

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

MARINO MARINI DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Marino Marini nasce em uma pequena cidade italiana, Pistoia, onde não permanece indiferente às grandes lições giottescas, às de Masaccio e de Pisano e, particularmente, às importantes coleções etrusca e egípcia do museu arqueológico da vizinha Florença. A ligação do artista toscano com a Antiguidade faz parte de uma dimensão que pertence ao tempo de seu estudo e de sua formação.

Três temáticas antigas tiveram particular importância para Marini: o retrato, a Pomona e os cavaleiros. A essas deve se somar o tema do circo, com os malabaristas, as bailarinas e os acrobatas. O retrato se insere em sua produção como representação dos valores humanos, no qual o artista ensaiou o limite mais alto de um criador de formas. A capacidade plástica e a pura invenção são subjugadas à verdade fisionômica do modelo, e os quatro retratos aqui expostos nos colocam diante de tamanha força da representação. As Pomonas são a encarnação, para Marini, do eterno feminino. A antiga divindade da fertilidade nos é posta como metáfora do nascimento, da plenitude sensual da vida. Já o cavaleiro e o cavalo estão, desde os anos 30, dentre os temas que mais interessaram à pesquisa do artista. Em sua produção, convivem história e mito, realidade e fé, testemunhas de que as obras de arte devem ser lidas como passagens que marcam o devir da história.

As coisas mudam com o proceder do confronto bélico na Europa e as esculturas de Marini se tornam formas seccionadas arquitetonicamente pela grande tragédia. Na série dos *Milagres* estão representadas a dissidência, a ruptura da harmonia entre cavalo e cavaleiro, a ingovernabilidade dos eventos. Tal condição fora de controle constitui o ato final de uma tragédia que encontra na obra *Grito*, de 1962, sua conclusão.

A partir dos anos 50 Marini volta a praticar a pintura com maior intensidade. Com cores brilhantes e encorpadas, fechadas em um campir geometrizarante que se destaca sobre o fundo plano e com formas sempre mais desagregadas, as obras pictóricas definem, assim como a escultura, uma evidente mudança expressiva. Nos pequenos bronzes das séries *Figuras abstratas* e *Composições*, dos anos 60, não é mais perceptível a presença de cavalos e cavaleiros, que vivem agora escondidos nos planos e nos cortes da matéria. Com *Uma forma em uma ideia*, de 1964, o artista atinge a desagregação e constitui o ato final de uma tragédia interior. Eis então que a série sobre papel *Composição*, de 1960, e as três grandes têmperas sobre papel – *Intensidade* (1967), *Energias* e *Vivacidade*, ambas de 1968 – colocam-nos de frente para uma pintura íntima que se esquivava de qualquer construção formal, própria de um artista que não ficou fora de seu tempo. Desenho, gravura, pintura e escultura vivem em Marini uma simbiose dinâmica, um enredo dificilmente desatável, carregado de tensões e de *páthos*.

Alberto Salvadori
Curador da exposição

MARINO MARINI (1901-1980)

Marino Marini nasceu em Pistoia, Itália, em 1901. A relação com a Toscana, região italiana onde cresceu e viveu, teve grande influência no desenvolvimento de sua obra. O artista se dedicou ao desenho, à pintura, à gravura e, principalmente, à escultura. A partir de materiais como o bronze, o gesso, a argila e a madeira, abordou temas clássicos como o retrato e a figura humana, construindo uma obra marcada tanto pela relação com os antepassados da arte italiana quanto pelo tratamento livre e original de assuntos da tradição. Enquanto muitos de seus contemporâneos se voltaram a questões características do mundo moderno, como a ligação entre o homem e a máquina, Marini preferiu abordar temas atemporais, como a Pomona, divindade vinculada à fertilidade, e a relação entre o homem e o cavalo.

Sua formação em artes teve início em 1917, quando se inscreveu em aulas de desenho e pintura na Academia de Belas-Artes de Florença. O contato com as coleções egípcia, etrusca, romana e grega do museu arqueológico da cidade foi uma importante referência para seu trabalho. Cinco anos depois, Marini começou a estudar escultura com Domenico Trentacoste nessa mesma instituição. O desejo de se tornar escultor, no entanto, já havia se manifestado anos antes quando, ainda adolescente, ele conheceu Rodin em um rápido encontro em Florença. Em 1923, com a participação em uma exposição coletiva na Bottega d'Arte di Livorno e na II Bienal Romana, o artista deu início à longa trajetória de exposições que marcou sua carreira.

Na fase inicial de sua produção, Marini participou de mostras ligadas ao Novecento, movimento italiano que reuniu diferentes tipos de artistas em busca de uma arte de caráter nacional, capaz de restabelecer os laços com a história da arte e a figuração após as rupturas dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Entre os artistas dessa tendência, Marini teve especial afinidade com o escultor Arturo Martini, responsável, para ele, por conferir um grau de poesia e intelectualismo até então inexistente na escultura moderna italiana. Foi a partir de um convite desse artista que Marini começou a lecionar no Instituto Superior de Indústrias Artísticas (ISIA) da Villa Reale de Monza, em 1929, ano em que se mudou para Milão. Ao longo de sua vida, o artista desenvolveu uma importante atividade docente, tendo ensinado também na Academia Albertina de Turim e na Academia de Brera em Milão.

Os acontecimentos que marcaram a Europa a partir da 2ª Guerra Mundial trouxeram grandes mudanças para a obra do artista, que incorporou em seu trabalho um clima crescente de tensão e tragédia. Em 1942 seu ateliê em Monza e seu apartamento em Milão foram atingidos por bombardeios, causando a destruição de muitas obras. O ocorrido levou o artista a refugiar-se por dois anos em Ticino, região no sul da Suíça. De volta à Itália, Marini foi contemplado com uma sala individual na Bienal de Veneza de 1948. A mostra também serviu para aproximá-lo do escultor inglês Henry Moore e do *marchand* alemão Curt Valentin. No início dos anos 1950, com o apoio de Valentin, a obra de Marini ampliou seu alcance internacional, especialmente nos Estados Unidos. Em 1952 o artista participou novamente da Bienal de Veneza, recebendo o Primeiro Prêmio de Escultura.

Na década seguinte, o desenvolvimento de sua pesquisa plástica a partir do tema do cavalo e cavaleiro levou suas esculturas a se aproximarem cada vez mais da abstração. Ainda assim, a figuração, tão cara no início de sua produção, permaneceu visível em alguns de seus trabalhos finais, como nas Pomonas realizadas em pedra no início dos anos 1970 e nos desenhos e gravuras de figuras equestres. O artista faleceu em Viareggio em agosto de 1980, tendo desenvolvido, ao longo de mais de 50 anos, uma intensa pesquisa plástica que nunca perdeu de vista a dimensão humana da arte.

SUGESTÕES DE LEITURA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

FABI, Chiara. "Marino Marini: cavalo e cavaleiro". *Seminário Internacional de Conservação de Escultura Moderna*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/boletins/escultura/pdfs/CHIARA_PORT.pdf

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LACHI, Chiara. *Museo Marino Marini Firenze*. Firenze: Museo Marino Marini, 2004.

MARINI, Marino. *Sono etrusco: confessioni e pensieri sull'arte*. Pistoia: Via Del Vento, 1997.

PAPI, Lorenzo. *Marino Marini: pittore*. Torino: Piruli & Verlucca, 1987.

POMAR, Alexandre. *Marino Marini*. Lisboa: Museu do Chiado, 2008. Disponível em: http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/12/marino-marini.html

SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

ATIVIDADES

Sugerimos aqui algumas atividades a partir da exposição “Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma”. As propostas não estão organizadas por faixa etária, cabendo ao professor escolher aquelas que julgar mais adequadas ao grupo com o qual irá trabalhar.

ACROBATAS EM AÇÃO

Depois de conversar com a turma sobre as obras de Marino Marini relacionadas ao universo do circo, proponha ao grupo um jogo de mímica no qual todos serão acrobatas. O primeiro aluno deve imaginar uma pose que represente um tipo de movimento e realizá-la diante da turma. Os colegas, observando essa pose, devem desenhá-la rapidamente em um papel de pequeno formato. A seguir, o próximo aluno fará uma nova pose, que deverá dar sequência ao movimento imaginado pelo colega anterior, enquanto o restante da turma realizará um novo desenho, com o mesmo tamanho e tipos de linhas que o anterior, em outra folha de papel. A dinâmica deve ser repetida até que todos os alunos tenham desempenhado o papel do acrobata. Ao final da atividade, peça que cada estudante reúna seus desenhos, respeitando a ordem em que foram realizados, e depois os grampeie de modo a formar um bloco – um *flip book*. Ao folhear rapidamente seu bloco, o aluno terá a sensação de ver o acrobata em movimento.

ESTRUTURA E SUPERFÍCIE

Muitas vezes, depois de concluir a concepção da forma de suas esculturas, Marino Marini realizava interferências físicas e cromáticas que modificavam a superfície de suas peças. Além de fazer intervenções com pigmentos, como podemos observar em *Giocoliere* (1954), o artista costumava bater, quebrar e arranhar seu material, de modo a criar incrustações e relevos capazes de agregar um maior valor expressivo a seus trabalhos.

Proponha à turma trabalhar, em dois momentos diferentes, a estrutura e a superfície de construções tridimensionais. Peça que os alunos tragam para a sala de aula materiais em desuso, como objetos antigos e sucata. Utilizando esses elementos, fita adesiva e barbante, cada aluno deverá, em um primeiro momento, montar a estrutura de sua peça. Em seguida, sugira que eles experimentem modificar a aparência de sua escultura a partir de diferentes tipos de intervenção em sua superfície. Os alunos podem, por exemplo, revestir, pintar, raspar ou perfurar o que foi produzido. Se possível, realize registros fotográficos das peças antes e depois das transformações e, ao final da atividade, analise com a turma o efeito dessas interferências no modo como percebemos esses objetos.

DISSOLUÇÃO DA FORMA

Tomando como exemplo o desdobramento da produção de Marino Marini em torno da temática do cavalo e do cavaleiro, proponha aos alunos uma atividade para explorar a passagem da figuração à abstração. Traga para a sala de aula um objeto que servirá de modelo para todo o grupo e divida a turma em duplas. Inicialmente, peça que cada aluno realize um desenho de observação desse objeto. Os alunos devem tentar representar, com o máximo de precisão possível, detalhes, volumes, texturas e sombras do modelo. Após finalizar essa etapa, cada dupla deve trocar de desenhos entre si e, a seguir, transformar – cortando, colando e remontando – o desenho realizado pelo colega. Em um segundo momento, convide a turma a reproduzir tridimensionalmente as formas das figuras criadas na etapa anterior, utilizando argila ou massinha de modelar. Depois de terminar sua escultura, cada aluno deve trocar novamente de peça com a sua dupla e realizar uma nova intervenção no trabalho do colega, amassando, removendo e reorganizando seu material. Após finalizar a atividade, converse com o grupo sobre as transformações ocorridas entre o desenho inicial e a escultura final. Ela ainda guarda alguma característica do objeto que serviu de modelo?

SITES

www.fondazionemarinomarini.it

www.mac.usp.br

www.museomarinomarini.it



Fundação **Iberê Camargo**

Fundação Iberê Camargo

Presidente de Honra do Conselho Superior

Maria Coussirat Camargo *[in memoriam]*

Presidente do Conselho Superior

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente do Conselho Superior

Bolívar Charneski

Conselho Superior

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Diretor Presidente

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Diretor Vice Presidente

Rodrigo Vontobel

Diretoria

Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

Comitê Curatorial

Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Gestão Cultural

Germana Konrath
Luiza Mendonça

Equipe Cultural

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Michel Machado Flores

Mediadores

Andressa Cristina Gerlach Borba
Caroline Cantelli
João Malmann
Matheus do Santos Araújo
Victória Bemfica Terragno
Vitoria dos Santos Tadiello

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna
Thais Leidens

Site e redes Sociais

Adriana Martorano

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Adinistrativo-Financeira

José Luis Lima
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Maria Lunardi
Roberto Ritter
Sofia Starosta
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias

Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica

Ruy Remy Rech

TI Informática

Marcio Jose Schmitt – ME

Manutenção Predial

TOP Service

Segurança

Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento

Safe Park

Cafeteria

Press Café

Loja

D'Arte

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Agendamento: [55 51] 3247-8001
agendamento@iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo,
entre em contato:
tel [55 51] 3247-8000
institucional@iberecamargo.org.br

Material Didático

Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma

Textos

Bruno Salvaterra Treiguer
Camila Monteiro Schenkel
Jaqueline dos Santos Sampaio
Michel Machado Flores

Projeto Gráfico e Diagramação

Adriana Tazima

Tratamento de Imagem

Trio Studio

Impressão

Gráfica Pallotti

Tiragem

300 unidades



Mantenedor



Patrocinador Master



Apoiador do Programa Educativo



Apoiadores



Apoiador Institucional



Realização





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Venere, 1942 (fundida em 1980)

bronze, 116 x 27,9 x 26,5 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Composizione, 1943

bronze, 43 x 41,3 x 4,8 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Converse com a turma sobre as referências ao mito de Vênus que aparecem em manifestações artísticas de diferentes épocas. Mostre para o grupo imagens de peças como a *Vênus de Willendorf* (c.25.000 a.C.), a *Vênus de Milo* (200 a.C.), *O nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Botticelli, e *Venere* (1942) de Marino Marini. Sem informar em que período da história elas foram produzidas, peça que os alunos tentem adivinhar, a partir das imagens, em que época cada uma dessas representações foi criada.

A estátua *Vênus de Milo*, produzida na Antiguidade, representava para a época um ideal de beleza feminina. Discuta com a turma quais seriam os modelos de beleza vigentes na atualidade. A *Vênus de Marino* se aproxima desses ideais? Será que esses padrões são os mesmos para todas as culturas?

Durante seu período de formação, quando estudava na Academia de Belas-Artes de Florença, Marino Marini frequentou as seções de arte egípcia, etrusca, romana e grega do museu arqueológico da cidade. Com maior ou menor ênfase, cada uma dessas influências foi revisitada pelo artista no tema e também na forma de suas obras. Em *Venere*, Marini faz referência a *Vênus*, deusa romana da beleza, do amor e da sexualidade. Essa figura também aparece na mitologia grega, na qual seu equivalente é Afrodite.

As estátuas de *Vênus* eram muito comuns na Antiguidade Clássica, sendo a *Vênus de Milo* a mais conhecida das obras que restaram dessa época. Essa escultura de mármore ficou por muitos anos perdida. Devido à fragilidade do material com o qual foi produzida, a peça encontrava-se com os braços quebrados quando foi redescoberta em escavações no ano de 1820. Ao conceber sua *Vênus*, Marini retomou o formato fragmentado pelo qual conhecemos grande parte das esculturas da Antiguidade, produzindo-a sem braços ou cabeça.¹ Dessa forma, a obra *Venere* nos remete a dois tempos distintos – o da Antiguidade Clássica e o da modernidade que lida com o que restou desse passado remoto.

¹ Essa opção de conceber figuras com corpos incompletos também é visível em outras obras do artista, como *Pomona* (1935), *Giovinetta* (1938) e *Giocoliere* (1946), entre outros trabalhos presentes na exposição na Fundação Iberê Camargo.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Pomona, 1945

bronze, 162 x 66 x 53 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Pomona, 1950

óleo sobre tela, 115,5 x 89 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Converse com a turma sobre o que as palavras abundância e fertilidade significam para os alunos. Como eles fariam para representar esses conceitos? A seguir, mostre ao grupo como Marino Marini expressou essas ideias por meio da figura da Pomona. Para estender a discussão, analisem outras imagens que dão forma a conceitos abstratos, como as estátuas que representam a justiça, a liberdade e a república.

Deusas que representam a fertilidade são comuns em diversas civilizações. Peça que seus alunos realizem uma pesquisa sobre a recorrência desse tipo de divindade em civilizações antigas como a grega, a egípcia e a romana. A seguir, amplie a discussão para a cultura local. Como a fertilidade é representada em mitos ou divindades brasileiras?

Entre as culturas antigas que influenciaram Marino Marini, a que está mais relacionada às próprias origens do artista é a etrusca, que teve seu auge entre os séculos IX e II a.C. na Toscana, local onde Marini nasceu e cresceu. “Eu me sinto extremamente ligado a minha terra, a esse sentido popular, arcaico, precisamente, tão vivo, tão inteligente. Tenho-o no sangue, não posso dele me livrar,”¹ comentou certa vez o artista.

Essa ligação íntima com seus antepassados pode ser percebida nas diversas obras em que Marini explorou a figura mítica da Pomona. Conhecida como uma divindade da fertilidade e também como uma ninfa que velava os frutos,² essa personagem foi uma temática constante em toda a produção do artista, aparecendo em desenhos, gravuras, pinturas e esculturas. As Pomonas de Marini caracterizam-se por ter o volume de seu corpo regido por uma sólida estrutura e, como ânforas antigas, apresentam grandes ancas, como podemos perceber na escultura reproduzida nesta lâmina. Ao contrário da dramaticidade visível na série *Milagres* e em obras como *Prigioniero* (1943) e *Il grido* (1962), as Pomonas, como explicou o artista, vivem em um mundo solar, repleto de abundância e sensualidade.³

1 *Apud* TOSCHI, Caterina. “Marino Marini: o torrão de Tages” In: SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p. 91.

2 *Ibid.*

3 MARINI, Marino. *Sono etrusco: confessioni e pensieri sull'arte*. Pistoia: Via Del Vento, 1997, p. 21.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Giocoliere, 1954

bronze policromado, 166 x 58,5 x 38 cm

col. Museo Marino Marini, Florença, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Danzatore, 1959

óleo sobre tela, 150 x 120 cm

col. Museo Marino Marini, Florença, Itália

foto: Antonio Quarttrone

Para pensar

Usualmente, relacionamos a atuação de bailarinos, malabaristas e acrobatas à ideia de movimento. Em suas esculturas, no entanto, Marino Marini não costumava representar esses personagens circenses em ação. Como apontou o crítico Patrick Waldberg, o artista, “mais que no próprio movimento, insiste sobre a *tensão* que o torna possível”, destacando o “instante de imobilidade forçada da qual emerge o movimento”.¹ Analise com a turma a posição dos malabaristas nas obras reproduzidas nesta lâmina. Que movimento os alunos imaginam que eles fariam a seguir?

Marino Marini associava seus malabaristas e equilibristas à instabilidade do mundo moderno, que passava por grandes mudanças e turbulências na primeira metade do século XX. Converse com os alunos sobre a relação dessas figuras com essas transformações. Que acontecimentos e invenções marcaram os anos 1950, época em que a escultura reproduzida nesta lâmina foi produzida? A seguir, discuta com os alunos que personagens poderiam representar os conflitos dos dias de hoje.

Marino Marini foi um artista conhecido por trabalhar por muito tempo a partir de um núcleo reduzido de temas. Além de motivos da tradição artística, como o retrato, a Pomona e os cavalos e cavaleiros, os personagens circenses também chamaram sua atenção. Figuras mambembes como malabaristas, acrobatas, bailarinas e equilibristas, expostas a quedas e riscos, simbolizavam, para Marini, a instabilidade do homem moderno.

Os malabaristas apareceram na obra do artista no início dos anos 1930, praticamente junto com os cavalos e cavaleiros, e nela permaneceram até o fim. Seus corpos delgados e flexíveis foram explorados em desenhos, pinturas, gravuras e esculturas, como mostram as obras reproduzidas nesta lâmina. Caracterizadas por formas dinâmicas e angulosas, as figuras circenses de Marini revelam sua admiração pelos espíritos livres e inquietos que desafiavam a rotina dos homens comuns para dedicar sua vida a entreter os outros.

¹ Apud TOSCHI, Caterina. “Marino Marini: o torrão de Tages” In: SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p. 102.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Ritratto di Curt Valentin, 1952

bronze, 29 x 24,5 x 17,6 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Ritratto di Marc Chagall, 1962

bronze 40 x 21 x 21 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Diversas culturas da Antiguidade compartilharam a crença de que a representação em imagens era capaz de preservar a alma de uma pessoa após a morte². Muitos séculos depois, os retratos de Marino Marini também desempenham esse tipo de função memorial. Quando os produzia, o artista tinha como objetivo “plasmar o sujeito no mundo dos mortos, permitindo com esse procedimento a ligação entre a natureza vivente e a imagem refletida”.³ Convide os alunos a observarem as imagens dos retratos reproduzidos nesta lâmina, comparando-os com fotografias desses personagens. Os retratos se parecem com seus respectivos modelos? A seguir, traga para a sala de aula exemplos de personagens históricos que foram retratados por mais de um artista. Que aspectos dos retratados variam de uma imagem para a outra?

1 Sobre a produção de seus retratos, o artista afirmou que sempre tentou captar, mais do que a expressão ou o caráter de uma pessoa, “o que ela tem de mais comunicativo, no sentido menos externo, – sua poesia”. *Apud* POMAR, Alexandre. *Marino Marini*. Lisboa: Museu do Chiado, 2008.

2 Os romanos, por exemplo, costumavam transportar imagens de cera de seus antepassados em procissões fúnebres. Ao contrário das formas idealizadas da escultura grega, esses retratos se caracterizavam por uma abordagem realista do modelo, na qual tanto as qualidades quanto os defeitos das pessoas representadas eram considerados provas de sua existência.

3 SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p.17.

Realizados na maior parte das vezes a partir de encomendas, os retratos representavam para Marino Marini uma forma de registrar a história de seu tempo sob uma perspectiva pessoal. Partindo da observação, o artista buscava capturar a “poesia”¹ do sujeito para então recriá-la tridimensionalmente com o material escolhido. Como resultado, temos figuras de um estilo sintético e ao mesmo tempo minucioso que favorecem, mais do que uma representação realista, as questões íntimas dos retratados.

Entre as personalidades registradas por Marini estão artistas como Carlo Carrà, Jean Arp e Marc Chagall, o arquiteto Mies van der Rohe, o compositor Igor Stravinsky e o industrial Nelson Rockefeller. Na escultura reproduzida nesta lâmina, Marini retratou Curt Valentin, marchand e galerista alemão que havia conhecido em 1948 durante a Bienal de Veneza e que se tornou, em pouco tempo, seu agente e amigo. Valentin foi responsável por organizar as primeiras exposições do artista nos Estados Unidos, desempenhando um papel importante para a internacionalização de sua obra.





MARINO MARINI

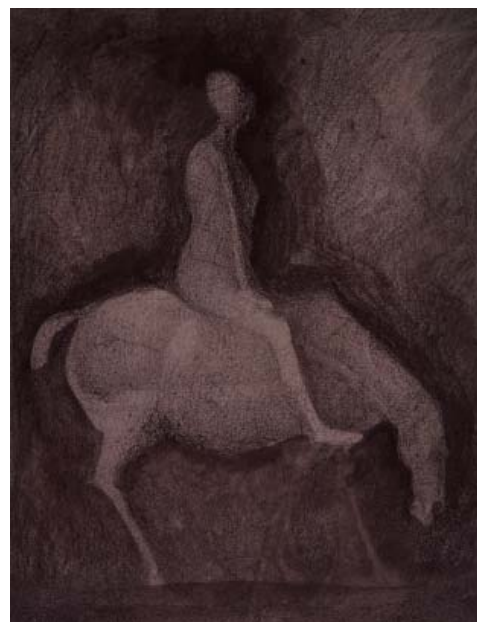
DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Cavaliere, 1949-1950

bronze, 173,5 x 76,5 x 113 cm

col. Museo Marino Marini, Florença, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Cavaliere, 1942

litografia, 38,8 x 30 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

O tema do cavaleiro é muito recorrente ao longo da história da arte, na qual aparece normalmente associado à representação de figuras heroicas como líderes políticos ou militares. Um exemplo que muito impressionou Marino Marini foi *A batalha de San Romano*, um conjunto de três pinturas de Paolo Uccello que tem como tema o combate entre as forças de Florença e de Siena em 1432. Observando a pintura, percebe-se o destaque dado aos cavaleiros, que representavam, na época, a mais potente arma de guerra. Desde tempos remotos, a doma do cavalo pelo homem foi crucial para o desenvolvimento das civilizações, oferecendo um valioso meio de transporte, força de tração e arma militar. Discuta com seus alunos a importância da relação entre homens e cavalos no desenvolvimento de nossa cultura. Qual o papel desse animal na sociedade atual? Ele ainda faz parte do cotidiano urbano?

Apresentado pela primeira vez na Bienal de Veneza de 1936, o tema do cavalo e cavaleiro foi profundamente explorado por Marino Marini no decorrer de sua produção. Essas figuras surgiram em sua obra a partir de uma viagem à Alemanha realizada em 1934, quando Marini deparou-se com o cavaleiro da catedral de Bamberg. O contato com essa escultura medieval alemã o fez pensar, por oposição, nos cavaleiros de sua terra, que se tornaram o ponto de partida para seus trabalhos seguintes.

A obra *Cavaliere*, de 1942, se inscreve em um período da produção de Marini no qual as composições com cavalos e cavaleiros ainda se assemelhavam, de certa forma, às representações históricas de figuras equestres, marcadas pelo domínio do homem em relação ao cavalo. Os cavaleiros de Marini, no entanto, não têm traços particulares que os associem a um personagem ou figura histórica específica nem demonstram qualquer caráter heroico ou de nobreza. Ao contrário, aparecem sempre nus, representados com traços sintéticos, características que os diferenciam da tradição de representação desse tema. Na escultura reproduzida nesta lâmina, a postura ereta da figura humana se contrapõe à horizontalidade do animal, sendo que o único traço que perturba essa posição estática e equilibrada são as cabeças do cavalo e do cavaleiro, voltadas energicamente para cima.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Miracolo, 1952

bronze, 161 x 102 x 73 cm

col. Museo Marino Marini, Florença, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Cavallo e cavaliere, 1944

tinta sobre papel, 35 x 25 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Durante muito tempo, esculturas de homens a cavalo foram utilizadas para homenagear imperadores, reis, militares e chefes de Estado como uma forma de simbolizar o poder e a soberania. Em sala de aula, converse com a turma sobre a presença de esculturas equestres em sua cidade. Em que lugares podemos encontrá-las? Que personagens e fatos históricos elas relembram? O que há de diferente entre as figuras equestres presentes em sua cidade e a obra de Marino Marini apresentada nesta lâmina?

A série *Milagres*, produzida entre os anos 1940 e 1950, demonstra uma alteração no modo como Marino Marini abordava a relação entre as figuras do cavalo e do cavaleiro. A partir desse período, o homem não é mais representado em uma posição de domínio sobre o animal. Essa mudança é visível na obra *Miracolo*, de 1952, na qual a inclinação do cavalo, voltado verticalmente para cima, faz com que o cavaleiro se desequilibre e deslize, de braços abertos, em direção ao chão.

Marini associou essa transformação ao contexto político e social da Europa no período, marcado por conflitos bélicos e tensões políticas:¹ “As minhas estátuas equestres exprimem o tormento causado pelos eventos deste século. A inquietude do meu cavalo aumenta a cada nova obra, o cavaleiro é sempre mais extenuado, perdeu o domínio da besta”.² A existência desse embate, que acarretará na queda do cavaleiro, evidencia uma característica que, para o curador Alberto Salvadori, torna-se central para a compreensão da produção de Marini: a presença cada vez mais constante e crescente da tensão entre as formas.

1 O período da Segunda Guerra Mundial teve impacto direto na vida e na obra de Marino Marini. No ano de 1942, seu ateliê em Monza e seu apartamento em Milão foram destruídos em meio a bombardeios das Forças Aliadas ao território italiano. A situação levou Marini a exilar-se por dois anos em Ticino, na Suíça.

2 *Apud* TOSCHI, Caterina. “Marino Marini: o torrão de Tages” In: SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p. 118.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Il grido, 1962

bronze, 76,8 x 125,3 x 66,5 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Composizione, 1960

bronze, 17,8 x 27,8 x 14,4 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Ao falar sobre a transformação nas formas de suas esculturas de cavalos e cavaleiros, Marino Marini afirmou certa vez: “Eu aspiro tornar visível o último estágio da dissolução de um mito, do mito do individualismo heroico e vitorioso, do homem das virtudes dos humanistas. A minha obra dos últimos anos não quer ser heroica, mas trágica”.² Retome com os alunos as obras de Marino Marini associadas à temática do cavalo e cavaleiro presentes neste material didático. Que aspectos desses trabalhos podem remeter às ideias de drama e tragédia? Qual dessas obras os alunos consideram mais “trágica”? Por quê?

No início de sua carreira Marino Marini participou do movimento Novecento, formado por artistas que, em oposição às vanguardas do começo do século XX, propunham retomar e modernizar a tradição artística italiana baseada na figuração. Os temas aos quais Marini dedicou sua obra – as Pomonas, os retratos, os cavalos e cavaleiros – atestam sua afinidade com essa tendência de retorno à ordem clássica. No entanto, ao longo de sua produção em torno da temática do cavalo e cavaleiro, as formas do homem e do animal, inicialmente claras e definidas, começaram a fundir-se. Esse processo é descrito pelo curador Alberto Salvadori como uma “parábola formal que, não sem significativas reflexões, conduz da compreensão das massas a uma síntese geométrica sempre mais radical, com volumes que se tornam perfis e linhas de força multidirecionais, dando vida a uma concepção monumental completamente nova, carregada de tensões e de lirismo”.¹

Em *Il grido*, de 1962, as figuras do cavalo e do cavaleiro já se apresentam completamente fundidas em um volume único, reduzidas a traços mínimos e angulosos, aproximando-se da abstração. A obra marca o auge da perda de controle do homem sobre o cavalo, clímax de um processo de desconstrução que constitui, na trajetória de Marini, uma metáfora para a morte e declínio do homem.

¹ SALVADORI, Alberto. *Marino Marini: do arcaísmo ao fim da forma*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015, p. 18.

² *Ibid.*, p. 12.





MARINO MARINI

DO ARCAÍSMO AO FIM DA FORMA

Due elementi, 1971

bronze, 21,7 x 60 x 28,7 cm

col. Museo Marino Marini, Florença, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália



Composizione, 1960

guache sobre papel, 50 x 38 cm

col. Fondazione Marino Marini, Pistoia, Itália

© Fondazione Marino Marini, Itália

Para pensar

Ao tratar das obras mais abstratas de Marino Marini, o curador Alberto Salvadori reconhece, apesar da dissolução das formas, a presença de vestígios dilacerados dos cavalos e cavaleiros. Peça que os alunos comparem a escultura *Due elementi* com *Il grido* e as outras obras de cavalos e cavaleiros reproduzidas neste material didático. Que características das figuras equestres de Marini ainda são perceptíveis em *Due elementi*? Os alunos conseguem reconhecer traços relacionados ao cavalo e ao cavaleiro?

A partir dos anos 1960, as figuras equestres que pautaram a produção de Marino Marini começaram a fundir-se em um processo de depuração da forma. Em suas obras, surgiram pouco a pouco massas irregulares e rugosas, mais planas e angulosas que suas esculturas anteriores. Nos últimos anos de seu trabalho, Marini se aproximou cada vez mais de uma linguagem abstrata, corrente que havia evitado no início de sua produção. Nessa época, a superfície de suas peças ganhou ainda mais importância, sendo marcada intensamente pelos gestos do artista.

Due elementi é uma das obras emblemáticas da produção final do artista e também seu último trabalho em bronze. Produzida em 1971, a escultura de pequenas proporções apresenta uma forma partida ao meio, dividida em dois elementos que parecem se complementar. Esse caminho em direção à abstração também é visível nas pinturas que Marini produziu durante o mesmo período. A série *Composizione*, por exemplo, é formada por pinturas monocromáticas de cores solares, cujas delicadas texturas revelam a materialidade da tinta têmpera e os gestos do artista. Pintura e escultura sempre estiveram muito próximas para ele, que não as via como linguagens independentes e sim inter-relacionadas.

