4.

O universo de Chardin, as coisas e o mundo, a manutenção da profundidade

Deixamos alguns aspectos em aberto, especialmente sobre a importância da obra de Chardin para Morandi, que gostaria de retomar agora, relativo ao longo período que se inicia aproximadamente nos anos de 1920, logo após a fase Metafísica, e se estende até ao redor dos anos de 1940, na obra do bolonhês. Na verdade, a influência de Chardin perdura até o final da vida de Morandi, mas a partir dos anos de 1940 a obra de Morandi ganha características mais autônomas, o que faz a presença de Chardin menos evidente. Essa datação é bastante arbitrária, uma vez que as obras deste período, anteriores a 1940, apresentam uma pesquisa e experimentação ousadas, alternando técnicas e procedimentos, inquirindo questões variadas, produzindo uma quantidade de obras de qualidade excepcional, não tanto pela realização e plenitude de suas concretizações ou pela definição de seu estilo, que ainda vai amadurecer muito até o final de sua vida, mas pela profusão de ideias plásticas e alternativas que estas oferecem, pela maneira como evidenciam o riquíssimo universo de possibilidades, que a profunda pesquisa realizada pelo artista traz à vista. Há certa arbitrariedade na demarcação destes limites, que poderia ser subdividido em períodos internos menores, uma vez que, não há nenhum marco, consensual e inquestionável, que possamos estabelecer para servir como parâmetro e balizamento desta produção. No entanto, acredito haver alguns fatores em comum, que permitem avaliar essa produção como um grupo, justificando sua delimitação, a saber: a constante experimentação e as variações da linguagem plástica, concomitantemente a manutenção do sentimento de profundidade espacial e, como expressou Cesare Brandi, a “constituição do objeto e a formulação da imagem”.

Como já havia mencionado anteriormente, as novas fontes, que se adicionam às já tradicionais, na obra de Morandi, são Chardin para as naturezas-mortas e Corot para as paisagens, podemos acrescentar Rembrandt para as gravuras. Alguns autores, como Arcangeli e Vitali, falam da substituição de Cézanne por Chardin, o que me parece um exagero. Cézanne permanecerá, a meu ver, como o principal ponto referencial ao qual a obra de Morandi estará ligada até seus últimos momentos. A aproximação de Chardin, ao contrário de um

afastamento, é ratificada por Cézanne, uma vez que o mestre provençal muitas vezes o citou como uma de suas referências, sendo possível, portanto, que a atenção de Morandi tenha sido despertada para aquele, por esse. Compartilho este ponto de vista com Fergonzi que cita a aquarela de um arlequim feita por Morandi, e inquestionavelmente referida aos arlequins de Cézanne como prova da concomitância dos interesses. Fergonzi, em um artigo investigativo insubstituível, lista as possíveis fontes objetivas de Morandi, estendendo a presença de Chardin até o final da vida do artista bolonhês.

“Durante os anos de 1920 o pintor de naturezas-mortas ganhou sua independência e começou a aplicar os esquemas usuais que ele continuaria a usar, com pequenas variações até sua morte. Hoje nossos olhos não têm dificuldades em encontrar em suas naturezas-mortas algumas das características típicas de Chardin: a intimidade entre o pintor e os objetos, produto de uma intensa, solitária contemplação das coisas; a quebra das barreiras entre espaço doméstico e o espaço pictórico, de modo a sugerir uma pintura relativa aos aspectos e rituais da casa; a atração pelos objetos mais comuns e a identificação do artista com o trabalho, de adorável precisão manual. Mas em Morandi é raro encontrar empréstimos precisos de Chardin: na maior parte das vezes ele parece ter derivado soluções de composições genéricas do grande artista francês (as quatro faixas horizontais nas quais a visada é dividida), ecoando motivos no arranjo das coisas (um pedaço de pano, ou a faca posta em diagonal, projetando-se para além da borda da mesa) ou repetindo padrões de luz e sombra.

Doze anos depois de uma olvidada menção por Riccardo Bacchelli, o nome de Chardin reapareceu de novo através de Luigi Bartolini quando ele resenhou as telas de Morandi expostas na Bienal de Veneza 1930. Após uma sensacional ruptura entre os dois homens, na época da *Quadriennale Romana* de 1939, a referência à Chardin foi dirigida por Bartolini contra Morandi. Bartolini o acusou de ter plagiado a adorável gravura de 1927 com peras e uvas da tela Frutas, na coleção Reinhart em Winterthur.

Esta acusação levanta antes de tudo a questão da natureza das retomadas. Foi simples malícia levantar a suspeita de plágio (um plágio no qual “o artista se apropria de todo o tema da pintura”) quando tudo que Morandi levou diretamente da pintura foi o manuseio da luz e das sombras nas uvas (parcialmente polidas pelos dedos da pessoa que segurou o cacho) e a pera? Ou o olho de Bartolini captou a apropriação deliberada de Chardin do motivo principal da gravura: a relação entre matéria e superfícies refletivas, a contínua e imperceptível transição entre relevos luminosos e cavidades sombrias? Segundo, a acusação levanta o problema das fontes visuais e do contexto cultural nas quais elas estão situadas. Na verdade, Chardin foi uma fonte de referência pouco comum para a pintura italiana de 1920: com a renovada popularidade da pintura figurativa e o clima predominante de nacionalismo, as naturezas-mortas – uma tradição do norte da Europa – foram consideradas um gênero tipicamente anti-italiano. Não foi senão até 1932, quando a monografia sobre Chardin de André de Ridder foi publicada em uma edição conjunta com *Valori Plastici*, a editora de Broglio, que o nome de Chardin parece ter voltado à tona entre pintores. Perfidiosamente, Bartolini relembra que Morandi tinha pendurado as ilustrações destacadas do volume em

seu estúdio. Mas, como evidência factual de que a aventura visual de Morandi era muito mais viva do que sua vida sedentária, é possível achar os meios pelos quais ele encontrou a tela antes de 1932: em 1926 a mencionada natureza-morta, Frutas, da coleção Reinhart foi reproduzida por *L'Amour de L'Art*, a revista que em 1920 estava documentando o processo de renascimento da tradição francesa dos séculos XVII e XIX em uma visão moderna. Morandi cruzou com a reprodução, mas não Bartolini, que teve que esperar mais cinco anos pelo livro de Ridder. A mudança, depois de 1920, de uma paixão pelas naturezas-mortas de Cézanne para as de Chardin representa mais do que uma simples opção formal: passando das naturezas-mortas de Cézanne, com agudo foco visual no arranjo teatral dos objetos, para as de Chardin, mais moduladas em *chiaroscuro* e na manipulação do espaço, e o reflexo primário de um envolvimento e observação mais emocional da realidade. Mais ainda, é como se Morandi, desde 1920, buscasse as poucas reproduções de Chardin que estivessem disponíveis para ele, de modo a poder estudar a poética de seus espaços, os cantos escuros iluminados por reflexos, os objetos encobertos por outros e vistos apenas pela metade. O Morandi que olhou para os motivos isolados de Chardin: do pequeno volume de 1904 de Gaston Schefer, a jarra e a bandeja de *Pourvoyeuse*; a fileira de objetos por detrás da mulher *La Bénédicité*, a sequência de pão, jarro, prato, copo na mesa redonda em *Les aliments de la convalescence*; a textura opaca das uvas em *Nature morte avec grenades et raisins*. O longo cachimbo na reprodução de *La Tabagie* na monografia de Tristan Klingsor, de 1924, ecoa na panela com cabo longo posta em diagonal sobre a mesa nas duas naturezas-mortas de 1929 (v. 145 e 146). Com a mesma atenção, ele adaptou para seu léxico, extratos de pinturas antigas que eram bem conhecidas por ele: as longas garrafas do início dos anos 1940, das dobras do manto da *Madonna della Misericordia* de Piero della Francesca, que ele extraiu das ilustrações do livro de Longhi; as naturezas-mortas ‘torreadas’ semelhantes à maquete de Bolonha, segura por São Petronio, na pintura de Costa, na Pinacoteca de Bolonha; a caixa circular e baixa de algumas telas de 1950 (V. 951-3), que é quase a citação exata de uma localizada ao fundo da *Madonna di Senigallia* de Piero.

De modo mais raro Chardin aparece como modelo composicional direto para Morandi: em *Table d'Office*, reproduzido na revista mensal popular *Emporium*, ele estudou a visada em *close-up* da mesa redonda nas naturezas-mortas (V. 82 e V. 114), assim como o planejamento pendente da mesa (V. 101 e V 127) e a sucessão de objetos com perfis curvos que ecoam as curvas da mesa. Em *Le bocal d'olives* reproduzido na monografia de Tristan Klingsor, Morandi estava fascinado pela solução de um tampo de mesa baixo com um grande baixada neutra, da parede com a interrupção central produzida por um elemento vertical, ele a retrabalhou muitas vezes em 1920. A imprecisão e a indefinição das reproduções baratas usadas na publicação o levaram a recriar suaves e infinitas passagens de luz e sombra em suas pinturas.

Um inestimável depoimento nos chegou de como Morandi olhava para um dos poucos Chardins originais que ele pode conhecer. Em Winterthur, em junho de 1956 para a abertura de sua exposição, ele teve a oportunidade de visitar Sammlung Reinhart e estudar o amado Chardin que até então ele só havia visto em fotografias. Heinz Keller, diretor do museu, conta como o artista parou por longo tempo diante de *Jeune homme construisant un château de cartes* e “examinou em particular o castelo de cartas”. Infelizmente a impossibilidade de datar precisamente as naturezas-mortas desse ano, nos quais sólidos de papel construídos pelo artista aparecem, não nos permitem estabelecer com certeza, se ele estava inclinado a pintá-los desde seu primeiro estudo do original de Chardin. Muitos quadros indubitavelmente anteriores (como a natureza-morta (V.892),

onde caixas similares aparecem) sugerem que o motivo do castelo de cartas, com seu frágil volume e misterioso *chiaroscuro*, já tinha sido isolado por Morandi na ilustração do livro de Ridder, e ao ver a pintura lhe permitiu principalmente investigar a técnica usada. Se Morandi foi capaz de deduzir as leis da gramática visual das fotografias de quadros, seria dos originais, especialmente quando ele os viu em idade avançada, que ele continuaria aprendendo os segredos das pinceladas de seus pintores favoritos. É significativo que, relendo seu exemplar do livro de Ridder, em 1950, Morandi escolheu sublinhar principalmente as passagens no texto relativas à preparação da tela, à sequência de camadas de tinta, e aos meios usados para obter a mais vasta gama possível de gradações de cor.”¹⁴²

A longa citação acima, me parece justificada pela quantidade e qualidade de informações objetivas relativas aos processos de absorção da obra de Chardin por Morandi, processos cujo modelo possivelmente foi repetido e pode ter sido válido também para os outros artistas que o influenciaram, como Piero della Francesca, Giotto, Masaccio, Rousseau, Corot e Cézanne entre outros. Vejamos agora algumas passagens do texto de Fergonzi:

Embora com pouco destaque no texto de Fergonzi, a menção do aspecto composicional “as quatro faixas horizontais nas quais a visada é dividida” representa uma contribuição importantíssima de Chardin, uma vez que essa estrutura estará presente em quase todas as naturezas-mortas de Morandi a partir deste momento até sua última tela. A opção por esse tipo de arranjo espacial foi compartilhado anteriormente por outros artistas, como por exemplo Zurbarán, a quem eventualmente são associadas as naturezas-mortas de Morandi, mas que, além da evidente similaridade visual entre ambas as obras, nenhum documento, referência concreta ou citação por parte de Morandi pode ser localizada, o que não invalida necessariamente a aproximação entre os dois artistas, mas esta é uma questão complexa, que no momento deixaremos de lado.

As faixas as quais se refere Fergonzi são: no primeiro plano, a borda da mesa, que na maioria das vezes é prolongada até a parte inferior da tela, a fim de evitar uma “brecha” visual pela qual o olhar se desvia de forma indesejável por debaixo da mesa, mas que, em algumas telas, deixa aparecer os pés da mesa. A segunda faixa é o plano do tampo da mesa, que ocupa geralmente uma parte considerável da área da tela. A maestria de Morandi está muito associada a fazê-lo

¹⁴² Fergonzi, Flavio. “On Some of Giorgio Morandi Visual Sources”, em *Morandi 1890-1964*, Skira, Nova York, 2008, p. 60- 62.

coincidir com a superfície literal da superfície da tela, lição evidentemente cezanniana, que Morandi aprendeu e elevou a um requintado jogo de variações. No terceiro plano, a distribuição dos utensílios e coisas cotidianas, em um jogo interminável de alternâncias de formas intercaladas, adicionadas e subtraídas, destacadas e fundidas, estendidas e aglomeradas, reunidas em blocos ou separadas em unidades, iluminadas ou sombreadas, explícitas ou implícitas, completas ou inconclusas. E finalmente, a quarta faixa, o plano do fundo, que é tudo menos um "fundo", uma vez que, seu papel ativo é fundamental na problematização da espacialidade da tela, produzindo um jogo de intercâmbio espacial com os demais planos, reforçando a evidência física da tela e sua superficialidade. Esta é a estrutura espacial mais geral das naturezas-mortas de Morandi que, ao longo de toda sua obra, exibirá um repertório amplo de variações destes elementos, mudando os pontos de visada, enfatizando e ressaltando uma das faixas em detrimento das outras, balanceando as partes conforme as necessidades e demandadas pela própria obra.

Além da questão do *repoussoir*, citado por Fergonzi, e já mencionado por mim anteriormente, quero propor outra contribuição à Morandi, que não foi citada por Fergonzi, e que me parece ter sua origem em Chardin: a assinatura. Na verdade, não encontrei nenhuma referência sobre a importância plástica da forma de assinar dos dois artistas em nenhum dos textos clássicos referentes às obras de Morandi, Arcangeli, Brandi, Argan, Longhi, Solmi, Gnudi, Ragghianti, nenhum destes autores fez qualquer menção ao recurso das assinaturas utilizado por Chardin e Morandi.

Fartos são os exemplos nas naturezas-mortas de Chardin, e não só em Chardin mas em diversos outros mestres desde o Renascimento, onde encontramos a assinatura das obras, não como um mero registro de autoria da obra, mas como um elemento gráfico ativo na obra. Muitas vezes Chardin coloca sua assinatura estrategicamente sobre o bordo da mesa ou na parede, o que faz coincidir o plano plástico de representação, com o plano literal da tela. O expediente é reforçado pelo recurso citado do *repoussoir*, quer seja através de um cacho de uvas pendente, uma faca equilibrada, a cabeça de uma lebre ou ave. O efeito em Chardin é meticulosamente calculado, de modo a não enfatizar por

demasia esta coincidência entre os planos, o que produziria um efeito indesejado ao tornar por demais consciente a superfície da tela como fato físico. Chardin, assim como outros mestres do gênero antes dele, busca uma transição suave entre o espaço físico do observador e o espaço pictórico do tema e para obter tal passagem é necessário enfatizar a virtualidade do espaço pictórico, torná-lo crível como um espaço possível à penetração do olhar. A assinatura é rigorosamente balanceada para se apresentar como um elemento gráfico, enfatizando por sua presença o paralelismo com o plano literal. No entanto, esta não pode destacar-se em demasia do elemento iconográfico representado que lhe dá suporte, na maioria das vezes a borda da mesa ou a parede, o que traria como consequência inevitável a assinatura atuando como um elemento exógeno ao discurso. Chardin se vale de alguns recursos para incorporá-la tornando-a parte da narrativa como elemento intrínseco¹⁴³. O equilíbrio tonal, e cromático, são os principais recursos, algumas vezes Chardin enfatiza este efeito ao "escavar" a assinatura, como se fosse um relevo, uma talha, no elemento que lhe dá suporte, na mesa de madeira ou no estuque da parede, tornando a assinatura pertencente ao mundo físico representado e não mais ao universo dos signos gráficos. O efeito final desejado é intensificar a virtualidade do espaço da pintura, através de um plano intermediário entre a realidade externa e a realidade interna da tela, sem, no entanto, enfatizar a realidade física da tela, o que acabaria por se constituir em uma indesejável barreira à entrada visual do espectador.

Morandi compreende a estratégia do recurso pictórico utilizado por Chardin, mas o usa quase às avessas. As assinaturas que durante os anos de 1920 eram discretas, quase mescladas com o fundo sobre as quais eram aplicadas, começam, em algumas obras, a ganhar uma presença mais enfática e definida, aumentando de tamanho, de contraste cromático e sendo aplicadas em áreas de destaque. De forma diversa das inserções de Chardin que busca fundi-las à narrativa, elas atuam como um elemento gráfico contrastante com a narrativa dos utensílios, criando um elemento pictórico interno a obra, cujo estatuto iconográfico é distinto do motivo da representação, gerando assim, um segundo nível de representação icônico, produzindo uma disjunção no interior da imagem.

¹⁴³ É comum vermos nos mestres do Renascimento a assinatura inserida em placas de metal, pequenos bilhete de papel, rolos de pergaminho, talhadas em pedra etc., evitando sua introdução como um elemento exógeno.

O resultado é uma conscientização do plano plástico e de sua realidade física e a intensificação do sentimento de profundidade virtual da representação.

Há algum parentesco, embora distante e com intenções diversas, com as letras em estêncil das pinturas cubista. Ambas têm como efeito a ênfase na superfície física do quadro. No entanto, o recurso, no caso de Morandi, é o avesso do produzido pelos cubistas, que visavam reduzir a distância pictórica entre o plano virtual e o plano literal, enfatizando a planaridade da representação pictórica. No caso de Morandi, a criação de um plano transitório de parada visual, limite plástico intermediário entre o espaço do espectador e a virtualidade do espaço de representação da tela, visa, por um lado, enfatizar a virtualidade do espaço de representação, tal qual Chardin, forçando “para trás” tudo aquilo que está para além do plano gerado pela assinatura, e portanto intensificando a sensação de profundidade do espaço representacional da tela. Por outro lado, tal como os cubistas, mas diversamente de Chardin, chamar a atenção para a fisicalidade da pintura, para sua realidade material, criando através do anteparo visual entre o espaço externo do espectador e espaço virtual a consciência da obra como tal, bloqueando a transição irrefletida entre espaço real e espaço virtual, forçando a conscientização da realidade ontológica da pintura, que não mais, como no passado, se oculta para favorecer a ilusão da imagem, mas mostrando-a como um ente imerso no real, válida e autônoma como todos os outros entes.

Clement Greenberg quando discutia, em seu ensaio “colagem”, o papel desempenhado pelas letras em estêncil nas obras de Picasso e Braque, chamava atenção para a ausência de assinaturas nas obras do Cubismo Analítico.

“Onde quer que esta impressão apareça, ela detém o olho no plano literal, da mesma forma como o faria a assinatura do artista.* Por força exclusivamente do contraste — pois onde a superfície literal não esteja explicitamente afirmada, ela aparece implicitamente negada — todo o resto é lançado pelo menos numa memória da profundidade plástica ou espacial.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 87.

* “Picasso e Braque deixaram a maioria de suas pinturas do período analítico sem assinatura, evidentemente, por esta mesma razão. Os cantos ou margens em que as assinaturas teriam de ser colocados eram justamente aquelas áreas da pintura que deveriam chamar menos atenção para sua planaridade literal.)” Greenberg, Clement. *Colagem em Arte e Cultura*, Editora Ática, São Paulo, 1996, p. 87.

Essa simples diferença, o modo como a inserção ou não de uma assinatura aparece nas obras de Morandi e na dos cubistas é suficiente para mostrar a divergência nas abordagens, a diferença de intenções e a diversidade nas concepções. Morandi buscava recuperar, aquilo que havia intuído na obra de Cézanne, a representação-construção do real, a sensação de estar imerso no mundo e da espacialização que é inerente a este sentimento. A representação da realidade como tal, não pode abdicar da representação de um espaço vivenciado, e construí-lo plasticamente é, também, uma forma de vivenciá-lo.

A busca dos cubistas, se é que podemos usar esse termo, é outra, muito diversa da de Morandi. O ponto de chegada de Picasso e Braque, termo mais apropriado, foi a construção de uma linguagem plástica moderna, apoiada em pressupostos espaciais inquestionáveis. A busca por *a priors*, não mais baseadas no defasado e inconsistente programa da perspectiva ótica renascentista, mas em princípios plásticos lógicos irrefutáveis, a superfície da tela derivada de sua altura e largura, sobre os quais se pudesse construir uma linguagem plástica moderna. Nesse sentido, Picasso e Braque tomam caminhos próprios e se afastam da busca de representação da realidade, razão pela qual lhes foi possível, progressivamente, abandonar a referência direta, o contato e por fim, a representação do modelo de suas naturezas-mortas cubistas, abandonando a longa tradição da arte ocidental de apreensão da realidade, na qual poderíamos, retroativamente fazer uma primeira parada em Cézanne, em seguida Courbet e assim por diante, até remontarmos a Zeuxis e seu mimético cacho de uvas.

Certamente o termo buscar, não é o termo apropriado aqui e provavelmente não o é para nenhum artista plástico, para nenhuma arte. Pesquisar, buscar, pertence a um universo e a um modo de proceder mais pertinente aos modelos e procedimentos científicos do que aos processos artísticos. Artistas não partem com uma meta predeterminada, uma hipótese a ser verificada. A dinâmica da arte é outra e seus processos são específicos, extremamente variados, mas quase nunca rigidamente preconcebidos e quando o são, aumentam enormemente as chances de fracasso. Isso fica bastante óbvio na declaração do maior de todos os cubistas, Pablo Picasso:

“Se sabemos o que vamos fazer, para que fazê-lo”

ou

“Em arte, procurar não significa nada. O que importa é encontrar.”

Fiz esta pequena divagação a respeito do processo de criação dos artistas de uma maneira em geral, e em particular do processo de Picasso, devido à tendência que nós historiadores da arte temos de julgar retrospectivamente, a partir de seus termos finais, de um resultado já estabelecido e determinado, entendendo tudo o que veio anteriormente em função daquele resultado, sem muitas vezes nos apercebermos que se trata de um processo de criação, que por estar em curso poderia levar a outras soluções. No caso do Cubismo é importante entendê-lo como um processo, onde dúvidas e descaminhos estavam sempre presentes. O artista, diante de seu cavalete, estava sempre convocado a encontrar soluções aos desafios plásticos que lhe surgiam com o encaminhar da obra, tendo que optar por determinados caminhos, alternativas que pronto poderiam levar a soluções e resultados diferentes do que hoje conhecemos. Parece-me que algumas destas mesmas dúvidas e alternativas foram surgiram durante o processo de criação dos cubistas e de Morandi na retomada de Cézanne, entre elas a manutenção ou não do elemento perceptivo e do espaço em profundidade e que obtiveram respostas e soluções por parte de Morandi distintas das dos cubistas. Se hoje a questão da construção de uma linguagem plástica se apresenta como *leitmotif* do Cubismo, ela não estava clara quando Picasso e Braque começaram a se debruçar sobre a obra de Cézanne, essa é uma interpretação feita a posteriori e é, antes de mais nada, uma interpretação estabelecida, sempre passível e sujeita a questionamentos.

Chardin foi responsável por outra importante contribuição à obra de Morandi, a introdução do universo das coisas e dos utensílios domésticos, contribuição esta, fartamente documentada e debatida por seus estudiosos. Esse extenso debate sobre os motivos morandianos, previsivelmente, foi motivo das mais diversas interpretações e serviu de argumento das diversas teses a respeito da obra de Morandi. Sua natureza, os critérios de seleção, a significação e o modo como foram agrupados, seu universo de pertencimento, suas associações históricas e sociológicas, suas características formais, as remissões simbólicas ou a ausência

delas, sua constituição plástica, tudo foi motivo de debate a cerca dos protagonistas do tampo da mesa morandiana, incluindo-se aí, por vezes, o próprio tampo da mesa.

Antes de tentarmos abordar especificamente a contribuição de Chardin relativa aos personagens da mesa morandiana, tentemos antes elencar os protagonistas dessa peça teatral em ato contínuo que foi a obra de Morandi, tendo como palco e prosaênio, os tampos das diversas mesas, e os estúdios de Via Fondanza e Grizzana, nos quais Morandi encenou sua dramaturgia de utensílios para nos contar sua história. Vitali em uma passagem de sua monografia propõe uma lista parcial:

“Todo artista possui um repertório figurativo próprio, meio necessário para traduzir a sua própria visão de mundo, mas se houve um que permaneceu obstinadamente fiel, até ao ponto da quase aparente monotonia, esse foi Morandi. Os objetos reunidos e arrumados sobre as mesas do quarto secreto de Via Fondanza – compoteira, perfis de madeira, vasilhinhos de flores de gosto provincial umbertino, caixas de lata repintadas, garrafas revestidas frequentemente de gesso branco ou colorido, bolinhas de celuloide, entristecidas rosas de tecido, objetos sobre os quais se estende uma lenta chuva de um pó fino, quase impalpável, acompanham o artista, pode-se dizer, desde sempre. Por outro lado há a paisagem ao entorno de Grizzana. Tudo isso é sinal da necessidade de viver diante dos motivos dos próprios quadros, de familiarizar-se, de aprofundar e de meditar sem deixar nada ao destino antes de primeiro os traduzir pictoricamente. Para Morandi e para seu método de trabalho foi citada a frase de Mariete sobre Chardin: ‘*M. Chardin est obligé d’avoir continuellement sous les yeux l’objet qu’il se propose d’imiter.*’ E ainda se pode observar que aqueles objetos que acompanham o pintor por mais de cinquenta anos, não poderiam ser mais comuns e, ao menos na aparência, quase sempre destituídos de qualquer interesse.”¹⁴⁵

A lista de objetos citados por Vitali é uma lista incompleta, e apresenta muitas lacunas importantes, as quais podemos tentar preencher na medida do possível.

Do período futurista cubista que se inicia em 1912 temos, uma baixela de prata, garrafas de cristal de pescoço longo, taças de champanhe afuniladas, uma compoteira de cristal, quase todos os objetos transparentes ou favoráveis aos reflexos luminosos. Nas primeiras telas cubistas aparecem as jarras, o utensílio mais longo das pinturas de Morandi, frequentador desde essa primeira aparição até suas últimas telas, perfazendo cinquenta anos praticamente ininterruptos nas

¹⁴⁵ Vitali, Lamberto. *Giorgio Morandi Pittore*. Edizione del Milione, Milão, 1965, p. 29.

telas de Morandi. Além da jarra aparecem uma caixa grande, as garrafas que ainda são transparentes, o livro, o espelho de duas abas, e a grande cômoda referenciada as obras de Cézanne. O relógio com seu inconfundível perfil curvilíneo, será figura frequente nas pinturas de Morandi, aparecendo pela primeira vez em (V. 19) de 1914 e pela última em (V. 1134) de 1959. Uma cafeteira napolitana de formato vertical na natureza-morta cubista que se encontra em Nova York (V. 27). A fruteira e a garrafa canelada das pinturas (V.27 e V28)

No período Metafísico há uma variação no repertório de modelos utilizados. A introdução do manequim em (V. 35) em 1918 é o que mais chama atenção, um cachimbo longo e uma caixa de cigarros pintada com uma divisão em áreas de cores diferentes também frequentará assiduamente as telas daqui por diante. Uma fatia de pão, uma fruteira lisa, além de um objeto enigmático, que parece ser o molde de uma cabeça ou manequim, caixas de vidro que muitas vezes vão servir de moldura para outros objetos, fechos de porta de madeira, uma bola, algumas frutas.

A partir de 1920, como o abandono da fase Metafísica, são rejeitados também o manequim, o fecho de madeira entre outros utensílios, para dar lugar aos panejamentos típicos da tradição das naturezas-mortas e fartamente utilizados por Cézanne, uma moringa de barro, uma fruteira rasa, vasos altos, urnas, caixas retangulares altas com tampa, facas, um brioche, uma tigela, o retorno da taça e da garrafa futurista, ambos altos e transparentes, frutas diversas, peras, maçãs, pêssegos e uvas. Surgem as primeiras conchas, com suas fendas e seus interiores rosados, que alguns autores associam como elemento alusivo simbolicamente ao órgão sexual feminino, uma enigmática peça quebrada, algo indefinido com formas ondulantes. Por volta da metade da década de 1920 são introduzidos diversos tipos de lampiões a querosene, com seus rebuscado perfis torneados, aparecendo com e sem as suas altas mangas de vidro, açucareiros com tampa, uma grande garrafa com um pescoço em gomos, incontáveis utensílios de cozinha pequenos e indiscerníveis, vários tipos de lamparina a óleo dos mais diversos tamanhos surgem pela primeira vez, não a mesma lamparina bojuda que estará presente na última tela de Morandi, que aparecerá um pouco mais tarde, um vaso listrado verticalmente que figurará nas varias naturezas-mortas além das pinturas

de buque de flores servindo-lhes de suporte, uma cesta de piquenique, provavelmente de palha, elemento que remete imediatamente ao universo chardoniano, alguns vegetais, pratos rasos de comida, uma incontável quantidade de potes, seguindo as preferências da época por uma morfologia de gomos reentrantes e torneados, uma infinidade de garrafas dos mais variados formatos, cilíndricas, cônicas, bojudas, com gomos, afuniladas, baixas, altas, opacas, transparentes, pintadas, de gargalos estreitos, de bocas amplas, decantadores de vinho, garrafas de leite, garrafas de licores, o famoso par de garrafas quadradas de cerâmica trazidas do oriente médio, provavelmente persas e que serão as personagens principais de várias telas, aquarelas e desenhos dos últimos anos, bules de chá, frascos de perfume, caixas retangulares verticais, pintadas em duas cores, com uma forma circular ao centro de uma de suas faces. Em 1930 retorna a fruteira com suas bordas dentadas, similar morfologicamente com as conchas com quem fará par constante em várias telas, como em (V. 164). Uma garrafa de louça branca com caneluras, que aparecerá ao longo da obra de Morandi diversas vezes como protagonista nas pinturas mais despojadas de poucos elementos. Uma pequena bola de metal bicolor com uma divisão em seu meio e raiadas com caneluras em sentido meridiano, pertencente a um brinquedo de criança hoje de paradeiro desconhecido, faz seu *debut* aqui em 1926 em (V. 210) e estará ao lado do já mencionado candeeiro na última obra de Morandi, incalculáveis potes e tigelas de louça, de vidro, pequenos, grande, com caneluras, lisos, pintados, transparentes, barras curvas e retas de todos os tamanhos. Em 1943 uma série de 16 pequenas telas de conchas, em uma verdadeira apoteose marinha (V.433 até V. 449) para depois desaparecerem completamente da obra de Morandi. Com o passar do tempo os acréscimos de novos elementos vão rareando para dar lugar a uma escolha mais rigorosa na seleção dos elementos já disponíveis. Uma fruteira de três andares, em 1948 e em 1949, as caixas de papelão construídas, baseadas no castelo de cartas de Chardin (V.678), paralelepípedos que receberam uma grande atenção de Morandi em diversas telas. E finalmente as famosas embalagens de Ovomaltine (V. 1195) a partir de 1960 até 1964.

Fiz esse levantamento dessa lista quase infindável de utensílios, das coisas as mais diversas, com suas formas curiosas e particulares, para mostrar que, essa designação geral de objetos, designação pela a qual a maioria dos autores se refere

aos elementos que dão suporte visual as obras de Morandi, está longe de representar um grupo homogêneo de coisas. Sua introdução, seu ir e vir, seu aparecer e desaparecer, o ressurgir para alguns e o desaparecer para sempre para outros ao longo da obra, os critérios de suas eleições, as formas, a seleção, o modo de agrupá-los, as quantidades dispostas, o espaçamento, o grau de exposição, a luminosidade, as relações entre si, variam de período para período. O tratamento dado as coisas também varia, ora mais distanciado, ora mais próximo, mais metafísico ou íntimo e doméstico, particularizado e individualizado ou como forma tendendo a uma universalidade. A investigação destas diferenças se faz mister para entendermos os processo pictóricos de Morandi e os direcionamentos de sua produção.

Voltemos ao período chardoniano e a seus objetos, logo após o término de sua fase metafísica. Chardin ficou famoso por seus interiores domésticos, seus utensílios de cozinha, suas cenas íntimas de um cotidiano interiorano e campônio da França do século XVIII. Seus utensílios trazem a tona todo um universo de referências e remissões, e embora não esteja representada a figura humana em grande parte de suas naturezas-mortas, sua presença é indubitavelmente sentida. Ideologicamente essas imagens se ajustavam bem aos ideais de simplicidade rural enaltecidos por *Valori Plastici* e Soffici, apesar de Chardin ser um francês.

Cézanne, em suas naturezas-mortas também pintava utensílios do universo doméstico, fruteiras cheias de frutas, as famosas, maçãs, pera, limões e laranjas, potes de porcelana, louças as mais variadas, vasos de flores, garrafas, compoteiras, panos em profusão, mas também caveiras típicas das *vanitas* dos Países Baixos, estatuetas de cupidos, uma lista variada na qual não queremos nos estender. Por que Chardin e não Cézanne, até então o favorito nas preferências de Morandi, é escolhido como fonte de referência para as naturezas-mortas desse período pós-metafísica? O tratamento dado aos motivos em Cézanne e mais distanciado e não apresenta o mesmo sentimento de intimidade e acolhimento das telas de Chardin. Pintava madame Cézanne como quem pinta uma coisa qualquer, pintava as coisas destituídas de suas associações emotivas ou íntimas. Cézanne buscava a forma das coisas. Embora seja sempre possível interpretar o caráter simbólico manifesto ou oculto em tais objetos, como fez Shapiro, esse

simbolismo, entretanto, me parece ter um caráter restrito na leitura da obra de Cézanne. As coisas em Cézanne pertencem a uma tênue fronteira. Ao mesmo tempo em que são coisas determinadas, específicas e individuais e não uma representação idealizada e universalizante ou uma espécie de “média aritmética” plástica de objetos contingentes, elas são retratadas de modo a não enfatizar suas particularidades, suas marcas individuais, sua singularidade, seus traços distintivos, o que acabaria por determiná-las por demais como esta coisa em particular e não como uma forma plástica, que se manifesta na particularidade das coisas representadas. A forma das coisas é o que nos acena nas naturezas-mortas de Cézanne.

Para Chardin os arranjos visam outros objetivos, são formas encarnadas em elementos individuais é certo, e é isso que provavelmente atraiu Cézanne à Chardin, mas as formas em Chardin são meios de agenciar e produzir um clima de intimidade, de reconhecimento doméstico, de um universo conhecido. Seus utensílios de cozinha, seus animais domésticos, suas caças trazem consigo algo ausente das naturezas-mortas de Cézanne, e que neste momento, parecem ser a resposta a certas demandas de Morandi, um horizonte de pertencimento. Podemos enxergar todo o burburinho que se desenvolve naquela cozinha, as cozinheiras depenando as aves, as panelas fervendo, o cheiro dos cozimentos, o calor levantado pelo vapor das panelas ferventes. Em suma, a produção de um clima e de um horizonte de referências aos quais estes utensílios e coisas pertencem. Diferente das *vanitas* do norte europeu, as naturezas-mortas de Chardin não se caracterizam por enfatizar nenhum conteúdo simbólico moral, nenhuma mensagem oculta a ser desvendada pelo espectador, elas são mais diretas na comunicação de seus conteúdos, se dirigem mais à sensação do que a uma intelecção moral.

Os utensílios das naturezas-mortas pós *Metafísica* de Morandi compartilham com os de Chardin sua contingência, sua individualidade, suas marcas particulares. São coisas determinadas espaço e temporalmente, fixadas em um lugar preciso, são estas coisas e não aquelas, são estas coisas e não a representação da ideia das coisas. Em uma reversão intrigante, elas são, ontologicamente, a antítese das coisas representadas no universo de suas pinturas

metafísicas. Enquanto lá, todos os traços que pudessem vir a marcar individualmente os elementos representados foram eliminados, aqui, são justamente esses traços que são ressaltados. Não há dúvidas de que o lampião a querosene que se apoia sobre a superfície da mesa é uma coisa particularizada que, efetivamente, se encontra diante da vista do artista. O que advém, o que transparece, é um clima de intimidade e proximidade que esses objetos produzem. Poderíamos esticar nossa mão para "pegarmos" uma dessas lamparinas que se encontram sobre o tampo da mesa, não por sua representação "fidedigna", "realista" ou "naturalista" — dando espaço para o, sabe-se lá, do que os termos "realista" e "naturalista" significam quando são empregados nestas ocasiões — mas pelo grau de familiaridade e intimidade que estes objetos despertam. No entanto, por paradoxal que seja essa intimidade, não vem acompanhada de um mundo de referências e remissões, não sentimos o cheiro do querosene queimando, o doce do interior do açucareiro ou a frieza da porcelana, mas sentimos uma atmosfera íntima envolver, literalmente, estes utensílios. Os termos precisos e literais são: envolver e atmosfera, porque a grande responsável por esse sentimento de acolhimento e familiaridade é uma luminosidade ocre-dourada que recobre as coisas, unificando-as em um lugar e tempo comuns, fazendo com que interajam entre si, retirando-as do ensimesmamento típico dos elementos da fase metafísica. Esse ar dourado que banha as coisas é o mesmo ar que respira o espectador ao ver essas pinturas, transportando-o para um clima de reconhecimento e pertencimento.

Como entender esta mudança tão drástica de concepção, em um intervalo de tempo tão curto, como o ocorrido entre estas pinturas e as telas da Metafísica? Essa pergunta fundamental deverá permanecer calada, carente de uma resposta, porém ecoando em nossos ouvidos, todo o tempo de nosso estudo da obra de Morandi. Desconfio, que a tarefa de buscar o entendimento da obra como um todo será facilitada ao descobrirmos as motivações que ocasionaram, neste período de construção e fixação das formas expressivas de Morandi, tamanha oscilação em intervalos de tempo tão curtos em sua obra. Minha suspeita é que, essas motivações, expressas em formas tão diferentes, manifestam uma ânsia por conciliar posições até então tidas como antagônicas, polarizadas e excludentes.

Lembremo-nos destas suposições, mas deixemos a tentativa de respondê-las mais para adiante.

4.1. Obras

Outras pinturas, mais ou menos da mesma época, têm um tratamento plástico muito diferente, no entanto, algo permanece, que nos permite estabelecer um elo entre todas as telas. Um exemplo extremo do que estamos falando é a *Natureza-Morta com pano amarelo* (V. 101), uma das maiores telas de Morandi com 67,8 x 70,6 cm, de 1924 e pertencente à coleção Longhi. Essa tela dispõe alguns utensílios sobre um tampo de mesa, ligeiramente inclinado para a frente, recoberto com uma toalha branca leitosa. A parte superior da mesa, menos iluminada, funde-se com o branco da parede compondo uma imensa área, a parte da toalha que pende da borda da mesa segue, ininterrupta, até a parte inferior da tela, sem nenhuma marca de dobras no tecido. O branco desta parte é mais iluminado contrastando com o branco da parede e do tampo. Sobre a mesa, um pedaço de pano amarelo, apoiado sobre este, um elemento pouco definido, que pode ser um pincel, uma caixa de cigarros que foi dividida por uma faixa de cor mais clara fazendo três áreas distintas de cor, uma faca pendente. Em um plano mais recuado, uma cesta com alça, um enigmático objeto com um cabo longo, possivelmente uma panela de cobre emborcada e o famoso perfil curvilíneo do relógio de mesa. O tratamento dado as três últimas figuras é bidimensional, embora, pelo reconhecimento do perfil dos utensílios conseguimos derivar seu desenvolvimento espacial. Os três elementos são tratados com um mesmo tom de marrom brônzeo, destacados pelo contraste com a parede branco amarelada. Os utensílios que tratamos aqui, pertencentes ao universo doméstico selecionado pelo pintor, apesar de pouco descritos, trazem aquela mesma orbe de pertencimento e proximidade da tela que descrevemos anteriormente, que no entanto foi pintada um pouco depois, mas pela proximidade de execução, a sequência e a cronologia das obras, neste caso, não é relevante. Como já falamos, é comum encontrarmos em diversas obras exemplos que manifestam esse clima de aconchego doméstico, de familiaridade e intimidade, mesmo quando os tratamentos plásticos são bastante diversos, como nesses dois exemplos que utilizamos. Comum a todas essas telas é a luminosidade que banha as coisas, rompendo-lhe os limites

enfáticos dos contornos que eram presentes nos elementos metafísicos, organizando o espaço não mais exclusivamente por sua estrutura linear, mas também por sua estrutura cromática, em uma palavra, tonalismo. Aquilo que em Chardin era um jogo de luzes e sombras, de penumbras e reflexos, tão ao gosto da época, uma permuta entre coisas e espaço, propiciando esta sensação de proximidade, este clima íntimo, tão decantado aqui por nós, em Morandi, se torna um jogo de equilíbrio cromático, de produção de uma espacialidade atmosférica, de um banho de luz-cor, que poderá variar, alterar seu modo ao longo da produção da obra de Morandi, mas que jamais será negligenciado, elemento fundamental na estruturação de sua obra. Morandi segue assim uma longínqua tradição que remonta a vizinha Veneza e ao um de seus filhos mais nobres Giorgione. Há uma afinidade, por mais distante que estejam, entre as naturezas-mortas de Morandi e La Tempesta.