

O caso de Danilo Di Prete: recepção e atuação junto à crítica de arte italiana e brasileira

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco¹.

Universidade de São Paulo

Resumo: Esta comunicação discute a recepção da crítica de arte com relação a produção do artista italiano Danilo Di Prete (1911- 1985) na Itália e no Brasil, a partir de sua imigração em 1946. As críticas brasileira e italiana o discutem de maneira diversa, obviamente em função dos diferentes períodos, exposições e contextos políticos. É fundamental chamar a atenção para um aspecto que excede sua recepção, que foi o uso consciente e regular que o artista fez da mídia impressa e de sua relação com a crítica para constituir e disseminar seu nome, procurando não apenas estabelecer uma imagem para o momento em que vivia, mas trabalhando por aquela que queria deixar registrada para posterioridade.

Palavras-chave: Danilo Di Prete, crítica de arte italiana e brasileira, Bienal de São Paulo.

Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado em andamento que discute a trajetória do pintor Danilo Di Prete em São Paulo, mas não exclusivamente no que concerne a sua produção pictórica e relevância como artista, mas a seu papel como agenciador de sua carreira, sobretudo, no sistema expositivo da Bienal de São Paulo. Trata-se, portanto, de um estudo de caso que tangencia outras áreas, como a publicidade e propaganda, a dimensão da memória nos depoimentos que prestou ao final de sua vida e o vasto arquivo que recolheu, e, por fim, a história de exposições, neste caso, especificamente, da Bienal de São Paulo.

Em 1965, o periódico *La Nazione* da cidade italiana de Viareggio divulgava um artigo cujo título era o seguinte: “Ha vinto un premio alla Biennale. È il pittore più famoso del Brasile il Viareggino Danilo di Prete”². No texto, explicava-se que Di Prete (1911- 1985), que vivia no Brasil desde 1946,

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, bolsista FAPESP, orientação Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Mestre pela mesma instituição (2013), bolsista CAPES.

² “Venceu um prêmio na Bienal. É o pintor mais famoso do Brasil o viareggino Danilo di Prete”. Todas as traduções foram feitas pela autora.

amealhava pela segunda vez o prêmio de primeiro lugar na Bienal de São Paulo, a exposição mais importante do país. Esclarecia-se que a notícia desse segundo prêmio havia chegado a Sergio Baroni³, que decidira compartilhar com Viareggio a grande afirmação do “filho” que estava longe.

Antes desta divulgação, a Di Prete foram dedicadas várias outras em sua cidade desde sua imigração⁴, as quais poderíamos dividir em dois grupos: o primeiro, em que se relatava o sucesso do artista como cartazista publicitário em São Paulo; o segundo, sobre as duas premiações de pintura nacional na Bienal de São Paulo (1ª e 8ª edições, 1951 e 1965 respectivamente). No caso da crítica brasileira há uma demarcação de certa forma análoga, mas com duas diferenças: sua produção como cartazista contou mais com a divulgação e crítica relacionada ao meio publicitário da época⁵; sua produção artística foi discutida pela crítica em suas várias participações em edições da Bienal de São Paulo, e não somente naquelas duas em que ganhou os prêmios.

É preciso que lembremos que Di Prete esteve presente em inúmeras mostras em São Paulo e no exterior, mas especificamente no âmbito da Bienal de São Paulo, tomou parte de 13 edições; ganhou os dois prêmios mencionados; fez a capa do catálogo da 2ª edição (1953); teve duas salas especiais (6ª e 9ª edições, 1961 e 1967); fez o cartaz da 7ª edição (1963); recebeu vários prêmios aquisição; e participou de duas Bienais de Veneza, junto com a representação brasileira (1952 e 1960). Ou seja, ao longo dos anos 1950-60 teve seu nome bastante divulgado sendo comentado e recebido pela crítica com mais ou menos entusiasmo dependendo da época e da sua produção artística em si.

O momento mais conturbado, por assim dizer – e aquele ao qual seu nome é diretamente associado até nossos dias – foi o da premiação na 1ª edição. Causou estranheza e mesmo raiva no meio artístico o fato de um artista que nem brasileiro era levar o prêmio de pintura nacional, deixando para trás nomes já bastante estabelecidos como Emiliano di Cavalcanti e Candido

³ Sérgio Baroni era de Viareggio e trabalhou durante a vida com a criação de carros alegóricos para o tradicional carnaval da cidade.

⁴ Podem ser consultadas no arquivo conservado por sua filha, Giuliana Di Prete Campari, e outras podem ser vistas no arquivo do artista Alfredo Catarsini, no Museo d'Arte Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio.

⁵ Tendo em vista o escopo deste artigo, não se abordará a produção publicitária de Di Prete e sua recepção junto ao meio publicitário.

Portinari, ou ainda aqueles já conhecidos como Maria Leontina, Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Flávio de Carvalho, entre outros. São inúmeros os artigos de jornal e revistas que abordam a questão⁶, dos quais citaremos apenas alguns, que mais explicitam os debates envolvidos. Yvonne Jean (1951: p./d.) refere-se a ele como “a maior de tôdas as surpresas”, pois “ninguém poderia adivinhar esta decisão que, aliás, provoca, e com razão, muitas, muitas discussões...”. O Jornal *Hoje* (NETTO, 1951: p./d.) publica um texto mais polêmico, falando que os artistas estavam descontentes com o “critério compadresco utilizado no julgamento”, e que alguns deles iriam tirar seu apoio da Bienal, a partir de um abaixo-assinado criticando o prêmio ao quadro *Limões* pois este “constituiu ato contra a arte e a vida da cultura no Brasil [...] O responsável por esse movimento de repúdio é o Sr. Waldemar Cordeiro”; em sua conclusão, o autor afirma que a mostra é “sepultada pelo escândalo das preterições, do apadrinhamento e do invencível ridículo”. Walter Zanini (1951: p./d.), por sua vez, sublinha a “falta de unidade” que se nota nas representações estrangeiras e na mostra nacional, onde “alguns prêmios chegaram a causar incontida revolta, como é o caso de *Limões*, quadro que possui características neo-acadêmicas, e que ganha laureis numa exposição em que se confere um premio a Max Bill”. Zanini continua discorrendo sobre os artistas que mereceriam uma análise mais detida e conclui “...este pequeno grupo, acrescido de alguns outros nomes [...] contrasta com a falange dos neo-acadêmicos, cujo passaporte na Bienal até hoje é coisa misteriosa”. A questão é tratada de forma ainda mais extrema por Ibiapaba Martins (1951: p./d.) que afirma:

Antes da inauguração da Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho houve por bem reunir diversos críticos de arte e com eles discutir alguns problemas referentes à organização da mostra. Diversas sugestões foram apresentadas então, algumas das quais aceitas pelos organizadores. Uma delas no entanto, talvez a mais importante, caiu no olvido (sic) e só agora, quando os prêmios já foram distribuídos, é que volta a insinuar-se no espírito de todos os possíveis descontentes. Por que não se discutir amplamente os critérios e objetivos dos organizadores da Bienal? [...] Ora, se tivesse havido um debate dessa natureza, possivelmente não teriam ocorrido certas surpresas... (MARTINS, 1951)

⁶ Podem ser consultados no *clipping* da I Bienal de São Paulo, no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo e no *clipping* de Giuliana Di Prete Campari.

Geraldo Ferraz (1951: p./d.) fala que o Júri de Premiação havia acertado ao premiar Max Bill, mas que “irremediavelmente naufragou” em sua falta de critério com relação a Di Prete, pois:

trata-se de um pequeno quadro, mal pintado, sobre tela mal preparada, a tal ponto que nem se pode considerar o trabalho técnico do suporte da pintura destituído de interesse para a qualificação de pretensa obra de arte que não esteve, nem poderia estar, sequer, na sensibilidade do artista possível [...] Desenho e colorido se consumiram em pura perda para uma negação inteira da pintura: o quadro de Di Prete é dos piores que a Bienal nos oferece [...] trata-se de um erro palmar, cometido com uma irresponsabilidade sem classificação. (FERRAZ, 1951)

No *Fanfulla*, Patrícia Galvão (1951: p./d.) também sugere a manipulação da premiação por parte de Ciccillo. Ela comenta um artigo que havia sido publicado no *O Estado de São Paulo* em 25 de outubro em que se dizia que a decisão do júri de premiar *Limões* havia surpreendido o próprio Ciccillo, “apesar de sua estima pelo premiado”. Galvão fala que “o Sr. Ciccillo não devia levar tão longe as suas ambições” e que:

há explicação para tudo [...] mas não há explicação para a surpresa (sic) do Sr. Matarazzo. Preferimos inverter os dados do problema, e achar que ele quis surpreender, desagradavelmente, os brasileiros e estrangeiros que pintam no Brasil, com a atribuição daquele prêmio. (GALVÃO, 1951)

Assim, Di Prete colhe nesse momento as piores críticas possíveis à sua pintura ao mesmo tempo em que sua escolha é colocada em xeque por críticos que sugerem que o prêmio se deu por ele ser “apadrinhado”. Essa insinuação apareceria diversas vezes na época e ainda hoje reverbera como se vê, por exemplo, na revisão crítica feita por Alambert e Canhête (2004: p. 37). A essa questão voltaremos adiante, por ora, vale lembrar que os perfis dos premiados na mostra são bastante divulgados nos jornais e, quanto àquele de Di Prete, fornecido pelo próprio artista obviamente, parece ser uma constante a informação de que ele havia passado por uma amarga experiência da guerra que o fez se mudar para o Brasil, onde passou muita dificuldade nos primeiros

anos, tendo que se sustentar da criação de cartazes publicitários, que, embora não fosse seu “ofício”, lhe rendeu reconhecimento e prêmios⁷. Di Prete afirma em uma dessas biografias (“Atribuídos os prêmios da Primeira Bienal de Arte”: 1951, p. 06) que estava “profundamente grato à sua segunda pátria e à Bienal que [...] o “restituíram integralmente à pintura”.

Em território italiano, alguns artigos que veiculam na região de Viareggio informam sobre sua premiação no Brasil, e, especificamente no *Nuovo Corriere Lucca e Versilia* (1951: p./d.), discorre-se sobre o fato dele ter ganhado de nomes consagrados como aqueles de Emiliano di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall. Nesse mesmo artigo, revela-se, a um certo ponto, que Di Prete conservava na Itália um caríssimo amigo “correspondente”, Raffaello Bertucelli⁸, para manter Viareggio informada de seu sucesso no Brasil, o qual teve início com atividade cartazística na publicidade. Sobre esse “abastecimento” de informações à sua cidade, vale dizer que na mesma época, ele enviaria o recorte da notícia para o artista Alfredo Catarsini, com os seguintes dizeres⁹: “Per favore a Catarsini con molta *saudade*¹⁰”, com o intuito de dar a conhecer o fato ao amigo, assim como aos demais do mesmo círculo, no qual se formou.

A premiação seria algo permanentemente associado a seu nome, como se depreende do artigo citado no início, e mesmo em 1952, por ocasião da participação do artista na Bienal de Veneza junto à representação brasileira, em que o poeta e historiador da arte Alessandro Parronchi (1952: p. 03), no jornal da instituição, após falar sobre suas naturezas-mortas, saúda o “Bravo Di Prete”, que o comoveu com o prêmio conquistado na Bienal de São Paulo.

Obviamente, sua consagração é motivo de regozijo em território italiano, e a crítica com relação a esse assunto tem um papel mais informativo do que propriamente de discussão das variáveis do evento, como ocorre no Brasil, em que a crítica de arte usa os jornais como palco para debates, reflexões, além de ter uma função didática de formação para o público¹¹.

⁷ Por exemplo, “Questo bel paesino”, *Folha da Manhã*, 28 de outubro de 1951, capa.

⁸ Dados sobre este artista ainda não localizados.

⁹ O recorte artigo “Questo bel paesino”, *op. cit.* encontra-se no arquivo Alfredo Catarsini, Museo d’Arte Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio.

¹⁰ “Por favor, para Catarsini com muita *saudade*”.

¹¹ Apesar de não comentar essa premiação tão profundamente, a crítica de arte em Viareggio era bastante ativa nesta época, como se percebe por inúmeros artigos publicados no *La*

Propomos um salto no tempo para entender sua recepção no âmbito de sua segunda premiação, desta vez na 8ª edição, levando-se em consideração que antes disso, em 1961, com sua sala especial na 6ª edição, Di Prete recebe uma crítica unanimemente favorável em relação a sua produção informalista. Jean Cassou, à época diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (e que havia feito parte do júri daquela edição), lhe envia uma carta cheia de elogios¹² e críticos como Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa igualmente louvam sua produção, sustentando o “crescimento” do artista desde a premiação de *Limões*¹³. Tal consenso em torno de seu nome ocorreria somente neste momento de sua trajetória, sendo que em mostras póstumas e mesmo atualmente, quando sua biografia é indicada, são apresentados precisamente excertos desses comentários.

Na 8ª edição, suas cinco pinturas intituladas *Paisagem Cósmica* ainda apresentam a linguagem informalista, e se antes esta havia conquistado consenso, isso não se sustenta nesta edição, pois ao vencer o prêmio pela segunda vez recebe novamente críticas severas, como se percebe pelo comentário de Geraldo Ferraz (1965: p. 14):

O Prêmio de Pintura a Di Prete, na 1ª Bienal, que a 8ª reeditou, foi uma pedra de escândalo. Os “Limões” azedaram bastante a apreciação do Júri na 1ª. Bienal, lamentando-se que nenhum dos bons artistas nascidos no Brasil e que tinham obras apreciáveis [...] não lograsse esta premiação. Mas dizer-se que 14 anos depois se voltasse “da capo”, como nas músicas, qual se, no período intervalar, não houvéssimos passado da pintura de Di Prete, é verdadeiramente precário, como julgamento e como novidade para a Bienal. Acresce que havia muito para escolher; mas os bons ventos sopraram para a pintura cósmica e medíocre, é o termo, de Di Prete, e daí o Júri ter voltado a 1951. Dos limões ao cosmos. (FERRAZ, 1965)

Nazione em que se comentam exposições, apresentam-se perfis de artistas e produções, entrevistas sobre arte contemporânea com figuras importantes como Carlo Carrà, Marco Valsecchi, Rodolfo Palucchini, entre outros (tais artigos podem ser consultados no arquivo Alfredo Catarsini, citado). No caso brasileiro, como se bem sabe, a ação da crítica de arte ocorre em grande medida por meio dos jornais, onde há presença de jornalistas, críticos, artistas. Alguns chegam a ter colunas fixas como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa e Geraldo Ferraz. A literatura sobre o assunto é vasta e há publicações acadêmicas que enfocam os críticos especificamente.

¹² Pode ser consultada no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

¹³ Para mais informações, veja-se artigo de minha autoria publicado no blog da Bienal de São Paulo: “O caso Di Prete e a pintura de Di Prete”, em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=2233>.

José Geraldo Vieira também questionaria sua premiação (1965: p./d.):

O júri internacional conferiu o prêmio de pintura brasileira a um artista que em 51 já recebera a mesma láurea. Trata-se de um artista sério, prestativo (montou sozinho quase toda a Bienal, por mais duma vez), e que ultimamente vem apresentando telas com a designação genérica de “paisagens cósmicas”. Sua situação com o atual prêmio deve ser ambivalente. Pois se acaso ele se sente feliz com a láurea repetida, simultaneamente se deve sentir atrapalhado com esse sanduiche plástico montado sobre o peito e as costas. Sua condição de estrangeiro radicado (ou naturalizado?) também coadjuvará no seu estado de provável angustia, pois sem querer preteriu quase cem artistas. Demais a mais, de 51 para 65, muito mudou o cenário plástico brasileiro, bem como o internacional. Os críticos é que parece que não mudam muito, burocraticamente. A maneira específica de Di Prete é mesmo a mais avançada, a mais revolucionária, a mais estética, em confronto com o demais acervo nacional? (VIEIRA, 1965)

Com base nesses trechos fica claro que se, na 1ª edição, além da pintura em si, havia a questão da nacionalidade e “apadrinhamento”, desta vez, enfatizava-se, também, o problema dele já ter ganho o mesmo prêmio anteriormente (o que, inclusive, era algo inédito para a história da mostra), pois poderia sugerir estagnação do meio artístico brasileiro.

Como visto no início do artigo, em sua região, a Versília, este segundo prêmio é comemorado fortemente, e com certeza deve ter influenciado para que tivesse uma individual na Galeria Navicella em Viareggio no ano seguinte. Nesse mesmo ano, ele tomaria parte do grande prêmio *Il Fiorino* no Palazzo Strozzi em Florença no qual ganha a medalha de ouro ao representar o Brasil.

Como visto, Di Prete possuía uma profícua relação de colaboração com os meios de comunicação em São Paulo e Viareggio, o que demonstra o quanto sua atuação e habilidades abarcavam outros campos. Ele cooperava não somente pelas informações que prestava – em que quase sempre indicava uma trajetória de superação desde a guerra às conquistas na Bienal de São Paulo - mas por acionar a mídia quando via necessidade de fomentar interesse em torno de seu nome. Isso se dá algumas vezes, ora de maneira mais pontual, ora trabalhando para que seu nome fosse explicitamente associado à

criação da Bienal de São Paulo, e, portanto, deixando marcado aquilo que queria que ficasse como seu legado para posterioridade.

Como exemplos da cooperação pontual, temos aquele citado no início deste artigo em que envia a notícia ao amigo viareggino; outro seria a respeito da premiação no *Il Fiorino*, sobre o qual envia uma correspondência a Diná Lopes Coelho, da Bienal de São Paulo, solicitando que o fato fosse divulgado na mídia, para que fosse “sempre lembrado no Brasil”¹⁴; há ainda outros que informam sobre amigos “correspondentes” na Itália¹⁵, os quais, de fato, divulgavam em Viareggio seus feitos no Brasil, tão logo eles ocorressem.

Com relação ao esforço que fez para deixar marcado seu legado, Di Prete fornece alguns testemunhos a partir do final dos anos 1960 recontando sua história e afirmando que havia dado a Francisco Matarazzo Sobrinho a ideia de fazer uma Bienal de São Paulo, fato que embora nunca tenha sido confirmado por Matarazzo Sobrinho ou Yolanda Penteado, reforçou as dúvidas do tal “apadrinhamento” a que nos referimos anteriormente.

O primeiro depoimento de que se tem notícia foi um que prestou a Walter Zanini em 1969, então diretor do MAC USP. Alguns pontos dessa conversa seriam mencionados no ensaio que Zanini escreve para seu livro *História Geral da Arte no Brasil*, 1983 (p. 647; p. 819). Em 1 de setembro de 1976 seria a primeira vez que o artista daria um testemunho “público” sobre o assunto¹⁶, ao qual se seguiriam: em 1977 a Maria Paz de Albuquerque¹⁷, do Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho, e Norberto Nicola; em 1978, para Lisbeth Rebollo Gonçalves¹⁸ do antigo IDART; em 29 de janeiro de 1979¹⁹ a Aracy Amaral, na época diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo; e em 9 de outubro de 1979 no âmbito do ciclo de conferências do 30º

¹⁴ A carta pode ser vista no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo. Diná divulga a nota em alguns veículos.

¹⁵ Como por exemplo: “Viareggini che onorano la loro città: affermazione di Di Prete alla Esposizione di San Paolo in Brasile”, *Nuovo Corriere*, Lucca e Versilia, 21 de dezembro de 1951.

¹⁶ Inicialmente na Fundação Matarazzo – hoje em posse da sua família. Sua transcrição se encontra no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo

¹⁷ Depoimento não localizado, mas seu conteúdo está exposto em: KAWALL, Luiz Ernesto, “A ideia da Bienal”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 03 de junho de 1979, p. 08.

¹⁸ Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo.

¹⁹ Depoimento na íntegra não localizado, mas apontamentos estão na biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

aniversário do MAM SP²⁰. Acredita-se que dentre esses testemunhos, aqueles de maior alcance tenham se dado em 1979 no ciclo de conferências do MAM SP — onde estavam presentes figuras do meio artístico — e no artigo assinado por Luís Ernesto Kawall para o jornal de grande circulação *Folha de São Paulo* no qual trechos do depoimento de 1977 foram reproduzidos.

Ou seja, o artista mais maduro procura fincar seu lugar no meio artístico brasileiro, fazendo relatos de vida²¹, os quais são, por sua vez, de certa forma análogos a uma autobiografia. Esse tipo de esforço é algo bastante enraizado no ambiente italiano e havia sido feito com êxito por artistas que Di Prete conhecia, como o viareggino Lorenzo Viani, Gino Severini e Carlo Carrà. Independentemente do conteúdo desses depoimentos corresponder inteiramente com a realidade ou não, fica evidente que Di Prete procurou recuperar sua própria história, atribuindo-lhe valor. No entanto, tais testemunhos dizem respeito mais à sua atuação como agente cultural, por assim dizer, do que propriamente como pintor, algo que ele havia posto em evidência em todos os artigos com os quais colaborou em São Paulo e em Viareggio, e que, se analisados em conjunto, constroem uma narrativa consistente em torno de seu nome e produção. No caso de Viareggio ele se firma como o artista que deu certo na nova pátria, no de São Paulo, como “herói”, que após sofrer os horrores da guerra, imigra e sofre inicialmente, mas ascende acumulando muitas láureas e contribuindo de forma irrevogável com a vida cultural do país.

No entanto, há um paradoxo com relação à crítica brasileira, que foi o fato desta não aprovar suas criações e atuação como agente de si mesmo, mas se ver sempre compelida a lhe dar atenção, já que era um dos artistas que mais ganhava prêmios em bienais, sendo repetidamente avalizado por essa mostra. Ou seja, refletir sobre a moderna produção artística brasileira naquele contexto os obrigava a passar por Di Prete, por mais controversa que fosse sua figura.

A título de conclusão, pode-se dizer que essa ambiguidade, somada aos depoimentos do artista e a sua atuação fora dos limites da arte, parece ter

²⁰ Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo.

²¹ Adota-se o conceito apresentado em: LEJEUNE, Philippe: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Jovita Maria G. Noronha (org.). 2ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 95.

contribuído para que seu nome nos permanecesse em uma zona incerta de realizações, seja como artista, seja como agente cultural, muito embora para ambas tenha feito inegáveis aportes.

Referências

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* (vol. II). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Artigos de jornais

FERRAZ, Geraldo. “Bienal: completada a premiação”, *O Estado de S. Paulo*, 02 de setembro de 1965.

GALVÃO, Patrícia “Considerações sobre a Bienal e os limões do primeiro prêmio”, *Fanfulla*, 31 de outubro de 1951.

“Ha vinto un premio alla Biennale. È il pittore più famoso del Brasile il Viareggino Danilo di Prete”, *La Nazione*, Cronaca di Viareggio, 1965.

JEAN, Yvonne, “O Júri e os premiados da Bienal de São Paulo”, *Correio da Manhã*, 23 de outubro de 1951.

“Atribuídos os prêmios da Primeira Bienal de Arte”, *Folha da Manhã*, 24 de outubro de 1951.

MARTINS, Ibiapaba “‘Os pintores, testemunhas de seu tempo’ e a Bienal”, *Correio Paulistano*, 31 de outubro de 1951.

NETTO, Raul Azedo, “Escândalo na Bienal”, *Hoje*, 26 de outubro de 1951.

_____. “II – Os Pintores admitidos pelo Júri”, *Jornal de Notícias*, 27 de outubro de 1951.

PARRONCHI, Alessandro, “Su e giù per il mondo in cerca di individui pittori”, *Biennale d’arte di Venezia*, 02 de julho de 1952.

“Viareggini che onorano la loro città: affermazione di Di Prete alla Esposizione di San Paolo in Brasile”, *Nuovo Corriere*, Lucca e Versilia, 21 de dezembro de 1951.

VIEIRA, José Geraldo, “A pintura Brasileira”, *Folha de S. Paulo*, 03 de outubro de 1965.

ZANINI, Walter. “Último passeio pelos salões da Bienal”, *O Tempo*, 21 de dezembro de 1951.