


O Astratto e Concreto de Lionello Venturi e o *Gruppo degli Otto*

Lionello Venturi's *Astratto e Concreto* and the *Gruppo degli Otto*

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13679

MARINA BARZON SILVA

Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)

 0000-0003-4011-6959

Resumo

Investigando o *Gruppo degli Otto* e suas obras em acervo na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo depara-se o conceito de “abstrato-concreto” proposto pelo crítico e historiador da arte que encabeçava o *Gruppo*, Lionello Venturi. Seu *Astratto-Concreto* reverbera em grande extensão na sua produção, tornando-se definidor para o entendimento de uma obra de arte segundo Venturi. Este artigo tem como objetivo explorar o surgimento deste conceito e seu papel no ambiente artístico italiano da Guerra-Fria.

Palavras-chave: Lionello Venturi. Abstrato-Concreto. Gruppo degli Otto.

Abstract

Investigating the *Gruppo degli Otto* and his works in the collection of the Museum of Contemporary Art, University of São Paulo faces the concept of “concrete-abstract” proposed by the art critic historian who headed the *Gruppo*, Lionello Venturi. His *Astratto-Concreto* reverberates to a great extent in his production, becoming definer for the understanding and the production of a work of art according to Venturi. This article aims to explore the emergence of this concept and its role in the Italian art scene of the Cold War.

Keywords: Lionello Venturi. Concrete-Abstract. Gruppo degli Otto.

Investigando as obras do grupo “abstrato” italiano formado no pós guerra, o *Gruppo degli Otto*, adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo atualmente em acervo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo depara-se com uma proposição teórica do crítico e historiador da arte que colocou-se à frente deste grupo de artistas: o conceito de abstrato-concreto¹. Em artigo publicado na Revista da *Biennale di Venezia*, em 1950, intitulado *Astratto e Concreto*, Lionello Venturi (1885–1961), escreve:

Alcune verità elementari relative all'arte fanno fatica ad essere accolte universalmente, per varie ragioni, sia perché l'infingardaggine dell'immaginazione ha nella vita una importanza incredibile, sia perché alcuni critici, che vanno per la maggiore, invece di tener ben fermi e chiari i loro primi principii li contestano o peggio li sfuggono. Una di queste verità è che ogni opera d'arte è insieme concreta ed astratta, e che è altrettanto impensabile una pittura “tutta natura”, quanto un'altra “tutta calcolo”.²

Complementando ainda: “il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell'opera d'arte è il modo di sentire dell'artista”³, sendo que a abstração seria para ele aquilo que transformaria o sentimento, natural ao homem, em obra de arte.

Apesar de nunca publicado por uma editora brasileira a obra de Venturi mostra-se fundamental para a construção do debate crítico modernista no país. Ana Avelar, analisando os anais do *II Congresso Nacional de Críticos da Arte*, ocorrido em 1961, e no qual se faz uma homenagem ao então recém falecido Lionello Venturi, afirma que:

uma reflexão sobre o pensamento de Venturi apresentada por uma parcela pequena da crítica brasileira, a partir de um evento localizado, possibilita dar a conhecer interseções entre as ideias de críticos que aparentemente ocupavam espaços distintos – apaga-se um limite claro entre aqueles que defendiam a arte concreta ou abstrata-geométrica e outros que se voltavam ao informalismo como formulação mais adequada para a arte brasileira de meados do século XX. Ou seja: passa-se a

¹ A autora desenvolve, desde fevereiro de 2015, no Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado sobre as obras do *Gruppo degli Otto* provenientes do antigo MAM de São Paulo, atualmente em acervo no MAC USP, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. A pesquisa de mestrado desenvolve-se graças à bolsa concedida pela CAPES e tem como um de seus objetivos explorar o papel de Lionello Venturi no ambiente da crítica de arte italiana.

² “Algumas verdades elementares relativas à arte se fazem difícil de serem aceitas universalmente por várias razões, seja porque a preguiça da imaginação tem, na vida, uma importância incrível, seja porque alguns críticos, que vão pela maioria, ao invés de terem bem fechado e claro seus princípios, os contestam ou pior, fogem deles. Uma dessas verdades é que toda obra de arte é ao mesmo tempo concreta e abstrata, e que, portanto, é tão impensável uma pintura ‘toda natureza’ quanto uma ‘toda cálculo’”. VENTURI, Lionello. *Astratto e Concreto*. *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*, 1950, n. 1, p. 11. Tradução da autora.

³ “[...] o concreto que se considera como imperativo indispensável da obra de arte é o modo de sentir do artista”. *Ibidem*, p. 11. Tradução da autora.

compreender como as posições teóricas apresentavam nuances e como matrizes teóricas eram compartilhadas.⁴

Para tal, entender o que se configura para Venturi como “abstrato-concreto” delinea-se como chave.

Em primeiro lugar é necessário lembrarmos que Venturi definia a história e a crítica da arte como atividades fundamentalmente interligadas, parte das ciências humanas, mais especificamente da História (o que nem sempre é dado na tradição historiográfica italiana, a qual frequentemente adota um método mais próximo àquele defendido por Roberto Longhi⁵ que define tanto a história quanto a crítica da arte como atividades literárias⁶). Além disso, é fundamental para a compreensão da obra de Venturi como um todo manter em mente que, para o autor, a filosofia é constitutiva e indissociável da criação artística e de qualquer tentativa de sua compressão. Para Venturi a prática crítica se determina a partir de dois elementos, (elementos estes que tornam possível a resolução dialética das partes e do todo à antinomia kantiana referente à compreensão de uma obra de arte): a interpretação intuitiva da obra e a interpretação dos fatos históricos relevantes à obra. Venturi conclui, em *History of Art Criticism*, obra pioneira e fundamental para o tema, que: “both the intuitive knowledge of the aesthetic synthesis in a work of art and the knowledge of the historical elements inherent in a work of art and participating in the intuition of it, are historical knowledge.”⁷

Compreendendo, portanto, estética, história e crítica de arte como atividades fundamentalmente atreladas, ao ponto de afirmar que “art criticism is our only means of understanding a work of art as art. And because the history of art aims at the understanding of a work of art as art, the final step in the history of art must be and is art criticism”⁸, Venturi entende a historiografia sempre como uma defesa por um determinado gosto, sua produção, portanto, como não poderia deixar de ser, é sempre construção em favor à sua história da arte.

⁴ AVELAR, Ana Cândida de. “O nosso pensamento sobre Lionello Venturi” e o 2º Congresso Nacional de Críticos de Arte. In: Seminário Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano, 2013, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Anais do Seminário Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano**. São Paulo: MAC-USP/FAU-USP/UNIMI, 2015. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20A_PORT.pdf. Acesso em: 07 jul. 2020.

⁵ Sobre as diferenças metodológicas da disciplina de História da Arte na Itália que se configuram contemporaneamente a Venturi, e sobre as quais Longhi e Venturi exercem papéis fundamentais cf.: ARGAN, Giulio Carlo. Prefazione. In: VENTURI, Lionello. **Il Gusto dei Primitivi**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972; MARQUES, Luiz. Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual. **Revista Fevereiro**, n. 5, out. 2012.

⁶ Cf. LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d’arte. **Paragone. Arte: mensile di arte figurativa e letteratura**, Firenze, Sansoni, n. 1, 1950, p. 5-19.

⁷ VENTURI, Lionello. **History of Art Criticism**. New York: E. P. Dutton & Co., 1964, p. 23.

⁸ “A crítica de arte é nosso único modo de entender uma obra de arte como arte. E porque a História da Arte espera compreender uma obra de arte como arte, o passo final na história da arte deve ser, e é, crítica de arte”. VENTURI, Lionello. **Art Criticism Now**, apud BATTCKOCK, Gregory. Introduction. In: VENTURI, op. cit., 1964, p. 3. Tradução da autora.

Em *Astratto e Concreto*, publicado no primeiro número da *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*⁹, Venturi propõe, uma interpretação aos conceitos de abstrato e concreto que se diferencia daquela tradicionalmente utilizada no debate sobre abstração e figuração, fundamental para a crítica internacional do período. Venturi apresenta ali sua tese de que de que toda (verdadeira) obra de arte que lhe é contemporânea seria ao mesmo tempo concreta e abstrata. As definições desses conceitos são muito próprias da teoria venturiana, e contrastante com definições mais difundidas dos termos, como por exemplo no uso dos conceitos feito por Mario De Micheli¹⁰, contemporâneo e conterrâneo de Venturi, que credita o surgimento do termo *concreto* a uma percepção por parte dos artistas de que o termo *abstrato* seria impróprio uma vez que qualquer obra, uma vez realizada, não poderia mais ser abstrata. De Micheli restringe então o abstracionismo a um período histórico determinado: o do surgimento de uma poética não figurativa no início do século XX, enquanto concreto não carregaria para o autor essa particularidade, sendo aplicável à toda a produção, que se opusesse, em seu entendimento, à figuração. Contrastam também com uso corrente feito dos termos na historiografia brasileira, quase que invertidos em relação ao de De Micheli, e que identifica o *concreto* a um movimento artístico, a alguns grupos de vanguarda da década de 1950, e utiliza *abstrato* como uma classificação mais ampla e oposta ao figurativismo.¹¹

Como afirma Luiz Armando Bagolin, “Venturi é kantiano em sua acepção de crítica, pois supõe a universalidade dos juízos a partir de considerações particulares”.¹² A definição dos conceitos de concreto e abstrato deriva, para Venturi, de seu entendimento da evolução filosófica dos termos, justamente, em especial, de Kant. Venturi afirma que Kant, ao definir *conceitos puros* e *conceitos empíricos* como *universais e consequentes de um processo de abstração a partir das sensações*; e *abstratos em si*, respectivamente, teria entrelaçado a significação de concreto e abstrato, sendo, no entendimento venturiano, conceitos puros referente ao concreto e conceitos empíricos referente ao abstrato. Venturi avança apontando que Husserl teria acentuado essa conectividade inaugurada por Kant ao demonstrar a impossibilidade de separar o concreto do abstrato, ou o fato da essência, e conclui que “a necessidade de unir a ideia e o facto, de considerar a ideia não como abstracta da realidade, mas como imanente à realidade, dominou toda a filosofia moderna”.¹³

⁹ A revista viria a tornar-se bimestral em 1952, têm, no entanto, apenas duas edições em 1950.

¹⁰ Cf.: DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹¹ Cf.: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

¹² BAGOLIN, Luiz Armando. A Discórdia de Lionello Venturi. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 16, jul. – dez. 2011, p. 74.

¹³ VENTURI, Lionello. *Para Compreender Pintura: de Giotto a Chagal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972, p. 204.

Venturi se confronta, em seu artigo de 1950, com as definições que chama de “populares” desses conceitos, afirmando que o abstrato tradicionalmente corresponderia à ilustração, à representação do “mundo exterior” e do “mundo interior” do artista, uma vez que o concreto corresponderia à decoração, ao uso da linha, forma e cor na obra¹⁴. Venturi, no entanto, as rejeita, destacando que mesmo a suposta necessidade de coexistência entre essas duas características que essas definições implicariam seria compreendida de forma errônea, uma vez que não seria uma mera coexistência entre os valores ilustrativos e os valores decorativos que fariam uma obra de arte, e sim sua codependência, sua relação dialética:

Un modo divenuto popolare per distinguere questi due aspetti dell'opera d'arte è quello di chiamare illustrazione, ciò che in una pittura è rappresentazione del mondo esteriore (fiumi, case, montagne) e del mondo interiore (soggetti, passioni, miti), e di chiamare invece decorazione tutto ciò che riferisce a linee, forme e colori. Ed a ragione si è detto che la decorazione non esiste in arte senza illustrazione. Ma si è concepita questa necessità di coesistenza in un modo affatto erroneo, e cioè se è preteso che un'opera contenga insieme valori decorativi e valori illustrativi. Ora nessuna opera d'arte autentica salta fuori da una miscela chimica ove si metta un pizzico di illustrazione e uno di decorazione. Qual che è necessario perché una pittura sia opera d'arte è che i suoi valori “illustrativi”, o meglio che nelle sue linee, nelle sue forme e nei suoi colori il pittore abbia impresso la sua personalità di artista, le sue passioni e i suoi sogni.¹⁵

Esses conceitos permeiam, não apenas a produção da crítica de Venturi, mas também sua produção como historiador da arte, o que se delineia como lógico uma vez estabelecida sua defesa pela interligação entre essas duas atividades. Em *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagal*¹⁶ Venturi dedica o primeiro capítulo a definir as diferenças entre arte abstrata e arte concreta, se utilizando de exemplos pré-renascentistas, escolhendo para ilustrar sua definição obras de Giotto, Berlinghieri, Simone Martini, Coppo, e reconhecendo em suas obras elementos abstratos e concretos. A abstração de Berlinghieri derivaria, para Venturi, do fato do artista não representar a individualidade de um santo, por exemplo, mas uma imagem filosoficamente abstrata deste, ou seja, é abstrato na medida em que se

¹⁴ Essa definição de concreto que Venturi apresenta é próxima à definição utilizada pela crítica e pelos artistas brasileiros “concretos” no mesmo período.

¹⁵ “Um modo que se tornou popular de distinguir esses dois aspectos da obra de arte é aquele de nomear de ilustração aquilo que em uma pintura representa o modo exterior (fumaça, casas, montanhas) e o modo interior (sujeito, paixão, mitos) e de nomear por sua vez de decoração tudo que se refere à linha, forma, cores, e por sua vez se diz que a decoração na arte não existe sem a ilustração. Mas se é concebida esta necessidade de coexistência de um modo errôneo se exigindo que uma obra contenha ao mesmo tempo valores decorativos e valores ilustrativos. Ora, nenhuma obra de arte autêntica está fora da mistura química na qual se tenha um pouco de ilustração e um pouco de decoração. O que é necessário para que uma pintura se torne obra de arte é que seus valores “ilustrativos”, ou melhor, que em suas linhas, em suas formas, em suas cores, o pintor tenha impresso a sua personalidade de artista, as suas paixões e os seus sonhos”. VENTURI, op. cit., 1950. Tradução da autora.

¹⁶ *Ibidem*, 1972.

configura como ilustração de um conceito. O concretismo presente em Giotto derivaria do fato de ancorar suas concepções em sentimentos: “Giotto, na sua *Cabeça de Cristo*, é mais concreto, pois que a sua concepção de divindade está mais enraizada no coração humano”.¹⁷

Em termos mais amplos Venturi escreve:

A abstracção foi considerada como uma idealização da natureza, obtida por meio de uma escolha feita nela. A partir de Plotino e durante toda a Idade Média, o conceito estético da natureza foi ignorado e as formas artísticas foram concebidas como uma beleza relativa emanada da beleza absoluta – Deus. Isto é, a arte tornou-se absolutamente abstracta em relação à natureza. Mas com o Renascimento, a arte de novo se ligou à natureza, passando a ser considerada como uma interpretação dela através da imaginação do artista, graças a um processo de abstracção que não separava nem isolava a arte da natureza.¹⁸

A partir do Renascimento então a obra de arte se tornaria para Venturi concomitantemente concreta e abstrata, uma vez que entende que o sentidos vêm substituir a natureza na maneira de sentir de um artista, criando assim um novo gosto, “dando-lhe a sensação do que ela tinha de concreto e sendo o carácter abstracto constituído pelos valores universais próprio da representação das sensações”¹⁹.

A abstracção parece configurar-se, pelo uso que desenvolve do conceito, como o distanciamento da poética da mimesis, ou seja, o distanciamento da figuração como simples cópia do real que identifica no início da modernidade, enquanto concreto mantém-se sempre interligado ao “modo de sentir do artista”. Maurizio Calvesi irá argumentar que a *abstracção concreta* definida por Venturi se qualifica na manutenção de uma narrativa na obra, que seria para Venturi a capacidade do pintor em expressar seu sentimento²⁰.

A valorização do sentimento, que é fundamental na crítica venturiana, faz parte dessa mudança da transferência da valorização da poiesis no lugar da mimese, do sentimento no lugar da razão neoclássica, e acaba influenciando em grande medida a teoria da arte italiana do período; um dos exemplos é o pintor Gino Severini, que em um artigo, também publicado na revista da Biennale escreve sobre o que ele entende como os dois tipos de abstracção²¹, afirmando que uma abstracção nasceria do contato da realidade com o espírito, e surgiria de uma experiência sensível, e uma outra abstracção que

¹⁷ Ibid., p. 34-35.

¹⁸ Ibid., p. 204-205.

¹⁹ Ibid., p. 205.

²⁰ CALVESI, Maurizio. Informel and Abstraction in Italian Arte of the Fifties. In: BRAUN, Emily (org.). *Italian Art in the Twentieth Century: painting and sculpture, 1900-1988*. London: Royal Academy of Arts, 1989.

²¹ SEVERINI, Gino. I due “astrattismi”. *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*, n. 2, 1950.

seria a negação do sensível através da valorização do raciocínio, e adotando, em sua conclusão, a mesma posição de Venturi, na defesa pelo desenvolvimento da sensibilidade.

A definição elástica e fundamentalmente filosófica de conceitos como abstração, figuração e concretismo de Venturi levanta controvérsias no meio crítico do período. Em 1954 Venturi preside um debate sobre arte figurativa e arte abstrata na Fundação Giorgio Cini, em Veneza²², no qual defende sua ideia de que não haveria um limite estritamente objetivo nas definições de figuração e de abstração e de que um não se oporia ao outro. Léon Degand, outro crítico importante para o ambiente modernista brasileiro em especial por ter curado a mostra inaugural do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que estava presente na ocasião publica uma resposta à Venturi na revista *Art d'aujourd'hui*, na qual ele afirmava que era impossível estabelecer um diálogo quando não se concordava na própria definição dos conceitos.²³ Para ele a definição de abstração era muito simples:

é abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo. Não as invoca nos seus fins, porque não tem ela por objetivo em nenhum grau, representar aquelas aparências. Não as invoca nos seus meios, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados do mundo exterior, mesmo transpostos, simplificados, deformados a ponto de torná-los irreconhecíveis.²⁴

Ainda no catálogo dessa mostra do antigo MAM Degand escreve que: “Não se poderia concluir, destas características, pela superioridade ou inferioridade da plástica abstrata em relação à plástica figurativa. Estas duas concepções não se opõem como a verdade ao erro ou a saúde à decadência. Elas diferem, simplesmente”.²⁵

No entanto, levando em conta que ele foi um dos grandes militantes do abstracionismo geométrico, pode-se concluir que essa afirmação venha mais do problema da coleção do antigo MAM, com a qual ele estava invariavelmente confrontado na ocasião do que uma posição que ele realmente assumisse. E até mesmo o título da mostra, “Do Figurativismo ao Abstracionismo” contradiz essa colocação, pelo menos no que diz respeito à produção que lhe é contemporânea, pois sugere uma evolução na arte, que parte do figurativismo para atingir o abstracionismo.

²² ROSSI, Cristina. Una pulseada por la abstracción: Romero Brest entre Marguerita Sarfatti y Lionello Venturi. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (orgs.). **Arte de posguerra**: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós, 2005.

²³ Ibid.

²⁴ DEGAND, Léon. Do Figurativismo ao Abstracionismo. In: **Do Figurativismo ao Abstracionismo**. Cat. Exp. São Paulo: MAM São Paulo, 1949, p. 41.

²⁵ Ibid.

Nesse debate de 54 um tema proeminente foi a discussão à respeito do espaço nas artes. Degand, nesta ocasião, se propõe definir arte abstrata, intitulando sua apresentação de maneira óbvia *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, a inicia, no entanto, defendendo justamente a dimensão espacial como elemento constitutivo da representação figurativa: “la peinture figurative se distingue par des propriétés spécifiques. Je m'arrêterai aux deux principales de ces propriétés. La première, c'est la suggestion de l'espace. La seconde dérive des effets de la pesanteur”²⁶. Ele continua que em contraponto ao “mundo da geometria espacial” da arte figurativa se configuraria o “mundo da geometria plana” para arte abstrata, um indicativo de que sua definição de abstração estava vinculada à vertente geométrica. Para Degand a recusa da terceira dimensão significaria, em consequência, a ausência da representação do espaço na obra, colocando-o em oposição à maioria dos palestrantes italianos a abordarem o assunto na ocasião, em especial Prampolini, que em sua *Concezione dello spazio nelle arti plastiche*, milita pela necessidade da quarta dimensão na arte “concreta” e “não objetiva”, fundamentando sua abordagem em especial nas teorias de Umberto Boccioni, as quais entende como uma interpretação artística da filosofia bergsoniana e da física einsteiniana²⁷.

Degand destaca a planaridade da pintura abstrata como elemento positivo dessa forma artística por permitir a libertação, não só da representação, mas também da gravidade constituinte da figuração. Assim como Roger Fry, que em 1912 afirmava sobre a abstração: “the logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form – a visual music”²⁸, Degand aproxima a abstração à música, afirmando que ambas seriam artes intuitivas e por isso incompreensíveis e inarráveis (*ne peut pas se traduire par de mots*).

A abstração defendida por Degand não se aproxima da poética fantástica valorizada por Venturi. Como explicitado anteriormente Venturi defendia que a crítica de arte atingiria a maturidade quando atingisse um equilíbrio entre essa sensibilidade e a razão. É a mesma proposta que mantém para a criação artística, e que permite-lhe desqualificar um abstracionismo geométrico, e até mesmo, em alguns casos, obras cubistas, como puramente racionais, e portanto não artísticas, negando o direito até mesmo de serem consideradas obras de arte. No cerne desta questão se encontrava a própria definição de arte, que por sua vez determinaria a validade da obra e sua existência na narrativa da História da Arte. Em sua

²⁶ “A pintura figurativa se distingue por propriedades específicas. Viro-me a duas principais destas propriedades. A primeira é a sugestão de espaço. Os efeitos da segunda derivam da gravidade”. DEGAND, Leon. *Qu'est-ce que l'art abstrait*. In: CARNELUTTI, Francesco (org.). *Arte Figurativa Arte Astratta*. Firenze: Sansoni Editore, 1955, p. 160. Tradução da autora.

²⁷ PRAMPOLINI, Enrico. *Concezione dello spazio nelle arti plastiche*. In: CARNELUTTI, op. cit.

²⁸ “O extremo lógico de um método tal seria, sem dúvida, a tentativa de desistir de qualquer semelhança com a forma natural, e criar uma linguagem puramente abstrata da forma - a música visual”. FRY, Roger. *Vision & Design*. London: Chatto & Windus, 1920, p. 157. Tradução da autora.

introdução de *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagall*²⁹, Venturi defende que enquanto simplesmente apontar para uma obra e afirmar gostar ou não dela seria algo completamente subjetivo, e seria necessário uma objetividade para executar tal juízo, ou o gosto “inteiramente desinteressado” kantiano, apoiado sempre por um conhecimento estético e histórico.

Mario Pedrosa, escrevendo sobre a produção de Venturi identifica a resolução dialética para a crítica da arte venturiana justamente na relação entre a sensibilidade e as ideias:

Quando a crítica atinge o amadurecimento, quando essa dialética da sensibilidade e das idéias chega a um equilíbrio, o medo ao contingente, ao que é efêmero, ao que é sensível puramente, pode levar à morte da crítica ou à morte da arte, porque codifica obras de arte e o julgamento crítico, mas o contrário também se dá. Se o contingente domina o eterno, perde-se o senso da realidade, a obra se transforma num caos, a crítica se transforma numa extrema subjetividade.³⁰

Para Venturi a obra de arte e a própria crítica não existiriam sem a interdependência entre razão e sensibilidade, entre abstrato e concreto. Avelar, analisando essa fala de Mario Pedrosa para a ocasião do *II Congresso Nacional de Críticos da Arte* afirma que “a produção do crítico italiano demonstra, para Pedrosa, uma dimensão sobretudo ética”.³¹

Esta dimensão ética que para Venturi deveria se fazer presente não apenas na crítica e na produção historiográfica (e que se faz fundamental para Venturi em toda sua produção, desde a escolha de seus temas até a maneira como constrói seu discurso), mas também na própria produção artística: “i ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell’immaginazione, e rivela sempre quell’impegno morale, totale, disinteressato che è necessario all’opera d’arte”.³²

Astratto e Concreto, confrontado com *Para Compreender Pintura*, além de integrar a prática de historiador e crítico na produção de Venturi, ilustra bem a proposição de Arthur Danto exposta em *Após o Fim da Arte* sobre a disputa a respeito da própria definição de arte, e de que essa definição teria de ser universalmente válida³³ na qual se configura a crítica modernista. Para Venturi não existe uma verdadeira obra de arte que não seja ao mesmo tempo abstrata e concreta, assim como não existe uma “toda natureza” nem uma “todo cálculo”, é em sua resolução dialética que uma pintura se torna arte.

²⁹ VENTURI, op. cit., 1972.

³⁰ Fala de Mário Pedrosa, transcrita em: ANAIS do II Congresso Nacional de Críticos de Arte. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1961, p. 11.

³¹ AVELAR, op. cit.

³² “As pontes com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se tornou um mero jogo da imaginação, e revela sempre aquele empenho moral, total, desinteressado que é necessário para a obra de arte”. VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani*: Afro – Birolli – Corpora – Moreni – Morlotti – Santomaso – Turcato – Vedova. Roma: De Luca editore, 1952, p. 8. Agradeço à pesquisadora Viviana Pozzoli que gentilmente me disponibilizou acesso ao livro. Tradução da autora.

³³ DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*: Arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

É justamente esse o argumento do qual se utiliza para qualificar a poética do *Gruppo degli Otto* (1952-1954), os oito pintores italianos, ao qual Venturi se põe à frente, posteriormente à publicação de *Astratto e Concreto*, que, no entanto, na ocasião de sua publicação já trazia como ilustração a obra de um artista que viria ser integrante ao *Gruppo*, Renato Birolli.³⁴ Afirmando que a produção desses artistas não seria nem figurativa nem abstrata, argumentando que eles propunham sair do paradoxo que de um lado, o da abstração, ameaçava transformar a produção artística em um “maneirismo renovado” e do outro, da figuração, obedecia uma ordem política que desintegrava a liberdade e a espontaneidade criativa³⁵, esses artistas seriam os exemplos mais bem sucedidos do abstrato-concreto. A abstração do *Gruppo* está de acordo com o que Venturi defendia como uma “abstração ideal” que seria atingida através do desenvolvimento de uma sensibilidade “fantástica”, se opondo não à figuração, mas à mimesis. Venturi escreve, sobre “artistas vivos” que sua maneira de pensar “foi absorvida pela fantasia, através dos sentidos e do sentimento e realizada em formas e cores”.³⁶

Maurizio Calvesi, em seu ensaio *Informel and Abstraction in Italian Art of the Fifties* afirma que Venturi definia o grupo como parte do movimento *Astratto-Concreto*: “this style offered a ‘hot’ version of abstraction, using naturalistic colours and an atmospheric luminosity that evoked landscapes and narrative situations, memories and emotions of the real world”.³⁷ As ressalvas de Calvesi, expostas neste mesmo artigo, publicado em *Italian Art in the Twentieth Century*, se dão pois, para o autor, haveria uma incoerência poética na formação do grupo, o qual afirma unir artistas que se conformariam à essa tendência, e outros (Vedova, Turcato e Moreni) que nunca teriam sido realmente adeptos desta³⁸. Estes três artistas seriam para Calvesi exemplos da abstração informal, afirmando ainda que, a natureza evocativa que os Abstratos-Concretos empregavam em suas obras não poderiam ser identificado na produção deles. Essa “natureza evocativa” refere-se, provavelmente à manutenção da “realidade” através de resquícios de figuração e títulos referenciativos de acontecimentos, cenas, objetos e significados que para Calvesi não fazem, em nenhum momento, parte do vocabulário do Informal, afirmando que: “instead, *Informale* dominated by the direct communication of the ‘sign’, the artist’s gesture; it is an instant immersion in reality itself”.³⁹

³⁴ Obra de Renato Birolli, **Pesca Atlantica**, óleo sobre tela, 1950.

³⁵ VENTURI, op. cit., 1952.

³⁶ Idem, op. cit., 1972, p. 203.

³⁷ “Este estilo ofereceu uma versão “na moda” de abstração, usando cores naturalistas e uma luminosidade atmosférica que evocava paisagens e situações narrativas, memórias e emoções do mundo real”. Cf.: CALVESI, op. cit., p. 289. Tradução da autora.

³⁸ Ibid.

³⁹ “Ao contrário disso, o Informal dominado pela comunicação direta do “sinal”, pelo gesto do artista; é uma imersão instantânea na própria realidade”. Ibid. Tradução da autora.

Entender o significado desses dois conceitos para Venturi se demonstra fundamental para compreender também, tanto em termos poéticos quanto seu lugar no ambiente artístico italiano, o *Gruppo degli Otto*, referenciados pela crítica do período como *Astratto-Concreto*, justamente, ao que tudo indica, pela importância que o ensaio de Venturi, publicado na revista da Biennale, assume. Faz-se necessário, no entanto, um olhar mais amplo para a obra dos oito, para além do próprio triênio de vida do *Gruppo*, para que se faça possível, identificar uma coerência na obra dos oito que Calvesi, e parte da historiografia afirma ser inexistente, ou “meramente” uma coerência moral e política⁴⁰, que já em si não seria superficial por configurar-se como uma reação à antinomia imposta, em grande medida, pela Guerra Fria às artes.

Nancy Jachec argumenta que seriam estes artistas que iniciam o desenvolvimento da Informalidade na Itália. Segundo a autora, esse “gosto italiano”, legitimado pela *Biennale*, não apenas em suas publicações mas nas edições da mostra em si, seria, na realidade, parte do desenvolvimento das poéticas gestuais, aquelas que se qualificavam além da figuração e da abstração⁴¹, as quais argumenta não serem de origem estadunidense como se convencionou pela historiografia, mas constituintes de uma “Cultura Ocidental”, o que nesse período significava ser ainda, sinônimo de “Cultura Europeia”, carregada de seu pretense valor universal.

Jachec, confrontando-se com a divisão do grupo, defendida por Calvesi em seu ensaio, entre aqueles precursores da pintura gestual, e aqueles que mantiveram em sua produção elementos de uma abstração concreta, afirma que esta não se fundamentaria uma vez que esses artistas teriam contribuído em termos ideológicos para o desenvolvimento dessa poética internacional no ambiente italiano. Ela argumenta:

Although several of the Gruppo artists, namely Afro, Birolli, Corpora and Santomaso, have been discounted by Calvesi as Informalists because there were lingering abstract-concrete elements in their works of the late 1950s, this study includes them alongside their peers Moreni, Morlotti, Turcato and Vedova as pioneers of gesture painting. Not only do their works fall whitening the borders of this international practice. They were also crucial to the formal and ideological development of Informale, which was used at the Biennale as an international riposte to Neorealism and its politics.⁴²

⁴⁰ Reação confluyente à crise da esquerda no período, cf.: ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o Marxismo Ocidental**: nas Trilhas do Materialismo Histórico. São Paulo: Boitempo, 2004.

⁴¹ Cf.: TAPIÉ, Michel. L'Art Autre [em português: “Um novo além”]. In: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴² “Embora vários artistas do *Gruppo*, especificamente, Afro, Birolli, Corpora e Santomaso, são desconsiderados por Calvesi como informalistas pois havia persistentes elementos abstrato-concreto em suas obras da década de 1950, este estudo os inclui ao lado de seus colegas Moreni, Morlotti, Turcato e Vedova como pioneiros da pintura gestual. Não só suas obras se localizam nas fronteiras desta prática internacional, forma também cruciais para o desenvolvimento formal e ideológico do Informal, usado na Biennale como uma resposta internacional ao neo-realismo e à sua política”. JACHEC, Nancy. **Politics and Painting at the**

Há diversos indícios formais nas obras desses artistas que refutam a classificação desses como Informais, no entanto analisar esses indícios não se configura como objetivo desse artigo. Deseja-se ressaltar o significado da escolha de Venturi como crítico representante do *Gruppo* e sua própria configuração e autoafirmação como grupo, e como isto já seria suficiente para questionar essa determinação em termos teóricos. Argan, em *As razões do grupo* escreve:

Quem quiser defender a livre atividade do indivíduo contra a inércia tórpida e letal das massas deve compreender, em primeiro lugar que a qualidade fundamental do ser humano é a capacidade, a vontade de colocar-se em relação com e associar-se a outras na comunidade, de coordenar seus atos com os atos dos outros, de tornar-se um grupo, edificar uma sociedade que encontra no seu próprio dinamismo interno o impulso para superar-se e avançar.⁴³

A importância dada à individualidade para as poéticas informais e expressivas abstratas contrapunha-se, portanto, em sua própria natureza à organização em grupos: Tapié enfatiza essa individualidade durante seu *L'Art Autre*, afirmando que “já não são os movimentos que nos interessam, mas os indivíduos autênticos – e cada vez mais raros”.⁴⁴ O fato desses oito pintores se estabelecerem publicamente como grupo, independente de serem lidos muitas vezes, em especial quando se analisa, por exemplo, as apresentações de sala das *Biennali*, como donos de uma forte individualidade, é, em especial ao lado da importância que a figura de Picasso carrega para eles, uma atitude política contrária à individualidade. Marchiori escreve que para esse ambiente Picasso “era la via “europea” della pittura, proposta dalla generazione postpicassiana ispirata dalle “istanze” social, in lotta contra “l’individualismo” borghese”.⁴⁵ Essa preocupação social na produção dos oito tem seu lugar na história da arte moderna italiana: apresenta-se como uma manutenção dos princípios estéticos propostos pelo grupo *Corrente* e pelo *Fronte Nuovo delle Arti* dos quais parte desses artistas haviam configurado. O princípio de que há uma responsabilidade moral e ética na criação artística, ligam a forma artística e a posição política e ideológica que assumem e essa responsabilidade só é alcançada quando se combina o abstrato ao concreto.

Venice Biennale, 1948-64: Italy and the “idea of Europe”. Manchester: Manchester University Press, 2007, p. 11. Tradução da autora.

⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. *As razões do grupo*. In: CHIPP, op. cit., p. 507.

⁴⁴ TAPIÉ, op. cit., p. 615.

⁴⁵ “Era a via ‘europeia’ da pintura, proposta pela geração pós-picassiana, inspirada pela ‘instância’ social, em luta contra o ‘individualismo’ burguês”. MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d’Avanguardia in Italia (1910-1950)*. Milano: Edizioni di Comunità, 1960, p. 233. Tradução da autora.