

Etrusco? Arcaico? Isolado?

Notas sobre a recepção de Massimo Campigli no meio brasileiro

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco¹

 0000-0001-8335-9622

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4652

Resumo

O artigo discute a recepção da produção artística de Massimo Campigli no meio brasileiro, a partir da presença de suas pinturas no acervo do MAC USP e da apresentação de suas obras em duas edições da Bienal de São Paulo (1951 e 1955) e na individual na Galeria Sistina (1960). Com base nessa recepção, indicaremos duas questões intrínsecas a seu trabalho, que não vêm sendo discutidas: a eleição da figura feminina como tema; a ideia de “arcaico” como apartada de outras tendências sob o fascismo.

Palavras-chave: Massimo Campigli. MAC USP. Arte moderna italiana. Bienal de São Paulo. Etrusco.

¹ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

A comunicação realizada no XV Encontro de História da Arte (2021) e o respectivo artigo que ora apresentamos são fruto da pesquisa de pós-doutorado em andamento no projeto temático “A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM”, conduzido pela Dra. Ana Gonçalves Magalhães - MAC USP (Financiamento FAPESP: 2019/16810-8).

Introdução²

Massimo Campigli (1895-1971) está presente com 6 quadros no acervo do MAC USP, dos quais cinco advém da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, e um foi doado pelo artista junto com o Governo italiano por meio da representação italiana durante a 1ª Bienal de São Paulo, 1951³.

Desde aquisição pelo casal as pinturas de Campigli vêm sendo geralmente expostas no âmbito do conjunto de obras italianas do acervo do MAC USP, ou, mais recentemente na mostra *Classicismo, realismo e vanguarda: pintura italiana no entreguerras* (2013 no MAC USP e 2018 no CCBB Brasília)⁴ [Figura 01]. A exposição foi fruto da pesquisa da curadora e professora do MAC USP Ana Gonçalves Magalhães, que revistou histórica e criticamente o conjunto de 71 pinturas adquiridas na Itália entre 1946-1947 para o acervo do antigo MAM SP por Cicillo Matarazzo e Yolanda Penteado⁵. Como se sabe, essas e outras obras que pertenciam ao antigo MAM SP seriam transferidas para a USP em 1963, que criaria o MAC USP para abrigá-las.

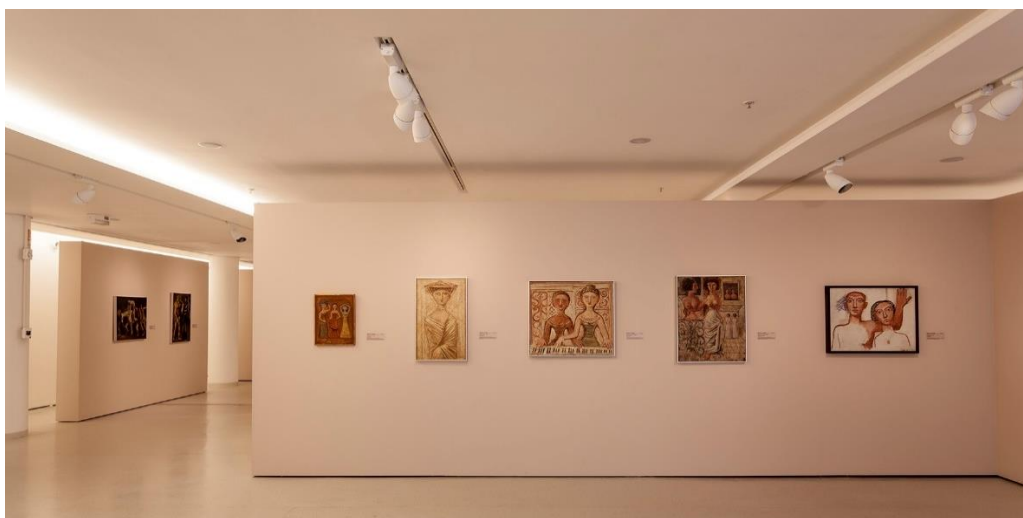


Figura 01:

Vista da exposição *Classicismo, Realismo e Vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, curadoria de Ana Gonçalves Magalhães no MAC USP, em 2014. Destaque para o conjunto de pinturas de Campigli do MAC USP. Arquivo Histórico do MAC USP / Fotografia: Flavio Demarchi.

² Agradeço aos colegas Marina Barzon (doutoranda pela ECA USP), Mariana Leão (mestre pelo PGEHA USP) e Anderson Tobita (Biblioteca Lourival Gomes Machado, MAC USP) pela contribuição e informações que deram para este artigo.

³ As imagens das seis obras podem ser vistas no site do museu. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/MultiSearch/Index?search=campigli>. Acesso em: 07 dezembro 2021.

⁴ CAT. EXP. **Classicismo, realismo, vanguarda:** pintura italiana no entreguerras. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), 2. ed. São Paulo: MAC USP, 2018.

⁵ A pesquisa resultou em sua tese de livre-docência que foi publicada em: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno:** Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

As pinturas de Campigli vêm sendo, então, expostas em São Paulo na chave do conjunto italiano e o artista sempre apresentado como alguém de produção plástica aparentemente arcaica, que emprestava elementos de civilizações antigas mediterrâneas, como a etrusca e a grega. Além disso, chamava-se a atenção ao fato de que ele era apartado de outras tendências e “ismos”, mesmo os tendo conhecido bem, uma vez que tinha morado em Paris durante o entreguerras.

O que discutiremos é que há no meio artístico brasileiro uma construção que se repete a seu respeito, a qual foi, por sua vez, claramente pautada pelas palavras do próprio artista. Tais testemunhos se localizavam em escritos autobiográficos desde os anos 1930⁶, mas notadamente em **Scrupoli** de 1955⁷, o qual indicava o encontro com a produção material da civilização etrusca no museu de Villa Giulia em Roma⁸ em 1928, como ponto fulcral, definidor da sua produção artística a partir de então. Ademais, destacava a presença da figura feminina como elemento e tema principal de sua obra.

Sobre a recepção em São Paulo

Fazendo uma breve digressão, se recuarmos em alguns decênios da mostra *Classicismo, realismo e vanguarda...*, temos alguns exemplos de discursos sobre o artista, sendo que as obras tomadas em consideração, são aquelas do acervo do MAC USP. Um primeiro deles, escrito pelo estudioso Teixeira Coelho, que havia sido diretor do museu, está presente no Catálogo da Coleção do MAC USP, de 2003⁹. Ele diz:

Campigli oferece, ao espectador, imagens arcaicas, ou arcaizantes, da vida moderna. Buscando seu código nas estéticas da arte etrusca e greco-romana (tal como podia ser visto nas ruínas de Pompeia) e, de modo geral, na arte anterior à invenção da perspectiva, o artista abandona a pintura dividida em planos de profundidade e atenta à representação de volumes. O efeito é de estranhamento, demonstrando mais uma vez que a inovação, a originalidade ou simplesmente a boa arte não dependem das propostas de uma vanguarda voltada para o futuro, se isso tem algum sentido.

⁶ Massimo Campigli, prefazione dello stesso. Milão: Hoepli, 1931.

⁷ CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955.

⁸ Para conhecer um pouco sobre a história do museu e algumas de suas obras, veja-se o seu website: <https://www.museoetru.it/>. Acesso em: 19 janeiro 2021.

⁹ GROSSMANN, Martin; COELHO, Teixeira (orgs). **Coleção MAC collection**. São Paulo: Comunique, MAC USP, 2003, pp. 130-131.

Em 1985, na publicação sobre os artistas italianos no acervo do MAC USP, a estudiosa e professora Annateresa Fabris, ao discorrer sobre o artista afirma¹⁰:

...Campigli, artista autodidata, que se aproxima, na capital francesa, da arte de Seurat, Léger, Picasso, das expressões egípcia e cretenses. Da atmosfera pós-cubista, Campigli não deriva tanto [das] lições formais: interessa-lhe a 'proporção áurea' de Ozenfant, que aplica, porém, a uma linguagem conscientemente arcaica, fecundada pelo encontro com a arte etrusca em 1928. A forma etrusca, reinterpretada através do purismo, será a nota dominante de sua pintura intemporal, a meio caminho entre a dimensão mítica e o espaço cotidiano.

E ao recuarmos para as exposições circulantes no MAC USP, mais precisamente para 1966 na II Exposição Circulante de obras do acervo do MAC USP, temos¹¹: "Campigli é o protótipo de artista à margem de tendências e conflitos na sua introspecção poética inspirada de culturas figurativas arcaicas".

Mas, antes dessa exposição e leituras das obras do acervo do MAC USP, Campigli teve sua produção apresentada de forma mais ampla em São Paulo (e não somente as pinturas do MAC USP) em três ocasiões: no âmbito das representações italianas em duas edições da Bienal de São Paulo, a 1ª (1951) [Figura 02] e a 3ª (1955) [Figura 03]; e na sua individual na galeria Sistina (1960) [Figura 04]. Em todas essas circunstâncias obteve boa recepção crítica, de público e de vendas. Aliás, na primeira edição da bienal, dentre as obras italianas, suas pinturas eram as que tinham os preços de venda mais altos¹².

Há vários comentários em artigos em periódicos a respeito dessas exposições, em que Campigli é citado. No caso da 1ª Bienal de São Paulo, poucos dias após sua inauguração, o crítico Mário Pedrosa afirmava que¹³:

...Campigli trás (sic) um certo apaziguamento, pois, em meio ao tumulto ou ao enigma, à charada [da 1ª bienal], oferece algo de compreensível reconfortante e, afinal, belo. Os visitantes deleitam-se em frente às figuras campiglianas, na sua elegância arcaica e algo rígida, com suas cores indecisas ou terras, com sua aderência clássica ao muro como um respeitável e venerando mosaico antigo, Campigli serve, assim, no Trianon, de introdutor diplomático do público no mundo da modernidade artística.

¹⁰ FABRIS, Annateresa "Arte italiana no acervo do MAC USP", in. AMARAL, Aracy (org.), **Artistas italianos na coleção do MAC**. São Paulo: MAC-USP, 1985, p. 10.

¹¹ CAT. EXP. II **exposição circulante de obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo**: meio século de arte nova. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1966.

¹² De acordo com a lista de valores das obras, consultadas na documentação da 1ª Bienal de São Paulo no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo. No mesmo arquivo, localizamos notícias de que suas obras foram quase todas vendidas na mostra, seja para instituições como o MAM RJ (que adquiriu *Duas Atrizes*, 1950-1951, mas a perdeu no incêndio em 1978), seja para colecionadores privados.

¹³ PEDROSA, Mario, "A Primeira Bienal", **Tribuna da Imprensa**, 27-28 outubro 1951.



Figura 02:

Vista da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, com pinturas de Campigli ao fundo.
Fundação Bienal de São Paulo/ Arquivo Histórico Wanda Svevo.

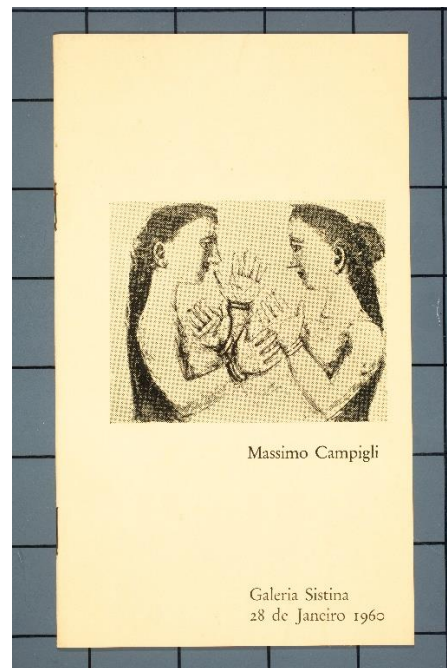


Figura 04:

Vista da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, com pinturas de Campigli ao fundo.
Fundação Bienal de São Paulo/ Arquivo Histórico Wanda Svevo.



Figura 03:

Vista da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, com pinturas de Campigli ao fundo.
Fundação Bienal de São Paulo/ Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Poucas semanas depois, Quirino da Silva escreve um artigo sobre o artista com dados biográficos e trechos extraídos de testemunhos autobiográficos. A visita ao Villa Giulia é citada como ponto de virada na sua produção que era “integrada na hora presente [...] pois a sua pintura, obediente a uma disciplina plástica reflete a excelsa beleza de todos os tempos.”¹⁴ Quirino não pouparia elogios ao artista afirmando que Campigli era “uma das mais ricas expressões artísticas-plásticas da Itália contemporânea.”

As produções de Campigli seriam vistas novamente na 3ª Bienal de São Paulo. Antes mesmo da sua abertura, quando ainda não havia uma definição dos artistas que estariam na representação italiana, o **Diário da Noite de São Paulo** divulgava informações não oficiais recebidas da Itália a respeito dos nomes com maior probabilidade de serem escolhidos: Campigli, Alberto Magnelli e Enrico Prampolini. E de Campigli, especificamente, dizia-se que o artista era aquele que realmente interessava ao nosso continente¹⁵.

Logo, quando ele é exposto na mostra, recebe críticas positivas nos jornais e aparece como forte candidato ao primeiro prêmio de pintor estrangeiro¹⁶. Para alguns críticos como Jayme Maurício, o fato da Itália trazer Magnelli e Campigli, lhe “assegurou desde logo o prêmio de pintura”¹⁷.

Ao final da disputa pelo prêmio, o júri se decide por Magnelli, mas em alguns artigos, afirmava-se que embora não houvesse discordância na decisão do júri, “houve quem achasse melhor premiar Campigli do que Magnelli”¹⁸.

A competição acirrada entre os dois italianos ganhou as páginas dos jornais brasileiros. Falava-se que, ainda que Campigli e Magnelli fossem “pintores de categoria”, tinham como diferença o fato do primeiro talvez estar “mais atualizado e coerente com a pintura de seu tempo”¹⁹. Críticos e artistas como Quirino da Silva e Quirino Campofiorito deixam clara suas preferências por Campigli e colocam a definição por Magnelli na conta da supremacia e do “favoritismo”²⁰ da abstração sobre a figuração.

Campofiorito dizia que Campigli²¹:

...veterano do modernismo italiano, devia ter alcançado o prêmio que coube ao seu compatriota Magnelli, na opinião de muitos, mas não do júri [...] Luta da corrente figurativa com a abstracionista, que na bienal é quase sempre inglória para a primeira. No certame paulista é assim!

¹⁴ DA SILVA, Quirino, “Massimo Campigli”, **Diário de São Paulo**, 18 novembro 1951.

¹⁵ Sem título, **Diário da Noite de São Paulo**, 28 março 1955, p. 18.

¹⁶ “A ausência do Governo (sic)”, **Revista Manchete**, ed. 175, 1955.

¹⁷ MAURICIO, Jayme, “III Bienal de São Paulo. A excelente representação da Itália”, **Correio da Manhã** – Rio de Janeiro, 7 julho 1955, p. 14.

¹⁸ “III Bienal”, **Manchete**, 16 julho 1955, p. 08.

¹⁹ “Cortaram a luz do ‘melhor pintor brasileiro da III Bienal’”, **Correio da Manhã** – Rio de Janeiro, 17 julho 1955, p. 14.

²⁰ DA SILVA, Quirino, “III Bienal de São Paulo”, **Diário da Noite**, 01 julho 1955.

²¹ CAMPOFIORITO, Quirino, “O estranho divórcio entre a arte moderna e o público”, **Vida Doméstica**, agosto 1955, p. 63.

O crítico, entrevistado por Quirino da Silva, reafirma sua opinião dizendo que o prêmio deveria ter ido para Campigli ao invés de “...Magnelli (que há vinte anos vem repetindo a fórmula abstracionista)” enquanto que Campigli criava “obra de expressão permanente”²².

No ano seguinte Quirino da Silva retomaria o assunto em um artigo dedicado a Campigli²³. O crítico discorre ainda elogiosamente sobre ele trazendo aspectos biográficos e de sua trajetória usando expressões que, embora não explicitadas, foram certamente extraídas de **Scrupoli**²⁴. Isso fica patente nos momentos em que afirma que há uma “...semelhança de museu que se assinala em suas obras” e que apesar do artista “autodidata” ter se entusiasmado por certas tendências, como o cubismo, ao qual se submeteu “à sua disciplina”, ele procurou depois “fazer pintura com a pintura mesma” sempre preferindo a “forma arcaica.”

Cinco anos depois, quando Campigli teve sua individual na Galeria Sistina, que havia sido inaugurada há poucos meses pelo italiano radicado no Brasil Arturo Profili, algumas das suas pinturas²⁵ e gravuras foram expostas. É um momento em que novamente possui uma boa acolhida da crítica e do público. O crítico José Geraldo Vieira, por exemplo, falaria que²⁶: “o artista mora e trabalha em Paris e é um exemplo de elemento quase apátrida da Escola de Paris [...] [ele] descobriu “um filão inesgotável” sendo “o único pintor vivo que se especializou no arcaísmo quase romântico de temas românicos.”

Quirino da Silva, por sua vez, diria o seguinte²⁷:

Não vamos apresentar Massimo Campigli. [...] aqui em São Paulo essa tarefa foi desempenhada por duas Bienais. [...] a pintura de Campigli para muitos é bastante conhecida [...] está de parabéns a direção da galeria Sistina por incluir no seu programa telas e gravuras de Massimo Campigli. O (sic) obra desse artista [...] nesse instante em que as ‘charadas vanguardistas’ teimam em tudo ocupar, vem-nos, como uma santificada aragem, perfumar o nosso ambiente artístico. [...] o seu desenho às vezes, se nos apresenta como se exumado fosse de outras civilizações. Mas sentido e analisado, demoradamente, encontra-se a sua origem. Campigli vive dentro e fora de sua época. Sua obra por isso tem raízes muito profundas [...] a fina sensibilidade do mestre italiano não se detém na trivial contemplação das soluçantes pesquisas contemporâneas.

²² DA SILVA, Quirino, “Notas de arte - III Bienal”, *Diário da Noite* – São Paulo, 07 julho 1955, p. 04.

²³ DA SILVA, Quirino, “Massimo Campigli”, *Diário de São Paulo*, 18 março 1956.

²⁴ O articulista não cita o livro, mas antes ao falar sobre a sua trajetória diz: “...influências que [...] ele mesmo o confessa.”

²⁵ De acordo com os dados fornecidos pela Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP, 4 obras do MAC USP (naquele momento ainda pertencentes ao antigo MAM SP) foram emprestadas: *Mulheres a Passeio*, *Mulher Velada*, *Três Mulheres* e *Mulheres ao Piano*.

²⁶ VIEIRA, José Geraldo. “Massimo Campigli”, *Folha de São Paulo*, 14 fevereiro 1960.

²⁷ DA SILVA, Quirino, “Massimo Campigli”, *Diário de São Paulo* – Artes Plásticas, 21 fevereiro 1960.

Outras perspectivas de leitura

Nesse mapeamento da recepção crítica que as obras de Campigli receberam em nosso país, percebemos, portanto, que desde 1ª bienal até os dias de hoje, há elementos recorrentes a seu respeito. Fala-se que desse “filão inesgotável” que o artista encontrou para sua produção, baseado em uma linguagem arcaica e etrusca, desvinculada de outras tendências. Ou seja, os discursos acabaram incorporando sem questionamentos, os enunciados advindos tanto do meio italiano e de instituições legitimadoras, como a Bienal de Veneza²⁸, quanto aqueles criados pelo próprio artista, em narrativas autobiográficas. Obviamente, não se deixava de fazer uma lúcida e acurada análise plástica das obras, mas as declarações do artista eram sempre presentes de forma mais ou menos perceptível.

Contudo, duas questões intrínsecas ao trabalho de Campigli não foram ainda discutidas de forma aprofundada por nossa historiografia e crítica de arte e começam a ser tratadas no meio italiano há poucos anos: 1. o porquê da eleição quase exclusiva da figura feminina como tema; 2. em que medida ser “arcaico” era algo distanciado de outras tendências artísticas e “original” no entreguerras.

Quando pensamos sobre a figura feminina como assunto na obra de Campigli há algumas questões que sugerem diferentes perspectivas de análise: em primeiro lugar temos a explicação do artista, contemporânea a feitura e exposições de suas obras. Ele dizia que as figuras femininas eram como oxigênio para sua produção e que gostava de imaginá-las etiquetadas dentro de uma vitrine, prisioneiras, como se estivessem expostas em um museu²⁹. Mas com a publicação em 1995 de um manuscrito não publicado em vida pelo artista³⁰, que havia sido descoberto e revelado pela família 20 anos após sua morte, vieram à tona outros 2 aspectos. O primeiro, a dimensão de sua infância, que indica uma eleição não exclusivamente plástica: Campigli revela que nascido em Berlim (segredo que levou ao túmulo³¹), foi levado pela avó para a Itália, e apresentado para mãe Anna, como sendo seu sobrinho. Ele descobre a verdade quando adolescente e conta que até então, sua vida tinha sido permeada de mulheres e segredos, os quais ele intuía.

E o segundo aspecto é a performance, ou possivelmente mesmo a identidade de gênero do artista. Nesse manuscrito, Campigli apresenta posicionamentos que podem ser interpretados como conflitantes: reiterava não ter questões em relação a sua masculinidade e virilidade, ao mesmo tempo

²⁸ Como fica claro no texto de Umbro Apollonio para a sala do artista na Bienal de Veneza de 1948. CAT. EXP. **XXIV Biennale di Venezia**. Veneza: Edizioni Serenissima, 1948, pp. 33-34.

²⁹ CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**, op. cit., p. 11.

³⁰ CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995.

³¹ Ele fala que sentia vergonha de ter sangue alemão. CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**, op. cit., p. 65.

que afirmava gostar de se imaginar fantasiado de mulher³²; que quando pequeno queria ter sido menina³³. Ele fala ainda que a busca do rosto na pintura era a busca do seu próprio, ou daquele que queria ter³⁴. Campigli demonstrava, com a revelação desses e outros “segredos”, que não estava completamente à vontade com esses desejos.

Essa questão sobre identidade e performance de gênero, indicada nesses escritos pessoais e autobiográficos, ainda carece de investigações aprofundadas. Mas é premente entender e discutir em que medida se manifesta nas obras estudadas.

Há ainda mais um ponto a ser considerado. A figura feminina como tema é algo fortemente explorado pelos artistas no entreguerras na Itália e na França, sob o fenômeno do “Retorno à Ordem”³⁵. No meio italiano, ela aparece muitas vezes associadas com aquilo que se pregava serem suas funções primordiais, isto é, gerar e criar filhos, e trabalhar no campo. Em outras palavras, aquela que trabalhava dentro e fora de casa, mas sempre, e sobretudo, para a coletividade fascista.

Não por acaso haja tantas representações de maternidade (como as feitas por Gino Severini) e de mulheres em atividade rural (como no caso do afresco feito pelo próprio Campigli para a V Trienal de Milão, 1933, intitulado *As Mães, as Camponesas e as trabalhadoras*). No caso francês, como explica Romy Golan, essa dimensão simbólica está presente, mas há também a associação da fertilidade da figura feminina com o solo francês³⁶. A estudiosa lembra ainda das várias exposições dedicadas ao nu feminino, assim como o enorme interesse que despertam as pinturas de nus feitas por Pierre Auguste Renoir, mais tardiamente. Elas são expostas em mostras como o Salão de Outono de 1920 e são alvo de diversos artigos e monografias.

Campigli, que transitava entre França e Itália, estava com certeza a par de toda profusão de imagens de figuras femininas em seus diversos tratamentos plásticos – mais naturalistas como no caso de Severini, ou mais corpóreas e vibrantes como no caso de Renoir. Ele, então, procura imprimir uma marca individual nesse tema. Suas figuras femininas não são, em sua maioria, alegorias da fertilidade. São, ao contrário, figuras mais esquemáticas que fazem uma alusão ao mundo antigo, já morto, passíveis

³² CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*, op. cit., pp. 59-60.

³³ CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*, op. cit., p. 52.

³⁴ CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*, op. cit., p. 136.

³⁵ Sobre o “fenômeno”, veja-se: PONTIGGIA, Elena. *Il ritorno all'ordine*. Itália: Abscondita, 2005; CAT. EXP. *Chaos and Classicism*. Nova York: Guggenheim Museum, 2010.

Mencionamos o período entreguerras devido ao escopo do artigo, contudo, como se sabe, a figura feminina como assunto data de muito antes na história da arte. Para um panorama e problematização da questão da representação feminina, veja-se: GARB, Tamar, “Gênero e Representação”, in: FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GARB, Tamar; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 219-290.

³⁶ GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*. Londres: Yale University Press, 1996, pp. 18-21.

de serem localizadas por meio de sua simbólica ação de “escavação”. Assim que encontra sua forma, ele procura povoar seu presente com essas figuras idealizadas e antigas.

Mas esse arcaísmo, sempre divulgado como um elemento descolado de outras tendências artísticas e “original” para a época, não era algo exclusivo de suas criações. Em primeiro porque empréstimos e apropriações de elementos de culturas antigas e mesmo de culturas não-europeias não era uma prática nova. Basta pensarmos nas culturas Africana e da Oceania tomadas pelos artistas das vanguardas no guarda-chuva do chamado “fenômeno do primitivismo”³⁷. Em segundo, porque na Itália vários artistas – sobretudo no campo da escultura, como Arturo Martini – trabalharam com o legado dos etruscos na mesma época que Campigli³⁸. Os etruscos seriam, assim, como um paralelo para esse “fenômeno do primitivismo” na Itália³⁹.

E, no contexto italiano do entreguerras, esse tipo de associação com os etruscos contava com forte apoio e respaldo de agentes do regime fascista⁴⁰, que, em muitos casos, enxergavam e defendiam os etruscos dentro de uma espécie de genealogia que partia dessa civilização antiga, passava pela Roma imperial e chegava até Roma, e a Itália fascista. Não devemos esquecer que arqueólogos renomados como Pericle Ducati e o Giulio Giglioli ingressaram no partido fascista e advogaram a favor do mesmo. Com o fim do regime, muitos arqueólogos procuram desvincular suas imagens do regime e mesmo o discurso sobre os etruscos, muda de rumo.

Considerações finais

As seis pinturas de Campigli do MAC USP, por cobrirem um arco de tempo grande, de cerca de 20 anos, nos fornecem dados para pensar o desenvolvimento de sua linguagem plástica e técnicas empregadas no tema da figura feminina e nas interpretações que suas produções tiveram no meio paulista. Se por um lado vimos que o discurso do artista foi tomado como palavra de ordem e balizou o que se escreveu sobre ele, por outro, percebemos que Campigli foi encampado por alguns críticos, para defesa da tendência figurativa em oposição às vertentes abstratas em voga, no contexto da 3ª Bienal de São Paulo. É um momento em que ele é apresentado como autor de obras modernas e de resistência à

³⁷ Para discussão sobre o assunto, consultar: PERRY, Gill, “O Primitivismo e o Moderno”, in: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração**: começo do século XX, pp. 03-85. São Paulo: Cosac & Naify, c1998.

³⁸ Veja-se a pesquisa de Martina Corgnati sobre o assunto: CORGNATI, Martina. **L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento**. Monza: Johan & Levi, 2018.

³⁹ Sobre assunto, veja-se: HARARI, Maurizio. “Etruscologia e Fascismo”, *Athenaeum, Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, Università di Pavia, vol. 100, 2012, pp. 405-418.

⁴⁰ Sobre o assunto, veja-se: AVALLI, Andrea. **La questione etrusca nell'Italia fascista**. 2019-2020. Tese de Doutorado - Università degli studi di Genova, Itália.

mudanças e “modismos” passageiros⁴¹. Contudo, não foram levadas em consideração questões latentes na trajetória do artista, nem analisada criticamente a sua relação com o regime fascista e a construção discursiva que fez de si próprio.

À luz desse contexto e de estudos mais recentes, fica claro que as pinturas e escritos de Campigli podem ainda trazer novas direções de estudo e reflexões entre nós, que envolvem, por exemplo, questões de identidade de gênero e de política. Em outras palavras, se voltarmos ao que disse Quirino da Silva, sobre Campigli viver “dentro e fora de sua época”, seria entender mais profundamente o quanto o artista realmente estava “dentro de sua época” - imbricado com questões políticas e preso aos padrões normativos de gênero e sexualidade-, e deixar um pouco de lado o “fora de sua época”, o qual já foi exaustivamente explorado no verniz de um artista arcaico e etrusco.

Referências bibliográficas

CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995.

CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955.

CAT. EXP. Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), 2. ed. São Paulo: MAC USP, 2018.

CAT. EXP. II exposição circulante de obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo: meio século de arte nova. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1966.

FABRIS, Annateresa. Arte italiana no acervo do MAC USP, in. AMARAL, Aracy (org.). **Artistas italianos na coleção do MAC**. São Paulo: MAC-USP, 1985.

GOLAN, Romy. **Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars**. Londres: Yale University Press, 1996.

GROSSMANN, Martin; COELHO, Teixeira (org.). **Coleção MAC collection**. São Paulo: Comuniqué, MAC USP, 2003.

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

DA SILVA, Quirino. “Massimo Campigli”, **Diário de São Paulo**, 18 março 1956.

⁴¹ Algo que ele defendeu em seus testemunhos autobiográficos. Em **Nuovi Scrupoli** afirmaria ainda que seguir modas e movimentos tem seu pequeno sucesso, mas depois vem uma grande mediocridade (CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**, op. cit., p. 29).

DA SILVA, Quirino. “Massimo Campigli”, **Diário de São Paulo** - Artes Plásticas, 21 fevereiro 1960.

DA SILVA, Quirino. “Notas de arte - III Bienal”, **Diário da Noite** – São Paulo, 07 julho 1955, p. 04.

MAURICIO, Jayme, “III Bienal de São Paulo. A excelente representação da Itália”, **Correio da Manhã** – Rio de Janeiro, 7 julho 1955, p. 14.

PEDROSA, Mario, “A Primeira Bienal”, **Tribuna da Imprensa**, 27-28 outubro 1951.

Sem título, **Diário da Noite de São Paulo**, 28 março 1955, p. 18.

VIEIRA, José Geraldo. “Massimo Campigli”, **Folha de São Paulo**, 14 fevereiro 1960.