

2. Morandi, e o Cubismo de Picasso e Braque

No ano de 1907, enquanto Morandi dava seus primeiros passos em direção à *Accademia*, Picasso terminava uma tela de grandes dimensões que viria a se tornar um dos marcos basilares da arte moderna. A trajetória de *Les Femmes d'Alger (O Jovem Obediente)*, ao contrário do que se pode imaginar pela importância que esta pintura adquiriu para os destinos do Modernismo, não teve uma recepção tranquila. Poucos foram os que tiveram acesso à tela, que permaneceu guardada durante alguns anos no ateliê de Picasso, mas para estes poucos e privilegiados espectadores, quase todos figuras de destaque para o mundo da arte moderna, as reações foram bastante significativas e esclarecedoras. Matisse, que nessa época já era considerado um dos artistas mais avançados do Modernismo, achou que Picasso estava debochando dos postulados modernos e saiu do estúdio do espanhol jurando destruir sua carreira.⁶⁸ André Salmon, amigo de Picasso e crítico de arte, lembra de sua decepção diante do quadro em seu livro *La jeune peinture française*:⁶⁹ Derain profetizou que um dia Picasso seria encontrado enforcado atrás da tela e D. H. Kahnweiler, comerciante de arte, teórico e um dos principais entusiastas do Cubismo tão pouco pôde entender, neste primeiro momento, o que se passava com a arte de Picasso. Finalmente Braque, o único artista a quem se pode reputar o mesmo grau de importância na fundação e desenvolvimento do Cubismo, ficou atordoado com a tela.⁷⁰

Les Femmes d'Alger (O Jovem Obediente) certamente não é uma tela cubista em sentido estrito, mas é considerada por quase todos os estudiosos do período como sua obra seminal. A radicalidade da tela, as novas concepções artísticas foram tão grandes que, mesmo as pessoas mais capacitadas a reconhecer os avanços plásticos propostos pela tela foram incapazes de alcançar a plenitude de seu significado. O quadro parecia inacabado e Kahnweiler⁷¹ faz menção de que, pelo

⁶⁸ Battcock, Gregory. *A nova arte*. Editora Perspectiva. São Paulo, p. 87

⁶⁹ *La jeune Peinture Française*, em Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989. p. 43

⁷⁰ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 33.

⁷¹ A questão do não acabamento de *Les Femmes d'Alger* foi motivo de um grande debate, ao qual não vamos aqui reproduzir por não ser nosso objeto, mas que pode ser aprofundado com a leitura de Leo Steinberg – *Philosophical Brothes* e William Rubim Proof.

menos uma vez, Picasso se referiu a ele nestes termos.⁷² No entanto, Picasso, que tantas vezes retomou outras pinturas, jamais teve a intenção de “acabar” a tela, o que é indicativo da característica processual da obra e da importância inerente deste não acabamento na veiculação da mensagem que ela buscava transmitir.

Posteriormente, quando o movimento já estava consolidado e estabelecido, havia certo consenso entre os artistas de que o Cubismo seguia as premissas da linhagem realista da arte francesa, que vinha de Courbet e tinha seu maior representante no final do século XIX em Cézanne. Por realismo entendia-se representar a realidade externa de maneira objetiva, distanciada das distorções provocadas pelos impulsos sentimentais ou juízos morais, que impediam a apreensão do real na integridade de seus dados concretos. Este também era o programa de Cézanne, que o mestre provençal desenvolveu com tanto afinco até os últimos anos de sua vida, finda menos de dois anos antes de Picasso começar a pintar *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)*. Formalmente a tela de Picasso pouco tem em comum com as naturezas-mortas de Cézanne e suas paisagens da Provença. A violência do tratamento, a rascante angularidade de suas formas, o grotesco das faces sem expressão, tudo levaria a aproximar a tela da tradição expressionista, e no entanto Matisse, o líder dos Fauves, ficou desconcertado diante dela.

Quando Picasso pintou *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)*, os objetivos programáticos desse realismo levado às últimas consequências ainda não estava estabelecido, e portanto não é justo cobrarmos sua ligação conceitual com as telas cubistas posteriores.

“Nem Braque nem Picasso estabeleceram para si este programa antecipadamente. Ele emergiu, isto sim, como algo implícito e inevitável no curso de seu esforço conjunto para preencher aquela visão de uma arte pictórica ‘mais pura’ que eles tinham vislumbrado em Cézanne, de quem eles também retiraram seus meios.”⁷³

No entanto nós, hoje, fazemos retrospectivamente a ligação de uma evolução formal entre a produção de Cézanne, passando por *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)* e chegando às telas cubista de Picasso e Braque. O elemento modificador da ordem, que impede uma leitura linear direta entre a produção

72 Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 36.

73 Greenberg, Clement. *Arte e cultura*. Colagem Editora Atica, São Paulo, 1996, p. 85.

cezanniana e as telas cubistas, o fator desviante que *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* apresenta, é resultante da introdução na esfera de influência artística de Picasso da Arte Negra e da Arte da Oceania, a assim chamada Arte Primitiva, cujos exemplares de máscaras e esculturas circulavam em Paris no começo do século XX.

Não quero exaurir aqui as questões relativas a *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* com uma descrição detalhada do processo de realização da tela, de sua evolução e suas implicações, o que já foi tão bem detalhado por Leo Steinberg em seu *Philosophical Brothel*, mas indagar como a introdução da lógica estrutural dos elementos apreendidos na Arte Primitiva, que aparecem, de maneira decisiva, pela primeira vez na obra de Picasso, no período de execução desta tela, introduzem um diferencial entre o modo de apreensão da realidade concebido por Cézanne e a variação na abordagem realizada pelos cubistas, divergências essas que terão consequências diretas na obra de Morandi.

Picasso não foi o descobridor do primitivismo, que já havia despertado o interesse de diversos outros artistas anteriores, mas para estes a arte dos “povos primitivos” despertavam outros interesses: o exotismo, a liberação de uma pulsão de energia primal, a negação dos valores sociais europeus, a recuperação de um misticismo imaculado... Segundo Picasso, e logo após Braque, ela era mais “conceitual”. Opunha-se à tradição da arte ocidental, e tinha uma importância liberatória dos valores, com se referia Braque, da “falsa tradição”, do passado recente da arte francesa. Uma reação ao cenário das artes francesas dominado pelo Impressionismo, que fundava todo seu processo investigatório, para cumprir sua concepção de realismo nos processos perceptivos e nas apreensões óticas dos dados sensíveis. Assim foi o caráter intelectual e não retiniano da Arte Tribal, como contraponto à sensualidade perceptiva do impressionismo dominante, que atraiu os cubistas para as obras africanas. Como escreveu André Salmon em 1920, “é o seguinte: concepção se sobrepõe a percepção”.⁷⁴ John Golding dá a exata dimensão do problema em seu livro-tese:

⁷⁴ Salmon, André. *La jeune peinture française*, p. 42.

“Picasso, por outro lado, enquanto estava indubitavelmente fascinado pelas propriedades formais e esculturais da Arte Tribal, também admirava intuitivamente por uma razão mais fundamental; por sua qualidade ‘*raisonnable*’ ou conceitual. Esta era a verdadeira ligação entre o Cubismo e a Arte Tribal. Assim, como a Arte Tribal, o Cubismo de Picasso e Braque era essencialmente conceitual. Mesmo nos estágios iniciais do movimento, quando os pintores ainda confiavam em grande medida nos modelos visuais, sua pintura não era tanto o registro das aparências dos dados sensoriais de seus temas, mas expressões em termos pictóricos de suas ideias ou conhecimento delas. ‘Eu pinto os objetos como eu os penso, não como eu os vejo’, disse Picasso a Gomes de la Serna. E foi o elemento conceitual do Cubismo que permitiu os pintores de vários períodos se separarem das aparências visuais sem perder contato com o mundo material à sua volta.”⁷⁵

Em uma passagem um pouco anterior no mesmo livro, Golding relata outra declaração de Picasso sobre o efeito da Arte Negra:

“Trinta anos mais tarde, lembrando a revelação da Arte Tribal, Picasso falou sobre *Demoiselles* como seu ‘primeiro exorcismo pictórico’: ‘Para mim as máscaras não eram simples esculturas, elas eram objetos mágicos... Elas eram armas – para impedir que as pessoas fossem guiadas pelos espíritos, para ajudá-las a se libertarem.’ E foi indubitavelmente neste nível liberatório e atávico profundo que ele respondeu primeiro à Arte Tribal. Mas devemos lembrar que esta declaração foi dada depois de seu envolvimento com o Surrealismo e que esta não deve ter sido precisamente sua reação nos primeiros anos.”⁷⁶

O que podemos ver é que, ao longo dos anos e de acordo com as circunstâncias, a atribuição dada por Picasso sobre a importância da Arte Negra e ou Tribal e sua função vai se alterando. A Arte Tribal atua sobre a produção picassiana de diversas formas, de acordo com o momento e os interesses específicos que estão sendo trabalhados nas obras, alguns dos quais não tão originais, como o efeito liberatório dos padrões estéticos vigentes, que os Fauves já haviam antecipado, ou o caráter expressivo, que os alemães do Die Brücke já tinham percebido nas esculturas negras.

Porém antes de entrarmos decisivamente no estudo do Cubismo Analítico, vejamos como foi a contribuição de Braque, que desenvolvia seu trabalho concomitante a Picasso, para o encaminhamento do Cubismo nestes momentos iniciais, e cuja presença da Arte Negra só foi sentida algum tempo mais tarde.

⁷⁵ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 51.

⁷⁶ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 49-50.

Braque foi um dos poucos artistas a ver *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, e após absorver o choque provocado pelo primeiro contato com a obra, logo incorporou aspectos desta na sua produção. Um pequeno desenho, de três Mulheres, de 1907, hoje infelizmente perdido, do qual temos acesso apenas em reproduções fotográficas atesta esta influência. A posição de uma das figuras sentada sobre seus calcanhares, é uma inquestionável referência a figura representada agachada de costas na tela de Picasso. O desejo de mostrar a figura, não apenas por sua visão frontal, mas na sua integridade, ou seja, no máximo de ângulos possíveis, mostra a intuição de Braque das questões espaciais que se anunciavam em *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*.

Braque sempre teve uma natureza mais comedida e estável, em contraste com o temperamento de Picasso, mais tempestuoso e instável e as duas obras refletem estes traços das personalidades dos dois protagonistas do Cubismo. O desenho de Braque não traz a pulsão expressionista de *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, mais controlado e analítico. O ano de 1907 marca a obra de Braque como um ano em que este decide abandonar o cromatismo Fauve e se aprofundar na pesquisa estrutural a partir de Cézanne. Na passagem de 1907 para 1908, Braque viaja para o Estaque, onde realiza algumas paisagens de influência marcadamente cezanniana. A efusão da cor Fauve dá lugar a uma paleta extremamente restrita de ocre, marrons, cinzas e verdes, as formas sofrem um processo de síntese descritiva que busca representar apenas a estrutura da paisagem e de seu casario, a observação direta cede espaço para uma construção mnemônica. Mais uma vez recorremos ao texto de Golding para esclarecer o processo de Braque:

“O débito deste tipo de pintura com Cézanne é claramente visível. Mas é quase óbvio que Braque começou a estudar Cézanne de um modo muito mais intelectual e atencioso, e que isso resultou na criação de um tipo de pintura inteiramente nova. Em primeiro lugar Braque se afastou das aparências visuais de modo muito mais decisivo do que Cézanne, que apesar de estar muito cômico (se não instintivamente) do lado puramente formal ou abstrato da pintura, confiava entretanto em suas naturezas-mortas e paisagens, em um exaustivo estudo do ‘motivo’ como ponto de partida, apesar de Émile Bernard mencionar em seus artigos que a visão de Cézanne ‘era muito mais em seu cérebro do que em seu olho’. No Estaque, Braque estava trabalhando a partir da natureza, mas sentiu-se que as formas em suas pinturas não foram sugeridas por paisagens particulares, mas antes, que ele impôs ao cenário natural sua própria forma de visão, austera, angular e quase geométrica. Neste sentido a pintura de Braque é, como os

quadros negroides de Picasso, conceitual. As formas são mais cruelmente simplificadas do que as de Cézanne, e a despeito de haver a mesma sensação de retraimento que se tem nas pinturas de Cézanne, enquanto o olho se move de um plano para o outro, a pintura de Braque é composta de tal modo que a sensação de profundidade é muito restrita. Mais ainda, Cézanne sentia que estava respeitando as leis da tradição, a perspectiva científica.⁷⁷ Quando estas eram violadas em suas pinturas, era devido à teoria pictórica envolvida conflitar com sua abordagem intensamente visual e empírica, e com seu desejo de reconstruir a forma tridimensional de seus temas tanto quanto possível.

(...)

Finalmente, há a questão da cor. Cézanne trabalhava com a palheta Impressionista, e é evidente, não apenas a partir da análise visual de sua pintura, mas também de suas cartas e pelas observações feitas por Émile Bernard sobre seu processo de trabalho, que Cézanne confiava na exatidão das relações tonais para produzir a sensação de volume e aprofundamento; de fato, a necessidade que ele sentia de verificar estas relações era uma das razões pelas quais ele foi compelido a retornar continuamente ao estudo da natureza. Com as pinturas do Estaque, Braque, por outro lado, começou a limitar gravemente seu uso da cor e a este respeito seu trabalho era típico das primeiras pinturas cubistas. Quando a cor foi reintroduzida nas pinturas por Braque, foi para surgir como um elemento pictórico completamente independente, relacionado com formas sólidas e com o espaço ao seu redor, mas claramente distinguível deles como um fator artístico separado. Ela era para ser usada, em outras palavras, de maneira oposta ao modo de Cézanne.⁷⁸

Uma tendência de leitura redutiva do Cubismo, e de Cézanne, costuma colocar o mestre provençal como um pré-cubista, ou o Cubismo como apenas um desdobramento das questões já levantadas por Cézanne. A diferença entre estes dois momentos da arte estaria apenas na intensidade e no aprofundamento das intenções e do tratamento. Esta posição, a nosso ver equivocada, foi assumida e defendida inclusive por alguns artistas cubistas de importância secundária, como Metzinger e Gleizes, onde sugerem em seu texto *Du Cubisme* que:

⁷⁷ Esta posição adotada por Golding afirmando a manutenção dos cânones da perspectiva científica na obra de Cézanne me parece bastante questionável, e o estudo de Maurice Merleau-Ponty, *A Dívida de Cézanne*, traz argumentos definitivos a respeito. O livro de Golding foi fruto de sua tese de doutorado terminada em 1953 no Courthald Institute of Art, e que teve seus primeiros esboços 30 anos antes de sua publicação em 1959, como o autor nos diz em seu prefácio. Provavelmente ele não entrou em contato com o texto de Merleau Ponty que foi publicado pela primeira vez em 1945, uma vez que não há nenhuma referência a este na bibliografia. Trataremos de forma mais abrangente esta questão e da influência de Cézanne na obra de Morandi no período relativo aos anos 1930 em diante.

⁷⁸ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 63.

“Entender Cézanne é antever o Cubismo. Nos nossos dias estamos justificados ao dizer que há apenas uma diferença de intensidade entre esta escola e as manifestações que a precederam.”⁷⁹

Esta visão, de certo ainda vigente por parte de muitos intérpretes, reduz tanto Cézanne quanto os Cubistas. Não há dúvidas de que as produções de Picasso e Braque são decorrentes da pesquisa cezanniana, mas não são apenas sua continuação. Há diferenças fundamentais, e entender a ambas as produções artísticas desta maneira leva inexoravelmente a um reducionismo inaceitável, e consequentemente a uma perda concernente à complexidade das questões propostas por todos os artistas envolvidos. Demarcar suas diferenças é um passo importante, uma vez que são as diferenças entre os artistas que ajudam a compreender melhor a originalidade de suas produções. Tendo Morandi, nos primeiros anos de sua formação artística, aderido rapidamente às questões cezannianas e logo depois, produzido algumas poucas telas de forte influência cubista, e finalmente, alguns anos mais tarde, após sua experiência metafísica, ter retornado às questões levantadas por Cézanne, torna-se inevitável e essencial, para o aprofundamento e melhor compreensão de Morandi, retraçar este percurso e as motivações de suas mudanças. Retomaremos esta questão em momento mais oportuno, por hora falta-nos ver como se desenrola a trajetória de Braque e como ele e Picasso desenvolvem o Cubismo Analítico, onde a meu ver as diferenças se intensificam.

Não há uma obra individual à qual possamos estabelecer como um divisor de águas, uma tela que demarque o começo de uma fase cubista analítica. A evolução do Cubismo se deu por paulatinos avanços, acréscimos e aquisições, realizadas pelos seus dois principais pintores, que trabalhando de um modo bastante singular na história da arte, foram incorporando as conquistas mútuas nas telas de um e de outro. A famosa metáfora dos dois alpinistas atados por uma corda galgando a montanha alternadamente é bastante ilustrativa do processo de trabalho de ambos, e através dela podemos entender como esta sintonia fina entre os dois pode produzir obras que, algumas vezes, são quase indiscerníveis entre seus autores. Cada pequeno progresso plástico era incorporado na tela consecutiva por seu parceiro que, por sua vez, produzia novos avanços e trazia novos

⁷⁹ Du Cubism, p. 9-10, citado em Golding, John, *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 60.

questionamentos. Para que tal processo evolutivo pudesse ser acompanhado pelo companheiro, certamente houve muita discussão sobre os interesses, buscas, concepções, questionamentos e direções nas quais as obras deveriam prosseguir, entretanto, temos pouca produção teórica por parte de seus protagonistas, apesar da clareza de intenções e pertinência das posições que podemos depreender nas esparsas declarações a respeito de suas produções.

Para melhor entendermos a evolução do Cubismo Analítico não devemos avaliar uma única obra, mas analisar a passagem de tela para tela dos pequenos ganhos que as separam. Infelizmente, apesar de desejável, esta aproximação teórica é demasiado ampla, e como nosso objetivo não é um estudo aprofundado do Cubismo, mas sim a obra de Morandi, vamos ficar em débito em relação a esta análise evolutiva mais detalhada, por causa da restrição de tempo e espaço na tese. Como alternativa a este processo mais longo, porém inviável de análise das diversas obras, proponho apontar alguns marcos evolutivos na configuração plástica que caracteriza o Cubismo Analítico e eventualmente referenciar algumas obras onde estes se mostram nítidos.

Paisagem do Estaque, descrita acima e pintada por Braque no ano de 1908, pertence ao período no qual o termo Cubismo começou a ser utilizado, fazendo referência às simplificações das estruturas representadas em formas geométricas elementares. No processo de sua execução ocorre uma mudança importante de enfoque utilizado por Braque, que até então seguia o expediente de observação direta do motivo, tal qual o método pós-impressionista de Cézanne, e de acordo com o procedimento que ele já vinha praticando desde quando integrava o grupo de artistas Fauves. Braque abandona a percepção direta da paisagem para começar a pintar de memória. O processo mnemônico tem como uma de suas peculiaridades a descrição geral, não se atendo a detalhes e marcas específicas. Conforme veremos mais tarde, esta ruptura com a percepção direta do motivo será particularmente importante para a distinção entre a abordagem de Morandi em comparação com o método dos cubistas. A tela de Braque também é importante por introduzir uma nova maneira de construção espacial, que inverte o método tradicional de construção da perspectiva, como cita Kahnweiler em seu *Der Weg zum Kubismus*:

“A representação da posição dos objetos no espaço é feita da seguinte maneira: ao invés de começar a partir de um suposto primeiro plano e daí para dar a ilusão de profundidade por meio da perspectiva, o pintor começa de um plano de fundo definido e claro. Começando do fundo o pintor trabalha em direção ao primeiro plano através de um tipo de esquema de formas no qual a posição de cada objeto é claramente indicada, ambos em relação ao plano de fundo definido e em relação aos demais objetos.”⁸⁰

Embora Picasso já conhecesse a obra de Cézanne com bastante agudeza e tenha visitado sua retrospectiva, em 1907, quase diariamente, é somente a partir deste período, e possivelmente após ver a paisagem de Braque, que Picasso passa a pintar tematizando diretamente as questões cezannianas. Sua natureza-morta *Pão com fruteira sobre a mesa*, de 1908, é decorrência direta desta mudança, mas é em *Rue de Bois*, de 1908, hoje no museu Puchkin, que Picasso se aproxima da paisagem de Braque. Em ambos os artistas há um abandono da perspectiva tradicional e as construções parecem originar-se de múltiplos pontos de vista impedindo a determinação de um ponto de fuga único. As construções obedecem a regras arbitrárias, e as arestas das paredes das construções concorrem para pontos diversos. Se as regras da perspectiva linear estavam sendo subvertidas, o mesmo ocorria com a perspectiva aérea. As graduações de claro-escuro, tradicionalmente signos volumétricos que representam a luminosidade incidente sobre os corpos, tão pouco obedeciam a qualquer princípio regulador. As fontes, de onde emana a luminosidade que propicia a sensação de volumetria, são indetermináveis, eliminando qualquer resquício de sombreado e gradação tonal que possa remeter a alguma representação naturalista. Assim como Braque, Picasso restringe sua paleta excluindo qualquer referência à cor local. Em substituição a um cromatismo naturalista, Picasso e Braque optam por uma construção tonal, que só pode ser justificada intelectualmente, não só como forma de evitar qualquer associação a um naturalismo ou resquício impressionista, mas também para excluir qualquer ligação emocional ou expressiva associada à cor.

A construção de Picasso é mais escultórica que a de Braque, marcando mais enfaticamente os volumes e as formas dos objetos, enquanto Braque tenderá a equacionar a relação entre a inserção da figura no espaço. As linhas de Picasso são mais fechadas determinando mais enfaticamente os limites dos objetos e a

⁸⁰ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 64.

definição de sua forma; a linha de Braque, tal qual a de Cézanne, é mais aberta e interrompida gerando uma interpenetração entre espaço e objeto, produzindo transições mais fluidas entre estes e conseqüentemente dotando suas telas de uma homogeneidade maior do que nas telas de Picasso.

Tematicamente as pinturas de Picasso e Braque compartilham dos mesmos interesses, basicamente paisagens e naturezas-mortas, ou talvez, me expressando melhor, a falta de interesse, uma vez que, ao menos inicialmente, é a falta de qualidades morais ou emocionais, mas exclusivamente formais, que credenciam estes motivos para serem pintados. Mais tarde, como mostrou Rosalind Krauss em seus *Picasso Papers*, veremos que há uma introdução de elementos temáticos com significativos componentes ideológicos nas colagens, mas por hora, no que concerne à seleção dos elementos representados, esta ainda se restringe as propriedades formais dos arranjos. No entanto Picasso, além das naturezas-mortas e das paisagens que compartilha com Braque, começa a produzir, a partir dos anos de 1908-09, algumas pinturas cubistas nas quais a representação da figura humana é o tema principal, quer sejam pinturas de corpo inteiro, como sua *Baigneuse* de 1910, quer sejam retratos, como já havia feito em suas fases anteriores ao Cubismo. Uma retrato de Fernande Olive, então sua companheira, cujo título é *La Femme aux Poires*, mostra como este período foi extremamente fértil em inovações, e como em poucos meses as mudanças se sucederam. A referência imediata é Cézanne e seus retratos de *Madamme Cézanne*. A ideia de uma representação com ênfase nos princípios estruturais rege a organização das formas. Descartada qualquer evocação sentimental ou psicológica do retratado, parte do princípio que um rosto, antes de mais nada, são formas, e como formas devem ser tratadas. Alguns anos antes, Picasso havia utilizado um sistema parecido para separar em grandes volumes as diferentes partes do corpo na representação das figuras de sua fase negra, mas estas figuras tinham um critério de divisão mais esquemático do que analítico. Picasso nessa pintura articulou o volume a partir de uma análise minuciosa e do escrutínio dos elementos constitutivos do rosto e da cabeça da modelo. Vale dizer neste momento que, se dissemos que antes Braque e Picasso pintavam de memória, isso não é uma verdade absoluta; seria melhor afirmarmos que eles também pintavam de memória, mas não abdicando completamente da observação do modelo, de acordo

com a obra e suas determinações, o peso da observação direta do objeto podia ser mais intenso ou negligenciado. Na pintura da cabeça de Fernande, à uma aguda observação visual, se soma um rigoroso processo de filtragem intelectual, que visa isolar os elementos formais básicos que virão a constituir a face representada. Não quero aqui descrever, o que seria exaustivo e contraproducente, a série de planos através dos quais Picasso vai isolando, decompondo e reconstruindo a testa, os olhos, o nariz, as maçãs da face, o pescoço, para a construção da imagem, mas assinalar a crescente sensação escultórica que este facetamento produz, algo até então não alcançado nas pinturas cubistas desse primeiro período. Não por acaso, logo em seguida, Picasso esculpe uma cabeça em bronze muito similar morfologicamente a essa pintura. A questão do facetamento dos planos na escultura cubista é muito problemática, para não dizermos contraditória, uma vez que é natural à própria escultura este mostrar-se por completo, ambição à qual a pintura cubista almejava representar, mas esta não é uma questão para ser desenvolvida aqui e vamos deixá-la de lado.

Na obra de Picasso alternam-se produções paralelas, durante o período das pinturas negras, entre *Les Demoiselles D'Avignon* e a fase cubista analítica, a produção oscilava entre pinturas que tratavam a figura humana com ênfase em sua volumetria escultórica e outra parte da produção mais superficial e planar. A questão da alternância entre pinturas mais enfaticamente planares e outras mais volumétricas com ênfase na construção espacial, esse dilema entre a tendência a privilegiar a linguagem plástica ou a espacialidade, está no centro do problema das diferenças entre os cubistas e Morandi na retomada de Cézanne. Esta mesma oscilação entre uma preocupação com a volumetria e outra com a planaridade também ocorreu no período cubista, nos anos imediatamente posteriores à pintura de *La Femme aux Poires*, Picasso pinta uma série de retratos que vão se tornando cada vez mais superficiais e que vão culminar no *Retrato de Kahnweiler*. Na tela de 1910, *Garota com Bandolim*, também conhecido como *Retrato de Fanny Tellier*, pintura inacabada de Picasso, podemos perceber, auxiliados pelo estado intermediário em que a pintura se encontra, todo o processo de construção da pintura. As telas deste período, tanto de Picasso como de Braque, foram se tornando mais e mais abstratas. Na tela inacabada, *Retrato de Fanny Tellier*, a figura representada é mais facilmente reconhecível do que na maioria das obras do

mesmo período. Não me parece despropositado inferirmos a partir daí uma preocupação do artista em, ao menos em seu estágio inicial, tomar como ponto de partida a observação direta de seu modelo, apoiar-se na sua existência material, e ter um algum grau de comprometimento e dependência com sua aparência física. A racionalização da figura, nesse estágio, não é integral, ainda depende do modelo externo e da percepção. Na verdade, a independência absoluta de um referencial externo jamais chegará ao seu limite, uma vez que, se os artistas viessem a praticá-la ao seu extremo, isso inexoravelmente os levaria a uma abstração plena, a qual, nem Picasso, nem Braque praticaram. Percepção, memória e racionalização entram em uma dinâmica de dominâncias alternativas como regentes do processo de construção da imagem plástica, ora prevalecendo, uma ora outra, revelando aspectos diversos do objeto representado, trazendo a para a tela a complexidade da realidade visual e suas diversas instâncias constitutivas.

“O Cubismo, apesar de seu forte viés intelectual e sua preocupação com valores pictóricos puramente formais, nunca foi em nenhum nível uma arte abstrata. Na verdade os próprios pintores e os escritores contemporâneos que estavam verdadeiramente tentando entender os trabalhos deles, afirmavam que o Cubismo era uma arte realista. Mesmo Apollinaire que, animado com a quebra completa que o Cubismo efetuou com a pintura tradicional, que tendia a sugerir que o programa ideal dirigia-se a uma completa abstração, ainda sim insistia que o Cubismo era uma arte realista, uma vez que sua inspiração era marcada por uma verdade transcendental para além do mundo das aparências.”⁸¹

A figura, em *Fanny Tellier*, apresenta uma volumetria bastante marcada e definida: busto, braço, cabelo e bandolim tem um tratamento volumétrico dado pelo sombreamento intenso, muito diferente de algumas partes do tronco, ou da face e do pescoço, que se unem quase em um único plano. O facetamento dos planos não é tão intenso como em outras pinturas da mesma época, provavelmente em função de seu estado de inacabamento. Há uma sensação de descontinuidade produzida por áreas muito planares em contraposição às outras com volumes acentuados que, talvez, caso a pintura fosse terminada, apresentasse uma uniformidade maior. Se compararmos com *Retrato de Uhde* do mesmo ano, *Fanny Tellier* apresenta uma descontinuidade em seu tratamento muito maior, resultando na já mencionada perda de unidade, que o *Retrato de Uhde* não tem. A relação entre figura e fundo nas duas obras também é bastante diferente. No

⁸¹ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 86.

retrato feminino a figura está projetada em um plano mais avançado em relação ao fundo, o que não acontece no retrato masculino, onde figura e fundo se interpenetram de maneira mais consistente, dotando a tela de uma unidade planar maior do que no retrato anterior. A volumetria da figura, embora presente em ambos, é menos acentuada em *Uhde*, favorecendo conseqüentemente a uma maior coincidência entre o espaço de representação e a superfície da tela. A abertura do contorno linear dos volumes impede uma delimitação precisa, o que favorece o efeito planar na tela mais acabada, ao passo que o inverso se verifica em maior grau em *Fanny Tellier*, onde os volumes são mais definidos e fechados. A comparação entre a tela acabada e a inacabada, e os diferentes estágios atingidos em ambas, nos leva a especular sobre o processo de construção das telas cubistas, ao menos nos anos de 1910. Supomos que, inicialmente, a figura é captada através de sua apreensão sensível e mediada por uma racionalização da qual se extrai os elementos básicos de sua estrutura. A imagem produzida na tela é decorrente dessa organização esquemática, gerando uma representação “escultórica”. Concomitantemente à sua construção esquemática e volumétrica, a imagem passa por um processo de incorporação ao plano da tela, através da análise de suas formas, que sofrem um achatamento obtido pela intensificação da decomposição, do fracionamento e interpenetração pelos sucessivos planos e faces. Portanto, tudo indica que há a interpenetração de um momento perceptivo concomitante a um processo intelectual e racional.

Se estou correto na minha especulação sobre o processo pictórico de Picasso, se esta parte de uma volumetria de princípio sensível em direção à uma planaridade fundada em um processo de análise intelectual, este pode ser um importante ponto de partida para compararmos o método de Picasso com o processo de pintura de Morandi e assim estabelecermos suas diferenças, tanto nas suas relações mútuas, como nas apropriações individuais do legado de Cézanne.

As obras cubistas subseqüentes a esse período tendem cada vez mais a valorizar o processo intelectual em detrimento da apreensão sensível.

“Naquela época, a planaridade tinha não só invadido, mas estava ameaçando submergir a pintura cubista. As pequenas facetas-plano que Braque e Picasso estavam decompondo tudo o que era visível eram agora postas paralelamente ao plano pictórico. Elas não eram controladas, seja no desenho seja na localização,

por uma perspectiva linear ou mesmo escalar. Cada faceta tendia a ser sombreada, além do mais, como uma unidade independente, sem passagens de *legato*, sem traços ininterruptos de gradação de valor de sua lateral aberta, para uni-la a facetas-plano adjacentes. Ao mesmo tempo o próprio sombreado tinha sido atomizado em partículas de luz e sombra que não podiam mais se concentrar nas bordas das formas com força de modelação suficiente para transformá-las de modo convincente em profundidade.”⁸²

No *Retrato de Kahnweiler*, Picasso parte de uma fotografia do marchand depois complementada com vinte seções diretas.⁸³ A fragmentação da superfície pictórica no Cubismo jamais havia chegado a este extremo, quer seja na sua própria obra, quer na de Braque. Uma labirinto de facetas se sucedem formando uma movimentação onde as mudanças tonais dos planos criam a ilusão de protuberâncias e depressões que se elevam e afundam na superfície da tela. O que se consolida dessa movimentação é a própria superfície da tela, que se assemelha a um baixo relevo muito raso. A fragmentação da superfície se adensa e se rarefaz nas diferentes áreas, concentrando-se na figura do marchand, e se diluindo no espaço ao redor dando a sensação de um espaço vazio. Intui-se a figura do marchand através de uma série de signos, que ajudam a reconstrução mental da figura no intelecto do espectador. Os olhos, as mãos, um botão da jaqueta, o nó da gravata, a corrente de um relógio de bolso, o bigode, uma mesa lateral com um pequeno frasco, todos representados de maneira bastante esquemática servem como ”pistas” referenciais, capazes de estimular mentalmente a associação da forma plástica com a aparência física do modelo, tudo mediado pela descrição do tema provida pelo título da tela.

“Já existia na obra de Braque uma diálogo entre os objetos e o espaço tátil no qual estas estão encerradas; agora na obra de Picasso e subsequentemente na de Braque, começa a haver um diálogo entre o tema e o modo altamente abstrato em que este é apresentado. Olhando os trabalhos desta segunda fase do Cubismo Analítico, nós estamos sempre conscientes da presença da imagem, mas muitas vezes ela se materializa apenas gradualmente de um complexo de planos transparentes interativos que a circundam e de fato a constituem, apenas para serem reabsorvidas no fluxo espacial total da pintura.”⁸⁴

Do mesmo ano do *Retrato de Kahnweiler* é o *Retrato de Vollard*, e ambos apresentam algumas semelhanças. Também no *Retrato de Vollard* temos uma

⁸² Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*. Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 85.

⁸³ Kahnweiler, Daniel Henry – Marchand, Editeur, Ecrivain, Centre George Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris, 1984, p. 103.

⁸⁴ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 85.

fragmentação intensa da superfície, mas as linhas dos perímetros que determinam as arestas dos planos são mais demarcadas, a figura frontal de Vollard é mais facilmente reconhecível que a de Kahnweiler, embora também aqui apareçam alguns poucos símbolos. Os símbolos alusivos das figuras nestes dois retratos são o prenúncio de uma utilização mais radical, que será empregada por Braque em algumas telas pintadas nos anos seguintes, quando este insere algumas letras de estêncil na superfície da tela, mas voltaremos ao assunto em breve.

O Cubismo Analítico tem como elemento primeiro de sua estruturação a linha. No desenho cubista, a linha é fragmentada e limítrofe das figuras e dos objetos, mas não circundante, fechada ou conclusa, emerge da superfície da tela através das arestas e dos contornos. É principalmente ele, o desenho, que permite entender a organização espacial e detectar as linhas de força atuantes nas pinturas. Um desenho pictórico, bem entendido, uma vez que este é construído com o decorrer do desenvolvimento da pintura, e não pré-concebido como estrutura a priori. Uma experiência interessante é comparar as reproduções de uma pintura em preto e branco e outra colorida, e ver que, embora haja perda, esta é relativamente pequena, uma vez que a representação tonal e linear se mantém em ambas. O Cubismo, que é, sem sombra de dúvidas, a linguagem plástica que estabeleceu a ruptura mais radical em relação à estrutura renascentista, entretanto, ainda compartilha com esta, a estruturação linear e a utilização da linha como signo da racionalidade do espaço.

“O método de composição usado pelos pintores traz com ele um novo elemento de fluidez. Mais importante, uma vez que a forma é mais sugerida do que claramente definida, e desde que uma forte qualidade linear era mantida na pintura acabada, se tornou muito fácil combinar as diversas vistas de um objeto na síntese da descrição de uma grande quantidade de informações. Por exemplo (apesar de os pintores nunca trabalharem de modo teórico tão óbvio), plano, secção e elevação de um objeto podem ser dispostos ou desenhados uns sobre os outros, e então ajustados e fundidos para formar uma imagem única, legível e altamente informativa. Segundo, agora era muito mais fácil fundir figura e seu entorno, e portanto enfatizar a ‘materialidade’ do espaço e também garantir a unidade da superfície pictórica, enquanto a maior complexidade e contração da área central geralmente serve para isolar e enfatizar o tema. Terceiro, com este método de composição e a ausência de uma fonte fixa de luz, a justaposição arbitrária de claro-escuro torna-se um consistente e destacado traço do estilo. Em

alguns casos a ausência de um único ponto de luminosidade pode ser vista como a consequência natural da ausência de um único ponto de vista.”⁸⁵

Ainda nas telas do Cubismo Analítico, dois elementos plásticos de extrema importância serão introduzidos por Braque e merecem um momento de nossa consideração, alguns elementos de *trompe l'oeil* como a representação convencional de um prego em algumas telas e a introdução das letras e números com estênceis.

A extrema fragmentação do espaço plástico, praticado nas pinturas do Cubismo Analítico, tinha como consequência imediata uma tendência abstratizante dos objetos representados, que eram absorvidos em meio à profusão de planos e face nos quais estes eram desdobrados. Em decorrência desta evasão dos objetos, a sensação de espacialidade promovida por estes também desapareceu, dando lugar a um plano, quase indiferenciado internamente, que tendia a coincidir com o plano da tela, eliminando todo o caráter “escultórico”, para usarmos o termo greenbergiano, do espaço representacional. Braque, em uma atitude quase perversa em *natureza-morta com violino e jarro*, de 1910, “espeta”, por assim dizer, um prego na parte superior da tela, pintando-o em um estilo convencional, totalmente anticubista. O prego, ou o cordão, em *Homem com Violão*, de 1911, que tem função semelhante, foram ambos postos estrategicamente em áreas pouco fragmentadas das telas, onde a ilusão de tridimensionalidade ficava ainda mais evidente. A introdução de objetos exógenos à ordem cubista vigente tinha dupla finalidade: explicitar a diferença entre o espaço pictórico de representação e a superfície material da tela e intensificar o contraste entre as duas ordens ou modos de representação espacial.

“O principal problema nesse momento tornou-se evitar que ‘o lado de dentro’ da pintura – seu conteúdo – se fundisse com o ‘lado de fora’ – sua superfície literal. A planaridade pintada – ou seja, as facetas-plano – precisava ser mantida suficientemente separada da planaridade literal para permitir que uma ilusão mínima de espaço tridimensional sobrevivesse entre as duas.”⁸⁶

O artifício elaborado por Braque, no final das contas, tinha um efeito contraditório e duplo, e aí reside sua perversidade. Se por um lado, ao introduzir

⁸⁵ Golding, John. *Cubism – A history and an analysis 1907-1914*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1989, p. 90.

⁸⁶ Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*. Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 86.

um elemento que induz o espectador a projetar na tela uma ordem de representação espacial convencional, onde a sombra projetada do prego sobre a superfície da tela enfatiza a “brecha” espacial existente entre o plano de representação e o espaço ilusório, por outro lado ele também intensifica a percepção por parte do espectador da realidade física da tela e de sua superfície. O que no Renascimento era um jogo de ilusões, que visava ocultar a realidade material da pintura, fica agora declarado pelo modo de representação ilusório do prego em contraste com o restante da pintura, que se constituiu valendo-se de outro sistema de representação, a saber o sistema cubista, e por conseguinte por outra ordem espacial. O que antes era um estratagema para “enganar” a vista foi virado pelo avesso, revelando a realidade material da superfície da tela para o olhar.

“Foi nesta época, aparentemente, que ele descobriu que o trompe l’oeil podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade do olho. Ou seja, ele poderia ser usado tanto para declarar como para negar a superfície real. Se a realidade da superfície – sua planaridade física, verdadeira – pudesse ser indicada de forma suficientemente explícita em alguns lugares, ela seria diferenciada e separada de tudo mais que a superfície continha. Uma vez que a natureza literal do suporte era anunciada, tudo sobre ele que não fosse literalmente pretendido seria realçado e magnificado em sua não literalidade. Ou, para dizê-lo de outra forma: a planaridade pintada ocuparia pelo menos a semelhança de uma semelhança de espaço tridimensional, enquanto a planaridade bruta, não pintada da superfície, era salientada como algo ainda mais plano.”⁸⁷

Na tela *O Português*, pintada na primavera de 1911, Braque insere as letras em estêncil BAL e alguns números. Em uma tela anterior, *Le Pyrogène et Le Quotidien*, de 1910, Braque já havia inserido letras, mas estas tinham uma função diversa dessa tela que nos interessa, servindo apenas para representar um jornal. A colocação das letras seguindo a diagramação da folha do jornal reforçam a sensação de uma profundidade ilusória. Em *O Português* o efeito obtido é o oposto. As letras e os números colocados na tela frontalmente, em paralelo ao plano da tela, reforçam sua presença ao invés de dissimulá-la.

“Como parte de um desejo de me aproximar o máximo possível de certo tipo de realidade, em 1911, ao introduzir letras nas minhas pinturas (...) elas são formas que não podem ser distorcidas porque, por serem planas, elas existem fora do espaço e sua presença nas pinturas, por contraste, permite que se distinga entre os

⁸⁷ Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*. Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 86.

objetos situados no espaço e os que estão fora dele.”⁸⁸

Braque cria um hiato espacial entre uma representação “escultórica” que traz consigo o espaço exterior dos objetos, e outro nível de representação, que não pertence ao espaço exterior, mas somente ao espaço da tela e suas duas dimensões. O problema consiste em conciliar estes dois níveis de representação espacial e acomodá-los na superfície da tela, sem eliminar ou neutralizar suas diferenças. Em verdade, a retomada da consciência desta diferenciação já estava dada em Cézanne, e é esta distinção espacial que os Cubistas intuíram como sendo o caminho da nova linguagem plástica, para fora dos cânones da perspectiva, sobre a qual a arte moderna poderia construir seus alicerces. Os mestres renascentistas afrontaram o mesmo problema, mas sua intenção era oposta. Eles queriam ocultar a evidência de que toda pintura é um fato material, e buscaram todos os artifícios possíveis para ocultar essa realidade física. A aplicação das letras em estêncil radicalizou essa distinção entre os dois níveis tornando evidente aquilo que toda a arte renascentista tentava ocultar: a materialidade do plano pictórico. O facetamento das telas cubistas, o desdobramento da estrutura espacial, tinha como consequência incontornável a adesão dos objetos representados em sua volumetria e espacialidade ao plano plástico, fazendo coincidir o plano da representação com o plano físico da tela. A tela, antes oculta, tem reconhecida sua existência como uma entidade física concreta, e é declarada como um campo positivo para representação plástica.

“O trompe l’oeil incapaz de enganar o olho da tipografia simulada mais suplementa do que substitui o tipo enganador convencional. Outro ornamento expresso literal e graficamente embute as formas planas em uma profundidade formal em *Português* (1911), de Braque, mas desta vez a realidade bruta da superfície, afirmada pelos numerais e letras simulando a impressão com estêncil, fecha-se sobre a ilusão simulada de profundidade e as configurações cubistas, como a tampa de uma caixa. Selada entre suas superfícies paralelas – a superfície cubista pintada e a superfície literal da camada de tinta –, a ilusão torna-se um pouco mais presente mas, ao mesmo tempo, ainda mais ambígua. Quando se olha, as letras e numerais simulando a impressão com estêncil trocam de lugar, em termos de profundidade, com o ornamento, e por um instante a própria superfície física torna-se parte da ilusão: ela parece recuada em profundidade juntamente com a simulação de impressão com estêncil, de modo que o plano da pintura parece ser destruído mais uma vez – mas somente pela fração de um outro instante. O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície é ‘infectada’ pelo que não é

⁸⁸ Braque, George. *La peinture et nous*, p. 16.

pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele vê nada além, de uma pintura.”⁸⁹

O dilema ao qual haviam chegado Braque e Picasso entre ilusão de profundidade e representação chegou a um limite. A fragmentação da superfície plástica já havia levado a um ponto em que o reconhecimento do objeto só era possível através de “chaves” ou “pistas” muito esquemáticas, que auxiliados pelas sugestões do títulos das telas induziam ao espectador reconhecer os objetos de representação. Se nas telas do Cubismo Analítico ainda havia alguma dependência da percepção imediata e da observação direta do motivo, ainda que mediada por uma apreensão bastante intelectualizada e racionalizada, o dilema entre ilusão espacial e representação forçou uma escolha de um dos termos em detrimento do outro. A opção foi pela representação dos objetos, mas uma representação, que para ser coerente, só era possível se fosse destituída de seus atributos “espacializantes”, um tipo de representação imagética, muito esquemática e geral, que nada tem em comum com o processo de percepção e observação da realidade exterior, e cujo vínculo, entre a imagem representada e o objeto exterior, é construído exclusivamente por ligações simbólicas, pertencentes a uma estrutura e ordem diversa das ligações simbólicas promovidas pela representação da perspectiva tradicional, como nos mostra exemplarmente o artigo de Yve-Alain Bois, *A lição de Kahnweiler*, que mais adiante abordaremos. Este foi o dilema e a etapa fundamental que levou à passagem do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético:

“Foi então que Braque e Picasso se confrontaram com um dilema singular: eles precisavam escolher entre a ilusão e a representação. Se optassem pela ilusão só poderia ser uma ilusão *per se* – uma ilusão de profundidade, e de relevo, tão geral e abstrata quanto excluiria a representação de objetos individuais. Se, por outro lado, optassem pela representação, teria de ser a representação *per se* – representação como imagem pura e simples, sem as conotações (pelo menos, sem conotações mais do que esquemáticas) do espaço tridimensional no qual os objetos representados existiam originalmente. Foi a colagem que tornou claro os termos deste dilema: o figurativo só poderia ser restaurado e preservado sobre a superfície plana e literal, agora que a ilusão e o representacional haviam se tornado, pela primeira vez, alternativas mutuamente exclusivas.”⁹⁰

Vamos fazer aqui um retrocesso para tomarmos outra linha de argumentação que nos parece igualmente válida, e que pode nos propiciar alguns

⁸⁹ Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*. Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 87-88.

⁹⁰ Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*. Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 92.

ganhos interpretativos. Vamos retomar a questão desde a interpretação da importância de *Les Demoiselles D'Avignon* para a formação da linguagem cubista, desta vez não apenas pela visão da crítica tradicional formalista de Golding e Greenberg, mas também pela leitura semiótica de Yve-Alain Bois, cujas bases teóricas estão apoiadas em Roland Barthes.

Yves-Alain Bois argumenta seguindo a interpretação de Daniel Henry Kahnweiler em “Rise of Cubism”, que a presença do elemento primitivo em *Les Demoiselles D'Avignon* pode ser plenamente explicada através do primitivismo das esculturas de Gauguin, e que este não difere substancialmente da utilização das esculturas ibéricas utilizadas como ponto de partida para o *Retrato de Gertrud Stein* e de seu *Autorretrato*. O que estaria em jogo, segundo Kahnweiler, seria apenas uma aproximação morfológica, não muito diferente da já realizada por outros artistas que também estavam envolvidos com a Arte Tribal.

“Com *Les Demoiselles D'Avignon*, e ao longo dos próximos dois anos, Picasso trabalhou com um tipo de relação morfológica iniciada por Gauguin. Se estes trabalhos são em si mesmos radicalmente novos, eles são as fontes dos ‘cânones deformantes’, em sua conotação, que é nova, mas não essencialmente no modo como usam o modelo. Isto é o que Kahnweiler quis dizer quando afirmou que a verdadeira influência da arte africana na obra de Picasso não aconteceu durante o período “Negro”, mas começou em 1912 depois da descoberta por Picasso da máscara Grebo previamente mencionada. A intuição de Kahnweiler, ao dizer que ‘a descoberta da arte [Grebo] coincide com o fim do Cubismo Analítico’ foi seu entendimento que daí em diante a imitação dos traços formais específicos de um objeto não era mais a questão, mesmo se de certo modo o Violão pareça a máscara Grebo. O que era mais importante era a compreensão de seus princípios, o que Picasso chamou de caráter ‘*raisonnable*’ das esculturas africanas

Foram as máscaras [Grebo] que abriram os olhos destes pintores, escreveu Kahnweiler em relação a Picasso e Braque.

(...)

estes artistas se afastaram da imitação porque descobriram que o verdadeiro caráter da pintura e da escultura não era o de um ‘*script*’. Os produtos destas artes são signos, emblemas, do mundo externo, não espelhos refletindo o mundo exterior de maneira mais ou menos distorcida. Uma vez que isto foi reconhecido, as artes plásticas estão livres da escravidão inerente aos estilos ilusionistas. As máscaras [Grebo] testemunham a concepção, em toda sua pureza, de que a arte busca a criação de signos. A face humana ‘vista’, ou melhor, ‘lida’, não coincide com todos os detalhes do signo, cujos detalhes, por outro lado, não têm significados se isolados. O volume da face que é ‘vista’, não é especialmente encontrado na verdadeira máscara, que apresenta apenas o contorno da face. O volume é visto em algum lugar antes da máscara real. A epiderme da face que é vista existe apenas na consciência do espectador, que, ‘imagina’, que cria o

volume desta face na frente do plano da superfície da máscara, que termina nos olhos-cilindros, que se tornam olhos vistos como ocos.⁹¹

A questão levantada por Bois/Kahnweiler, que tem grande importância para a cronologia de Morandi, é relativa a quando efetivamente as esculturas negras começam a ter uma influência na obra de Picasso e Braque, não mais por seu caráter morfológico, mas por sua capacidade estrutural. A leitura mais estabelecida, de John Golding, Alfred Barr, entre outros, afirmava que a influência da Arte Tribal começa já em *Les Demoiselles D'Avignon*, embora esses não estabeleçam essa distinção entre a questão morfológica e a estrutural. Yve-Alain Bois, em *Kahnweiler's Lesson*, aplicando os princípios semiológicos na interpretação do texto *Rise of Cubism*, de Kahnweiler, cujo texto por sua vez incorpora na sua interpretação do Cubismo certas posições emprestadas de Carl Einstein, em seu texto *A Arte Negra*, estabelece a máscara Grebo como o fator determinante da passagem do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético.

“A descoberta da arte [Grebo] coincide com o fim do Cubismo Analítico. O período de investigação do mundo externo estava acabado. Os pintores cubistas agora pretendem representar as coisas através de signos inventados que os fazem aparecer como um todo na consciência do espectador, sem conseguir identificar os detalhes dos signos com detalhes dos objetos ‘lidos’.”⁹²

Comentando a declaração de Kahnweiler sobre a importância da Arte Negra, Bois acrescenta:

“Podemos ver nesta última citação que, apesar do sistema de valores que governa a arte de Picasso, se não anatômica (ilusionista, mimética), ela permanece figurativa. Isso criou a ‘relativa motivação’ de seus signos, a sintaxe cuja descoberta da arte ‘Negra’ liberou. A famosa máxima relatada por Leo Stein (A cabeça (...) e uma questão de olhos, nariz, boca, que podem ser distribuídos da maneira como você quiser – a cabeça permanece a cabeça) corresponde exatamente ao trabalho completado nos cadernos de desenho do verão outono de 1912, momento que se presume Picasso tenha descoberto a máscara Grebo e sua elaboração do Violão.

Finalmente, eu acredito que esta é a razão essencial pela qual a máscara Grebo/Violão inaugura a série denotada como ‘Cubismo Sintético’, Picasso percebeu pela primeira vez que o signo, porque tem um valor, pode ser inteiramente virtual, ou não substancial. Aqui nós voltamos ao que Kahnweiler

⁹¹ Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 73-74.

⁹² Kahnweiler, D.H., no prefácio de *The Sculptures of Picasso*, citado em Bois, Yve-Alain, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 91.

chama de ‘transparência’, que é mais uma aceitação da ausência, do vazio, como termo positivo.”⁹³

A questão se reveste de interesse para nossa tese, uma vez que, esta variação em relação à influência da Arte Negra incide justamente no período em que a pintura cubista de Picasso e Braque se fez mais sentida na obra de Morandi. Parece-me inquestionável que não há nenhum vestígio da Arte Negra nas obras de Morandi pintadas sob a influência direta do Cubismo, mas se essa divergência entre os aspectos morfológicos e os aspectos estruturais é procedente, o que temos de averiguar é se há uma extensão desta concepção estrutural do Cubismo incidindo também sobre a obra de Morandi.

Vejamos agora em que condições se desenvolveu a obra de Morandi, e a problemática abordada nas pinturas e gravuras nas quais podemos detectar uma influência direta da produção cubista.

Pouco a pouco o modernismo penetrava nos rincões de uma sonolenta Itália despertada pelo alarido Futurista. A disponibilidade de fontes iconográficas cubistas em Bolonha em meados dos anos 1910, as condições gerais às quais Morandi estava submetido quando começou a estudar mais detidamente as obras cubistas, eram um pouco melhores que as de quando se debruçou sobre a obra de Cézanne poucos anos antes. Ele teve mais facilidade e disponibilidade para encontrar material iconográfico das obras de Braque e Picasso, embora não se possa dizer que estas eram abundantes. A quantidade de imagens cubistas em circulação era consideravelmente maior, uma vez que o interesse sobre o Cubismo começava a ser compartilhado com outros amantes e partidários do modernismo na Itália do começo do século. Circulavam artigos e reproduções de imagens em periódicos de arte, algumas fotografias avulsas podiam ser compradas em estúdios fotográficos, e vez por outra havia a publicação de um livro dedicado a algum expoente moderno. No entanto o problema não se resumia apenas ao acesso visual às fontes, a qualidade destas imagens também apresentava alguns obstáculos que somente o talento e a capacidade de observação de Morandi puderam superar. É bastante conhecido o episódio em que Morandi reconhece em um detalhe nas dobras do manto da Madona de Piero della Francesca, publicada no livro recém-

⁹³ Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 90.

lançado sobre o lombardo escrito por Roberto Longhi, a mesma estrutura formal e tonal de suas garrafas e a aplica em suas naturezas-mortas, ou o comentário de Morandi feito para seu amigo Raimondi a respeito das flores no quadro de El Greco.

“Ele possuía um pequeno livro de literatura artística barata sobre El Greco, como os pintores tinham nas mãos naquele tempo. Aquele tipo onde as reproduções de grandes telas têm a dimensão um pouco maior que a de um selo. Colocava seu grande dedo na página, tocando-a com a ponta da unha. Se me lembro bem era uma Ascensão ou uma Anunciação. À volta, sobre os pés dos anjos e dos santos, estavam flores, como desabrochadas em uma noite de sonho. ‘Se pudesse ver’, me dizia, ‘que coisa são estas flores. Nenhum pintor moderno (moderno dizia) pintou flores como estas. Talvez somente Renoir...’ Ele via, ele tinha visto com a lente potente de seus olhos. (O pequeno volume permanece comigo. Abrindo-o pareço ver o dedo apontado de Morandi ainda se movendo pelas páginas amareladas pelos anos.)”⁹⁴

A aguda capacidade de Morandi de perceber e pinçar detalhes nas reproduções dos artistas que admirava e a partir destas construir sua poética, somente este dom inato permitiu a superação das condições adversas às quais estava submetido. Fergonzi dá um panorama dos problemas envolvidos e de suas consequências:

“É importante ter em mente que os trabalhos que ele estudou eram quase todos reproduções em preto e branco, quase sempre de qualidade modesta: os escassos volumes da *La Voce*, algumas poucas reproduções dos catálogos das bienais, eventualmente pranchas de periódicos de arte, eram o seu acesso ao que estava acontecendo internacionalmente. Por muito tempo estas foram suas principais fontes. A qualidade das resoluções fotográficas impressas nas revistas, a granulação, e o foco incerto, e a capacidade de Morandi de se concentrar em um detalhe insignificante de modo a isolar o ritmo do *chiaroscuro* ou o tema gráfico deve sempre ser considerado quando julgamos sua abordagem destas fontes. No silêncio de seu estúdio, ilustrações nos livros permitiram a Morandi ter uma leitura mais pessoal das obras do que seria possível em uma exposição de museu. A ausência de cor não destituiu de informação visual do original, mas ao contrário deu a ele maior autonomia e liberdade de observação.”⁹⁵

É importante a observação de Fergonzi sobre a liberdade com que Morandi tratava as informações visuais que recebia. Não raro na história da arte temos casos onde um distúrbio qualquer na recepção de uma obra, movimento ou

⁹⁴ Raimondi, Giuseppe. *Anni com Giorgio Morandi*. Arnoldo Mondadori Editore, 1970, p. 97.

⁹⁵ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 27.

período artístico vieram a gerar uma interpretação alternativa e original ao padrão vigente. Aspectos importantes e significativos em determinadas obras ficaram muitas vezes obscurecidos em suas reproduções, como por exemplo a associação entre pincelada e a gradação tonal-cromática nas reproduções fotográficas das telas do Cubismo Analítico. Morandi substitui a pincelada de pequenos toques de Picasso e Braque, por pinceladas mais amplas e livres naquelas telas cuja influência cubista é nítida.

Há outro aspecto importante sobre a aproximação de Morandi concernente às reproduções que estimulavam sua produção. Tão ou mais importante que as liberdades interpretativas que ele tomava em relação às obras que lhe chegavam, foi o fato de que, desde cedo, Morandi atribuiu para si um norte pelo qual se orientava. O estabelecimento de Cézanne, e de seus questionamentos plásticos, desde os momentos iniciais de sua formação, foi fundamental como parâmetro e critério referencial na sua apreciação e juízo nas obras de terceiros.

Certamente, pelos artigos de Soffici e pelo debate futurista, Morandi estava ciente da interpretação de Cézanne feita pelo Cubismo, que se exercia naqueles anos em Paris. A informação de que os cubistas visavam estabelecer uma ligação conceitual entre a obra de Cézanne e sua própria produção, acredito, foi responsável por atrair e captar a atenção de Morandi para a produção de Picasso, Braque e Derain. No entanto, em ordem inversa, é esta mesma ligação interpretativa que modula a absorção das obras cubistas. O Cubismo de Morandi é um Cubismo filtrado pelos princípios cezaniannos, o que fica nítido, como veremos, na sua produção plástica sob influência cubista. Esta, parece-me, também era, em linhas gerais, a opinião de Arcangeli, com a qual concordo parcialmente, uma vez que a influência sofrida por Morandi, creio eu, não se restringiu exclusivamente à produção protocubista, como o autor italiano afirma, sendo mais abrangente, incluindo o Cubismo Analítico e o Sintético, porém também estes mediados por Cézanne.

“Perdidas, infelizmente, com exceção da precedente ‘vidraria’ Scheiwiller (V. 4), não exposta em 1914, aquela natureza-morta de vidro que deveria constituir o seu tema essencial de trabalho na abertura do ano-novo é o seu ponto de menor distância do futurismo-cubismo, aí estão portanto as obras da segunda estada em Grizzana. Sarajevo já caiu, e no febril intervalo que precede a grande deflagração europeia, Morandi pinta algumas naturezas-mortas. Sobraram, quase

contemporâneas à *natureza-morta* (V. 18) passada a pouco para o Museu de Arte Moderna de Paris e àquela da coleção Giovanardi (V.13) datada de julho 1914, isto é, pouco antes dos seus 24 anos. Bacchelli escrevendo, ainda em tempo de restauração de valores, afirma que ‘nas naturezas-mortas tenhamos talvez maior indulgência à teoria’, coisa que não lhe agradava, pois em tais obras ele via uma propensão positiva a ‘deformação e decomposição as quais, apesar de perpetradas sobre um fundo de pintura sólida, permanecia aquilo que poderia ser uma prática similar’. Mas, em 1914, Bacchelli não a pensava daquele modo, se o *Poema Lírico* dava parte a um grande e denso intelectualismo lírico, de tal modo a recordar as mais intrincadas soluções do Cubismo e do Futurismo. Aquilo que lhe parecia não mais do que exercícios úteis, deveria parecer, primeiro operações esotéricas e fascinantes; nas quais atuasse em poetas e pintores além dos instintos juvenis, também uma capacidade mental, não poderiam trazer soluções mais do que alarmantes, mais penetrantes, mais ricas. Morandi pessoalmente não poderia não estar interessado no Cubismo; aquele movimento que (como lhe disse Soffici, mais de uma vez) mostrava o ‘real interpretado na sua solidez e gravidade’. Ou mesmo: ‘Imaginemos uma vila, um campo, uma casa, as árvores, uma colina. O pintor cubista vê estas coisas todas como um todo homogêneo, fixo, encorpado, estável; e são estas qualidades íntimas da realidade que ele quer devolver’. É fácil imaginar a atração, para um antiexpansivo como Morandi, deste ‘canto fechado’, hermético, mas não inumano. O *Cubismo e Futurismo* de Soffici, saído em maio, era uma confirmação das reproduções já consultadas desde o final de 1911, nas páginas de *La Voce*. Morandi, todavia, homem de grande inteligência, é muito sóbrio para ser um intelectualista. O mesmo Bacchelli, ainda suspeito, em 1918, ‘aquela medíocre metafísica que tem o nome de Cubismo’, admitia que ‘nas suas naturezas-mortas não acontece, mesmo naquelas onde permanece o preceito escolar morto e abstrato, em todo caso, aquilo que Morandi tem proposto é principalmente um critério de pureza, isso é de essencialidade’. Este na verdade antes de mostrar preceitos de escola mortos e abstratos, responde com uma pintura cubista-futurista livre, forte, sábia, de quem no entanto se aproxima em alguns traços.

Picasso e Braque podem ser evocados, sim, mas não na sua fase alta e fechada do Cubismo Analítico (a qual Morandi não amava, pela constituição, e ambições abstratamente mentais), mas da fase protocubista, ainda diretamente cezanniana, de 1909. Para o jovem bolonhês, em suma, um ponto de contato plausível com os dois mestres do cubismo era aquele primeiro emprego do espaço como um todo, onde o processo intelectual se detém na simples deformação do objeto, em um equilíbrio instável entre a mente e a sensação ainda não apagada. Morandi acentua a resistência do dado sensível, traduzindo (como na *natureza-morta* de 1912) o dado plástico-claro-escuro* dos cubistas em uma viva epiderme tonal, só aparentemente monótona, na realidade toda de arrepios ásperos, agitada de emergências, encaixes, retornos: uma visão encarnada em lenha selecionada e bruta, em pele de camundongo, em ferrugem pálida.

Parece-me inegável que uma trajetória futurista essencial, por posição oposta, doe algo vivo, provisório ao jogo de formas protocubista, como um castelo de cartas que esteja por desmoronar. Morandi me disse que a *natureza-morta* que se encontra em Paris (que é o seu quadro de maiores dimensões – de altura tem quase 1 metro) é fruto de uma única sessão. Nega que estas pinturas, mais do que uma análise deliberada, ou de programa de pesquisa, nasceu de uma capacidade

de absorção rápida e de restituição pessoal dos elementos da cultura: é, portanto, ação pictórica enérgica.”⁹⁶

O texto de Arcangeli sobre o “período cubista” de Morandi nos traz informações importantes, graças ao acesso direto e privilegiado ao artista que o convívio por anos propiciou. A primeira afirmação que merece uma observação é relativa às poucas telas remanescentes desse período. Arcangeli nos dá a entender que pelo menos algumas outras telas foram destruídas pelo autor, o que não é um fato isolado na trajetória do artista, que como sabemos já havia destruído outras pinturas de outros períodos.⁹⁷ Já comentei aqui a hipótese de Morandi ter feito uma “limpeza” em sua produção, eliminando tudo aquilo que se desviasse em demasia de sua produção posterior, pela qual ganhou reconhecimento. No entanto sabemos por Raghianti, outro que teve um contato privilegiado com Morandi, que a tela “cubista” que se encontra no MOMA em Nova York permaneceu pendurada por sobre a porta do estúdio do artista durante anos. O que nos leva a crer que, se há uma negação da produção cubista de Morandi, ao menos ela não é integral, mas seletiva e relativa apenas a algumas peças de sua produção.

Outro aspecto recorrente que aparece no texto de Arcangeli é essa coextensão entre Futurismo e Cubismo, bastante frequente nos textos da época, mas que ainda perdura no texto de Arcangeli, mais de quatro décadas após o apogeu destes movimentos. Certamente a introdução do Cubismo na Itália por alguns dos expoentes do Futurismo induziu essa associação, mas embora hajam algumas similaridades formais, as divergências conceituais se sobrepõem às afinidades, o Futurismo não é um “*Cubismo all’Italiana*”.

Duas observações agudas de Arcangeli que devem ser vistas conjugadas e merecem toda a nossa atenção. A primeira, relativa ao Cubismo Analítico, que o autor diz ser rejeitado por Morandi pois este “não amava, pela constituição, e ambições abstrusamente mentais”; a segunda, logo em seguida, relatando o ponto diferencial entre as poéticas de Morandi e a dos cubistas, e o estabelecimento do

⁹⁶ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*, Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 63-64. * no original: *Il dato plástico-chiaroscurale dei cubisti*

⁹⁷ O caso mais curioso foi quando Morandi, depois de anos, recomprou e destruiu um autorretrato que já havia sido publicado por Broglio em sua revista e do qual podemos ter acesso fotográfico. Cesare Brandi lamenta pela destruição da tela, que também a meu ver é extremamente interessante e de alta qualidade.

ponto diferencial em relação ao Cubismo Analítico, “em um equilíbrio instável entre a mente e a sensação ainda não apagada”. Tentei, e espero ter obtido algum êxito, na minha análise anterior da evolução do Cubismo, mostrar dois aspectos que julgo importantes: o primeiro em relação às motivações divergentes entre Cézanne e o Cubismo, e o segundo em relação à própria produção cubista. Primeiro o progressivo abandono da primazia perceptiva, e por conseguinte no afastamento das premissas cezarianas, “*mes petite sensation*”, fundadas na apreensão dos objetos pela sensação, substituída por uma construção prioritariamente intelectual do objeto, o que justificaria o comentário de Arcangeli de “abstrusidade mental”. O segundo aspecto, a construção de uma novo paradigma de linguagem plástica, baseado na estruturação da forma em sua interação com a realidade física de seu meio, a altura e a largura da tela, como elementos “espacializantes” a priori. Esta segunda contribuição do Cubismo, talvez a mais importante contribuição cubista para o Modernismo, a qual Arcangeli não faz nenhuma referência, me parece fundamental para o entendimento e desenvolvimento da produção posterior de Morandi. O que buscarei mostrar a seguir são justamente as consequências desta interpretação do Cubismo, feita por Morandi, que a um só tempo incorpora e extrapola o Cubismo, em uma manobra digna de Hegel, suprassumindo o Cubismo, mas dialeticamente suplantando certas posições e redirecionando suas conquistas em direção diversa daquela empreendida por Picasso, Braque e seus demais seguidores.

Se pudermos sintetizar a estratégia de Morandi em relação ao Cubismo em dois conceitos, estes seriam manutenção da percepção, apreensão sensível do motivo e incorporação da linguagem moderna planar do Cubismo.

Na passagem final que transcrevemos de Arcangeli, surge mais um dado importante:

“Nega que estas pinturas, mais do que uma análise deliberada, ou de programa de pesquisa, nasceu de uma capacidade de absorção rápida e de restituição pessoal dos elementos da cultura: é, portanto, ação pictórica enérgica.”⁹⁸

⁹⁸ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*, Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 63.

Embora perspicaz e preciso em seus comentários sobre a arte de outros artistas, a natureza de Morandi e seu processo de trabalho se aproxima mais de uma refinada intuição do que de uma formulação conceitual. Mesmo depois de ter sua obra já estabelecida e reconhecida, pouco falou sobre ela e jamais a teorizou. É absolutamente plausível, portanto, que sua absorção do Cubismo tenha se dado como descrita por Arcangeli, no entanto, a ausência de uma análise deliberada não significa a não compreensão dos conceitos envolvidos, os caminhos do entendimento são mais sutis, misteriosos e diversificados do que a via exclusiva da análise conceitual. Morandi compreendeu muito bem que uma mudança de paradigma estava se estabelecendo, que uma nova linguagem plástica estava sendo criada, mas que não necessariamente precisaria seguir todos os passos de sua criação para dela se valer. Se para Picasso e Braque foi necessário, em seu percurso, eliminar a similitude aos objetos, substituindo-a por uma representação simbólica e esquemática, como condição necessária a conquista de um novo código de representação. Para Morandi foi possível, após seguir os franceses durante algumas etapas, partir para a utilização instrumental e direta das conquistas linguísticas do Cubismo, a saber: a espacialidade moderna baseada na superfície pictórica. O que Morandi conseguiu notavelmente, e esta é uma de suas grandes contribuições, uma abordagem realmente inovadora para a arte moderna, foi conciliar a superficialidade cubista, a evidência da planaridade do espaço da tela, com a percepção direta dos motivos, a conjugação entre linguagem plástica e representação.

A evolução dessa trajetória fica bastante prejudicada pelo hiato que se abriu entre um grupo de telas que estão associadas ao protocubismo e ao Cubismo Analítico, e outro grupo de telas, pintados alguns anos mais tarde, que repito serem um divisor de águas na produção morandiana, extremamente superficiais em seu tratamento, que estariam próximas às concepções do Cubismo Sintético, as quais, em geral, os estudiosos de Morandi as colocam como sendo telas pré-metafísicas, o que me parece equivocado. Esse hiato de anos entre esses dois grupos de pinturas tem motivos diversos. O primeiro, de ordem social, a irrupção da guerra e as implicações diretas na vida de Morandi, sua convocação para o serviço militar, sua conseqüente enfermidade que o levou próximo à morte, as sequelas psicológicas decorrentes do trauma, que levaram à drástica redução em

sua produção artística. O segundo, já mencionado aqui, a destruição de algumas telas cubistas que poderiam preencher certas lacunas entre os dois grupamentos. Poucas são as informações que temos a respeito da produção de Morandi nesses anos de guerra, e portanto só podemos especular sobre as telas desaparecidas nesse intervalo; no entanto, sabemos com certeza por relatos diversos, que sua produção decaiu consideravelmente pelas razões já expostas.

Acho que o melhor caminho para mostrar essa evolução é através das próprias obras, portanto vamos tentar analisá-las e, na medida do possível, estabelecer as ligações com as questões que nos interessam particularmente nesta tese.

2.1. Obras

A pintura, que hoje pertence à coleção Giovanardi, (V. 13), de 1914, e a tela pertencente ao Museu de Arte Moderna, em Paris (V. 18), de 1914, devem ser analisadas em conjunto com outras pinturas que refletem as mesmas influências dos cubistas e futuristas, formando um grupo de obras que compartilham uma linguagem similar e que, no entanto, não deixam de ter importantes aspectos diferenciadores em relação aos movimentos matrizes que as influenciaram. A tela pintada durante a convivência com os futuristas (V. 4), que pertenceu à coleção Giuseppe Scheiwiler de 1912, parece ser um prenúncio. A chamada natureza-morta Jucker (V. 19), ou natureza-morta com Prato de Prata, também de 1914, natureza-morta (V. 23) e (V.24) ambas de 1915, formam um primeiro conjunto de obras.

Durante a primavera de 1914, Morandi esteve envolvido em uma série de acontecimentos cruciais para o seu desenvolvimento artístico, a mostra no Hotel Baglioni, a exposição na *Seconda Secessione Romana*, a frequência do círculo futurista e a participação na *Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale* na *Galleria Sprovieri*, além do contato com as reproduções das pinturas dos cubistas franceses que haviam sido publicadas em *La Voce*, em maio de 1914, por Ardengo Soffici em um artigo intitulado: *Dodici opere di Picasso*. As telas pintadas durante esse período refletem a experimentação que o artista ensaiou no verão seguinte.

A tela da coleção Augusto e Francesca Giovanardi faz par com aquela que hoje se encontra no *Musee National d'Art Moderne* de Paris, apresentando os mesmos objetos apoiados sobre o mesmo suporte, provavelmente pintadas uma em seguida da outra, apesar da catalogação de Vitali inserir uma série de outras obras entre as duas. Os utensílios que formam a cena da natureza-morta são uma garrafa de vidro, ainda em seu estado habitual, ou seja, translúcida — já que as garrafas posteriores serão ou opacas ou receberão uma camada de tinta —, disposta na tela de Paris, à direita de quem vê a tela, e na tela da coleção Giovanardi, à esquerda, uma jarra apoiada em ambas as telas sobre uma caixa ou um livro formando um paralelepípedo com sua face menor voltada para o espectador. As identidades dos objetos são meio indefinidas, e há uma certa controvérsia entre os autores sobre suas identificações, pois alguns citam um livro entreaberto, outros um espelho de duas abas, e às vezes apenas se menciona um objeto indefinido. Em tudo isto apoiado sobre o tampo de uma mesa, ao fundo, na tela da Giovanardi, podemos ver o detalhe de um enfeite, o que nos permite reconhecer uma cômoda ou gaveteiro. A questão da identidade dos objetos fica amortecida, uma vez que seu caráter simbólico é diminuto. Parece-me portanto que a identificação dos objetos não oferece um prejuízo substancial na leitura da tela.

Novamente temos a polêmica a respeito das reproduções à disposição de Morandi na época em que o artista realizou essas pinturas. A dominância das tonalidades são pretos, cinzas e ocres, eventualmente um pouco de cinza muito claro, quase um branco. Evidentemente, as reproduções em preto e branco do artigo de Soffici não seriam suficientes para fornecer a palheta utilizada por Braque e Picasso, nas quais mais diretamente estas telas se apoiam, as telas cubistas analíticas dos anos 1908-1909, cuja gama cromática as telas de Morandi se aproximam. Duas hipóteses são plausíveis: a primeira possibilidade é que outras imagens ainda não detectadas tenham fornecido os dados cromáticos a Morandi. A segunda, que estes mesmos dados tenham sido obtidos através de relatos orais, fornecidos por outros interessados — artistas, críticos ou simples apreciadores — que pudessem ter tido um contato direto com as obras de Picasso e Braque. Como havíamos mencionado anteriormente, a questão das reproduções também envolve a pincelada menos estrutural de Morandi em relação às de

Picasso e Braque, e creio que pelo menos em algum grau, mas não exclusivamente por isso, se deve a um enfraquecimento dos contrastes cromáticos nas reproduções em preto e branco

A fragmentação cubista, com a conseqüente perda do objeto nas telas cubistas mais avançadas de Picasso e Braque, não repercute nas telas de Morandi. Estas diferem substancialmente no seu tratamento em relação àquele dado nas telas cubistas dos pioneiros franceses. Esse é um elemento importantíssimo, uma vez que é um dos fatores diferenciadores, talvez o mais fundamental, entre a abordagem de Morandi e a abordagem cubista.

Como mostramos acima, a partir da argumentação greenbergiana, a fragmentação do objeto cubista é uma decorrência do privilégio dado à articulação entre o espaço e a nova linguagem plástica que virá a se constituir. Picasso e Braque buscavam, ou ao menos esta era a direção na qual a atenção deles estava orientada, os elementos constitutivos espaciais que pudessem servir como um fundamento, a priori, para a construção de uma nova espacialidade, espacialidade esta que não estivesse mais apoiada sobre as leis ultrapassadas da perspectiva. A fragmentação do objeto foi a decorrência lógica desta articulação, feita a partir das duas únicas dimensões inquestionáveis da pintura, a saber, a altura e a largura da tela. Assim, cada visada do objeto observado era reconstituída na pintura, em função da altura e da largura da tela, gerando em decorrência uma pintura extremamente superficial, a mais planar até então feita. A conseqüência inevitável desse procedimento foi a fragmentação até o ponto da total irrecognibilidade do objeto matriz.

Morandi, nas telas "cubistas", por sua formação cezanniana, estava preocupado com outra questão, uma questão muito mais próxima a Cézanne, e sua abordagem reflete esta preocupação: as condições de percepção do objeto e da realidade. Suas telas expressam prioritariamente essa preocupação. Dado que percebemos o objeto como uma totalidade, é natural que sua representação expresse a manutenção da unidade do objeto. Toda pintura de Morandi, ao longo de toda a sua vida, resguardará a integridade das coisas e utensílios por ele representados. Essa é a diferença mais flagrante e também a mais significativa entre Morandi e os cubistas.

No entanto algumas características do Cubismo foram incorporadas nessas pinturas. Se não há um fracionamento tão intenso do objeto, o mesmo não ocorre com o espaço. Uma composição bastante movimentada, com ângulos agudos formados pelos encontros dos planos dos objetos que constituem a cena, recupera a complexidade do espaço cubista. O espaço desdobra sobre si próprio, como se as arestas dos encontros entre os diversos objetos fossem articulações que torcem, estendem, desdobram e flexionam um espaço, que já não é mais nem constante, nem uniforme. Não é possível determinar uma visada única, um ponto de vista determinado, ao qual pudesse corresponder à visão de todas as coisas representadas. Cézanne já colocava em dúvida em suas telas o ponto de vista do observador, alterando ligeiramente a construção da cena em função da mobilidade do observador, mas esta alteração era bem mais sutil que a dos cubistas e da que Morandi pratica nessas telas. Uma vista geral da cena a partir de cima, ao encontrar o tampo da mesa como anteparo, impede que o olhar se aprofunde e se perca em direção ao espaço ilimitado, tampo esse que, ao ser inclinado em relação à tela, exacerba a presença da superfície plástica e assume a linguagem cubista. Não são criações de Morandi, muito pelo contrário, são incorporações do estilo cubista, absorções de uma linguagem plástica que está se constituindo, e a qual Morandi incorporará e se utilizará de sua lógica estrutural. Essa articulação dos elementos individuais, tomados de diversos pontos de vista, será uma das marcas distintivas do estilo de Morandi. O bolonhês utilizará fartamente esse recurso ao longo de sua vida enfatizando a complexidade da representação espacial, porém trataremos especificamente deste tema mais adiante. As telas de 1916, (V. 26),(V. 27),(V. 28), que analisaremos um pouco a seguir, a extrema superficialidade destas, sem similar na Itália de então, testemunham o rápido, preciso e profundo entendimento que Morandi teve do Cubismo e de suas consequências e implicações espaciais.

A tela que hoje se encontra em Paris (V.18) tem uma pincelada mais estruturada onde se pode ver uma leve ritmação por hachuras, algo próximo à pincelada cezanniana, mas sem chegar aos pequenos toques construtivos das telas de Picasso e Braque. Na tela italiana as pinceladas são mais amplas e largas, menos estruturais e construtivas, carregando um conteúdo menos analítico e mais expressivo. Esta expressividade da pincelada, completamente alheia ao modo

estritamente racional e construtivo do Cubismo, indica um desvio do padrão cubista, introduzindo uma subjetividade ausente na pintura dos franceses. Não se trata de um expressionismo estrito senso, da volição e pulsão do indivíduo, longe disso, mas a introdução da ação e da intencionalidade do artista como constituinte da construção da realidade. Com o passar do tempo e a evolução da obra, essa intencionalidade artística expressa pela pincelada ficará cada vez mais evidente e assumirá um papel mais proeminente nas telas. Fergonzi comenta as telas "cubistas":

“A natureza-morta de 1914 com garrafa, livro, jarra, espelho duplo e gaveteiro no fundo é uma antologia de motivos oriunda da tradição de naturezas-mortas modernistas ou cubistas. A jarra e a garrafa, na verdade, aparecem em uma das raras fontes sobre pintura moderna francesa disponíveis na Itália: uma ilustração de uma natureza-morta, de 1912, de Derain em *Du Cubisme*, de Albert Gleizes e Jean Metzinger. A jarra disposta próxima a um livro aberto aparece em uma pintura de 1908, de Braque, *Natureza-Morta com Cafeteira*, e o dispositivo composicional de colocar um livro ou uma partitura musical emoldurando a parte superior da tela foi usado frequentemente por Braque nos primeiros anos do Cubismo. Mesmo a linguagem dos ‘erros’ de perspectiva e descontinuidade espacial podem ser reconduzidos a fontes cubistas, incluindo trabalhos de Picasso que Morandi deve ter visto em reproduções.

O que nos assegura que as pinturas de Morandi de 1914 não são uma combinação de motivos cubistas, mas, ao invés, um poderoso trabalho expressivo? Suas naturezas-mortas não compartilham a impassividade daquelas de Braque e Picasso. Apesar do escoreço acima, Morandi enfatiza o fuga dos objetos em direção ao observador, o díptico se inclina em direção à jarra, a base na qual os objetos se apoiam dirige-se em direção ao fundo, fazendo uma forte cunha visual entre a caixa e o livro. As pinceladas são deliberadas: golpes rápidos e grossos de tinta luminosa sugerindo a emergência do canto da mobília, da superfície refletora do díptico e da garrafa. Este processo alude a alguns princípios teóricos do futurismo. Aqui, o artista parece botar em prática uma sugestão de Soffici para os futuristas: ‘deformem o objeto de acordo com a luz individual e a influência dos objetos circundantes’ para descrever ‘um movimento de volumes e superfícies em uma síntese vital competitiva’. A pintura cubista, ou melhor, reproduções em preto e branco de pinturas cubistas serviram para Morandi como uma linguagem, pois tendo-a adquirido, ele tentou trabalhar independentemente em problemas que estavam sendo debatidos na Itália.”⁹⁹

Algumas dúvidas pairam sobre a sequência em que as telas desse período foram pintadas. A organização do catálogo de Vitali, referente às pinturas, foi baseado principalmente no convívio que o autor teve com o pintor, frequentando constantemente seu ateliê, e nos depoimentos do artista, da família e de alguns colegas próximos. No entanto, como muito tempo se passou entre a pesquisa para

⁹⁹ Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009, p. 24-25.

a confecção do catálogo e a época da execução dessas primeiras pinturas, surgiram dúvidas quanto à sua ordem. Há informações contraditórias entre os amigos, a família e o próprio artista referente a várias obras, e inconsistências já foram detectadas. As controvérsias sobre as datações estão longe de acabar.

“Em seu catálogo, Vitali, que visitava Morandi regularmente durante longos anos, tem a tendência de colocar as naturezas-mortas mais frugais por último nas séries, sugerindo uma progressão por subtração. (...) Ao organizar as ilustrações para a monografia de 1964, Morandi colocou a *Natureza-Morta* (V. 13) de 1914 antes, e cinco ilustrações depois, a pintura que hoje se encontra no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (V. 18). Fica claro que, como na última, ele pegou o motivo central, e o apresentou em um formato vertical pouco comum. A variação progride em direção a uma pintura mais abstrata, na qual o vazio do espaço tem o mesmo peso que os objetos e as pinceladas mais leves e arejadas. Este processo de abstração do motivo inicial não para aqui. Em um trabalho de 1915 (V. 23), Morandi fez uma quebra significativa: rebaixou notavelmente o ponto de vista, concentrou os objetos no primeiro plano, adicionando um estranho objeto doméstico, um relógio de lareira visto por detrás. O fundo foi modificado em uma série de asas, e o resultado foi uma nova e distanciada imobilidade, sem as tenções plásticas que animavam os dois quadros anteriores. Uma gravura do mesmo ano oferece uma imagem espelhada de alguns dos mesmos elementos da pintura: alguns objetos foram eliminados (o espelho de painel duplo); outros reintroduzidos de pinturas anteriores (a garrafa com gargalo abaulado) ou de um desenho contemporâneo (onde os compartimentos de um armário de louça mostrado no reflexo do espelho); outros adicionados (à direita, um vegetal não identificável, talvez um maço de aipo ou alcachofra). Aqui, pela primeira vez, Morandi alinhou todos os objetos contra o pano de fundo, absorvendo o avanço forçoso dos elementos centrais comum a todos as obras da série. Em termos de controle espacial e capacidade de abstração, a gravura é considerada um marco valendo sua publicação, entregue a Raimondi para reprodução em 15 de abril de 1918, em um número da *La Raccolta*.”¹⁰⁰

Essas telas, desenho e gravuras apresentam, pela primeira vez na obra de Morandi, uma importante característica, que irá se intensificar com o passar dos anos: a construção dos trabalhos em séries. Morandi desenvolve um modo de trabalhar no qual vai adicionando ou retirando peças de um arranjo, fazendo pequenas variações sobre um mesmo tema. Não se sabe ao certo se o método de construção de Morandi é por adição, por subtração, ou se ambos, dependendo da série. Algumas vezes não são acrescentados ou retirados utensílios, coisas ou peças, mas apenas deslocados de suas posições, outras muda-se apenas o ângulo ou a luminosidade. Gostaria apenas de assinalar que já neste período ao qual denomino de “cubista” aparecem as primeiras evidências de serialização da

¹⁰⁰ Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009, p. 30-31.

produção de Morandi. Mais adiante, quando a obra de Morandi estiver mais consolidada e matura poderemos retornar ao tema com maior pertinência.

Nessas telas o gosto pela experimentação de Morandi fica evidente assim como sua sintonia com os movimentos artísticos mais importantes que estão ocorrendo na Europa. No entanto, os avanços de Morandi não são lineares, e ao menos neste momento, a produção sofre com altos e baixos na sua qualidade. As telas posteriores, se aceitarmos a organização de Vitali, ainda guardam alguma semelhança com as telas “cubistas” do mesmo ano, mas a chamada natureza-morta Jucker (V.19) é muito mais conservadora em sua abordagem do que as pinturas anteriores. A tensão espacial que víamos nas telas cubistas desaparece, cedendo lugar a uma representação convencional, quase acadêmica. De interessante nessa tela temos um conjunto de objetos peculiares, muitos dos quais aparecerão recorrentemente em outras telas, dando início ao repertório de utensílios, pequenos objetos e coisas seletas por Morandi, cujos critérios, razões e motivações foram motivo de fartas, acaloradas e exaustivas discussões, e cuja concordância nem sempre goza de unanimidade.

Logo no primeiro plano temos uma baixela, supostamente de prata, mas que como bem reparou Lamberto Vitali¹⁰¹, tem um tom terroso que contradiz esta indicação do título pelo qual a tela ficou conhecida, aludindo ao material de que supostamente foi feita. Talvez o equívoco se deva aos contornos e reflexos luminosos, representados pelo tom esbranquiçado, sugerindo um reflexo luminoso, que aparecem em toda a sua borda e em partes interiores, o mesmo tipo de reflexo que vemos nos vidros do copo e na compoteira. Girando em segundo plano, da direita para a esquerda, temos um livro reclinado que serve de suporte para manter a baixela inclinada, um relógio de lareira com seu perfil curvilíneo, que aparece aqui pela primeira vez, e frequentará daqui em diante várias telas, quase sempre pintado pelo seu verso, duas taças longilíneas em formato afunilado que constituem uma clara referência a taças da *Natureza-Morta com Sobremesa*, de 1877-1879, pintada por Cézanne e que estava reproduzida no livro de Pica. Possivelmente esta mesma taça reaparece e pode ser vista mais nitidamente representada na *Natureza-Morta* (V. 53) de 1920, uma gorda compoteira, com

¹⁰¹ Vitali, Lamberto. *Giorgio Morandi pittore*. Edizioni del Milione, Milão, 1964, p. 17.

tampa rebuscada em gomos, finaliza o giro à esquerda. A forma em que foram dispostos estes utensílios é bastante interessante, alinhados lado a lado, quase em estrita frontalidade, eles impedem nosso ir e vir, obstaculizando nosso trânsito, impondo sua objeção à nossa vontade de aprofundar o olhar, objetando, objetificando. Assim como no desenho mencionado por Fergonzi e na gravura da mesma época, as coisas dispostas em linha tomam toda a superfície da tela de lado a lado, bloqueando todas as passagens em direção ao fundo, não há um contorno lateral pelo qual o olhar possa se esgueirar e encontrar um ponto de respiração mais arejado. Esta forma de dispor as coisas e os utensílios frontalmente será explorada, ao longo de toda a carreira de Morandi, como forma de estabelecer uma sucessão de planos paralelos à superfície da tela, que concorrem em profundidade, gerando o efeito de espacialidade, sem necessitar recorrer aos recursos da perspectiva tradicional. Arcangeli, em seu linguajar poético próprio, assim descreve essa natureza-morta:

“Mas em geral em Morandi cada passo em direção a um estilismo intelectualístico, ou em direção a um naturalismo termina contraposto, quase imediatamente, por uma pausa de reabsorção do passo experimentado dentro de um equilíbrio aprofundado. Este tipo de ‘retorno’ é assinalado na ‘Natureza-Morta’ da coleção Jucker, que Morandi lembra de ter pintado no final do ano. É um quadro doce, livre, perfeito. Com a facilidade dominada, um belíssimo espírito moderno, sem abstrusidades e transbordamentos, se cala dentro dos moldes reciprocamente convenientes dos objetos, o vidro, metal, louça, toca como se tivesse inserida, levemente, dentro de um tom inesquecível. É uma modesta amizade de cores que, florindo por sobre o pó cotidiano, toca quietamente o ápice da mais pura elegância prateada; é como se enfim, se tudo, fosse bafejado pelo respiro rosa de uma remota aurora escondida. Se percebe, por outro lado, também neste aplainar-se da inspiração morandiana, que a atmosfera à volta está mudando profundamente: a guerra mundial explode, a vanguarda está em crise.”¹⁰²

O advento da guerra interrompe a carreira de Morandi e quase lhe interrompe a vida.

Morandi foi recrutado em maio de 1915 para o batalhão de infantaria sediado em Parma, vizinha a Bolonha. Seu temperamento recluso, sua necessidade de privacidade e sua pouca propensão a atos de natureza violenta devem tê-lo atormentado muito durante o período de convivência no exército, onde raramente havia qualquer momento disponível de intimidade e reflexão. O

¹⁰² Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*, Edizione del Milione, Milão, 1964, p. 65.

resultado previsível e inevitável foi uma forte depressão e uma crise nervosa, e a consequente internação, apenas um mês e meio depois de haver sido convocado. Ele foi dispensado do serviço militar, retornando para casa em Bolonha e ficando aos cuidados de sua mãe e irmã mais velha. Mais tarde foi acometido duas vezes pela gripe espanhola, que quase pôs fim à sua vida.

Se os anos de 1915 e 1916 são anos de uma redução expressiva na quantidade de obras produzidas por Morandi, no entanto, quanto à qualidade, as obras produzidas são excepcionais. Três obras de grande importância foram realizadas no ano de 1916, alçando Morandi para a vanguarda da produção italiana, muito à frente das concepções futuristas e neste momento somente comparável a Carrà e De Chirico com os quais se associará nos próximos anos.

Ainda no ano de 1915, Morandi produz algumas telas, retratando nus, de clara evocação à temática cezanniana, às quais deu o nome de Bagnanti (V. 21) (V. 22), mas que se conjugam em sua influência paralelamente, com um desenho que Picasso havia dado a Soffici, também aludindo às banhistas de Cézanne, e que Morandi viu publicado em *La Voce*, o qual também lhe serviu de inspiração para suas Bagnanti. Não quero me aprofundar no exame destas obras, já que nosso espaço aqui é tão exíguo, apenas assinalar a sua produção e a permanência da orientação cezanniana, em momento tão marcante na formação de Morandi.

Já em plena guerra, Morandi assina, com data precisa, 2 de julho de 1916, uma natureza-morta (V.27) bastante diferente do que até então vinha produzindo. Carlo Ludovico Ragghianti recorda, em seu *L'architettura dela visione*, que a tela ficou pendurada por alguns anos sobre a porta do estúdio de Morandi. A tela de formato vertical, de 82.5 cm x 57.5 cm é dividida pela borda da mesa, uma linha amarelada luminosa, não muito espessa, que corre de um lado ao outro da tela. Nos 2/3 superiores se encontram os utensílios que Morandi dispõe sobre o tampo da mesa, no 1/3 inferior vemos os pés da mesa. Sobre o tampo da mesa Morandi alinha frontalmente cinco utensílios, da esquerda para a direita, uma garrafa com gargalo levemente dilatado, uma jarra de metal, outra garrafa, por detrás da segunda garrafa uma caixa de metal, facilmente reconhecível em outras telas, na qual Morandi pintou uma faixa intermediária mais clara, e finalmente, na extrema direita, uma cafeteira napolitana. As formas alongadas e verticais estabelecem um

forte ritmo de *staccato*. O tratamento dado aos utensílios, quase todos com morfologia cilíndrica, é totalmente plano, sem qualquer alusão de volume por meio de claro-escuro que possa sugerir um abaulamento de seus corpos, nem mesmo a pincelada é aplicada de forma a modelar o volume; os poucos rastros de pincel, quase inexistentes, indicam um tratamento vertical homogêneo, em direção inversa ao que se esperaria caso se desejasse produzir um efeito de volume. O tampo da mesa é tomado a partir de uma visada diversa, mais alta que aquela na qual se encontram as coisas que nele estão assentes. O tampo da mesa se estende por detrás dos utensílios representados, em uma extensão indeterminável, uma vez que as coisas que sobre ele repousam, não servem como referencial e parâmetro para a sua mensuração. Na parte de cima as pinceladas que cobrem o tampo da mesa seguem e enfatizam o contorno dos objetos, ecoando suas formas na mesa e por conseguinte da tela. Se Morandi privilegiasse a descrição da profundidade do tampo da mesa através de pinceladas horizontais, como faria qualquer pintor acadêmico, o feito resultante seria o distanciamento visual entre os utensílios e o tampo da mesa, como ocorre em toda pintura acadêmica. Ao aplicar as pinceladas justamente de maneira inversa ao que manda a técnica acadêmica, Morandi também obtém o efeito inverso ao acadêmico. Os utensílios parecem aderir à superfície do tampo da mesa, gerando uma ambiguidade visual. Por um lado, o olho oscila entre o espaço que deduzimos de nosso uso cotidiano destes utensílios comuns, de nossa prática diária e do conhecimento que deles temos, inferimos sua volumetria e sua inserção no mundo; por outro, a superficialidade de sua representação, a esquematização e a economia de seu perfil, a planaridade de sua descrição, tudo leva a um conflito entre o que vemos e o que sabemos de antemão, o que deduzimos e o que percebemos. Este espaço superficial do tampo da mesa e de seus utensílios é intensificado pelo vão criado pela parte inferior da mesa, cujos pés, pintados de forma bastante rudimentar, minimamente descritiva, não passando de poucas linhas feitas cada uma com uma única pincelada, introduzindo uma profundidade dada pelas linhas em diagonal em um branco contrastante e luminoso. A profundidade sugerida pelos pés da mesa e pela vacuidade da parte inferior da tela projetam o tampo e os utensílios para a frente, em direção ao plano plástico e ao observador. Mais tarde, este recurso será abolido, e Morandi usará

um dispositivo de pendurar uma folha de papel, pregada à borda da mesa¹⁰³, para evitar esse espaço ambíguo, que introduz um vazio problemático, que, embora reforce a planaridade do tampo da mesa, tende a enfraquecer o efeito superficial da tela como um todo. As sombras projetadas sobre o tampo da mesa pelos objetos são totalmente esquemáticas, nelas não encontramos nenhum vestígio de uma luminosidade natural, sequer de uma fonte luminosa detectável; elas antecipam o clima de desterro e vazio que encontraremos nas praças de muitos dos quadros metafísicos que serão pintados em um futuro próximo.

A frontalidade e a superficialidade única dessa pintura, sem par na Itália de 1916, só pode remontar a exemplos externos ou temporalmente distantes. A primeira referência que podemos citar, que apresenta soluções semelhantes e esteve acessível visualmente a Morandi, através das publicações em revistas e artigos de jornal naqueles anos, foi a conhecida tela de Picasso, *Pão e fruteira sobre mesa*, de 1909. Não menos importante que esta fonte contemporânea são as fontes italianas do *Trecento* e do *Quattrocento*, onde a problemática da representação espacial produzia soluções engenhosas e criativas, que, já há algum anos, despertavam o interesse de Morandi. A *Última Ceia*, de 1308, de Duccio di Buoninsegna, é um bom exemplo deste tipo de referência que encantava Morandi. Essa transitividade entre o contemporâneo e a arte antiga, que marca o percurso de Morandi, não é um fato isolado no meio artístico italiano. Roberto Longhi teorizava a esse respeito, em seu primeiro ensaio sobre Piero della Francesca — *Piero della francesca e lo sviluppo della pittura veneziana* — publicado pela primeira vez em *L'Arte*, em 1914, revista prestigiosa e de boa circulação a qual certamente Morandi teve acesso, onde Longhi defendia conceitualmente uma síntese entre cor e forma baseada na perspectiva nas telas produzidas por Piero.

¹⁰³ Ainda hoje podemos ver as folhas de um papel-cartão grosso pregadas com tachinhas na borda das mesas em seus estúdios em Grizzana e na Via Fondanza. A preparação das mesas é de fato bastante interessante. No estúdio de Via Fondanza, são três mesas dispostas em posições e alturas diferentes em relação ao cavalete do artista. Morandi montava as coisas sobre os tampos das mesas, pois enquanto pintava uma tela, poderia ver os demais arranjos sobre as outras mesas. Este tempo de maturação, o ritual das disposições das peças era parte importante do processo de Morandi, que sempre ressaltou que a execução de seus quadros era relativamente rápida, enquanto a observação e maturação do arranjo era o que realmente consumia seu tempo. Algumas mesas também receberam um fechamento, com uma prancha de papelão corrugado colada na borda do fundo da mesa, e pelo menos uma das mesas recebeu uma camada de tinta terrosa que homogeneizava seu tampo, borda e pé circular central com a cor dos papéis.

“Pare ele, Piero conseguia ajustar cor e espaço sem reduzir a importância um do outro. Seguindo as regras da construção da perspectiva, a cor pode ser aplicada de maneira plana na superfície pictórica sem ser minimizada pelo *chiaroscuro*, sem dar a impressão de bidimensionalidade. Isso é o que o jovem historiador pomposamente chamou em 1914 de ‘síntese perspectiva de forma e cor’, uma fórmula que ele repetiu em seu livro de 1927.”¹⁰⁴

A tela em questão foi escolhida por Morandi para ser exposta junto a outras dez na exposição conjunta com Giorgio De Chirico e Carlo Carrà, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, na Bienal de Veneza em 1948, onde Morandi ganhou o prêmio de pintura. Ao final da exposição, a tela foi comprada diretamente do pintor pelo MOMA. Logo em seguida fez parte da mostra *Twentieth Century Italian Art*, organizada por Alfred Barr e James T. Soby, a primeira grande mostra de arte italiana ocorrida nos Estados Unidos.

Duas outras naturezas-mortas foram pintadas durante o ano de 1916, a natureza-morta da coleção Mattioli, às vezes chamada de *Bottiglie e fruttiera* (V. 28), e natureza-morta da coleção Frua de Angeli (V. 29), datada de 23 de junho de 1916. As duas contêm quase os mesmos objetos — uma fruteira, uma garrafa de óleo com caneluras e uma garrafa de Maraschino di Zara —, sendo apenas adicionada mais uma garrafa na última tela. Ambas as telas têm dimensões modestas como quase todas as pinturas de Morandi, 60 cm x 54 cm para (V. 28) e 65,5 cm x 55,5 cm para (V. 29).

Essas duas telas estão, sem sombra de dúvida, entre as pinturas mais sofisticadas tecnicamente do Modernismo italiano. A simplicidade de seus elementos, a composição precisa, a superficialidade do tratamento, a luminosidade, a sobriedade e o equilíbrio tonal, tudo se conjuga para a realização dessas duas pequenas obras primas.

Na pintura da coleção Mattioli, que hoje se encontra em empréstimo ao Museu Guggenheim de Veneza, a tela é dividida em três faixas que correm de lado a lado da tela, uma estreita faixa marrom na parte inferior sugerindo a borda da mesa, uma grande faixa que cobre a maior parte do quadro, representa a superfície onde as garrafas e a fruteira se apoiam, com variações tonais e

¹⁰⁴ Rowley, Neville. A “light without color”: Giorgio Morandi and Piero della Francesca – 1890-1964, Skira, Nova York, 2008, p. 111.

cromáticas desde o rosa até os marrons, todos muito suaves, recobertos por um véu esbranquiçado que os homogeniza e unifica, no fundo um tom azulado, com algumas variações de matizes e intensidades.

A fruteira e a garrafa de óleo contêm frisos, caneluras e ranhuras que se desenvolvem por sua superfície. A seleção destas peças frisadas por Morandi tem sua razão de ser, não são fruto de algo fortuito, são escolhas meditadas e deliberadas em função das marcas que se desenvolvem em seu exterior e que desempenham uma importante função dentro da obra. Os utensílios dispostos receberam um interessante tratamento. As linhas pintadas, retorcidas, brancas e acinzentadas, representando as caneluras, frisos e ranhuras dos corpos da garrafa de óleo e da fruteira, possibilitaram ao artista indicar o desenvolvimento volumétrico destes utensílios, sem necessariamente invocar os recursos de *chiaroscuro*, tradicionalmente utilizado, ao transcrever a percepção dos volumes, para a representação visual bidimensional. Tal qual a coluna de um tempo grego, cujos frisos modulam a luz incidente, graduando e a redistribuindo ao longo de sua superfície, as caneluras e ranhuras na garrafa e da fruteira da pintura de Morandi permitiram ao artista marcar o volume e redistribuir a luminosidade destas peças, através de linhas mais escuras e mais claras, sem no entanto precisar fazer uso do recurso da gradação tonal. Esta volumetria fica ainda mais patente e acentuada quando entra em contraste com a garrafa de Maraschino di Zara, não mais do que uma forma triangular, totalmente superficial e chapada, coberta por uma camada de tinta branca e luminosa. A disposição da garrafa de Maraschino, por detrás da garrafa de óleo, cria novamente a impossibilidade de acomodação, a ambiguidade visual gerada pela incongruência entre o volume da garrafa de óleo e a planaridade da garrafa de Maraschino, as diferenças de código representativo entre os dois elementos cria uma dissociação plástica, introduzindo um enigma visual insolúvel.

Não temos nenhuma indicação do grau de inclinação desse plano de apoio, seus limites laterais estão excluídos pelas dimensões da tela; não possuímos sequer a certeza de sua solidez e densidade, que oscila pela sugestão nebulosa do véu esbranquiçado que o recobre, pelas diferenças tonais e cromáticas de suas

diversas áreas, pelas constantes mudanças de rumo das pinceladas que o descrevem.

Nada vincula as peças ao plano que as suporta, nenhuma sombra se projeta dos utensílios sobre este plano, nada estabelece uma ponte entre essas entidades. Não há sombras porque não há uma luz natural, uma fonte externa, um foco irradiador, porque a pintura não pertence ao reino da natureza e portanto não está submetida às suas regras. A luz que emana da própria pintura é uma luz interna que aflora iluminando suavemente a superfície da pintura, banhando-a em uma atmosfera ideal, metafísica. O tratamento dado à tinta, a cromaticidade rebaixada pelo véu branco que recobre a tela, lembram muito o efeito causado pela técnica do afresco, que absorve o pigmento para dentro de sua massa plástica, causando o enfraquecimento da intensidade cromática.

A tela pertencente à coleção Frua (V. 29), só tivemos acesso a uma pequena reprodução colorida e a reprodução no catálogo geral de Vitali em preto e branco. Longhi associa esta tela com suavidade cromática do Altar Mangnoli de Domenico Veneziano¹⁰⁵, a qual, ao longo dos anos, Morandi visitava constantemente no Uffizzi. Seu fundo azul e o tampo da mesa rosa, com as garrafas e fruteiras oscilando entre brancos e leves acinzentados remete imediatamente ao esquema cromático de Domenico Veneziano. Infelizmente a dificuldade de acesso à obra dificulta uma apreciação mais profunda.

Essas telas situam-se em uma fronteira única, sem identificar-se plenamente com nenhum dos lados aos quais divide. Resguardam de sua origem realista a observação direta dos objetos, a atenção e o cuidado dedicado à sua descrição. Identificam-se com o Cubismo Sintético, por sua representação esquemática e pela superficialidade de sua linguagem. Compartilham com a Metafísica um grau de intangibilidade e inconsistência material. No entanto, não podemos dizer que pertença a qualquer um destes movimentos plenamente porque antes de tudo são pinturas de Morandi, no que ele tem de melhor.

Fergonzi fornece mais alguns dados interessantes sobre as duas telas:

¹⁰⁵ Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 82.

“Um exemplo interessante de duas pinturas em série são as naturezas-mortas catalogadas por Vitali como número 28 e 29. Morandi manteve a primeira durante muito tempo (V. 28) antes de vendê-la para Pietro Feroldi, um colecionador da Brescia, por volta de 1938. A segunda (V. 29), ao contrário, foi vendida rapidamente, em 1919, para o publicitário Mario Broglio, entrando para sua coleção. Ela excursionou pela Alemanha em 1921 em uma série de exposições de arte recente italiana. É impossível afirmar qual das duas foi realizada primeiro. Em junho e julho de 1916, Morandi estava trabalhando em aplainar os objetos e a reduzi-los a contornos. Estas reduções radicais do espaço e dos objetos até a incrustação de anotações planas em (V. 29) pode sugerir uma execução posterior e mais elaborada do que a do *chiaroscuro* da (V. 28). Entretanto o fato de Morandi ter retrabalhado algumas pinturas de 1916 antes da exibição em 1921 na Alemanha, dando a elas a densidade de suas últimas pinturas metafísicas, talvez explique a diferença de estilo entre as duas pinturas. Um exame reflectográfico de (V. 28) fornece dois dados importantes. O primeiro que Morandi pretendia incluir um quarto objeto, uma garrafa por detrás da fruteira. A garrafa jamais foi pintada, apesar de o artista ter preservado um espaço para ela no quadro antes de unificar todo o espaço com uma camada de tinta azul acinzentada. A segunda que Morandi chegou à solução de quatro faixas quanto o trabalho já estava em andamento; inicialmente, ele queria sugerir a superfície da mesa de modo mais realístico através de uma quebra vertical à direita, logo após a base da fruteira. Morandi começou com a ideia de pintar uma composição mais povoada, com mais objetos volumosos. Apenas enquanto trabalhava neles chegou a solução bi-dimensional menos habitual. Esta progressão hipotética, na qual o artista começou a trabalhar na tela baseado em soluções de um quadro anterior, para modificá-las e aperfeiçoá-las somente com o quadro em andamento, parece indicar que (V. 28) veio depois de (V. 29). Sua tentativa de inovação em (V. 28) deve ter sido menos agradável ao primeiro comprador que escolheu (V. 29).”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009, p. 31-32.