO, Luigi. “L’angoscia d’oggi negli eroi di Sironi”. *Gazzetta del Popolo*, Torino, p. 8, 11 febbraio 1973. Archivio Centrale dello Stato. Archivio del Futurismo.

CHECCHETTI, Maurizio. “I maestri della statura umana”. *Avvenire*, Arte, Milano, n. 250, p. 9, 24 ottobre, 1999. Coleção particular de Romana Sironi.

BOBBIO, Norberto. *Política e cultura*. 2 ed. Torino: Einaudi, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dal fascismo alla democrazia: i regimi, le ideologie, le figure e le culture politiche*. A cura di Michelangelo Bovero. Milano: Baldini & Castoldi, 1997.

Depero, F. “Le invenzioni di Depero”. *L’Impero*, Roma, p. 3, 3 de marzo de 1925.

GATTO SALVATICO (IL). *La pittura dell’età industriale*, Roma, VII, p. 24 ottobre, 1964. Archivio Centrale dello Stato. Archivio del Futurismo.

GENTILE, Emilio. *Fascismo di pietra*. 3 ed. Milano: Laterza, 2010.

\_\_\_\_\_. *Le origini dell’ideologia fascista (1918-1925)*. Roma/Bari: Laterza, 1975.

GNISCI, Armando. *Da noialtri europei a noi tutti insieme: saggi di letteratura comparata*. 3 ed. Roma: Bulzoni Editore, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FABRIS, Annateresa. “Portinari e a arte social”. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro, 2005.

FONTES, Maria Aparecida. *A beleza é voz de Estado. Futurismo: mito, arte, política e poética na construção da identidade nacional*. Roma, Aracne Editrice: 2015.

MARGOZZI, Mariastella (a c. di). *Dossier SIRONI: I cartoni preparatori per il mosaico “L’Italia corporativa”*. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 25 marzo/21 maggio, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica)*. 8 ed., São Paulo: Ática, 1994.

PRAMPOLINI, E., PANNAGGI, I. E PALADINI, V. *L’arte meccanica: manifesto futurista*. In: MARINETTI, F.T. *Gli Indomabili*. Con un’antologia di scritti futuristi sull’arte meccanica e d’avanguardia. A cura di Luigi Ballerini, Milano: Mondadori, 2000, p. 155-160 [1 ed. *Gli Indomabili*, Piacenza: Porta, 1922].

PONTIGGIA, E. (a cura di). *Mario Sironi: scritti e pensieri*. Milano: Abscondita, 2000.

Submissão: 10/04/2017  
Aceite: 24/10/2017

SIRONI, Mario. “Manifesto della pittura murale”. *La Collona*, Milano, dezembro 1933.