


# Os italianos “*brasiliani*”: a atuação de imigrantes nas dinâmicas artísticas brasileiras, no século XX, a partir da crítica de Mário Pedrosa

The “*brasiliani*” Italians: the role of immigrants in Brazilian artistic dynamics in the 20th century, based on the criticism of Mário Pedrosa

DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15463

RODRIGO VICENTE RODRIGUES

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

 0000-0003-3879-9500

## Resumo

Este artigo visa a verificar como Mário Pedrosa observou italianos que imigraram para o Brasil na primeira metade do século XX, algo que pode ser visto como continuação da dinâmica migratória entre os dois países, mas reconfigurado no período em questão. Observar-se-á como Bardi, Armando Balloni, De Fiori, Di Prete, Paolo Rissone, Caetano Fraccaroli e Tiziana Bonazzola são vistos na crítica de Pedrosa, que ratifica a aceitação desses italianos que se transformam em *brasiliani*, tanto pela permanência no País que os acolhe, mas sobretudo pelo modo como passam a se inserir no seu sistema artístico.

**Palavras-chave:** Arte moderna italiana. Mário Pedrosa. Imigração italiana. Crítica de arte brasileira. Artistas imigrados.

## Abstract

This article aims to verify how Mário Pedrosa observed Italians who immigrated to Brazil in the first half of the 20th century, event that could be seen as a continuation of the migratory dynamics between the two countries, but reconfigured in the mentioned period. It will be observed how Bardi, Armando Balloni, De Fiori, Di Prete, Paolo Rissone, Caetano Fraccaroli and Tiziana Bonazzola are seen in Pedrosa's art criticism, which confirms the acceptance of these Italians who became *brasiliani*, both because of their stay in the country that welcomed them, but above all because of the way they were inserted in its artistic system.

**Keywords:** Italian modern art. Mário Pedrosa. Italian immigration. Brazilian art criticism. Immigrated artists.

## Introdução

A imigração italiana no Brasil é algo já muito discutido por estudiosos de várias áreas – história, sociologia, literatura, linguística, jornalismo, economia *etc.*, e muito difundido justamente por ter ocupado papel central no desenvolvimento da economia brasileira, principalmente a da cidade de São Paulo, o que permitiu suas grandes empresas no século XX em relação às artes, cujos estandartes são a Semana de Arte Moderna e, posteriormente, os museus abertos na capital paulista – MASP e MAM – e, como fruto deste último, a Bienal da cidade.

Homem sempre atento às dinâmicas sociais, Mário Pedrosa não deixou passar despercebida, na sua crítica de arte, a importância da vinda de italianos ao solo brasileiro, comentando também a grande imigração, ainda que não aquela do século XIX. Assim, no seu célebre texto *A bienal de cá pra lá* (1970), diz que, entre 1901 e 1920, “só de imigrantes italianos entraram 900 mil”<sup>1</sup>. Porém, antes, faz uma diferenciação entre a imigração daqueles que vieram trabalhar como lavradores e a que lhe é posterior:

Na década decisiva de 1940-1950, [...] descem nos portos e aeroportos do Rio e de São Paulo [...] novas camadas de imigrantes que, diferentemente das primeiras vagas imigratórias do início da República e do começo do século [XX], não vêm com contrato de trabalho, para as fazendas de café, mas com bens, capitais e *know-how* para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas.<sup>2</sup>

Além disso, o crítico diz que os imigrantes que aqui chegaram nesse contexto trouxeram também “bagagem cultural”, mesmo que modesta<sup>3</sup>, algo que propiciou o contato entre realidades distintas no plano das trocas simbólicas, do qual não se alijam os italianos.

Assim, vemos que há vários momentos-chave em que a imigração italiana se faz presente na dinâmica de modernização da cidade de São Paulo e de seus aparatos culturais. Primeiramente, *grosso modo*, isso ocorre a partir de 1870, quando a vinda em massa de peninsulares vai responder pela demanda de mão de obra agrária propiciada pela abolição da escravatura, o que gera riqueza no estado e eleva sua capital a cidade hegemônica no século XX. Posteriormente, há a ação de italianos no processo de industrialização paulistano, no qual se destacam os condes italianos Francisco Matarazzo (1854-1937) e Rodolfo Crespi (1874-1939), ambos chegados ainda no século XIX.

Além disso, se pensarmos na Semana de Arte Moderna de 1922, vemos que a ela se ligam também italianos pela ascendência – como Anita Malfatti (1889-1964) e Zina Aita (1900-1967) –, além de o próprio

---

<sup>1</sup> PEDROSA, Mário. *Política das Artes* – Textos escolhidos 1, Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 244.

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 220.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

evento ter sido condicionado pelo *modus operandi* da vanguarda italiana, motivo pelo qual Annateresa Fabris a toma por “Semana Futurista”<sup>4</sup>. Como epílogo disso, temos o momento de que fala Pedrosa, em que vários italianos (muitos dos quais artistas) vêm a se fixar no Brasil, sobretudo como reflexo da Segunda Grande Guerra, algo que o próprio crítico salienta ao dizer que esses imigrantes aqui chegavam fugindo “às catástrofes políticas e sociais do Velho Mundo”<sup>5</sup>, o que ecoará na fala de Walter Zanini (1925-2013):

Por razões políticas, por preconceitos e perseguições raciais ou em consequência da Segunda Guerra Mundial, o Brasil tornou-se um dos países do Novo Mundo que maior número de artistas refugiados europeus absorveu nos decênios de 1930-40.<sup>6</sup>

Nesse contexto, alguns italianos terão papéis importantes nas artes brasileiras. Pedrosa, porém, não teve um projeto de tratar especificamente dessa situação e nem mesmo de verificar como a modernidade italiana foi gestada ao longo do século XX, mas comenta pontos importantes dela, como o futurismo *marinettiano* e o espírito clássico que regeria a arte moderna da Península (algo que evoca o *Novecento italiano*<sup>7</sup>) em muitos escritos.

Desse modo, é possível observar como os artistas italianos modernos sempre estiveram no seu radar, não só os grandes nomes do modernismo, que foram muito difundidos no século XX, como Amedeo Modigliani (1884-1920), Giorgio De Chirico (1888-1978) e Giorgio Morandi (1890-1964), mas também outros artistas que ele defende justamente porque não teriam tido o destaque merecido na narrativa da arte ocidental – cita-se Alberto Magnelli (1888-1971), um dos “pioneiros heroicos” da abstração<sup>8</sup>.

Para tanto, foram de suma importância as mostras de arte italiana montadas no Brasil, sendo elas sempre convite para que Pedrosa tratasse da modernidade italiana (e também da arte da tradição). Além disso, as edições da bienal de São Paulo, sempre por ele defendida, e as de seu evidente modelo<sup>9</sup>, a Bienal de Veneza, foram ocasiões que permitiram maior periodicidade na interação entre os dois países, sobretudo a vinda do pavilhão italiano ao Ibirapuera.

---

<sup>4</sup> FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**. São Paulo: Autêntica, 1994. Além disso, no recibo de aluguel do Teatro Municipal para a *Semana* constava “Semana Futurista”.

<sup>5</sup> PEDROSA, op. cit., p. 220.

<sup>6</sup> ZANINI, Walter. Os anos tardios de Ernesto De Fiori no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 25, 1995.

<sup>7</sup> O *Novecento* surge em Milão, na década de 1920, em torno a Margherita Sarfatti (1880-1961), que teoriza sobre o movimento que visava a recuperar a preponderância artística italiana dentro do contexto ocidental, bebendo nas fontes clássicas de uma arte mediterrânea.

<sup>8</sup> PEDROSA, Mário. Quanto ao nível do salão. **Arte Visuais. Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 154, 5 jun. 1958a, p. 6.

<sup>9</sup> PEDROSA, op. cit., 1995, p. 221.

Não obstante tais conjunturas, que propiciaram o contato direto entre Brasil e Itália, há também outro contexto que foi significativo na dinâmica das artes brasileiras no século XX: a atuação de italianos que imigram para cá em meados do século. Assim, este artigo se ocupará de alguns dos peninsulares relevantes em tal cenário, e que foram tratados por Pedrosa.

Walter Zanini vai sublinhar como característica do elevado número de artistas estrangeiros que se fixam no Brasil, desde o século XIX e na primeira metade do século XX, justamente os diferentes níveis dos trabalhos trazidos ao País e daqueles aqui desenvolvidos.<sup>10</sup> Assim, verificar quais desses imigrados Pedrosa destacou significa recuperar aqueles que ele considerava mais relevantes e/ou com produções mais expressivas. Aqui, abordaremos Pietro Maria Bardi, Armando Balloni, Ernesto De Fiori, Danilo Di Prete, Paolo Rissone, Caetano Fraccaroli e Tiziana Bonazzola, demonstrando que “o Brasil possui forte tradição receptiva a artistas europeus”<sup>11</sup>.

Tal seleção de nomes foi baseada numa pesquisa realizada no ano de 2018, no Museu de Arte Contemporânea da USP, através de estágio pago pela Universidade, sob supervisão da prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana G. Magalhães. Assim, foi lida a obra crítica completa<sup>12</sup> de Pedrosa (não somente os textos já editados em livro, mas também aqueles “esquecidos” do pensador) e, a partir daí, coletou-se um *corpus* em que figuram artistas e homens ligados às artes italianas que aparecem nesses textos. Dentre eles, os supracitados foram os que imigraram para o Brasil.

### **Italianos atuantes no sistema das artes brasileiro**

Um dos imigrantes que chegam com o *know-how* de que fala Pedrosa é Pietro Maria Bardi (1900-1999). Tendo sido a sua atuação no Brasil amplíssima (vive no País por mais de cinquenta anos), aqui não serão abordadas todas as suas ações, mas somente aquelas que se depreendem das falas do crítico. O italiano de *La Spezia* é lembrado quando de suas primeiras empresas em terras brasileiras: as antológicas exposições de arte italiana, uma de arte antiga e outra de moderna, nos anos de 1946 e 1947, respectivamente, e que se deram no Ministério de Educação e Saúde, no Rio. Elas podem ser consideradas a porta de entrada para que Pedrosa passasse a tratar da arte italiana de modo mais detido, sendo vários os escritos que nascem como frutos das duas propostas *bardianas*.

---

<sup>10</sup> ZANINI, op. cit. p. 313.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> A obra completa de Pedrosa foi compilada e organizada por Otília Arantes e dividida em 12 volumes, disponibilizados para consulta no MAC-USP, no CESA e no IEB-USP. Apesar de termos lido todos os textos que pudemos encontrar, a pesquisadora diz que seu levantamento não pode ser considerado completo, pois o próprio autor “não se preocupava muito em conservar seus próprios textos”. Cf.: ARANTES, Otília. Este volume. In: PEDROSA, op. cit., 1995.

Em texto de 1946, *Dos primitivos à primeira renascença italiana*, Pedrosa trata o italiano por “professor Bardi”<sup>13</sup>, algo que se repete em outros escritos, como *Raffaellino [sic] del Garbo, o gênio que fenece*<sup>14</sup>, sugerindo, assim, haver um caráter sobretudo didático nas propostas do estrangeiro, que, a partir do jornalismo, migrara para as atividades ligadas ao mercado das artes na Itália, ainda em fins da década de 1920<sup>15</sup>, mas que, aqui, apartar-se-á delas, visando a criar no “seu” museu uma “didática para adultos”<sup>16</sup>, o que ratifica o fato de Pedrosa o ter chamado de *professor* antes mesmo da abertura da instituição.

O crítico vai dizer, a despeito das tentativas de Sarfatti de transformar o *Novecento* numa expressão laudatória da Itália criada e desejada pelo governo do *duce*, que o fascismo havia sido uma limitação, uma “muralha chinesa”, em torno dos melhores artistas italianos de então, sendo as exposições de Bardi uma das novas e importantes expressões de tráfego cultural entre o Brasil e a Itália do segundo pós-guerra, reabrindo-se o contato direto entre “a velha loba latina e nós”<sup>17</sup>.

Sobre a exposição de pintura italiana antiga, Pedrosa diz que, ainda que se pudesse fazer restrições “quanto ao valor do conjunto das obras trazidas [...]”, algumas delas tinham inestimável valor<sup>18</sup>. Partindo dessa declaração, infere-se que já teriam sido feitas críticas à mostra, e sua fala serve como resposta a elas. Além disso, embora sugira que o conjunto pudesse, de fato, apresentar incongruências, via com bons olhos a iniciativa de Bardi, pois, quando afirma que aquela teria sido a primeira vez que se via aqui uma “expressão autêntica e rara do *trecento* italiano”<sup>19</sup>, destaca também o peso que a tradição renascentista italiana tem no contexto ocidental.

Tal tradição foi o trunfo dos artistas do *novecento italiano*, que procuraram restaurar os valores da arte mediterrânea como ápice da arte ocidental, orbitando, num primeiro momento, a influência de Margherita Sarfatti, na Itália. De certa forma, o mesmo ocorre com aqueles que, atuando na França, procuram também elevar a arte de seu país, chamados sugestivamente de *italianos de Paris*<sup>20</sup>, a despeito

---

<sup>13</sup> PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá** – Textos escolhidos 4. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 37.

<sup>14</sup> Idem. *Raffaellino del Garbo, o gênio que fenece*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 15982, 8 dez. 1946.

<sup>15</sup> RUSCONI, Paolo. Rua Brera n. 16. A galeria de Pietro Maria Bardi. In: Seminário Internacional Modernidade Latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano, 2013, São Paulo. **Anais do...** São Paulo: MAC-USP, 2013.

<sup>16</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: Seminário Internacional..., op. cit.

<sup>17</sup> PEDROSA. Os italianos - sobretudo os jovens. Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 16120, 25 mai. 1947a, p. 31.

<sup>18</sup> PEDROSA, Mário. Op. cit., 2000, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>20</sup> Sobre o assunto, ver: ROCCO, Renata. O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 20, jul-dez 2013a. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15282>. Acesso em: 8 jun. 2021; Idem. O caso dos italianos de Paris. In: **Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana do Entreguerras**. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC-USP, 2013b.

de estarem inseridos no fulcro da Escola de Paris. Eles serão apoiados por Waldemar George (1893-1970), grande admirador da arte italiana das décadas de 1920-30 e também do modelo de governo fascista.<sup>21</sup>

Destarte, Pedrosa vai observar Bardi a partir de sua atitude de trazer ao Brasil obras de artistas que edificaram a tradição artística do ocidente e permitir que os brasileiros tivessem contato com elas, sem, contudo, tecer quaisquer comentários que fugissem ao âmbito estritamente profissional. Apesar disso, sabemos que eles teriam visões políticas extremamente diferentes, já que Pedrosa foi a vida inteira um militante de esquerda, marxista e trotskista, ao passo que o italiano esteve oficialmente ligado ao governo fascista, também pela via das artes, sendo exemplo disso o fato de em 1930 ter ido à capital de seu país “chamado diretamente por Mussolini para chefiar a *Galleria d'arte di Roma*”<sup>22</sup>, ligada ao sindicato nacional fascista dos artistas italianos<sup>23</sup>.

Ignorando tais fatos, Pedrosa faz questão de frisar que ambas as exposições teriam sido frutos do empenho pessoal de Bardi. Por exemplo, no período inicial do texto *Exposição dos Italianos Modernos* o crítico se refere a ela como “a mostra que Bardi trouxe dos modernos de sua terra [...]”<sup>24</sup>, sempre evocando o homem das artes e nada mais. Em texto posterior, *Funi, ou o estilo através das épocas*<sup>25</sup>, o crítico vai comentar as qualidades de curador do italiano, sempre de modo elogioso. Tais textos servem também para sublinhar como Pedrosa via as mostras como algo de grande valor histórico, mas também como promessas frutíferas em relação aos contatos que se fariam entre elas e o público, além daqueles com os artistas nacionais.

O *opus magnum* de Bardi, o MASP, foi aberto em São Paulo em detrimento da capital federal, por ter “a terra do café” recursos financeiros concentrados e “crescente riqueza”, escolha de Assis Chateaubriand (1892-1968) comentada por Bardi<sup>26</sup> e reiterada por Moraes<sup>27</sup>, demonstrando-se, assim, que a atuação do *spezzino* na América do Sul, primeiramente com exposições trazidas da Itália para o continente e, posteriormente, a partir de sua fixação definitiva na capital paulista, ligava-se às conjunturas sociais, econômicas e políticas de então. Além disso, sua partida da Itália pode ser

---

<sup>21</sup> MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras. In: Seminário Internacional..., op. cit.

<sup>22</sup> RUSCONI, op. cit. p. 13.

<sup>23</sup> MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arte moderna italiana, fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-40. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e Sentidos da História da Arte, 32, 2012, Brasília. **Anais do XXXII...** Brasília: CBHA/UnB, 2012, p. 1583-1602.

<sup>24</sup> PEDROSA. Exposição dos Italianos Modernos. Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 16104, 7 mai. 1947b, p. 11.

<sup>25</sup> Idem. Funi ou o estilo através das épocas. Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 16124, 30 mai. 1947c, p. 11.

<sup>26</sup> BARDI, Pietro Maria. O Museu de Arte de São Paulo - uma contribuição à cultura brasileira. In: BONI, Luis A. de. **A presença italiana no Brasil**. Porto Alegre/Torino: Escola Superior de Teologia/Fondazione Giovanni Agnelli, 1987.

<sup>27</sup> MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil** - a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

interpretada, em certa medida, como fruto da situação conturbada no País após a queda do fascismo para seus apoiadores.<sup>28</sup>

No Brasil, como parte da modernização que vinha sendo empreendida nos aparatos culturais e artísticos desde a passagem do século XIX para o XX (sobretudo em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro), havia justamente a fundação de museus “com a institucionalização do estímulo”<sup>29</sup>. Nesse sentido, a criação do MASP e do MAM-SP se afina a um momento de “moda dos museus” segundo Pedrosa<sup>30</sup>. Os paulistas, o “de Bardi” (o MASP) e o “de Ciccillo” (o MAM-SP), novamente evocam a riqueza angariada pelo café, do qual não se desvencilha a imigração italiana (e mesmo Ciccillo só pôde empreender a criação do MAM e da Bienal por estar ligado à riqueza que a imigrada família Matarazzo angariara).

Em tais dinâmicas, a arte italiana se manteve perene, pois, como Zuzana Paternostro sublinha, o Brasil sempre esteve atento ela, e não só em relação àquela dos artistas da tradição, tendo sido já bem recebida, em fins do século XIX, a novidade representada pelos *macchiaioli*.<sup>31</sup> Destarte, quando vemos os acervos dos dois grandes museus que nasceram na São Paulo da “moda dos museus”, observa-se uma continuidade reconfigurada da presença de artistas italianos nas dinâmicas artísticas brasileiras, agora adentrando-as, também, os modernos da Península.

No texto *Panorama das artes em 1948*, Pedrosa explicita outra situação interessante em relação à arte italiana, dessa vez no contexto da capital federal à época, num pequeno trecho discreto em que diz que, nas lacunas entre os salões de arte da cidade, “era natural que o mundo artístico do Rio entrasse em repouso”, o que era quebrado por costumeiros “mascates da pintura, que vêm fazer a América”<sup>32</sup>, e completa dizendo que o maior título deles é se apresentarem como pintor italiano ou francês<sup>33</sup>, algo que reverbera os acervos dos museus paulistanos abertos na década de 1940 (além daquele do MNBA), e que indica a permeabilidade do Brasil à arte italiana e francesa, além de sublinhar a vinda de artistas italianos ao País.

---

<sup>28</sup> Sobre o assunto, ver: POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In: Seminário Internacional..., op. cit.

<sup>29</sup> AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 233.

<sup>30</sup> PEDROSA, op. cit., 1995, p. 248.

<sup>31</sup> PATERNOSTRO, Zuzana. Origem da coleção italiana no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MARQUES, L.; PATERNOSTRO, Z. (orgs.). **A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes** – Corpus da arte italiana em coleções brasileiras, 1250-1950. Volume 2. Rio de Janeiro: MNBA, 1996.

<sup>32</sup> *Fazer a América* sempre foi a expressão utilizada para designar o sonho dos imigrantes de enriquecer no Novo Mundo. Pedrosa evoca essa realidade aplicando a expressão a outro contexto, mas que dialoga com o anterior.

<sup>33</sup> PEDROSA, M. Ainda os artistas brasileiros. In: Idem. **Obra completa**. Volume 11. Organização de Otília Arantes. São Paulo: MAC-USP, s/d.

Nesse mesmo texto, Pedrosa cita o italiano Armando Balloni (1901-1969), que se fixa em São Paulo na casa dos 20 anos. Como pintor, participará de importantes mostras, como as da Família Artística Paulista, além de Bienais – na primeira delas, participa com três telas<sup>34</sup> –, além de muitas outras exposições. Dentro do contexto paulista, podemos evocar sua visibilidade a partir da *Domus*, na qual José Armando P. da Silva afirma que ele era visto como artista *local*<sup>35</sup>, algo que ocorrerá com outros de seus conterrâneos. A galeria – fundada também por imigrantes italianos, o casal Anna Maria Fiocca (1913-1994) e Pasquale Fiocca (1914-1994) –, teve sua curta duração (1947-1951) dentro do período de que falava Pedrosa, e Balloni pode ter sido bem acolhido ali justamente porque ela esteve voltada “para artistas [...] ligados à Família Artística Paulista e ao Grupo Santa Helena”<sup>36</sup>, ambiente este ao qual se ligava o artista<sup>37</sup>.

Segundo Pedrosa, a partir das obras vistas em 1948, percebia-se que o pintor estava “amadurecido no pesar dos problemas da pintura, seguro de si, rico de tonalidades, atraído, *como bom italiano*, pela sedução dos grandes planos arquitetônicos”<sup>38</sup>, o que talvez ecoasse De Chirico com suas arquiteturas monumentais e suas praças italianas<sup>39</sup>. Noutro texto, o crítico afirma que o senso monumental é aspecto tipicamente italiano<sup>40</sup>, algo que poderia se ligar àquilo que vê em Balloni.

O artista esteve na década de 1950 em Belém do Pará, onde deixou algumas telas que hoje estão no Museu da cidade.<sup>41</sup> Em tal contexto, além de pintor de cavalete, também se dedicou às artes aplicadas, decorando o teto do foyer do Theatro da Paz (construção inspirada no templo da ópera italiana, o *Teatro Alla Scala* de Milão), na mesma cidade, com temáticas amazônicas quando da sua reforma na década de 1960, e que já contara com a decoração de italianos no século anterior, como o romano Domenico De Angelis<sup>42</sup> (c.1852-c.1900). Ambos os artistas foram homenageados com salas que levam seus nomes no Museu de Arte de Belém<sup>43</sup>, algo que ratifica a importância da atuação de italianos na capital paraense.

---

<sup>34</sup> BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA. *Catálogo geral da I Bienal*. São Paulo: MAM, 1951, p. 60.

<sup>35</sup> SILVA, José Armando Pereira da. *O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-51*. Catálogo de exposição. São Paulo: MAM-SP, 2017, p. 13, grifo nosso.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Salienta-se que, apesar de sabermos que, do Grupo Santa Helena, sempre é evocado o elemento italiano, analisar sua produção enquanto nova camada nas proposições artísticas da São Paulo de meados do século XX extrapolaria as possibilidades deste artigo, merecendo estudo à parte.

<sup>38</sup> PEDROSA, M. *Ainda os artistas brasileiros*. In: *Idem*, op. cit., v. 11, s/d, p. 88, grifos nossos.

<sup>39</sup> É comum falar das “*piazze d'Italia*” do artista na sua fortuna crítica.

<sup>40</sup> PEDROSA, Mário. Op. cit., 2000, p. 340.

<sup>41</sup> SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto*. O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

<sup>42</sup> IBGE. Biblioteca. Catálogo. [Theatro] da Paz: Belém (PA) [ID: 43407]. Fotografia em cartão postal. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=443407&view=detalhes>. Acesso em: 21 abr. 2020.

<sup>43</sup> COSTA, Luiza Nayara Mendes. *Diagnóstico de mobiliário em exposição na realidade amazônica* - subsídios para práticas de salvaguarda. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.



Em vida, Balloni ganhou importantes reconhecimentos, como o maior prêmio no Primeiro Salão Paulista de Arte Moderna, em 1951<sup>44</sup>. Ainda nesse ambiente, e no mesmo ano, para além da participação na I Bienal de São Paulo, teria atuado também dentro do certame junto ao público, como noticiava o Correio Paulistano: “Depois da série de palestras realizadas pelo professor Marco Valsecchi na sala da Itália, o pintor Armando Balloni incumbiu-se, por sua vez, de acompanhar grupos amadores de arte através de diversos pavilhões [...]”<sup>45</sup>, ratificando sua inserção nos circuitos artísticos de então.

Além dos prêmios com que foi agraciado, sua visibilidade continua postumamente, já que o MAM-SP lhe deu espaço em algumas mostras após sua morte, indicando, assim, a aceitação que teve em terras brasileiras e que continua até recentemente, pois na exposição *Paisagem na coleção do MAM*, apresentada em 2017 no Instituto CPFL, o artista figura entre grandes colegas, sendo até mesmo comentado pelo curador:

“Nas décadas de 1960 e 1970, a pintura de paisagem ganha cada vez mais caráter expressivo, mas busca também manter sua identidade como imagem de um lugar”, diz [Felipe] Chaimovich. *Armando Balloni*, Carlos Bracher, Fulvio Pennacchi, Henrique Boese, Iracema Arditi e Ottone Zorlini testemunham uma tensão entre a liberdade inventiva, que as gerações anteriores haviam conquistado, e uma manutenção da ordem das figuras.<sup>46</sup>

As características plásticas – materiais – da obra seriam um de seus aspectos fundamentais. Arnaldo Pedrosa d' Horta (1914-1973) diz, já em 1966, que “chegando junto da tela, podemos assistir o [sic] pintor em seu trabalho, a espátula temperando as tintas como colher de pedreiro correndo o muro”, uma vez que “o empastamento das tintas tem em grande parte a função de diluir o desenho que de pronto sai nítido, verista demais [...]”, sendo que a “rica textura escamosa que resulta afinal é muito mais importante que o assunto proposto”<sup>47</sup>. Tal interpretação é muito similar àquela de Pedrosa em relação à obra escultórica do ítalo-brasileiro Bruno Giorgi (1905-1993), próximo de um fazer artesanal, e à qual também podemos ligar o romano Ernesto De Fiori (1884-1945).

De Fiori chega ao Brasil aos 51 anos de idade<sup>48</sup>, estabelecendo-se em São Paulo. Apesar da terra de nascença, a guerra o faz emigrar justamente por ter se fixado na Alemanha, aqui aportando na década de

---

<sup>44</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 95.

<sup>45</sup> ÀS SEGUNDAS-FEIRAS o ingresso à Bienal é gratuito. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 29324, 14 nov. 1951.

<sup>46</sup> INSTITUTO CPFL. *Paisagem na coleção do MAM traz a Campinas obras de di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e outros 51 artistas*. 2017. Disponível em: <https://institutocpfl.org.br/instituto-cpfl-traz-a-campinas-a-exposicao-paisagem-na-colecao-do-mam-museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-com-obras-de-di-cavalcanti-tarsila-do-amaral-e-outras-51-artistas/>. Acesso em: 28 mai. 2021.

<sup>47</sup> D'HORTA, Arnaldo Pedrosa. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas*. Escritos sobre arte. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2000, p. 178.

<sup>48</sup> ZANINI, op. cit. p. 314.

1930, antes de os conflitos bélicos que se divisavam no horizonte de fato irromperem. Ele foi um “intelectual e artista de formação internacional [...], trazendo ares de renovação da França e da Alemanha para a arte brasileira”<sup>49</sup>, o que desloca a chave pela qual poderia ser lido como artista italiano, já que ele viveu e estudou fora do seu país de origem e obteve, inclusive, nacionalidade alemã, combatendo pela nova pátria no início do século XX<sup>50</sup>.

Pedrosa não lhe dedica muito espaço na sua crítica, mas é categórico ao afirmar que se tratava de “uma grande personalidade artística de origem ítalo-alemã”, não sendo apenas “um escultor de grandes méritos, [mas] era também um grande pintor”<sup>51</sup>. O crítico tece esses comentários<sup>52</sup> no texto em que faz o panorama d’A *primeira Bienal*, parte de *A bienal de cá pra lá*, sublinhando o contexto que propiciou a sua vinda, isto é, a Segunda Grande Guerra, e seus antecedentes, pois o artista chega ao Brasil em 1936, “fugido das nuvens negras que se acumulavam nos céus da Europa”<sup>53</sup> e antevedendo os desdobramentos trágicos do nazismo alemão. Quando de sua chegada, já seria alguém com certo peso, e alguns dos modernistas da primeira leva dele se ocupam. Citam-se Mário de Andrade (1893-1945), Sérgio Milliet (1898-1966) e Menotti del Picchia (1892-1988)<sup>54</sup>.

Aqui, De Fiori procurou “entrosar-se ao meio”, construindo relações pessoais com Milliet e Rossi Osir (1890-1959)<sup>55</sup>, obtendo um interlocutor na Família Artística Paulista. Teria sido exatamente sobre os artistas do Grupo Santa Helena que sua influência seria mais contundente, mas não somente. Zanini diz que o italiano teria se transformado numa referência “enquanto espírito e técnica”<sup>56</sup>, a despeito do pouco tempo em que atuou no Brasil.

Não obstante tal interpretação, contudo, escrevendo em 1970, Pedrosa vai destacar o fato de o artista ter legado uma “obra preciosa”, mas “mal conhecida e que infelizmente não fez caminho aos mais jovens de casa”<sup>57</sup>. Assim, ele não teria deixado “atrás de si toda a ressonância que era de se esperar de seus ensinamentos e da própria obra”<sup>58</sup>. José Armando P. da Silva aponta outra faceta de tal dinâmica, dizendo que era tênue a aceitação do artista por um público maior<sup>59</sup>. Apesar dessas falas, o estrangeiro recebe

---

<sup>49</sup> SILVA, J., op. cit., p. 52.

<sup>50</sup> GABRIEL, Marcos Faccioli. De Fiori no limbo. In: Seminário Nacional Do Docomomo Brasil, 11, 2016, Recife. **Anais do 11º**. Recife: DOCOMOMO BR, 2016, p. 12.

<sup>51</sup> O período entre 1936 e 1939 teria tido prevalência da escultura, ao passo que aquele de 1940 a 1945, da pintura. Cf.: ZANINI, op. cit., p. 315.

<sup>52</sup> PEDROSA, op. cit., 1995, p. 232.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> ZANINI, op. cit., p. 314.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 319.

<sup>57</sup> PEDROSA, op. cit., 1995, p. 232.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>59</sup> SILVA, J., op. cit., p. 52.

homenagens póstumas na forma de exposições em importantes instituições: citam-se a Domus, o Instituto dos Arquitetos de São Paulo e o Salão Paulista de Belas-Artes, além de várias publicações<sup>60</sup>.

Tendo sido um “escultor de raça”, sua obra pictórica não era, porém, menos importante, influenciando, segundo Pedrosa, o “grande Volpi”<sup>61</sup>, também italiano, mas que fora trazido ao Brasil em tenra idade. Assim, o crítico vai sublinhar a pintura de De Fiori: esta se mostrava “de espírito francamente moderno, [e] era toda em planos e em cores chapadas, em contrastes ou apenas transidas de branco, sem modelado, clara estrutura formal, de rasgada bidimensionalidade”<sup>62</sup>.

Pedrosa ainda evocará a questão da interferência da política nas artes, pois diz que, diferentemente do que fizera a ditadura Vargas no Rio em relação ao Ministério de Educação e Saúde, conseguindo “arrebanhar” arquitetos e artistas plásticos de valor e que, em Belo Horizonte, coopta Niemeyer (1907-2012) e Portinari (1903-1962) para as obras da Pampulha, em São Paulo, nada fez do mesmo nível, tendo De Fiori passado “por ali em brancas nuvens”<sup>63</sup>, morrendo no ano da deposição de Vargas e antes que pudesse tomar parte na Bienal paulistana.

Paralelamente à interpretação de Pedrosa, Zanini afirma que De Fiori representou “uma fonte segura de influência ou estímulo num meio restrito [...] também em termos de pintura”<sup>64</sup>, mas sendo absorvido pelo sistema de artes da terra que o acolhe, “capturado” por ela, como teria pontuado um colega do artista, já em 1939<sup>65</sup>.

Danilo Di Prete (1911-1985) também entra na chave de artistas italianos “capturados” pelo sistema das artes brasileiro. Ele chega ao Brasil em 1946, já com certa bagagem, fixando-se também em São Paulo. Pouco tempo depois, já toma

parte em duas exposições na Domus. A primeira, em novembro de 1947 [...]. Três meses depois, em fevereiro de 1948, voltava com Gaetano Miani, também recém-chegado, juntando suas obras às de De Chirico, De Pisis, Gentilini, Valentino White e Piero Marussig [na mesma galeria]<sup>66</sup>,

algo que já o põe ao lado de grandes artistas italianos do século XX, além de em 1951 ter sido premiado na bienal paulista de estreia, o que o faria ser visto como uma grande promessa em terras brasileiras, sobretudo no contexto da Bienal, como veremos mais detidamente.

---

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> PEDROSA, op. cit., 1995, p. 232-233.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> ZANINI, op. cit. p. 316.

<sup>65</sup> RUDOFKY apud ZANINI, op. cit., p. 318.

<sup>66</sup> SILVA, J., op. cit., p. 104.

Pedrosa observará grandemente a carreira do forasteiro, já que quando o cita como participante da bienal paulista de 1957 (na qual ganha o grande prêmio de pintura o italiano Giorgio Morandi, um artista dos que mais apraziam ao crítico), diz tratar-se de alguém que era “bom colorista”, mas que estava se debatendo “num equívoco lamentável [...]”<sup>67</sup>. Se, naquele momento, o artista apresentava obras que desagradaram a Pedrosa, isto indica que o crítico observara uma evolução negativa em sua poética, mas também reitera que dedicava atenção a Di Prete. Além disso, o crítico vai dizer que se via o italiano “no salão de *nossa* pintura”<sup>68</sup>, o que sublinha que ele representava não a pátria de nascimento, mas a de acolhida.

Apesar da crítica desfavorável em 1957, Pedrosa afirma, em 1968, no texto *Bienal, retrato bem brasileiro*, que Pierre Restany (1930-2003), “passando pela sala de nossa pintura, que condena sumariamente, para no fenômeno – verdadeiro fenômeno bienalístico – de Danilo Di Prete”<sup>69</sup>, o que encontra eco na fala de Federico Mengozzi, que diz que a carreira do artista “se confunde com a história das Bienais de São Paulo”<sup>70</sup>. Assim, Pedrosa classifica o artista como fenômeno dentro desse contexto, reiterando a grande aceitação que encontra em terras paulistanas, motivo talvez pelo qual tenha sido o único artista a conquistar por duas vezes o prêmio de melhor pintor nacional nas bienais: na primeira (1951), com o óleo *Limões*, e na oitava (1965), apresentando obras que já fugiriam à figuração<sup>71</sup>.

Isto sugere que o artista seguira o caminho de tantos outros que, na Pátria, haviam dialogado primeiramente com as vanguardas e/ou com a figuração para, depois, adentrarem a arte abstrata. Além disso, avança noutra direção, e tenta outros tipos de produção artística, quando “deixava o tradicional suporte da pintura e incorporava [outros] elementos [...], visíveis por meio de luzes pendulares que revelavam o interior da obra quando em movimento”, algo que encontrou “uma recepção bastante positiva entre os críticos de arte da época”<sup>72</sup>. Além disso, dedicou-se também à criação de cartazes publicitários, o que talvez o coloque em paralelo aos conterrâneos Fortunato Depero (1892-1960) e Roberto Sambonet (1924-1995), entre outros.

Ainda dentro da história do certame, podemos ver que Pedrosa não foi exagerado ao chamá-lo de *fenômeno*, já que no seu longo currículo constam a

---

<sup>67</sup> PEDROSA, Mário. Pintores brasileiros na bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Edição 00282, 5 dez. 1957a, p. 6.

<sup>68</sup> *Ibidem*, grifo nosso.

<sup>69</sup> *Idem*. Bienal, retrato bem brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 22986, segundo caderno, 14 mar. 1968, p. 2.

<sup>70</sup> MENGZZI, Federico. O inventor da Bienal. *Época*, São Paulo, n. 382, 12 set. 2005. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/O,,EPT1031123-1661,00.html>. Acesso em: 8 jun. 2021.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> FUNDAÇÃO BIENAL. *O caso Di Prete e a pintura de Di Prete*, 2015. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/2233>. Acesso em: 8 jun. 2021.

realização da capa do catálogo da 2ª edição, de 1953, mostra do IV Centenário de São Paulo; ter tido duas salas especiais, na 6ª e 9ª edições (1961 e 1967, sendo novamente o primeiro artista a receber duas vezes tal prestígio); criado o cartaz e a capa do catálogo da 7ª edição (1963); auxiliado na montagem da 8ª edição; ter sido júri de seleção de obras para a 13ª edição (1975); conquistado vários prêmios aquisição. Além da Bienal de São Paulo, ter tido obras expostas em duas edições da Bienal de Veneza (1952 e 1960); participado da importante mostra *Tradição e Ruptura* na Bienal (1984) e de diversas outras exposições de igual destaque na Itália, no Brasil e em outros países da América Latina e [da] Europa. [...] Além da produção plástica em si, há uma importante ação de Di Prete operando tanto como agente de si mesmo, construindo sua carreira de artista no sistema estabelecido pela Bienal de São Paulo, quanto como agente cultural da mostra.<sup>73</sup>

Pedrosa evoca ainda Restany, que faz críticas a Di Prete na *Domus*: o francês assevera que o que fora apresentado do artista portava características que só poderiam ter sido frutos de um artista nacional, pois só um brasileiro poderia conceber tais coisas.<sup>74</sup> Pedrosa divisa certa negatividade no colega, mas vê nele um olhar lúcido de um estrangeiro que, por causa do distanciamento, observa a arte brasileira com outra perspectiva:

Apesar do antropofagismo oswaldiano, o que aparece como característica nacional, aos olhos penetrantes e já conhecedores do Brasil de um estrangeiro como Restany, num certame como o de Ibirapuera, em matéria de arte moderna no País, é uma incapacidade assimilatória profunda e, conseqüentemente, um total e irresponsável eclétismo.<sup>75</sup>

Se até mesmo um europeu interpreta que a obra de Di Prete apresentada então “só poderia ser fruto de um brasileiro”, esta é mais uma prova contundente de que o artista havia sido incorporado à realidade artística local, tanto para os autóctones, como para um estrangeiro. Pedrosa, no fim de seu balanço sobre as Bienais de São Paulo, comenta “O caso Di Prete”, a polêmica premiação do pintor na bienal de estreia, episódio que acabou por se tornar “paradigmático para o estudo da trajetória do artista no Brasil”<sup>76</sup>. O crítico diz que havia vencido “um pintor mal chegado da Europa, desconhecido ainda em São Paulo, embora com qualidades [...], hoje [década de 1970], *um brasileiro como nós*”<sup>77</sup>. Assim, percebemos a permanência do artista nos circuitos brasileiros e como ele foi bem aceito por eles, já que então Pedrosa o considera um brasileiro, explicitando tanto a sua fixação no Brasil como o desenvolvimento de sua obra nestas paragens, ainda que tivesse sido também sua nacionalidade um dos

---

<sup>73</sup> ROCCO, R. Entre agente cultural, publicitário e artista: a controversa presença do italiano Danilo Di Prete na Bienal de São Paulo. **MODOS. Revista de História da Arte**, Campinas, v. 2, n.3, p. 9-25, set. 2018a, p. 11.

<sup>74</sup> Bienal, retrato bem brasileiro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, Edição 22986, segundo caderno, 14 mar. 1968, p. 2.

<sup>75</sup> *Ibidem*, grifo nosso.

<sup>76</sup> FUNDAÇÃO BIENAL, *op. cit.*

<sup>77</sup> PEDROSA, *op. cit.*, 1995, p. 270, grifos nossos.

argumentos contra sua premiação em 1951, mesmo que o regulamento permitisse a estrangeiros que residissem no País há mais dois de anos concorrer na categoria *nacional*.

Apesar de o artista não ter colhido todos os louros que desejava nas várias frentes em que atuou<sup>78</sup>, foi de suma importância também nos bastidores da Bienal paulista:

É fato que Di Prete ajudou Ciccillo e Carlos Pinto Alves na pré-produção da mostra, com levantamento de orçamento, elaboração do regulamento e fornecimento de informações à mídia. E quando a Bienal de São Paulo estava em produção, Di Prete trabalhou na sua concretização [...] nas várias funções: da pintura de paredes ao posicionamento de quadros, ou ainda a limpeza do espaço. Por fim, depois de montada, Di Prete atuou como cicerone dos comissários da representação italiana circulando pela mostra.<sup>79</sup>

Assim sendo, percebemos uma ligação quase umbilical entre o artista e a Bienal paulista, seja por causa de sua participação frequente e das vezes que desfrutou de salas especiais e que ganhou prêmios, seja como um agente cultural por trás do certame e também pela relação que mantinha com Ciccillo.

Em texto de 1960, *Ainda o envio a Veneza*<sup>80</sup>, em que Pedrosa trata do despacho das obras representantes do Brasil destinadas à competição italiana, ele sugere que, ainda devido a uma espécie de complexo de inferioridade, para parecermos estar mais afinados àquilo que acontecia no plano internacional, os artistas e obras escolhidos para tal bienal tinham que ter um caráter tachista. O crítico afirma: “o grupo [de artistas e obras] clandestinamente escolhido e ultimadamente [sic] imposto pelos que podiam impor não representa, porém, a pintura brasileira atual”<sup>81</sup>. Tal fato teria se dado porque aqueles que “podiam impor” haveriam priorizado obras com determinadas características, excluindo obras (e artistas) que não se afinassem a elas.

No contexto do certame, em 1960, Pedrosa lamenta que alguns artistas tinham se deixado levar por diretrizes empobrecedoras da criação plástica (a visão dos que “impunham”), citando a princípio dois deles: Antonio Bandeira (1922-1967), de quem “*encomendaram* [...] de produzir obras tachistas”, e Danilo Di Prete, que havia sido “*arrebanhado*”<sup>82</sup> nesse sentido. Em seguida, o crítico tenta traçar um perfil do artista e também do “declínio” que ele havia empreendido para se adequar às modas. São vários os momentos nos quais Pedrosa afirma ser o tachismo a “moda do tempo”<sup>83</sup> em meados do século XX, e os

---

<sup>78</sup> ROCCO, R. Entre agente cultural, publicitário e artista: a controversa presença do italiano Danilo Di Prete na Bienal de São Paulo. **MODOS. Revista de História da Arte**, Campinas, v. 2, n.3, p. 9-25, set. 2018a, p. 11.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>80</sup> PEDROSA, Mário. Ainda o envio a Veneza. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 103, Artes Visuais, 4 mai. 1960.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>82</sup> Ibidem, grifos nossos.

<sup>83</sup> PEDROSA, Mário. op.cit., 2000, p. 231.

artistas que dele se aproximavam o faziam para se afinarem a tal moda<sup>84</sup>. O crítico completa dizendo que, mesmo apesar de haver algumas contundentes propostas em contrário (dentre as quais destacava Magnelli em texto dedicado ao pintor)<sup>85</sup>, não se poderia dizer que "a onda tachista" havia passado, pois continuava intensa<sup>86</sup>.

Assim, Di Prete estaria afinado a partir desse diapasão e, segundo o crítico, mesmo que "conhecedor da cozinha pictórica italiana", para participar do envio a Veneza, mudava o rumo de sua evolução "sob o pretexto de que agora sua 'estética' [...] estava em dia com a moda internacional"<sup>87</sup>, algo que já vinha da última bienal, a partir da qual o artista dera "para fazer seu *informalzinho*"<sup>88</sup>.

Percebe-se que o crítico sugere uma relação antagônica entre a arte que viria do bom conhecimento do *métier* e tradição italianos e o tachismo, que aqui ele nomeia irônica e depreciativamente *informalzinho*. Este era fruto de

borrões cósmicos em relevo muito pastoso e no mesmo esquema de cores que o pintor trouxe da Itália e lhe granjeou, com seu limão verde transparente, o primeiro prêmio, por descuido da primeira bienal paulista.<sup>89</sup>

Assim, observa-se que também em Pedrosa o "Caso Di Prete" reverberava, e de modo negativo. Por isso, sugere, como se dizia "à boca-pequena" então, que tal prêmio lhe fora dado devido à relação de amizade que tinha com Matarazzo<sup>90</sup>. De qualquer forma, mesmo pelas vezes e contextos em que cita o italiano, percebe-se que se tratou mesmo de um "fenômeno bienalístico [sic]", já que evocou o artista sempre em textos que tratavam da bienal paulista, referindo-se o único texto que disso diverge à "outra bienal", a de Veneza. Apesar da importância que Di Prete teve nessa conjuntura, para além do seu papel de artista, Pedrosa não comenta nada sobre quaisquer outras facetas que teria tido, mas apenas a de participante no contexto da bienal.

Ainda em relação às incongruências do certame paulista, em 1957, o crítico comenta negativamente a questão da escolha de artistas e obras aceitos, citando que o também italiano Caetano Fraccaroli (1911-1987) havia sido excluído em totalidade "apesar de ter apresentado algo limpo [...]"<sup>91</sup>. Fraccaroli, até onde se pôde observar, não figura na crítica de Pedrosa, se não nessa única passagem.

---

<sup>84</sup> PEDROSA, Mário. Sinais de saturação tachista. Artes Visuais. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 163, 5. 1958b, p. 6.

<sup>85</sup> PEDROSA, Mário. op. cit., 2000, p. 227-229.

<sup>86</sup> Idem, op. cit., 1958b, p. 6.

<sup>87</sup> Idem, op. cit., 1960, p. 6.

<sup>88</sup> Ibidem, grifo nosso.

<sup>89</sup> Ibidem, grifo nosso.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Idem. Representação brasileira na bienal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 259, Artes Visuais, 7 nov. 1957c, p. 6.

Diferentemente de outros artistas que chegam por causa do conflito iniciado na Europa em 1939, o artista originário de Verona chega ao Brasil em 1929, aos dezoito anos, fixando-se, primeiramente em Santos<sup>92</sup>, onde tinha familiares. Na cidade, tem seus primeiros êxitos participando de concursos para obras destinadas ao espaço público:

Em 1932, recebeu, da prefeitura municipal, uma menção honrosa por seu "Monumento ao Soldado Constitucionalista", e, em 1937, venceu um concurso aberto pelo jornal "A Tribuna" para o "Monumento ao Senador Azevedo Júnior". Fraccaroli realizou ainda nessa década mais três obras para a cidade: na Ponta da Praia, a "Herma ao Poeta Martins Fontes", a convite do Rotary Club em 1937; no ano seguinte, venceu o concurso para o "Monumento a Vicente de Carvalho" na Praia do Boqueirão e, logo depois, foi convidado pela prefeitura para fazer o Monumento ao Esportista, implantado na Ponta da Praia.<sup>93</sup>

Posteriormente, em 1953, o artista é selecionado para o *Monumento a Ruy Barbosa*, tendo seu projeto exposto no Ministério da Educação, conforme noticia o *Jornal do Brasil*<sup>94</sup>. Em relação à bienal, na sua segunda edição, o artista apresenta um conjunto de cinco obras, dentre as quais três haviam sido realizadas "com preocupação de pesquisa dos princípios da 'Psicologia da Forma' (Gestalt)"<sup>95</sup>. Apesar de sabermos que, pouco tempo antes, as teorias da *Gestalt* haviam sido um grande interesse de Pedrosa, de onde nasce a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, de fins da década de 1940 e usada para fins de um concurso para a cátedra de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro<sup>96</sup>, ele não trata dessa aproximação que teria com artista, comentando sobre ele apenas quando observa as obras aceitas na bienal da qual fala.

Diferentemente de Fraccaroli, e mais próximo a outros artistas supracitados, Paolo Rissone (1925-1989) também emigra de seu país no contexto bélico, "cansado da Guerra"<sup>97</sup>, chegando ao Brasil em 1943. Antes, estudara pintura em Florença, Veneza e Roma, mas continua os estudos depois de imigrar<sup>98</sup>. Aqui, participa da I à VII Bienal de São Paulo, além de mostras coletivas, representando o país que o acolhe na

---

<sup>92</sup> MALERONKA, Camila. **Caetano Fraccaroli: Arte, Reflexão e Ensino**. 2000. Relatório (Iniciação Científica com fomento da Fapesp – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 4.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> SELECIONADOS os projetos do "Monumento a Ruy Barbosa". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 36 (2), 13 fev. 1953, p. 8.

<sup>95</sup> FRACCAROLI apud MALERONKA, op. cit. p. 38-39

<sup>96</sup> Tal concurso só se realizaria em 1952, ocasião na qual Pedrosa fica em segundo lugar, obtendo o título de livre-docente. Posteriormente, vai assumir a cátedra de História da Arte em 1967, ocupando-a por curto período, conforme salienta KAREPOVS, D. **Pas de Politique, Mariô!** Mario Pedrosa e a Política. Cotia: Ateliê Editorial, 2017, p. 102.

<sup>97</sup> ROCCO, Renata. **Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – PGEHA, USP, São Paulo, 2018b, p. 109.

<sup>98</sup> EXPOSIÇÃO Paolo Rissone. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 39, 15 fev. 1952, p. 8.



Bienal de Veneza de 1954<sup>99</sup>. Além disso, tal qual Bardi, via o Brasil como um país de possibilidades, "país do futuro", como diz o texto do folder da exposição da qual participou na Galeria Documenta em 1981<sup>100</sup>.

Antes da Documenta, a Galeria Domus dera espaço a vários imigrantes "que aqui chegavam praticamente desconhecidos, como os italianos Danilo Di Prete, Paolo Rissone", entre outros<sup>101</sup>, de modo que alguns deles encontram uma boa acolhida em terras brasileiras no que concerne à atuação artística, dando continuidade a suas carreiras. Além disso, Rissone logra participar da primeira edição da bienal paulista com duas obras, tendo exposto, já em 1950, "no Instituto de Arquitetos, sob patrocínio do Art Club do Rio de Janeiro [...] [ambas] ocasiões que lhe renderam boa apreciação na mídia e no meio artístico [...]", tendo sido justamente a mostra na Domus (1951) o que potencializara sua participação na Bienal e "em diversas mostras pelo Brasil [...]"<sup>102</sup>.

Rissone era um artista visto com bons olhos por Pedrosa, já que este reclama da situação da Bienal de 1957, em que o júri havia deixado passar "só um autêntico Rissone"<sup>103</sup>, que apresentava baixa qualidade<sup>104</sup>, lamentando, portanto, a escolha do júri, e não a sua participação. No mesmo ano, no texto *Exposição coletiva - Paulo [sic] Rissone*, ele diz:

[...] Rissone, jovem artista italiano, já *hoje radicado no Brasil*, é um dos nomes mais promissores da pintura brasileira da atualidade. Suas qualidades têm sido reconhecidas em diversos certames, inclusive na Bienal de São Paulo, onde o júri internacional lhe conferiu um segundo prêmio de pintura. *A arte de Rissone ainda mostra as raízes da pintura moderna italiana, de onde provém*. Mas ele é rico de um grafismo por vezes poderoso, e sua matéria pictórica é sempre bela ou preciosa [...].<sup>105</sup>

Pedrosa não dedica mais momentos ao italiano, mas por esse pequeno excerto percebe-se que ele era um artista que lhe parecia não só dotado de boa qualidade plástica, como também alguém que soube se alinhar ao País que o recebe, sendo a Bienal paulista, tal qual em relação a Di Prete, um dos termômetros mais claros dessa afinação, não obstante a falta de uma representação mais contundente na edição sobre a qual o crítico está comentando.

No texto supracitado, além de Pedrosa destacar as qualidades do artista, explica que ele havia precisado fazer uma intervenção/tratamento médico, de modo que outros artistas apresentaram suas próprias obras na tal mostra coletiva, que se fez como modo de angariar fundos para os procedimentos.

---

<sup>99</sup> ROCCO, op. cit., 2018b, p. 109.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> SILVA, J., op. cit., p. 13.

<sup>102</sup> ROCCO, op. cit., 2018b, p. 110.

<sup>103</sup> Trata-se de Paisagem de Lagoa (óleo sobre eucatex), 90 por 120 cm (BIENAL DE SP, op. cit., 1957, p. 64).

<sup>104</sup> PEDROSA, op. cit., 1957b, p. 6.

<sup>105</sup> Idem. *Exposição coletiva - Paulo Rissone*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 152, Artes Visuais, 3 jul. 1957c, p. 8, grifos nossos.

Dela participaram nomes de primeira grandeza nas artes brasileiras: citam-se Candido Portinari (1903-1962), Alfredo Volpi (1896-1988), Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992) e Bruno Giorgi (1905-1993)<sup>106</sup>. Percebe-se que muitos deles têm estreita ligação com a Itália, seja via ascendência, seja por questões formais. Além disso, ao se ver que nomes muito relevantes do nosso panorama artístico, como uma das “vedetes” (para usar um termo *pedrosiano*) do nosso modernismo, como o foi Cândido Portinari, dispuseram-se a ceder obras suas para tal empresa, ratifica-se a aceitação de Rissone na conjuntura artística brasileira e a grande consideração que os seus pares lhe nutriam.

Por fim trataremos da única italiana que figura na crítica de Pedrosa: Tiziana Bonazzola (1921-2011). Não se trata de misoginia por parte do pensador, uma vez que sua estreia no campo da crítica de arte aconteceu justamente a partir da obra de uma mulher – Käthe Kollwitz (1867-1945) – com o seu ensaio, hoje antológico, *As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz*, em 1933, verdadeiro marco na história da crítica brasileira e ponto de partida para Pedrosa adentrar a crítica de arte em paralelo à militância política. Assim, a ausência de outras artistas italianas seria algo sintomático em relação a inserção delas na dinâmica artística europeia e internacional do século XX, ao menos em relação à Itália e a como o país “exportava” seus artistas. Porém, outro fator que explica a acolhida de Bonazzola nos circuitos de arte brasileiros (e na crítica de Pedrosa) é ela ter-se casado com Mário Barata (1921-2007), provavelmente passando a frequentar os círculos sociais e intelectuais dos quais o marido fazia parte, fixando-se no Rio de Janeiro em 1949 e expondo no MAM-RJ no mesmo ano<sup>107</sup>.

Pedrosa escreve um texto sobre a *Exposição no Museu de Arte Moderna [RJ]*, que trazia a público o italiano Roberto Sambonet (1924-1995) e a própria Tiziana, ainda na década de 1940. O crítico se refere a eles como os “dois artistas modernos do grupo de Milão”<sup>108</sup>, que teriam causado grande interesse no público da capital federal e também entre artistas e críticos<sup>109</sup>, ecoando entre seus pares. Quando Pedrosa sublinha a origem milanesa dos artistas, tratar-se-ia mais de uma “filiação” em relação à suas atuações do que propriamente de suas origens, já que Sambonet era natural de *Vercelli*, região do Piemonte, e Bonazzola nascera em *Varese*, na Lombardia.

O Diário da Noite também noticia a *Exposição de pintores de Milão* sublinhando a cidade à qual se ligariam os dois artistas, mas destacando a importância da italiana, já que se lê na reportagem “Fala Tiziana Bonazzola sobre as artes plásticas na Itália”, além de haver uma reprodução de sua obra *Madona*

---

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> ROCCO, op. cit., 2018b, p. 109.

<sup>108</sup> PEDROSA. *Exposição no Museu de Arte Moderna. Artes Plásticas. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 17398, 4 dez. 1949, p. 17.

<sup>109</sup> Ibidem.

do morro ilustrando-a<sup>110</sup>. Além disso, há espaço para que ela fale de si mesma, publicando-se algumas de suas declarações, que destacam o contato que teve com importantes artistas italianos do século XX, tendo sido aluna de Felice Carena e Achille Funi, além de ter tido contato com outros destacados pintores<sup>111</sup>. O jornal sublinha, ainda, a importância que a cidade milanesa passou a ter desde o início do século passado:

Todos falam de Milão, de seu dinamismo. Ali nasceu o futurismo e outros grupos de artistas<sup>112</sup>. No após guerra surgiu na Itália um grande surto cultural para o qual contribuiu muito os pintores milaneses.<sup>113</sup>

Tiziana destaca outros colegas no contexto milanês: Birolli, Morlotti, Cassinari e Pizzinato e, em Roma, Guttuso<sup>114</sup>. Destes, apenas Pizzinato não figura na crítica de Pedrosa. De qualquer forma, isto demonstra que a artista chega ao Brasil já tendo tido contatos prévios com as produções de artistas dos quais se ocupou o crítico, ainda que ele veja nela uma influência mais marcante da Escola de Paris, algo que ela mesma ratifica quando afirma:

Durante a Guerra nós nos aproximamos da experiência plástica francesa que nós consideramos válida internacionalmente e feita aliás com contribuição de alguns estrangeiros. Sobretudo Picasso, Braque e Matisse nos deram muitas lições. Mas os pintores italianos conservaram sua criatividade e alguns traços particulares<sup>115</sup>,

o que talvez ecoe a atuação dos *Italianos de Paris*.

Pouco tempo depois de imigrar, Pedrosa diz que “em uma paisagem [da artista] já brasileira, o desenho é mais sóbrio, apesar da audácia cromática”<sup>116</sup>, sugerindo, assim, uma espécie de evolução pictórica influenciada pelo meio. Porém, no texto *Exposição no Museu de Arte Moderna*, tratando-se de dois artistas vistos como frutos do mesmo lugar, Pedrosa usa a comparação para explicitar as características próprias a cada um deles. Assim, a “audácia cromática” é um dos pontos mais marcantes de diferença: se Sambonet é mais sério, sóbrio e rígido, em Bonazzola as cores aparecem “quase anarquicamente”, sem que a pintora tema “contrastes violentos”, sendo seus “acordes ácidos, tão do gosto da escola moderníssima de Paris”<sup>117</sup>. Pedrosa divisa na sua pintura certa desconexão entre seu desenho “ainda cheio de florituras” e

---

<sup>110</sup> NO MUSEU de Arte Moderna exposição de pintores de Milão. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, n. 4608, 10 nov. 1949, p. 5.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Dos quais não se pode esquecer-se das atuações do *Novecento Italiano* e de Sarfatti.

<sup>113</sup> NO MUSEU op. cit.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> PEDROSA, op. cit., 1949, p. 17, grifos nossos.

<sup>117</sup> *Ibidem*, grifos nossos.

a “violência de seu colorido” nas telas a óleo<sup>118</sup>, além de ligá-la ao ambiente internacional – Paris –, diferentemente de Sambonet, que seria mais fiel à sua ascendência.

Se ele está, ainda que moderno, ligado à tradição italiana, Bonazzola se aproxima da cidade-luz e de seus artistas, dos quais Pedrosa cita como metonímia Edouard Pignon (1951-1954), demonstrando que ela estava “sintonizada com os últimos modernismos parisienses”<sup>119</sup>. Diferentemente de Sambonet, a artista é mais audaciosa, porém “menos segura de seu caminho [pois] debate-se ainda à procura de rumo”<sup>120</sup>. Pedrosa dizia isso em 1949, porém, em críticas posteriores, talvez sugerindo evolução positiva da artista no sentido de tornar sua obra mais coesa, o crítico lhe elogia as capacidades plásticas: em junho de 1957, no texto *Desenhistas no salão*, ele vai dizer que, dentre os artistas do salão moderno, Tiziana apresentava um trabalho com belas linhas e que se libertava das convenções de escola ou tendência e que, por isso, havia construído paisagens muito expressivas, com “certo vigor plástico, apesar de numa delas a lição de Van Gogh estar muito presente”<sup>121</sup>. Percebe-se aqui a sugestão discreta de certo avanço para fora das fronteiras da Escola de Paris, mas ainda assim há seu eco.

O texto *A palavra do júri de seleção* (também de 1957) teve por objetivo fazer ser ouvido o júri que escolheria as obras da IV Bienal. Assim, é escrito na primeira pessoa do plural, e vai explicitar como se procurou trabalhar na busca de formar um “conjunto representativo do melhor da atual produção artística no Brasil”<sup>122</sup>. Dentre os nomes selecionados, estão alguns dos artistas imigrados comentados por Pedrosa: Volpi, Danilo Di Prete e Tiziana Bonazzola; Rissone também participa dessa edição, mas não foi destacado no texto assinado por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio Aquino e Armando Ferrari.

Assim, percebemos que Tiziana já representava a pátria de acolhida e era destacada dentro desse contexto. Comprova-o o fato de, no mesmo ano, no texto *O desenho brasileiro na Bienal*, Pedrosa ter ressaltado novamente a artista, dizendo que ela “mantém boa performance no salão deste ano [...], com uns desenhos em que a linha expressiva de inspiração vangoghiana já tende à síntese e à autonomia plástica, sem perda de expressividade”<sup>123</sup>. Assim, percebemos que o crítico ainda salienta a presença de Van Gogh na poética de Bonazzola, mas que agora ela tende a superá-la.

---

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Idem. *Desenhistas no Salão*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 130, Artes Visuais, 6 jun. 1957d, p. 8.

<sup>122</sup> Idem. *A palavra do júri de seleção*. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 118, Artes Visuais, 23 mai. 1957e, p. 8.

<sup>123</sup> Idem. *O desenho brasileiro na bienal*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 284, Artes Visuais, 7 dez. 1957f, p. 6.

Ele diz, ainda, que a sala de desenho da representação brasileira era fraca e inexpressiva<sup>124</sup> naquela edição da Bienal, e o fato de Tiziana ser vista como exceção significa que ela seria um dos méritos da antologia. Além disso, se verificarmos o ano 1957, vemos que o crítico destaca a artista em dois textos em que trata especificamente do *desenho*, de modo que, infere-se, seria nessa área que estaria um grande valor de Bonazzola, que foi também pintora, gravadora e professora<sup>125</sup>.

### Considerações finais

A italianidade no Brasil já é algo absorvido em nossa formação, seja como componente étnico e cultural (sobretudo dos estados do Sul e de São Paulo), seja através de grandes empresas levadas a cabo por italianos e seus descendentes. Como já destacado, na área das artes, a Semana de 1922, a criação do MASP e do MAM-SP e a Bienal que se liga a este último são empreendimentos aos quais se relaciona – em menor ou maior grau, dependendo do contexto – a italianidade, mas de modo decisivo.

Além disso, no “breve século XX”<sup>126</sup>, nada do que se fez poderia estar apartado da dimensão política (principalmente no Velho Mundo), por isso muitos artistas e pensadores europeus emigraram, sobretudo com destino aos EUA, mas também ao Brasil, algo que se mostrava como epílogo em relação à grande imigração em massa, agora reconfigurado pelas conjunturas internacional e também interna.

O que leva Rissone “a emigrar foram o cansaço da guerra e querer ‘tentar a sorte no Brasil’”<sup>127</sup>. Nesse mesmo sentido temos o veterano De Fiori, que abandona a Europa antes mesmo da situação da Segunda Grande Guerra se instaurar, além de Bardi que resolve fixar-se na América do Sul também pela situação do segundo pós-guerra; Di Prete chega a São Paulo no mesmo ano em que se transfere o *spezzino*, 1946, logo ao fim dos conflitos. Porém, embora o artista tenha participado de mostras sindicais ligadas ao fascismo, ele não vinha por causa da derrota do regime, mas sim para fugir à pobreza da Itália vencida. Além disso, como muitos imigrados em tal contexto, o artista tinha um cunhado estabelecido no Brasil, o que lhe teria facilitado a empreitada<sup>128</sup> e algo que reverbera as escolhas de Fraccaroli e Di Fiori, pois estes também tinham parentes no País. Isto sublinha a dimensão da imigração italiana primeva.

Destarte, o Brasil passa a receber artistas que, não obstante suas origens, “tonaram-se” brasileiros, e a efetiva participação deles – e recorrentemente – na Bienal de São Paulo, dentro do pavilhão nacional, é a prova clara de tal estado de coisas. Nesse sentido, como vimos, foi muito destacado Di Prete, tanto

---

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> ROCCO, op. cit., 2018b, p. 109.

<sup>126</sup> HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos** – o breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

<sup>127</sup> ROCCO. op. cit., 2018b, p. 109.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 26.

como participante, mas também como parte da organização e mesmo da idealização do evento, conforme esclareceu Renata Rocco. Também participa da bienal paulista Armando Balloni, contexto no qual Pedrosa sublinha o valor que via no artista. De mesmo modo, outros italianos imigrados também são tratados por Pedrosa como representantes da arte brasileira, o que é um grande indicativo de como conseguiram se inserir no sistema das artes local de modo bem-sucedido, sendo exemplos disso Rissone e Bonazzola.

Além disso, o fato de participarem como brasileiros no certame do Ibirapuera (e mesmo em Veneza), mais do que destacar suas atuações artísticas, sublinha a perenidade da estada que viriam a ter no Brasil, tendo todos eles falecido no País, com exceção de Rissone, que "retorna à Itália após vinte anos [de permanência aqui], [mas] fazendo visitas temporárias ao Brasil, quando chega a expor coletiva e individualmente"<sup>129</sup>, outro fato que atesta sua boa acolhida no País.

Em relação a Fraccaroli, além de sua participação na Bienal paulista e dos monumentos públicos de sua autoria evocados neste artigo, ele foi professor da Universidade de São Paulo (na Escola Politécnica e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo)<sup>130</sup>, mas tal atuação não foi tratada na crítica de Pedrosa, o que talvez tenha se dado porque foi um "artista que, por decisão pessoal, não se inseriu no mercado corrente, privilegiando o trabalho na academia e conjugando a atividade de escultor com a de professor"<sup>131</sup>.

Bonazzola, consegue boa acolhida logo quando se fixa no Rio de Janeiro, não só como participante de exposições, mas também como professora na área das artes, além de o fato de ter-se casado com uma figura importante dos debates artísticos de meados do século também ter sido algo que a ajudou na sua atuação brasileira.

Bardi, não sendo artista, foi, porém, responsável por uma das mais bem-sucedidas empresas em relação às artes em São Paulo: a criação do MASP e todas as novidades que este encerrou. Como exemplos, podemos citar os novos modelos expositivos, a inclusão de novos formatos de arte dentro do museu (como a moda e a música *etc.*), a oferta de cursos, a criação do IAC e sua aproximação ao *design* industrial. Porém, foram sobretudo as propostas didáticas, que tentariam ligar o grande público à arte, uma de suas maiores contribuições para os debates artísticos brasileiros na segunda metade do século XX (além das muitas publicações que o Museu e Bardi levaram a cabo). A atuação do italiano por mais de 50 anos no Brasil tem frutos que falam por si só. Apesar disso, Pedrosa sublinha apenas algumas de suas ações logo

---

<sup>129</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>130</sup> MALERONKA, op. cit.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 3.

quando de sua chegada ao País. De qualquer forma, os elogios ao “professor Bardi” seriam um prólogo em relação a uma longa carreira em que sempre estiveram presentes propostas didáticas.

Contrariamente à maior parte dos imigrados, que tomaria participação nas bienais paulistas, Ernesto De Fiori não pôde, devido a seu falecimento em 1945, tentar ganhar os louros no certame, mas deixou uma obra importante, hoje vista como de grande valor, apesar de ter havido alguns episódios negativos na sua carreira, como a recusa ao seu *Brasileiro* quando do concurso para obras que seriam escolhidas para figurarem no Ministério de Educação e Saúde.

De qualquer forma, vê-se que a permanência de artistas italianos modernos imigrados no século XX foi algo marcante na nossa dinâmica artística, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, o que demonstra que o Brasil não só se manteve como receptáculo de emigrados europeus em períodos problemáticos daquele continente (não obstante as restrições de Vargas aos alemães, japoneses e italianos no Brasil quando da declaração de guerra ao Eixo), como também os absorveu e os transformou em seus representantes, quase como epílogo da grande imigração anterior. Eles, então, tornaram-se simbolicamente *brasiliani*.