

Introdução

Giorgio Morandi é um destes artistas cuja biografia ajuda a lançar luz sobre a obra. Uma vida austera, sem grandes acontecimentos, devotada exclusivamente para a arte, seus alunos e suas irmãs. Nasce em uma casa nas cercanias de Bolonha, e após a morte do pai se transfere com a mãe e as três irmãs para um modesto mas confortável apartamento, perto da Porta San Stefano, dentro dos muros do centro histórico de Bolonha, local onde viverá e trabalhará até o fim da vida. Passeia todas as manhãs pelos pórticos da cidade, e com uma regularidade monástica recolhe-se todas as tardes em seu pequeno ateliê, um quarto não muito maior que a cela de um monge, onde dorme e trabalha. Pinta como um monge – apelido pelo qual às vezes era chamado – regularmente, pacientemente, sem temas que suscitem grandes arroubos de entusiasmo. Pinta a vista da janela de seu quarto com as casas da vizinhança, pequenas naturezas-mortas compostas de mesas com garrafas, jarras, frascos, potes, coisas do cotidiano conhecidas por qualquer um, desprovidas de qualquer interesse específico, de qualquer grande particularidade, vez por outra, um vaso com um desgastado buquê de flores de seda. Em seu minúsculo quarto-ateliê de Via Fondazza, as três mesas, dispostas em diferentes alturas, servem de apoio às coisas retratadas nas diversas naturezas-mortas, dividem o espaço com uma espartana cama de solteiro, uma cadeira e um cavalete; embaixo dos móveis pelo chão as dezenas de coisas espalhadas que lhe servem de modelo para as naturezas-mortas. Ao lado da cama, na pequena mesa de cabeceira repousa um volume com as poesias de Giacomo Leopardi, que juntamente com Blaise Pascal é um de seus autores preferidos, além do livro de Longhi sobre Piero della Francesca.

Organiza toda sua vida em volta da arte, direcionando todas as suas forças para a produção. Não se envolve com as pequenezas do mundo da arte, que nada tem a ver com arte propriamente. Não produz sua obra em busca de fama ou reconhecimento, dinheiro, ou qualquer outro estímulo que não seja a própria arte. Emite seu primeiro passaporte em 1956, com 66 anos, para sua primeira viagem ao exterior, visitando em seguida as vizinhas Suíça e Alemanha; jamais foi à França, centro do mundo artístico na primeira metade do século. A solidão e o silêncio são adjetivos constantemente utilizados para descrever tanto as obras

como seu o processo de criação, quando não são usados para se referir ao temperamento do próprio artista. Sua obra regular, paciente, silenciosa, austera e constante é o reflexo desta vida.

Mas, ao mesmo tempo em que ajuda a revelar aspectos da personalidade que possam vir a se manifestar nas pinturas, a mitologia gerada à volta da vida de Morandi também tende a ocultar a obra. Conforme passam os anos em relação à sua morte, o mito tende a se fortalecer e se consolidar. Todo mito se constrói sobre algum fundamento verdadeiro. A mitologia criada em torno da figura de Morandi contou entre outros com a colaboração do próprio artista.

“Esses problemas nunca me ocorreram ou me preocuparam. Meu único desejo é desfrutar da paz e quietude de que eu preciso para poder trabalhar. Mas eu fui destituído desta tranquilidade mental desde que ganhei há alguns anos o prêmio na Bienal de São Paulo, no Brasil. Eu agora recebo mais visitantes do exterior em um único mês do que nos dez anos anteriores a isto, todos juntos. Além do que, eu agora, tenho sentido dificuldades crescentes e cansaço para atender a todos esses visitantes, além da correspondência que tenho de responder que me mantém muito ocupado. Eu subitamente pareço ter feito vários novos amigos e tenho conhecido muito mais pessoas do que o fazia antes.”¹

A sedução de deixar-se envolver pelo mito morandiano é grande; se não nos precavermos e analisarmos a pertinência e a plausibilidade dele, podemos sucumbir em um emaranhado de informações, que acabam por construir uma figura fictícia, gerando o efeito indesejado de mascarar a própria obra. A análise de suas obras é a única fonte de acesso ao seu pensamento.

“É particularmente importante retornar a evidência das obras nelas mesmas porque hoje, após quase um quarto de século após sua morte, o mito de Morandi arrisca ser mais conhecido que a sua obra. A lenda do tímido pintor, retraído, humilde até o ponto de se auto-ofuscar, indiferente às vendas com sua reputação e reconhecimento, dedicado exclusivamente ao seu trabalho é extremamente sedutora, especialmente no momento atual onde impera o carreirismo cínico e comercial. Os relatos daqueles que conheceram Morandi, amigos próximos e conhecidos, entretanto, sugerem uma avaliação cuidadosa, um indivíduo mais capaz do que o artista retraído, introspectivo e recluso que o mito sugere.”²

Com o passar dos anos e o distanciamento do calor dos acontecimentos, foram surgindo algumas evidências que paulatinamente botaram em dúvida essa

¹ Entrevista concedida a Eduardo Roditi: esta é uma das poucas fontes diretas aos pensamentos de Morandi sobre arte, uma vez que, apesar de bastante numerosa, a correspondência do artista trocada com diversos destinatários poucas vezes se refere a questões artísticas. A entrevista completa esta é anexo no final da tese.

² Wilkin, Karen. *Giorgio Morandi*, Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2007, p. 13.

imagem santificada, do apartado, do separado de toda a frivolidade e transitoriedade do ambiente das artes. Começou-se a questionar o quanto desta figura mítica corresponde à realidade, a se indagar o quanto há de construção fabulosa e quais os limites nessa mitologia morandiana.

É certo que a realidade é uma construção, porém sendo essa uma construção, obedece a vínculos objetivos. Valer-se da dificuldade ou mesmo da impossibilidade de se estabelecer um território totalmente sólido, baseado em princípios inquestionáveis, que sirvam como parâmetros para uma determinação do real, para então, a partir daí, e em função dessa impossibilidade, exercer uma fantasia desenfreada e descabida é um equívoco grave, porém assaz frequente. Cair na permissividade extremada, onde tudo é possível, descartando qualquer esteio na concretude dos fatos, é um risco metodológico com resultados de pouca valia, quando não temerários. Do mesmo modo, buscar o extremo oposto, e acreditar em uma realidade totalmente objetiva, cristalizada no tempo e no espaço, de uma objetividade cega a qualquer nuance interpretativa, fora do alcance de qualquer subjetividade, também parece uma atitude pouco sensata. Portanto nossa dificuldade metodológica reside em permanecer sobre esta tênue e frágil linha que demarca o real, e da qual é tão fácil se distanciar, tendendo para um lado ou outro.

Todo mito, em alguma instância, tem um fundo de verdade, uma origem calcada em fatos eventualmente verificáveis historicamente, que ajudam a legitimar o próprio mito. No caso de Morandi, temos muitas evidências de que o próprio artista estava envolvido na construção desta mitologia. Mas como e por que razões esta mitologia foi construída e a que interesses e condições históricas ela veio satisfazer. Como e por que surge o mito do *sermo humilis*, e por que e a quem interessou a construção desta persona? Esta é uma das perguntas que buscamos responder ao longo da tese.

O signo da ambiguidade parece dominar a interpretação da obra de Morandi em seus mais variados aspectos, apesar do grande reconhecimento recente, principalmente por parte dos italianos. A disparidade entre as interpretações de sua obra parece ser marca indelével que a acompanha. O considerável aumento da exibição pública das pinturas de Morandi, é claro, gerou um aumento proporcional dos estudos e da interpretação de sua obra. Apesar do

reconhecimento praticamente unânime da importância da obra, não há um consenso em sua leitura por parte da crítica. O confronto e a polêmica entre as diversas posições dos seus defensores sempre andaram par e passo com a explanação do sentido da obra.

A cada ano surgem novos estudos, artigos, discussões, crônicas a respeito da obra e da vida de Morandi. Alguns mais formais, outros mais descompromissados, trazem aspectos e interpretações muitas vezes díspares sobre a obra do artista bolonhês. Aspectos inusitados e percepções singulares são revelados mostrando facetas insuspeitas da obra. Esta profusão de “leituras” acaba por revelar como a obra pode ser interpretada de maneiras absolutamente antagônicas. Esse não é um fenômeno recente, e desde as primeiras interpretações a obra esteve sujeita a uma plêiade interpretativa. Sua obra já foi defendida tanto por sua italianidade quanto por sua universalidade. Reverenciada por colocar-se contra os modismos passageiros do modernismo e enaltecida justamente por sua argúcia em compreender as questões cruciais da estética modernista e em assimilar seus princípios.

Os anos 1920 e 30 na Itália foram caracterizados por uma resistência às tendências externas, um forte sentimento nacionalista. Muitos críticos utilizaram-se da obra de Morandi para promover os próprios valores e princípios ideológicos, posicionando-se contra as influências estrangeiras principalmente no que concernia às posturas perniciosas do experimentalismo e intelectualismo modernos. Assim Morandi foi descrito como um "conservador do clássico", um "revivalista nacionalista", um defensor dos valores e das tradições da arte italiana.³

Leo Longanesi escreveu, no final de 1928, dando congratulações a Morandi por não ter "dado cambalhotas no trapézio primitivo-cubista".⁴ Mesmo Roberto Longhi corrobora certo conservadorismo ao vinculá-lo a uma longa tradição da pintura bolonhesa. Quando o já renomado historiador e crítico de arte assumiu a cátedra de história da arte da Universidade de Bolonha, em 1934, em

³ Pasquali, Marilena. "Morandi e il dibattito artistico negli anni Trenta", Quaderni Morandiani, Mazzotta, Milão, 1985, p. 114.

⁴ Vitali, Lamberto. *Giorgio Morandi Pittore*, Edizione del Milione, Milão, 1965, p. 49.

seu discurso de posse “*Momenti della pittura bolognese*”, no qual traça um panorama histórico a partir do *Duecento* da arte desenvolvida na Emilia-Romagna, encerra sua apresentação referindo-se a Giorgio Morandi como um dos artistas vivos mais importantes da Itália. A essa altura, Morandi era um circunspecto professor, que lecionava as diversas técnicas de gravura na Universidade de Belas-Artes de Bolonha. A afirmação de Longhi pegou a comunidade acadêmica de surpresa e causou imenso espanto. "Murmúrios de protesto e surpresa foram relatados pelos presentes."⁵ Como poderia o renomado historiador conferir tamanha distinção a uma figura tão apagada nos meios artísticos? Como poderia aquele recluso, quase insignificante professor ocupar um posto de tamanho relevo dentro da história da arte italiana? Porém difícil era contestar a autoridade de Longhi, quase unanimemente reconhecido como um dos grandes teóricos e historiadores da arte de sua época. Além disto, juntamente como seus contemporâneos Bernard Berenson e Erwin Panofsky, granjeava a fama de ser um *connoisseur* com visão aguçada para o reconhecimento das grandes obras. Era preciso coragem para contestar as afirmações do estudioso. Longhi encarnava um novo tipo de historiador da arte que não mais se isolava na apreciação exclusiva das obras do passado, também atuava promovendo os artistas contemporâneos, muitas vezes desenvolvendo laços de estreita amizade com eles.

Visto por muitos como um antimodernista e defensor dos valores convencionais e tradicionais da arte italiana, Morandi começa entretanto a ter problemas com a ascensão do fascismo. Os fascistas queriam cooptá-lo a apoiar seus princípios programáticos e se aproveitar de seu reconhecimento público para enaltecer a causa. Tentam constrangê-lo a participar de concursos em busca de premiações que pudessem, em última instância, comprovar a supremacia da raça italiana. Um pouco mais tarde, no imediato pós-guerra, foi acusado pelos militantes de esquerda de produzir uma pintura burguesa e alienada, desconectada dos reais valores sociais. Atacado pela direita e pela esquerda, as despropositadas acusações chegaram ao ápice quando foi preso pelos fascistas, acusado de ser membro da resistência.

⁵ Caroli, Flavio. "Il nodo Longhi-Morandi", in Quaderni Morandiani, nº 1: "Morandi e il Suo Tempo", incontri internazionale di studi su Giorgio Morandi, 16-17 nov 1984, Mazzotta, Milão, 1985, p. 90.

A interpretação da obra de Morandi serviu as mais diversas ideologias: como modelo de italianidade para o nacionalismo dos fascistas; por sua figuração, como mantenedor dos valores tradicionais da pintura em confronto com o abstracionismo internacional então em voga; arauto do modernismo na Itália, por sua capacidade de antever e incorporar em sua obra as principais correntes da arte europeia; pintor universal, pelo caráter transcendente de suas naturezas-mortas. Também teve alguns detratores, felizmente não muito numerosos é verdade, que eventualmente discordavam da importância de sua obra, desfazendo dessa como obra de um pintor provinciano, artista menor ou tematicamente ultrapassado e insignificante. Mas estes quase sempre estavam movidos por motivações outras que não as artísticas. As razões que motivaram estas abordagens tão díspares quando não antagônicas, sua vigência ainda hoje e suas consequências é parte de nossa tarefa.

“As obras de Giorgio Morandi são o paradoxo incorporado, de uma só vez são diretas e elusivas, francas e sutis, intuitivas e cerebrais. São multivalentes, quadros enigmáticos que podem ser lidos com igual eficácia como imagens altamente destiladas, específicas e privadas de um mundo reconhecível — e como o universal, a abstração não específica. Curiosamente, estas pinturas, desenhos, gravuras falsamente modestas parecem evocar apenas duas respostas: entusiasmo extremo ou total indiferença. O que de fato não é surpreendente, uma vez que a arte de Morandi não faz nenhum esforço para ser agradável ou para se autopromover. É exatamente o contrário. Contida, quase severa, nada sensualmente aberta, ela demanda do observador um esforço se este quiser descobrir seu verdadeiro caráter. Mas para os entusiastas, estas pequenas e reticentes naturezas-mortas e austeras paisagens são enormemente recompensadoras. Para qualquer um que preste atenção, o microcosmo do mundo do tampo da mesa de Morandi se torna vasto, o espaço entre os objetos, imensos, pregnantos, expressivos; a fria geometria e as tonalidades acinzentadas de seu mundo exterior podem ser intensamente evocativas do lugar, da estação, e até mesmo do momento do dia. O austero cede ao sedutor. Aqueles que não conseguem penetrar na obra de Morandi frequentemente o descartam como aborrecido. É significativo, entretanto, que muitos dos admiradores mais apaixonados de Morandi sejam seus colegas artistas. Mais uma vez o clichê de ‘pintor dos pintores’ se aplica, de tal forma que muitas vezes é tentador usar em resposta a obra de Morandi como medida parcial — e igualmente entre artistas e não artistas —, como habilidade para ver, ou pelo menos a habilidade de perceber as questões fundamentais da pintura.”⁶

É justo indagar se não há um sentido mais profundo que origine toda essa ambiguidade que cerca a obra de Morandi, pois ela, como toda boa obra de arte, está além das interpretações históricas, dos interesses ideológicos, e das condições

⁶ Wilkin, Karen. *Giorgio Morandi*, Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2007, p. 9.

sociais, que tingem a obra com suas colorações. Essas são apenas as manifestações mais superficiais e contingentes de uma ambiguidade muito mais profunda. Podemos reduzir, grosso modo, a fonte das polaridades às categorias figurativas e abstratas. A leitura regionalista ou universalista, em última instância, se reduz e se identifica com os termos figurativo ou abstrato. A história da arte parece justificar essa dicotomia. As tendências figurativas, em uma simplificação generalizadora, estão ligadas a uma apreensão perceptiva da realidade, enquanto as tendências abstratas concebem tal realidade tendendo a uma idealização. Esses termos são apresentados como polaridades. Nossa dúvida é se estas categorias utilizadas pela história e crítica de arte podem ser aplicadas a obra de Morandi, não seriam elas por demais simplificadoras das questões, deixando de fora muitas nuances e aspectos importantes da obra do artista. Essa é mais uma das nossas incumbências.

O público leigo e algumas vezes até mesmo historiadores da arte reclamam da monotonia repetitiva, do caráter monocórdio da obra de Morandi. A opção por uma temática tão estreita e definida de arranjos florais com suas flores artificiais de pétalas de seda, que na maior parte das vezes tomam o mesmo buque por modelo por décadas seguidas. Naturezas-mortas compostas por utensílios escolhidos por seu uso cotidiano, familiares a qualquer italiano médio, absolutamente desprovidos de qualquer significado simbólico profundo. Paisagens triviais da Itália central e do norte, com vegetação, relevo e casario sem qualquer apelo dramático, histórico ou exótico. Uma pintura de tons sóbrios terrosos, sem contrastes cromáticos marcantes, quer em seu aspecto de matiz, tonal ou de valor. Desenhos de linhas sumárias, apenas delineando uma estrutura mínima, gravuras de hachuras modulando diferentes intensidades de sombras, aquarelas que preenchem mais o vazio do entre as coisas do que propriamente representando as coisas. Toda esta simplicidade e regularidade, ao longo de décadas, levou muitos a erroneamente pensarem que, ao ver um único quadro de Morandi, viram toda sua obra, um chavão repetido aqui e ali, não só por leigos, mas muitas vezes também por estudioso de arte. Nada pode ser mais enganoso do que esta infeliz afirmação. É justamente a sutileza e a regularidade da obra que a tornam tão profunda. Foi a opção do artista de restringir seu horizonte temático que permitiu a este levar sua pesquisa às últimas consequências. E em função

desta escolha restrita, para uma verdadeira apreciação da obra de Morandi tornou-se imprescindível vê-la de forma o mais abrangente possível. Somente a comparação entre as obras, postas lado a lado é capaz de mostrar a sutil, porém extremamente significativa evolução ao longo dos anos de sua obra

A tradição clássica das naturezas-mortas

O recurso à perspectiva geométrica foi o aparato intelectual que os italianos formularam para conceber e organizar o espaço onde as coisas se inscrevem. Os florentinos procediam por meio de princípios gerais que estruturavam sua representação da realidade. Essa abordagem intelectual na interação com o real é sem dúvida, a grande contribuição da renascença italiana para o ocidente.

A tradição pictórica da Europa setentrional, como nos ensinou Panofsky, se desenvolveu através de uma acurada observação e de uma capacidade infinita de descrição. Desde o Renascimento, tal empirismo pictórico distinguia os mestres do norte da Europa dos mestres italianos. A tradição do norte da Europa, diversamente, não parte de uma concepção geral do espaço, pelo contrário, é por meio da observação e descrição dos objetos e de suas inteirações, pelas relações entre eles que surge a espacialidade no qual se inserem. O que nasce é um espaço de coisas e não um espaço a priori.

“Em grande parte, o estudo da arte e de sua história tem sido determinado pela arte italiana e por seu estudo. Esta é uma verdade que os historiadores da arte correm o risco de ignorar, em sua tendência atual de diversificar os objetos da natureza de seus estudos. A arte italiana, e sua vocação retórica, não só definiu a prática da tradição central dos artistas ocidentais como também determinou o estudo de suas obras. Quando me refiro à concepção de arte da renascença italiana, tenho em mente a definição albertiniana do quadro: uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto.”⁷

Essa tendência à descrição gerou um caminho que naturalmente levou ao gênero das naturezas-mortas. Tal qual um cientista que em seu laboratório cria condições ideais de temperatura e pressão para a consecução de seus experimentos, o pintor de naturezas-mortas tem a particularidade de montar a cena, selecionando seus objetos temáticos para corresponder às suas necessidades

⁷ Alpers, Svetlana. *A arte de descrever*, Edusp, São Paulo 1999, p. 29.

expressivas. Embora o gênero seja muito anterior ao seu florescimento nos países baixos, quando pensamos em naturezas-mortas quase imediatamente nos vem à mente as pinturas dos mestres da região.

A possibilidade de dispor os mais variados objetos sobre um tampo de mesa propiciava ao artista exibir toda sua habilidade na representação das mais variadas texturas. A princípio, as questões diziam respeito à representação pictórica das sensações e dos efeitos táteis, as texturas dos objetos. As transparências dos vidros, os brilhos da prataria, o toque suave do cetim, a rugosidade de um tapete persa, a viscosidade dos peixes, a dureza da carapaça de um caranguejo, tudo servia como pretexto para que a maestria dos artistas fosse exposta e seduzisse os potenciais compradores dessa nova sociedade burguesa, o estatuto do artista comissionado começava a entrar em declínio e o pintor deveria buscar, através de seus recursos plásticos, a complacência do espectador a fim de seduzi-lo à compra.

Ao longo dos anos, foram se ampliando as problemáticas específicas inerentes ao gênero. Começou-se a explorar os conteúdos simbólicos de tais objetos para a veiculação de mensagens morais: a vela como a chama da vida ou um crânio como a presença inequívoca da morte, frutas apodrecidas e a alusão ao envelhecimento, bolhas como a surpresa da morte e fumaça, relógios e ampulhetas como a brevidade da vida, as chamadas *vanitas*.

Além do caráter simbólico que desde cedo se associou ao gênero, muitos artistas perceberam as implicações e os desdobramentos espaciais inerentes a essas pinturas, por exemplo: a representação do tampo de apoio da mesa e o paralelismo entre o plano pictórico da tela e a borda da mesa. Abundantes são os exemplos de quadros nos quais um objeto, um prato, um cacho de frutas, um animal, ou uma faca pendendo na beirada da mesa em equilíbrio instável, seu cabo na direção do observador, enfatiza o limite da borda da mesa. O artifício do *repoussoir* tinha a função de reforçar a ilusão espacial de profundidade através de uma dupla articulação. O artifício cria a sensação de um plano limite que se interpõe entre o espectador e a cena, coincidindo e corroborando com a superfície física da tela. Por um lado projeta “para trás” tudo aquilo que está representado para “além” da superfície da tela, por outro o cabo da faca que avança para “fora”

do quadro, em direção ao espectador, age como elemento de ligação entre o espaço físico do observador e o espaço virtual do quadro, e assim induz o espectador a introjetar-se e posicionar-se dentro do espaço ilusório.

O papel desempenhado pelas naturezas-mortas dentro da obra de Morandi é quantitativamente preponderante, sendo responsável por aproximadamente 2/3 de toda a produção morandiana, e também majoritário em cada um dos meios expressivos, pintura, gravura, desenho e gravura. A ênfase de Morandi neste gênero me parece justificada por suas características de favorecer o controle na organização da cena e tornar mais evidente as questões plásticas tratadas pelo artista. Muitas questões abordadas nas naturezas-mortas também foram tematizadas nos outros gêneros, principalmente nas paisagens, o segundo gênero em quantidade tratado por Morandi, seguidos pelos buquês de flores e retratos, ambos em quantidade bastante inferior aos outros dois. A serialização que encontramos nas naturezas-mortas também pode ser vistas nas paisagens. O artista pinta de forma recorrente um mesmo grupo de casas ou um mesmo motivo paisagístico, modificando minimamente seu ponto de observação ou seu enquadramento. No entanto, para fins interpretativos das questões morandiana, as naturezas-mortas são mais favoráveis a descrição e evidênciação destas, portanto optamos por concentrar nossa abordagem na produção das naturezas-mortas, sem no entanto negar a importância e a qualidade dos demais gêneros.

A adoção por parte de Morandi do gênero das naturezas-mortas vai refletir alguns aspectos pelos quais a tradição tratou o tema, tanto o questionamento espacial, quanto a representação simbólica dos objetos.

A representação espacial foi atualizada para se adequar as novas formulações do espaço moderno. A representação simbólica, por sua vez, foi completamente invertida em sua relação com a tradição das “*vanitas*”. Aquilo pelo qual as “*vanitas*” ganharam sua reputação, a sua capacidade de veiculação de preceitos morais através de um simbolismo cifrado de seus objetos, vai justamente sofrer um esvaziamento desse caráter simbólico para melhor evidenciar os aspectos espaciais e a “penosa constituição do objeto” herdada de Cézanne como se refere Brandi. A cena se constrói através de uma meticulosa seleção de coisas e utensílios, oriundo de um universo cotidiano conhecido, cujos conteúdos

simbólicos se anulam mutuamente gerando um universo simbólico fraco, favorecendo sua percepção não como símbolos morais, e sim como elementos de organização da forma em uma realidade concreta. “Não há nada na obra de Morandi que possa ser citado, porque seu trabalho nunca se solidifica num repertório, num patrimônio de signos.”⁸

Essa falta de uma imagem simbólica forte, de ícones representativos e impactantes, de uma significação imagética pregnante, vem a favorecer a intensidade das relações formais da obra em uma situação real, concreta: o modo de estruturação entre as coisas e o mundo, entre as formas e o quadro faz com que as categorias figurativas e abstratas percam sua capacidade de serem aplicadas as obras de Morandi mostrando o diacronismo destes conceitos. Daí sua capacidade de multiplicar descendências, para além das características formais, tanto entre artistas figurativos quanto abstratos.

Cézanne é sem dúvida a referência central para a obra de Morandi. Suas naturezas-mortas ligam-se diretamente às obras do mestre da Provence. Morandi não é o único herdeiro do legado cezanniano, evidentemente, o Cubismo de Picasso e Braque também descende em linha reta das pesquisas de Cézanne. No entanto, a abordagem de Morandi sobre a obra de Cézanne é divergente da leitura cubista. Cada qual exacerba um aspecto diverso do mestre francês, explicitando diferentes possibilidades interpretativas deste legado.

A comparação entre o enfoque de Morandi e a abordagem cubista ajuda a mostrar quais foram os aspectos privilegiados, em detrimento dos demais, qual aspecto foi exacerbado, e quais as questões relegadas na obra de Cézanne, tanto por Morandi por um lado, como por Picasso e Braque do outro. O confronto entre as obras demonstra, na verdade, um contraste nos modos de concepção da realidade. O que pretendemos, ao comparar duas alternativas interpretativas da obra de Cézanne, ambas igualmente válidas, porém muito diversas em seu modo de instalar a realidade por intermédio da pintura, é pelo contraste e pelas diferenças, trazer a luz as particularidades de cada uma destas interpretações e

⁸ Mammi, Lorenzo. Catálogo da exposição Morandi no Brasil.

contribuições, a assim mostrar a importância e o caráter insubstituível do papel da arte na construção de nosso entendimento da realidade.

Estas são algumas das tarefas que esta tese busca responder. Desembaraçar a obra de Morandi dos interesses histórico-culturais que orientaram as leituras desta, buscando entender as motivações históricas que influíram em cada um de seus intérpretes e explicitar os jogos de força e interesses particulares aos quais estes intérpretes estavam submetidos.

Obviamente pode-se objetar que ao buscar desvencilhar a obra das circunstâncias de sua leitura recai-se novamente em novas circunstâncias temporais e culturais que vão necessariamente determinar esta nova leitura. Quanto a isso nada temos a objetar a não ser assinalar que a tarefa de re-desvencilhar a obra desta nova leitura cabe a um futuro historiador da arte, que também estará submetido a novas circunstâncias culturais, e assim por diante.

Usaremos como referência para a localização das obras de Morandi a numeração proposta por Lamberto Vitali em seu *catalogo generale*, em dois volumes, dedicado as obras de pintura. Apesar de algumas inconsistências nas datações e omissões de algumas obras, o catálogo é um trabalho de qualidade que se tornou referencia inestimável na apreciação da obra de Morandi.