

Abstrações de Danilo di Prete na V Bienal de São Paulo e a crítica de Lourival Gomes Machado

Danilo di Prete's abstractions at the 5th São Paulo Biennial and Lourival Gomes Machado's critic

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a discussão da produção do artista italiano Danilo di Prete (Pisa, 1911-São Paulo, 1985) apresentada na V Bienal de São Paulo, 1959, a qual foi idealizada por seu diretor artístico Lourival Gomes Machado. O artista trabalhava com a linguagem figurativa no início dos anos 1950, e se volta à vertente abstrata expressiva ao final do decênio em consonância com o movimento maior de valorização do tachismo internacionalmente e também no Brasil. Trata-se de uma reflexão acerca de Di Prete desenvolvida no âmbito da pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora desde 2014 no programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (Professora e Curadora do MAC USP). Bolsa FAPESP.

Palavras-Chave: Danilo di Prete, V Bienal de São Paulo e Lourival Gomes Machado

Abstract: *The main goal of this article is to discuss the Italian artist Danilo di Prete's production exhibited at the 5th São Paulo Biennial, 1959, which was carried out by its artistic director Lourival Gomes Machado. The artist used to work with the figurative plastic language at the beginning of the 1950s, and at the end of the decade he made a shift to the expressive abstract tendency in consonance with the greater valorization of the tachisme both internationally and in Brazil. This reflexion on Di Prete is made within the PhD research carried out by the author since 2014 at the Post-Graduation Interunits Program in Aesthetics and Art History of University of São Paulo, under orientation of Dr. Ana Gonçalves Magalhães (MAC USP Professor and Curator). FAPESP scholarship.*

Keywords: Danilo di Prete, 5th São Paulo Biennial de e Lourival Gomes Machado

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) - Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte - bolsista FAPESP. Mestrado concluído em 2013 pelo mesmo programa - bolsa CAPES. Possui Pós-Graduação Lato Sensu em Administração e Marketing pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, e Graduação em Comunicação Social pela mesma Instituição. Trabalhou em empresas como gerente de Comunicação e Marketing por 9 anos, e realizou projetos culturais como pesquisadora e produtora entre 2009-2011

O artista italiano radicado no Brasil, Danilo di Prete (Pisa, 1911-São Paulo, 1985) participa da V Bienal de São Paulo em 1959 com quatro pinturas: *Corpo Celeste, s./d.*; *Cosmos, s./d.*; *Eclôso, s./d.*; *Gesto Cósmico, s./d.*². O artista, naquele momento, já havia acumulado alguns prêmios tanto na Itália – como o de aquisição no Premio Cremona³ em 1940 – quanto no Brasil – como o de primeiro lugar de pintura nacional na I Bienal de São Paulo em 1951 –, mas não era, de forma alguma, uma unanimidade entre críticos e artistas no Brasil no que tange sua produção artística, como veremos adiante. Sua produção na V Bienal [Figs 1-2] está bastante pautada por uma linguagem que dialoga com a vertente abstrata tão absorvida no ambiente artístico brasileiro desde a primeira edição da bienal, mas não aquela de linha construtiva defendida por Waldemar Cordeiro em seu Manifesto Ruptura, 1952, e sim mais na direção do abstracionismo informal apoiado em grande medida por Lourival Gomes Machado, diretor daquela edição da Bienal. O informalismo seria abraçado por Di Prete nesta época e nos anos imediatamente posteriores, como fica evidente se tomarmos como exemplo o cartaz por ele desenvolvido para a VII Bienal de São Paulo em 1963 [Fig. 3] e também a pintura *Gesto Cósmico* que levou à XXX Biennale di Venezia, em 1960, a qual acreditamos que deva ser semelhante à exposta na mesma V Bienal de São Paulo⁴. Nas obras reproduzidas [Figs 1-2] percebemos que Di Prete procurava dialogar um pouco com uma abstração geométrica, mas ainda estava, indiscutivelmente, preso ao figurativismo. Sua obra *Gesto Cósmico*, por outro lado, se endereçaria mais abertamente à tendência informal. Situando a produção artística de Di Prete precisamente nesta quinta edição, é necessário lembrar que sua produção na primeira metade dos anos 1950 procurava de fato ser abstração de cunho geométrico – basta recuperarmos uma das obras que expôs na III Bienal de São Paulo, *Formas no Espaço, 1953*⁵ [Fig. 4] – e que vai avançando em direção à abstração informal com as obras que faz para a IV Bienal de São Paulo, quando já tem como tema a questão do “cosmos”, ainda que desenvolvido de maneira abstrata⁶. Na quinta edição da Bienal, Di Prete é prêmio aquisição⁷ (Odebrecht) junto com Yolanda Mohalyi, Fernando Lemos e Maria Bonomi.

É fundamental comentar que Di Prete deve ter sentido que seria necessário fazer uma certa imersão no cenário artístico brasileiro, pois seu *debut* entre nós havia sido extremamente conturbado ao ganhar o prestigiado prêmio de pintura nacional na I Bienal de São Paulo com

² CAT. EXP. *V Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, set.-dez., 1959, p. 47.

³ Vale dizer que este prêmio era dirigido por fascistas extremistas como Roberto Farinacci, que condenavam toda e qualquer produção que não estivesse de acordo com os preceitos do regime fascista. Di Prete participa desta mostra e é Prêmio Aquisição. De acordo com a biografia do artista publicada na revista *Publicidade & Negócios* em agosto de 1948 (consultada no arquivo de Giuliana Di Prete Campari, filha do artista), o seu quadro *Batalha de trigo* (2,40 x 4,5m) foi adquirido na mostra por Farinacci, que depois o deu de presente a Hitler.

⁴ Não se tem registro da imagem desta obra no arquivo Wanda Svevo, apenas das outras duas integrantes desta edição da Bienal de São Paulo [Figs. 1-2]. A reprodução da imagem da obra de título homônimo exposta na Biennale di Venezia, foi vista por intermédio do Archivio da Galleria d'Arte Moderna di Roma.

⁵ Vale mencionar que esta tela foi adquirida na III Bienal de São Paulo e hoje pertence ao acervo do MAC USP. Informação consultada no Arquivo do MAC USP. Cf. CAT. EXP. *III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955, p. 17, nesta bienal Di Prete expôs um total de cinco obras: *Espaço Quadrado, Festa de São João, Formas Noturnas, Silêncio Interno*, além da obra já citada.

⁶ Cf. CAT. EXP. *IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957, p. 61, nesta Bienal o artista apresenta: *Gesto Cósmico, Magia Cósmica e Novo Astro*.

⁷ Sobre a questão dos prêmios Aquisição, veja-se o artigo de Ana Gonçalves Magalhães. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil”, *Museologia & Interdisciplinaridade - Revista do Programa de Pós-Graduação em ciência da informação da Universidade de Brasília - Vol.1V, no 7, Out./ Nov. de 2015*.

sua tela *Os Limões*, 1951 [Fig. 5]⁸. Isso por que pelos artigos de jornais da época⁹, fica bastante evidente que não foi apenas o fato do artista ter chegado da Itália ao Brasil em setembro 1946 e apenas cinco anos depois vencer um prêmio como artista nacional, que deixou o meio artístico estarecido, mas sim porque para eles, a linguagem plástica de sua tela não estava no mesmo padrão de qualidade e inovação de outras premiadas – como a *Unidade Tripartida* do suíço Max Bill – e também porque não representava aquilo que o Brasil tinha de mais avançado em sua própria produção, por assim dizer. A não concessão do prêmio a um artista já prestigiado como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall ou Candido Portinari, entre os críticos e os próprios artistas, também é motivo de grande barulho na mídia¹⁰. O fato é que quando Di Prete chega da Itália, tem em mente as manifestações e eventos que lá havia experienciado, tais como a Quadriennale di Roma em 1943. Na verdade, o que ele havia visto em sua terra durante os anos 1930 e início dos 1940 era uma produção artística que embora estivesse sob o regime totalitário, não tinha uma direção unilateral, pelo contrário, diferentemente da Alemanha Nazista e da Rússia Stalinista, na Itália – pelo menos até 1938 quando foram promulgadas as leis raciais – houve uma grande abertura artística¹¹. No pós-II Guerra, contudo, o que se pôde ver foi uma enorme valorização das linguagens artísticas que buscavam a reinterpretação de algumas tendências vanguardistas do início do Século XX, sobretudo do cubismo e do fauvismo. Ora, nada mais compreensível lermos *Os Limões* nesta chave e entendermos que a partir de sua rejeição no meio brasileiro, o autor tenha buscado um grau maior de inserção por meio de uma adaptação de suas poéticas gradativamente¹². A capa para o catálogo da II Bienal de São Paulo [Fig. 6] já denota este esforço, assim como *Formas no Espaço* do mesmo ano, que parece estar carregada justamente deste tipo de preocupação, ou seja, a de responder às demandas do ambiente brasileiro. Ao mesmo tempo em que *Formas no Espaço* é bastante mais abstrata que *Os Limões*, o artista ainda não consegue se desvencilhar totalmente da figuração, como fica evidente quando percebemos alguns aspectos: a relação figura e fundo; as formas que remetem fortemente à representação de pássaros no céu; a existência de uma porta, enfim, elementos claramente figurativos dentro de uma esquematização de ordem abstrata.

Feita esta brevíssima digressão a respeito da trajetória de Di Prete até então, cabe tratar da V Bienal de São Paulo sob a direção artística de Lourival Gomes Machado, o qual havia tido a mesma função na primeira edição, sendo seguido por Sérgio Milliet nas três seguintes. Lourival Gomes Machado foi um crítico de arte ativo¹³ e teve uma participação extremamente significativa na Bienal de São Paulo e no antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-

⁸ Cf. CAT. EXP. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, p. 64, nesta mostra Danilo também expôs *Natureza Morta* e *Rua do Gasômetro*.

⁹ Consultados no clipping do Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo e no clipping reunido em grande parte por Di Prete, hoje preservado por sua filha Giuliana di Prete Campari.

¹⁰ Além de ter frustrado as expectativas pessoais dos artistas. Uma carta de Di Cavalcanti para Ciccillo (enviada do Rio de Janeiro em 07/02/1951) dá um pouco o tom desse seu desejo de angariar o prêmio; em um “PS” às margens da carta, Di Cavalcanti escreve: “PS. Pode me inscrever. Enviarei três quadros novos. Que tal a sugestão de um prêmio para a alma [ou alegria. Esta palavra não está muito legível] total do pintor?” Carta consultada no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

¹¹ Sobre este assunto sugere-se a leitura de: BENZI, Fabio. *Arte in Italia tra le due guerre*. Turim: Bollati Boringhieri, 2013; CAT. EXP. *Anni Trenta: Arti in Italia oltre il fascismo*. NEGRI, Antonello; et. alli (org.). Itália: Giunti Editore, 2012; SALARIS, Claudia. *La Quadriennale: Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*. Itália: Marsilio Editori, 2008 (especialmente sobre as quatro primeiras edições do evento); e o capítulo 1 do livro: SALVAGNINI, Sileno. *Il Sistema delle arti in Italia: 1919-1943*. Bolonha: Minerva editoriali, 2000.

¹² Cf. CAT. EXP. *II Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1953, p. 29, o artista ainda expõe obras bastante figurativas: *Bois na Praia*, *Candomblé*, *Natureza Morta*, *O Colar de Pérolas* e *O Peixe*.

¹³ Gomes Machado escreveu para a *Folha da Manhã* e *Folha da Noite* e *O Estado de S. Paulo*, além das revistas *Clima*, *Acrópole* e *Habitat*. Entre os anos de 1956 e 1962, foi responsável pela Seção de artes plásticas do Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*.

SP) do qual foi seu diretor entre os anos de 1949 e 1951. Conforme a tese sobre o crítico realizada pela Profa. Dra. Ana Cândida de Avelar¹⁴, no início de sua crítica nos anos 1940, Gomes Machado demonstra ter tido uma preocupação mais voltada ao modernismo brasileiro, sendo que a questão da abstração aparece no período de sua crítica madura, entre 1950 e início de 1960; ao final desse período, ele viria a entender a abstração expressiva como vertente mais significativa, tanto da produção brasileira como da internacional. Além dele, outros críticos como Antonio Bento, abraçam esta tendência acreditando que ela substituíra a abstração geométrica, que já estaria ultrapassada naqueles anos¹⁵. Na V Bienal de São Paulo esta vertente ganharia notoriedade tendo em vista a grande quantidade de artistas informais participantes e os que foram premiados como Manabu Mabe e Arthur Luiz Pisa, em confronto com aqueles de vertente construtiva, cuja poética era naquele momento aceita, sedimentada e contava com apoio de críticos de peso. Mário Pedrosa era um deles, e é ele que fala desta produção tachista, ao comentar a premiação de Mabe¹⁶:

[...] um jovem artista japonês desconhecido, Manabu Mabe, é o vitorioso. Mal chegado do interior de São Paulo, onde fazia seu estágio obrigatório de imigrante, Mabe ganha instantânea notoriedade. De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com elas inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil.

Não é demais lembrar que Pedrosa já havia se oposto a esta tendência por ocasião da IV Bienal de São Paulo por acreditar que ela não seria a expressão mais marcante de uma arte brasileira, e o artigo de jornal “Pintura Brasileira e gosto internacional” de 19 de novembro de 1957, republicado no *Jornal do Brasil* em 9 de agosto de 1959, atesta isso¹⁷:

Predomina agora nesses centros [europeus] uma arte de tendência romântica, ou melhor, anticultural, no sentido de preferir os valores ditos instintivos ou subjetivos aos valores plásticos mais puros. Têm horror, como homens cansados de cultura e de experiências estéticas, a tudo que lembre estrutura, ordem, disciplina, tensões, otimismo, beleza plástica, em suma. Ora, os nossos melhores artistas de agora não estão nessa linha [...]

¹⁴ FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. Tese de doutorado, sob orientação de Domingos Tadeu Chiarelli, Departamento de Artes Visuais, ECA USP, defendida em agosto de 2012.

¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶ PEDROSA, Mario, apud, FARIAS, Agnaldo. *Bienal de São Paulo. 50 anos. 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, edição bilíngue, p. 104.

¹⁷ PEDROSA, Mario. “Pintura Brasileira e gosto internacional”, *Jornal do Brasil*, 19 novembro 1957. Artigo consultado no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo. É essencial dizer que o artigo parece ser uma espécie de resposta de Pedrosa a Alfred Barr Jr., que havia dito que os artistas brasileiros concretos estavam fazendo “bauhausexercise”. Pedrosa afirma que a crítica estrangeira espera dos artistas brasileiros ou uma expressão regionalista ou uma obediência à moda internacional, o tachismo.

O crítico continua nesta oposição e se coloca, por exemplo, contra o envio dos tachistas à XXX Biennale di Venezia, por meio do um artigo “Ainda o Envio a Veneza” no *Jornal do Brasil* em maio de 1960¹⁸:

O grupo de artistas clandestinamente escolhido e ultimativamente (sic) imposto pelos que podiam impor, não representa, porém, a pintura brasileira atual. Já o fato de se determinar que fôsem a Veneza apenas os artistas ditos **informais** ou **tachistas** era decisão absolutamente provinciana inspirada numa vontade ingênua de fazer o Brasil aparecer também como mais um País periférico, sem autonomia cultural nem critério próprio quanto aos valores de casa.

De todo modo, na V Bienal de São Paulo, além dos “tachistas” foram apresentadas salas de importante valor histórico como a de Van Gogh, a do expressionismo alemão, duas de gravuras – as japonesas e a outra chamada de “Quatro Séculos de Gravura Francesa” -, e por fim, aquela de Juan Torres-Garcia, como reforça Gomes Machado no texto de abertura do catálogo¹⁹. Ainda neste ensaio, o crítico não deixa de sublinhar uma questão importante e que parece ter sido parte do motivo do pedido de demissão que fez quando da diretoria artística da I Bienal de São Paulo: o sistema de seleção de obras para participação da Bienal. Ele diz que nenhum dos responsáveis pelo MAM SP e suas bienais escapam às deficiências do processo adotado, mas que durante outras oportunidades elas poderiam ser acertadas, e explica sobre qual problema está se referindo²⁰:

[...] firmou-se a convicção de que, entre tantas acusadas, as reais e sanáveis deficiências decorriam, efetivamente, não da composição e ação dos jurís mas, sim, do próprio sistema de seleção. Este, pois, é que deve mudar, possibilitando ainda maior atenção aos artistas brasileiros, sem, contudo, acobertá-los como uma benevolência paternal que, simpática embora, não consoa com os verdadeiros valores.

Trago novamente a questão do celeuma que se deu em torno da premiação de Di Prete na I Bienal de São Paulo e de justamente ter sido exaustivamente debatido no meio artístico o problema de seleção de obras seguido por aquele da decisão de premiação do júri. No que tange à premiação de Di Prete, o próprio artista viria a esclarecer anos mais tarde dizendo que²¹ “sua candidatura foi feita pelo crítico argentino, Romero Brest, e a de Maria Leontina, por Sérgio Milliet. Houve empate e o voto de Minerva foi dado por Sérgio Milliet”. Foi de fato uma “experiência um tanto azeda”²², como confessa o pintor, que não toca em outro aspecto importante: sua estreita amizade com Ciccillo. Estaria Gomes Machado se referindo a este

¹⁸ PEDROSA, Mario. “Ainda o Envio a Veneza”, *Jornal do Brasil*, maio de 1960. Artigo consultado no arquivo de Giuliana di Prete Campari.

¹⁹ CAT. EXP. V *Bienal de São Paulo*, op. cit., p. 23.

²⁰ Ibid., pp. 24-25.

²¹ “Primeira Bienal: espanto diante da vanguarda européia”, *O Estado de São Paulo*, 26 agosto 1979, p. 4. Material presente no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, cedido pelo Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

²² Idem.

caso como de acobertamento com “benevolência paternal”? Em um artigo publicado em 1952 na *Folha da Manhã*²³, Gomes Machado, ao falar de sua experiência como o diretor artístico da I Bienal, afirmou que quase ninguém havia concordado com o Júri de Seleção e de Premiação daquela primeira edição, e nem ele próprio, sendo que precisamente o seu modelo composição havia sido importado da Biennale di Venezia.

Voltando à discussão sobre a V Bienal, deve-se lembrar ainda a importância de outras duas salas: a grande retrospectiva organizada pela representação brasileira do artista já consagrado Candido Portinari, que era o extremo oposto de todo tipo de tendência abstrata; e a representação italiana que se torna bastante comentada pelo impacto das obras de Alberto Burri²⁴ - que foi prêmio aquisição -, além das onze obras de Lucio Fontana. Como aponta Avelar, Gomes Machado publica diversos artigos a respeito tanto dos artistas que o interessam, quanto aspectos gerais desta quinta edição, porém, ao longo de todo o decênio de 1950, o crítico já era bastante ativo no debate sobre a arte não-figurativa²⁵. Um exemplo é o artigo “Teoria Inviável”²⁶ em que Gomes Machado está defendendo a impossibilidade de se criar uma teoria definitiva em torno do abstracionismo, e faz um interessante confronto sobre a produção artística de Victor Vasarely e a de Hans Hartung, quando se coloca mais positivamente à do segundo, uma vez que lhe parece “mais primitiva [...] mais forte e convincente das duas”.

Vale salientar aspectos de outros dois artigos de Gomes Machado, especificamente sobre a V Bienal de São Paulo, que dão a medida de como o crítico enxergava o evento da Bienal como um todo e da tendência tachista naquela edição: “Bienal: a significação do novo”²⁷ e “Bienal: o encontro”²⁸. No primeiro, ele começa desmistificando a ideia de que o novo, sobretudo nos territórios da arte, não precisa se impor como melhor do que o velho, e que por isso, não se deve discutir se a constância da tendência predominante na V Bienal de São Paulo é boa ou má, mas simplesmente constatar que há “homogeneidade supranacional de linguagem e tendência”, sendo que não se deve considerá-la dominante somente por ser mais numerosa, mas porque é a “clara marca de um impulso coletivo”. Ele resgata a linguagem do expressionismo desde o barroco à Van Gogh, aos dias atuais, reiterando que nesse novo expressionismo “há a constante expressiva, mas há também a “variante contemporânea” e que o que possui de comum com esse expressionismo passado é “apenas a dominante da comunicação imediata e intensa”. No segundo artigo publicado no mesmo mês, Gomes Machado coloca a Bienal como um evento já cristalizado, de sucesso e com enorme adesão de outros países que procuram mandar “as melhores amostras da parte mais avançada de sua produção atual”, e afirma, nesse sentido, que a V Bienal de São Paulo já alcançou um alto teor representativo da produção artística contemporânea. A predominância da arte abstrata naquela edição é colocada como algo que “não se trata de uma abstração qualquer, dum não-figurativismo que se bastasse com sê-lo” e conclui:

²³ GOMES MACHADO, Lourival. “Se nem sempre conseguiram os membros do Juri agir mais livremente, é porque traziam de seus governos expressa recomendação de conseguir prêmios para suas representações”, *Folha da Manhã*, s/d, 1952. Artigo consultado no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

²⁴ Há alguns artigos da época que dão conta do impacto de sua obra, como: “Até a reação do público está prevista na Bienal. Um saco de estopa na história da estética – quando a gilete substitui o pincel - a 48 horas da abertura, intensificam-se os preparativos”, *Folha da Noite*, 18 setembro 1959. Artigo consultado no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

²⁵ FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar, op. cit., p. 236.

²⁶ GOMES MACHADO, Lourival. “Teoria inviável”, *O Estado de São Paulo*, 03 janeiro 1959.

²⁷ GOMES MACHADO, Lourival. “Bienal: a significação do novo”, *O Estado de São Paulo*, 17 setembro 1959.

²⁸ GOMES MACHADO, Lourival. “Bienal: o encontro”, *O Estado de São Paulo*, setembro 1959. Artigo consultado no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

Numa clara tendência [...] a voga abstracionista esquece os ideais de equilíbrio formal que, ainda há pouco, assemelhava uma aspiração clássica [...]. Antes flui, através duma extensa variedade de orientação, para a pesquisa da expressão, comumente angustiada e, por vezes, até rudemente bárbara, das insatisfações e impossibilidades que tecem a trama da vida do homem moderno.

Paulo Mendes de Almeida, presidente do júri de seleção da V Bienal, no texto do catálogo em que escreve sobre a representação brasileira, reitera preocupações colocadas por Gomes Machado, comentando justamente o problema de se escolher as obras brasileiras por meio de um processo de seleção que²⁹ “tem suas inconveniências”, ainda que não seja “fácil substituí-lo por outro melhor”. Ele ainda coloca que há uma grande quantidade de obras abstratas – não por uma decisão sistemática do júri, - mas porque, na verdade, com exceção dos envios dos artistas “primitivistas”, que são figurativos, a maioria dos artistas está seguindo a tendência abstrata.

Assim, a arte abstrata é uma constante na V Bienal de São Paulo, o que coloca de lado o conhecido debate entre figurativos e abstratos. E a arte abstrata informal valorizada por Gomes Machado ao final dos anos 1950, tal como concluído por Avelar, não é plenamente gestual nem excessivamente racional, evitando extremos³⁰, ela é aquela que tem um “gesto contido”, ou seja, que muito embora experimente dentro dos limites da pintura, respeita o modo de fazer artístico sem dar muito espaço ao efêmero³¹. Nas palavras do crítico, a tendência atual abstrata não possui³²:

[...] apenas um amplo vocabulário, mas uma complicada semântica e uma sintaxe intrincada. Em seu discurso se insere, porém, de modo indisfarçável, um conteúdo, uma mensagem, uma significação. E esta – eis que muito importa frisar – nem se satisfaz com a lírica expansão da total liberdade formal do abstracionismo “puro”, nem se deixa enredar nas implicações racionalistas e objetivistas de certos desenvolvimentos particulares.

Ora, diante disso, poderíamos pensar no entendimento e apreciação que Gomes Machado tenha feito do trabalho de Di Prete nesta V Bienal de São Paulo, que averiguamos que se encontrava em grande medida nesse “caminho do meio”, nem em um extremo ou outro da abstração. Neste momento, no entanto, o crítico nada escreve sobre o artista, algo que faria somente por ocasião de sua sala especial na Bienal seguinte, em 1961, quando elogia imensamente sua produção³³, assim como outros críticos como Pedrosa, Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira. O silêncio quanto ao artista na V Bienal de São Paulo se deve, talvez, em função da discordância de Gomes Machado para com a sua premiação na I Bienal de São Paulo, ou ainda, seria sinal de desaprovação pela clara intenção do artista de fazer parte das grandes movimentações artísticas que ocorriam no país e internacionalmente por meio de uma gradativa mudança em suas poéticas, sacrificando aquilo que pudesse ser uma poética sua. E o informalismo, que estava sendo francamente apoiado por Gomes Machado, no caso do artista, talvez pudesse ser visto justamente nessa chave, ou seja, a da não existência de sua

²⁹ CAT. EXP. *V Bienal*, op. cit., p. 40.

³⁰ FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar, op. cit., p. 244.

³¹ *Ibid.*, p. 274.

³² GOMES MACHADO, Lourival. “Bienal: a significação do novo”, op. cit.

³³ GOMES MACHADO, Lourival. “Bienal: juris & isenções”, *O Estado de São Paulo*, 11 novembro 1961.

singularidade, subjetividade do artista - e portanto não contribuindo com o projeto maior uma produção de caráter nacional pautada pelo gesto - mas sim, como tentativa de fazer parte de grandes correntes, a todo custo. No artigo de Pedrosa citado anteriormente, “Ainda o Envio a Veneza”, há um comentário sobre Di Prete precisamente neste sentido, em um contexto em que está descrevendo a organização da delegação brasileira voltada ao informalismo:

Arrebanharam Di Prete, bem camarada, conhecedor da cozinha pictórica italiana, para participar do envio a Veneza sob o pretexto de que agora sua “estética” (excusez du peu) estava em dia com a moda internacional, pois dera também, a partir da última Bienal paulista, para fazer seu **informalzinho**: borrões cósmicos em relevo muito pastoso e no mesmo esquema de cores que o pintor trouxe da Itália e lhe grangeou, com o seu limão verde transparente, o primeiro prêmio, por descuido, da primeira Bienal paulista. Como nenhum membro entendido da Comissão escolhedora quis aceitar a responsabilidade por sua inclusão, diz-se a boca pequena, que a principal razão da escolha foi a merecida amizade que lhe vota o nosso caro Cicillo (sic).

Seria possível elaborar ainda outras hipóteses, mas de qualquer forma, o que fica claro é que Gomes Machado não assume a pintura de Di Prete como característica daquilo que ele apostava como crítico. Isso pode ser aferido em outros críticos de peso, deixando evidente que Di Prete não faz parte da consolidada narrativa de arte moderna brasileira no Brasil, que conta com seus nomes e produções canônicas. Tal fato deve ser revisto não tão somente por sua vasta produção artística, que persiste como testemunho de seu tempo e ajuda a iluminar as questões que circulavam no meio artístico, mas também porque o artista prestou uma inegável contribuição com criação e execução da Bienal de São Paulo³⁴.

³⁴ Veja-se artigo de minha autoria sobre isso para o blog da Bienal de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=2233>.

Imagens



Fig. 1. Danilo Di Prete. Título³⁵, medidas e ano desconhecido. *Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo*



Fig. 2. Danilo Di Prete. Título³⁶, medidas e ano desconhecido. *Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo*

³⁵ Tendo em vista a listagem das obras expostas de Di Prete, o título seria um dos seguintes: *Corpo Celeste*, s./d.; *Cosmos*, s./d.; *Ecloração*, s./d.

³⁶ Idem.



Fig. 3. Danilo Di Prete. Cartaz para a VII Bienal de São Paulo, 1963. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Fig. 4. Danilo Di Prete. *Formas no Espaço*, 1953, óleo sobre tela, 99,6 x 73cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/ © Giuliana di Prete Campari



Fig. 5. Danilo Di Prete. *Os limões*, 1951, óleo sobre tela, 48,6 x 64 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/ © Giuliana di Prete Campari

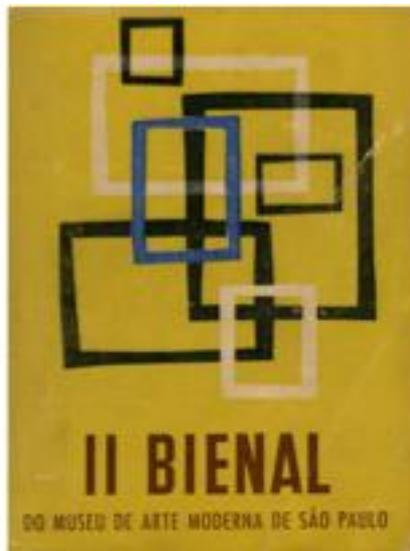


Fig. 6. Danilo di Prete. Capa para o catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo*

Referências

- AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- CAT. EXP. I *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.
- CAT. EXP. II *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1953.
- CAT. EXP. III *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955.
- CAT. EXP. IV *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957.
- CAT. EXP. V *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, set.-dez., 1959.
- FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal de São Paulo. 50 anos. 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, edição bilíngue.
- FERNANDES, Ana Cândida Franceschini de Avelar. *Por uma arte brasileira: modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. Tese de doutorado, sob orientação de Domingos Tadeu Chiarelli, Departamento de Artes Visuais, ECA USP, defendida em agosto de 2012 – no prelo para publicação.
- GOMES MACHADO, Lourival. “Bienal: a significação do novo”, *O Estado de São Paulo*, 17 setembro 1959.
- _____. “Bienal: o encontro”, *O Estado de São Paulo*, setembro 1959.
- _____. “Se nem sempre conseguiram os membros do Juri agir mais livremente, é porque traziam de seus governos expressa recomendação de conseguir prêmios para suas representações”, *Folha da Manhã*, s/d, 1952.
- _____. “Teoria inviável”, *O Estado de São Paulo*, 03 janeiro 1959.
- PEDROSA, Mario. “Ainda o Envio a Veneza”, *Jornal do Brasil*, maio de 1960.
- _____. “Pintura Brasileira e gosto internacional”, *Jornal do Brasil*, 19 novembro 1957.
- “Primeira Bienal: espanto diante da vanguarda européia”, *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto 1979.