

6. Cézanne e Morandi

Anteriormente fizemos um relato da influência de Chardin sobre as naturezas-mortas de Morandi, mas como bem ressaltou Fergonzi, contraria a posição tomada por Arcangeli, Cézanne jamais deixou de ser a principal referência de Morandi. A partir dos anos 1930, e mais claramente no imediato pós-guerra, fica ineludivelmente clara a dominância das questões cezannianas por Morandi. Assim como a poeira que vagarosa e cadenciadamente se assenta sobre as coisas no ateliê de Morandi, e, um belo dia, constatamos que está tudo empoeirado, as mudanças na obra de Morandi também são lentas, constantes e irrevogáveis, um ritmo paulatino porém resoluto. Essa periodização é totalmente arbitrária, não temos nenhum marco significativo, nenhuma obra em específico que possamos estabelecer como um divisor entre as que agora trataremos e as do período imediatamente anterior. O diferencial que podemos encontrar em relação às produções do período anterior é uma certa uniformidade e regularidade, que parecem começar a predominar na obra do artista. As mudanças que nos anos 1920 eram quase frenéticas, onde cada tela, cada gravura oferecia um universo inteiramente novo de possibilidades, parece ter cedido gradualmente a uma produção, onde as evoluções de tela para tela parecem manter mais duradouramente o mesmo conjunto de problemáticas plásticas.

Este é o caminho que tomaremos agora em nossa investigação. Tentar entender quais questões levantadas por Cézanne foram retomadas por Morandi e como elas se diferenciam das do mestre francês. Em que medida as interpretações do Cubismo e a passagem pela Pittura Metafísica influíram na recuperação de Cézanne por Morandi e quais marcas essas deixaram na obra do italiano.

Já em seu primeiro e mais longo texto sobre Morandi, *Il cammino di Morandi*, de 1939, depois ampliado em 1942, Cesare Brandi assina de modo muito preciso e com uma expressão de rara felicidade, aquilo que a nosso ver se constitui no cerne da questão morandiana e também cezanniana, "a penosa constituição do objeto".

“Da visão de Cézanne, aquilo que atingiu Morandi com maior intensidade e grande benefício foi a penosa constituição do objeto, a criação a partir do natural que assim fundava uma imagem, definitivamente ilusa à efêmera percepção. Isso é o que separa, de modo inequívoco, a intencionalidade de Cézanne da visão aceita e de certo sentido, imediata dos impressionistas.”¹⁷⁴

Brandi percebe que o esforço de Morandi na retomada de Cézanne está muito além das simples repetições formais, das pinceladas em hachura ou dos contornos de tom azulado nas paisagens, que alguns de seus contemporâneos insistiam em copiar. Morandi cava mais fundo e busca recuperar, seguindo a trilha aberta por Cézanne, a questão da percepção como fundamento da interação humana com a realidade material do mundo sensível.

Na mesma época em que Morandi intensifica sua relação com a obra de Cézanne, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, começa sua investigação sobre os processos perceptivos, para além das teorias psicológicas clássicas, apoiando-se nas novas teorias da *Gestalt*, porém, almejando ir além da psicologia, visando suas consequências filosóficas¹⁷⁵. Algumas décadas mais tarde, não por coincidência, suas pesquisas convergiram para a pintura e em especial para a obra de Cézanne, como paradigma de investigação dos processos perceptivos no interior da própria percepção, “O pintor é o único que tem o direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação.”¹⁷⁶

A concomitância dos interesses de Merleau-Ponty e Morandi pela obra de Cézanne e a excelência dos escritos do francês sobre o provençal nos permitem utilizar a obra do filósofo francês como suporte da discussão sobre Morandi e Cézanne, sem no entanto menosprezar a valiosíssima contribuição de Brandi, também ele um fenomenólogo, que talvez antes de qualquer outro, tenha percebido o quanto a obra de Morandi era debitária da pesquisa de Cézanne. Embora Brandi não tenha tido a primazia de associar Morandi a Cézanne, muitos outros o fizeram antes dele, ninguém havia levado essa associação para além de seus aspectos mais superficiais, indo somente até as comparações formais

¹⁷⁴ Brandi, Cesare. “*Morandi, Com Il carteggio Brandi-Morandi*”, Editori Riuniti, Roma, 1989 pag. 18

¹⁷⁵ Merleau-Ponty escreveu um projeto de trabalho sobre ‘A natureza da percepção’, em 1933, e ‘A natureza da percepção’ no ano seguinte, para obtenção de uma subvenção pela Caixa Nacional das Ciências. Em 1946 apresentou perante a Sociedade Francesa de Filosofia, ‘O primado da percepção e suas consequências filosóficas’

¹⁷⁶ Merleau-Ponty, Maurice – *O olho e o espírito* – Os pensadores Editora Abril Cultural – p. 276

imediatas. Brandi compreende o “caminho de Morandi” e será um seguidor deste percurso até seu termo final, desdobrando em palavras cada um dos passos pictóricos dados pelo bolonhês, revelando a nós a profundidade dos alcances de Morandi em seu exercício de constituição da realidade, através de uma pintura que, retomando a “penosa constituição do objeto” recoloca em novos termos a questão clássica da percepção e da formulação da imagem.

6.1. A percepção

A percepção sempre foi uma dos problemas que mais longamente inquietou os artistas que buscavam uma representação da realidade. Essa mesma questão também impulsionou as indagações filosóficas concernentes ao conhecimento da realidade. As abordagens e conquistas de ambas as áreas caminharam par e passo, uma refletindo os avanços obtidos pela outra, sem que tenha havido a prevalência de uma sobre a outra, sendo mais legítimo e razoável falarmos de uma relação de complementaridade do que propriamente de supremacia e subserviência. A arte pode cobrir áreas perceptivas vedadas à ciência e à filosofia, que, em contrapartida, formulava em linguagem verbal o pensamento que a arte, por sua natureza, só podia apresentar plasticamente.

A percepção em seu entendimento clássico foi entendida como algo intermediário entre a sensação e a intuição. O Racionalismo de Descartes tomava a percepção como um ato predominantemente intelectual, a apreensão de uma situação objetiva baseada nas sensações e acompanhada de representações e frequentemente de juízos, em um ato único que, por análise, poderia ser decomposto. Para o Idealismo kantiano, a percepção oscila entre sensação e consciência, ela é definida como “representação acompanhada de sensação” outras vezes como “sensações das quais estamos conscientes”, como “intuições empíricas”. A percepção portanto compartilha tanto das sensações quanto da consciência, da exterioridade das sensações como da interioridade da consciência, Essa dupla natureza permite que as percepções possam ser ordenadas pelas categorias o que não seria possível se estas fossem exclusivamente sensíveis, mas se fossem geradas exclusivamente pela consciência, não poderiam relacionar-se como objetos dos sentidos. O Idealismo kantiano processa os dados sensíveis no

intelecto e "constrói" uma realidade subjetiva a partir destes dados. O real é ao final deste processo uma construção intelectual, projetada pelo sujeito cognocente. No entanto, para a fenomenologia, a percepção não é um ato da inteligência, nem uma sensação individual-subjetiva.

Para Merleau-Ponty, a percepção não pode ser reduzida a estes termos; é certo que ela compartilha a dupla natureza entre sensibilidade e entendimento, porém o processo de síntese não é um processo intelectual de ordenação dos dados sensíveis, mas sim um processo prático, de um estar no mundo. A percepção se dá sempre sobre uma visada, um horizonte no qual ela se apresenta, percebemos não um influxo de dados caóticos, mas a partir de certa perspectiva determinada por uma situação no mundo, a percepção se dá sempre sobre um fundo. Pode-se objetar que a percepção, colocada desta maneira, levaria a um subjetivismo individualista, mas é justamente o contrário, é este estar no mundo, compartilhado pelo outro, ele, assim como eu, também dotado da mesma capacidade perceptiva, e também ele imerso no mesmo mundo, que ao incidir suas percepções sobre este fundo comum do estar no mundo, permite uma objetividade nas relações entre humanos.

“O mundo percebido não é uma soma de objetos, no sentido que as ciências dão a esta palavra; que nossa relação com ele não é a de um pensador com um objeto de pensamento e que, enfim, a unidade da coisa percebida, a respeito da qual muitas consciências concordam, não é assimilável à de um teorema que muitos pensadores reconhecem, nem a existência percebida à existência ideal.

Não podemos, em consequência, aplicar à percepção a distinção clássica de matéria e forma nem conceber o sujeito que percebe como uma consciência que ‘interpreta’, ‘decifra’ ou ‘ordena’ uma matéria sensível da qual possuiria a lei ideal. A matéria é ‘grávida’ de sua forma, o que quer dizer, em última análise, que toda percepção tem lugar num certo horizonte e enfim no ‘mundo’, e que ambas nos são presentes mais praticamente do que explicitamente conhecidas e colocadas por nós, e que enfim a relação de certo modo comporta por princípio a contradição da imanência e da transcendência. Generalização desses resultados: Esses resultados têm apenas valor de descrição psicológica? Seria este o caso se não pudéssemos superpor um mundo de ideias ao mundo percebido. Mas na realidade a ideia à qual damos nosso assentimento só é válida num tempo de nossa vida ou num período da história da cultura. A evidência nunca é apodítica nem o pensamento é intemporal, embora exista um progresso na objetificação e o pensamento valha sempre por mais de um instante. A certeza da ideia não fundamenta a da percepção, mas repousa nela enquanto é a experiência da percepção que nos ensina a passagem de um momento a outro e busca a unidade do tempo. Neste sentido toda consciência é consciência perceptiva, mesmo a consciência de nós mesmos. Consequências: O mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência. Uma

concepção deste gênero não destrói nem a racionalidade, nem o absoluto. Busca fazê-los descer à terra.”¹⁷⁷

Ou mais adiante na mesma obra

“O que me impede de tratar minha percepção como um ato intelectual é que um ato intelectual apreenderia o objeto, ou como possível, ou como necessário e que ele é, na percepção, ‘real’; ele se oferece como a soma interminável de uma série indefinida de perspectivas; cada uma das quais lhe diz respeito e nenhuma o esgota. Não é por acidente que o objeto se oferece deformado a mim, segundo o lugar que eu ocupo; é a este preço que ele pode ser ‘real’. A síntese perceptiva deve pois ser completa por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los. Esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares. A percepção é aqui compreendida como referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número infinito de perspectivas que se recortam segundo certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata.”¹⁷⁸

É essa fundamentação prática da percepção que levou Merleau-Ponty a encontrar na arte e em particular na pintura de Cézanne, a resposta para o mesmo tipo de indagação que impulsionou sua pesquisa. A pintura permite uma apreciação do mundo sem dele se distanciar, a visão que a consciência instaura no ato de filosofar é contornada pela arte por ser pensamento plástico em ato, ao falar do mundo sem a ele deixar de pertencer.

“Carne: habitada por significações ou significações encarnadas, as coisas do mundo possuem interior, são fulgurações de sentido, como as estrelas de Van Gogh; como elas, nosso corpo não é uma máquina de músculos e nervos ligados por relações de causalidade e observável do exterior, mas interioridade que se exterioriza e faz sentido. Se elas e nós nos comunicamos não é porque elas agiram sobre nossos órgãos dos sentidos e sobre nosso sistema nervoso, nem porque nosso entendimento as transformaria em ideias e conceitos, mas porque elas e nós participamos da mesma Carne.”¹⁷⁹

A perspectiva geométrica tal qual formulada por Brunelleschi e Alberti racionalizava o espaço dando a ele uma estrutura cujos dados sensíveis tinham um papel secundário. O que se buscava era uma lei constante e a priori que pudesse

¹⁷⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, Papirus Editora – Campinas – pág. 41-42

¹⁷⁸ Merleau-Ponty, Maurice – *O primado da e suas consequências filosóficas* – Papirus Editora – Campinas – pág. 47-48

¹⁷⁹ Chauí, Marilena – *Experiência do pensamento* – Editora Martins Fontes – São Paulo – 2002, pág. 155

ser imposta a realidade dos dados sensíveis a fim de constituir lhes uma estrutura inteligível e representável. É esta formulação plástica dos artistas renascentista que vai estar na base da concepção espacial cartesiana, um espaço concebido pela razão, homogêneo, constata e determinável por um feixe de coordenadas. É contra esta concepção espacial a priori, desvinculada em sua constituição dos dados sensíveis, fora de qualquer experiência empírica, em suma, puramente racional contra a qual, séculos mais tarde, o modernismo vai se insurgir.

O Impressionismo dá os primeiros passos em direção a emancipação do espaço renascentista. Naturalmente é a estrutura linear da perspectiva que sofrerá os ataques mais decisivos dos impressionistas. Uma pintura por manchas já estava sendo gestada desde Constable, e o advento da fotografia ajudou a mostrar que se poderia construir uma imagem coerente, sem o auxílio da estrutura linear. O projeto impressionista, tal qual levado adiante por Monet, o mais emblemático dos impressionistas, parte da pressuposição de uma realidade externa preexistente que imprime sensações no sujeito com seu influxo de dados sensoriais. O sujeito, atingido pelos dados sensíveis, os ordena pela sensibilidade, na forma de pinturas. Para os impressionistas, tratava-se simplesmente de, sem preconceitos intelectuais, se deixar tomar pelos impulsos luminosos externos. Em suma, buscavam, programaticamente, recuperar os dados sensíveis, o frescor da sensação, para além das estruturas de conhecimento estabelecidas.

“Libertar a sensação visual de qualquer experiência adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores.”¹⁸⁰

O pintor impressionista busca transcrever a imediaticidade dos dados sensíveis sem se valer de estruturas a priori que determinassem a construção do espaço.

“o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos”¹⁸¹

O espaço, portanto era uma decorrência do arranjo formal dos dados sensíveis independente de qualquer estruturação. O espaço não é mais um dado

¹⁸⁰ Argan, Giulio Carlo – *A arte moderna* – Companhia das letras, São Paulo 2008 – pág. 75

¹⁸¹ Argan, Giulio Carlo – *A arte moderna* – Companhia das letras, São Paulo 2008 – pág. 76

intelectual, mas ao contrário se depreende de uma ação no mundo, e a pintura é uma forma deste agir.

As pesquisas impressionistas buscam uma relação objetiva com a realidade e se afastam da construção subjetiva do real kantiano, buscam voltar as coisas mesmas, como um pouco mais tarde Husserl virá a dizer. Os dados sensíveis não são apenas uma etapa inicial do processo, eles são os dados seguros que garantem a objetividade da investigação impressionista, e para tanto, a apreensão da natureza deve estar desvinculada de qualquer conteúdo, moral, espiritual, ou emotivo, qualquer resquício do sentimento da natureza dos românticos deveria ser erradicado, em favor de uma apreensão direta, realizando uma verdadeira *epoché*. O espaço torna-se mais superficial, não porque esteja antecipando as especificidades da linguagem plástica cubista, mas porque a sensação visual se dá na retina do observador, e a retina é plana. Monet, pinta algumas das pinturas mais planares até então em função de sua fidelidade a impressão imediata do dado visual¹⁸². No entanto a interação com o mundo ainda se dava de uma forma passiva e o artista é um receptáculo das impressões sensíveis, algo ainda muito próximo da tábua rasa dos empiristas. Neste momento Monet está mais próximo de uma psicofisiologia da percepção do que de uma pintura que pense o mundo de uma ontologia pictórica, como ocorrerá mais tarde com Cézanne. Com o passar dos anos os limites da pesquisa impressionista começaram a se mostrar, mas Monet, jamais abandonou suas premissas exclusivamente sensoriais. Reconheceu os limites de uma visualidade pura, mas mostrou que mesmo com estas limitações a pintura tinha um importante papel na nova ordem que os avanços científicos haviam instituído. Somente a arte poderia permanecer no interior da experiência visual sem descrevê-la a posteriori ou destruí-la. O processo artístico, como um todo, completava uma estrutura circular. A impressão das sensações visuais provocava no artista reações em sua vida interior, em sua psique, e essa vida interior encontrava na pintura sua forma de expressão.

¹⁸² Manet seria o outro pintor que realizaria pinturas tão superficiais quanto as de Monet, mas os caminhos que levam à essa superficialidade são outros, mais próximo a evidenciação do meio plástico que utiliza.

A formação de Cézanne se dá em meio aos artistas impressionistas. O papel de Pissarro na formação do jovem artista é fundamental, direcionando os impulsos de cunho romântico dos primeiros anos em direção a uma investigação da realidade mais consistente. No entanto, como o amadurecimento da obra, diferenças cruciais foram surgindo entre as poéticas do impressionismo e as indagações cezannianas. Fundamentalmente essas diferenças refletiam um entendimento da realidade diverso, ou talvez, se preferir, mais aprofundado por parte do provençal. Cézanne não renega o impressionismo, mas quer fazer dele algo sólido como a arte dos museus, para tanto é preciso dar uma consistência ao fato visual que a passividade da percepção impressionista não era capaz de alcançar.

É notória a crítica que o mestre fazia ao impressionismo pela perda da solidez dos objetos em seus incessantes intercâmbios luminosos com a atmosfera. A pincelada virgulada dos impressionistas destruía toda a materialidade dos objetos, em favor de uma apreensão imediata da sensação visual. Cézanne não endossa esse procedimento e desde cedo sua pintura apresenta uma massa de tinta, muito mais próxima das marinhas de Courbet do que das etéreas paisagens impressionistas. Além disso as teorias dos contrastes simultâneos das cores, recém descobertas pelos óticos do século XIX, tiveram grande impacto entre os impressionistas, mas não tiveram a acolhida com o mesmo entusiasmo por Cézanne. A recomposição da intensidade cromática dos impressionistas, obtida através dos contrastes pelas complementares, sacrificava qualquer verossimilhança ponto por ponto entre a tela e o objeto representado. Isso por si só não se constituía em um problema para Cézanne, mas seu modo de construir cromaticamente a cena obedecia a outros princípios, igualmente não miméticos, porém que mantinham dos objetos representados uma densidade que não se encontrava entre as pinturas impressionistas. O uso do negro, quase uma heresia entre os impressionistas, é testemunho inequívoco de que as intenções de Cézanne destoavam da dos impressionistas. Ainda há um aquecimento das cores pelos tons contrastantes assim como no impressionismo, a mão de Madame Cézanne, para recompor na tela a vibração de seu tom de pele, também recebe pinceladas de azul e verde que farão vibrar os tons carnosos que a compõe. A diferença para os impressionistas, não está na eliminação dos contrastes cromáticos, está na

regência e prevalência destes na construção dos objetos. Em Cézanne encontramos, predominantemente, uma modulação cromática, que visa restituir certa volumetria, sem no entanto valer-se dos recursos tradicionais de *chiaroscuro*, e a estas se imiscuem as notas contrastantes, mas não como princípio primeiro de construção luminosa como nos impressionistas. Os contrastes simultâneos são em Cézanne submetidos à modulação e à gradação cromática, que vai por fim, construir o objeto espacialmente. Mais do que qualidade, a diferença é de quantidade e hierarquia em relação os contrastes simultâneos dos impressionistas.

O fato de o mestre provençal haver realizado uma série considerável de naturezas-mortas para efetuar semelhante diferenciação é bastante esclarecedor. A escolha de um motivo mais controlável, em que o tempo de reflexão sobre o objeto de representação é mais extenso que a fugacidade do instante impressionista, demonstra o quanto a consciência desempenha papel central na construção da visualidade cezanniana, daí a opção pelas naturezas-mortas um gênero pouco afinado com as diretivas impressionistas. A opção por uma pintura de interior é francamente oposta à pesquisa da interação luminosa praticada pela linha mais ortodoxa do impressionismo. A ambição de Cézanne teria sido, portanto, “realizar um impressionismo integral”¹⁸³.

Esse desejo de restituir ao objeto sua solidez, escavando-o na matéria do mundo, assim como preservar o sentimento de profundidade espacial, para além da superficialidade da impressão retiniana de Monet ou das grandes superfícies de Manet, sem no entanto retroagir aos princípios da perspectiva geométrica, é o que anima a vida artística de Cézanne. Esse desejo estava no cerne das suas ambições, e se não o entendermos, sua obra perde muito de sua abrangência e profundidade. Esta me parece a característica que atraiu os olhos do jovem Morandi para a obra de Cézanne. O jovem bolonhês intuiu que ali havia algo de diferente da tradição, mas que, no entanto, não a descartava como fizeram muitos dos impressionistas, mas a levava consigo, em seu interior, tal como a poeira em seu atelier que se assentava em estratos e camadas sobre as coisas, a pintura de Cézanne, sedimentava todo um acúmulo de conhecimento plástico que se depositava nas formas revificadas de suas pinturas. Diversamente de quase todos os

¹⁸³ Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, Editora Companhia das Letras, São Paulo: p. 114

impressionistas, talvez a única exceção seja Manet, que não era um impressionista estrito senso, Cézanne visitava os museus para apreciar as obras dos velhos mestres e muitas vezes fez estudos de suas estruturas. Atitude não muito diferente terá Morandi em relação ao próprio Cézanne assim como com Giotto, Masaccio, Pierro e Chardin apenas para citar algumas de suas fontes. No entanto, nenhuma pintura de valor, nenhuma arte, pode ser plenamente explicada pela sua relação histórica, é próprio da arte o ultrapassamento, o caminhar junto, para depois de algum tempo de caminhada, andar com as próprias pernas, uma autonomia e liberdade em relação às próprias origens.

“Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro, A isso chama Bernard o suicídio de Cézanne: visa à realidade e se proíbe os meios de atingi-la.”¹⁸⁴

Émile Bernard ainda pensa a obra de arte em uma relação de apreensão de uma realidade externa, as regras acadêmicas ainda ressoam nele como critérios de avaliação. Uma obra não pode ter um ajuizamento prévio, critérios estabelecidos, a arte é justamente a capacidade de estabelecer perspectivas singulares, o inusitado, não pelo gosto da novidade ou pelo simples repúdio ao estabelecido, mas porque é próprio da vida a cristalização das formas, a estabilização e paralisação do Ser sob a forma de sentido e entendimento. O papel da arte é tornar visível a força invisível do Ser, recuperar aquele sopro que insufla as coisas por dentro e traz o mundo à tona como se fosse pela primeira vez, provocar aquele espanto primordial de quando somos arrebatados por um maravilhamento que antecede qualquer sentido, entendimento, conhecimento ou juízo. Assim as regras da academia, a circunscrição pelo desenho, a composição, pertencem a um mundo muito posterior a esse nascer do mundo sob forma de pintura. Para escapar as convenções, as formas estabelecidas, não está no campo das possibilidades para o artista, uma espécie de alienação, um negar absoluto a todos os avanços e recuos que ao longo dos tempos, na arte, foram se sedimentando nas obras dos diversos mestres. Não há a possibilidade de pôr-se a margem da história, é preciso cavar

¹⁸⁴ Merleau-Ponty. *A Dívida de Cézanne*, Col. Os Pensadores, Editora Abril Cultural, São Paulo: p. 306.

por dentro desta o sentido do Ser. Só o persistente processo do pintar pode expurgar os preconceitos estabelecidos, as noções adquiridas, as visões viciadas.

“Assim, se o fundo é uma ausência que pede uma presença, um vazio que pede um preenchimento, ele é também, e simultaneamente um excesso: o que nos leva a buscar novas expressões é o excesso do que queremos exprimir sobre o que já foi expresso. A cultura sedimenta e cristaliza as expressões, mas o instituído carrega um vazio e um excesso que pedem nova instituição, novas expressões. Dessa maneira o primeiro parentesco profundo entre filosofia e arte aparece: a obra de arte é a obra de pensamento são intermináveis. O pintor não pode parar de pintar, (...) Cada expressão engendra de si mesma e de sua relação com as expressões passadas e com o mundo presente a necessidade de novas expressões. A experiência e as obras que ela suscita sem cessar são, assim, iniciação ao mistério do tempo como pura inquietação literalmente – não-quietude.”¹⁸⁵

É por dentro da arte e de sua história que o artista dela se liberta, vendo em cada pincelada dos mestres do passado uma forma de emancipação do estabelecido, absorvendo os ultrapassamentos das convenções realizados por cada um destes em suas obras. É retomando esta dinâmica de superação e não duplicando seus aspectos formais que o artista ganha sua trilha para o inusitado, para o seu pintar o mundo pela primeira vez, portanto o único aberto é o do pintar, pintar e pintar. Esse processo é igualmente válido tanto para Cézanne, quanto para Morandi, cujas insistentes repetições dos temas o irmanam a Cézanne, como veremos mais adiante.

A arte é o caminho para o Ser porque como nos diz Merleau-Ponty em o Visível e o invisível:

“O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”¹⁸⁶

A resposta de Cézanne a Émile Bernard é irretocável

“Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço de natureza.”¹⁸⁷

Cézanne não se refere à natureza como um grupamento de elementos geológicos e biológicos, um espaço externo ao homem, mas algo próximo daquele entendimento grego de vir à luz que a palavra *physis* traz em seu radical.

¹⁸⁵ Chauí, Marilena – Experiência do pensamento – Editora Martins Fontes – São Paulo – 2002, pág. 166

¹⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice - *O Visível e o invisível*, Perspectiva, São Paulo 1971, p. 251

¹⁸⁷ Merleau-Ponty, Maurice . *A Dúvida de Cézanne*, Col. Os Pensadores, Editora Abril Cultural, São Paulo: p. 305.

“Expressamos nestes termos que a experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas as verdades, os bens; que a percepção nos dá um logos em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade; que ela nos recorda da tarefa do conhecimento e da ação. Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento deste saber, de nos torná-lo tão sensível quanto o insensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando-se que ela vai por si, que se a reencontra, ao contrário, fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana.”¹⁸⁸

As paisagens nas pinturas de Cézanne refletem este momento primordial; não se trata de captar como nos impressionistas o momento fugaz da sensação luminosa, a montanha Santa Victória de Cézanne está diante de seus olhos, está na imediaticidade do aqui e agora, no este momento determinado, mas também lhe é constitutivo um para ”além de todo aqui e agora”, de toda instantaneidade. Nossa relação com as coisas e o mundo ultrapassa o simples somatório de instantes. É certo que as visadas, os perfis, se acumulam, e em parte nossa tarefa, enquanto humanos, é ultrapassar esse fluxo constante do devir, e dar uma unidade, na consciência a toda essa sucessão a qual estamos submetidos. Nas paisagens de Cézanne o homem está ausente, o vento não agita as folhas das árvores ou a superfície do lago, a fumaça não sobe pela chaminé, embora hajam casas testemunhando o humano, elas se apoiam sobre a terra tal qual uma rocha descansa seu peso sobre o solo. O mundo marcado pela humanidade aparece antes do advento do humano, é preciso captar o nascer da natureza, e esse nascer, não ocorre em ‘um’ nascimento, é antes um constante e perpétuo nascer. Portanto o puro dado da impressão sensível é necessário, porém insuficiente, a apreensão do mundo e das coisas está para além das sensações imediatas. Não há uma realidade completamente autônoma, descolada da consciência, um puro dado objetivo. Um realismo pleno, ao contrário, tem necessariamente que partir da consciência como centro da manifestação da realidade. A meta de Cézanne é ambiciosa: captar a atuação da consciência no âmago da eclosão do real e assim promover uma ontologia pictórica.¹⁸⁹ É isso que dará ao impressionismo seu classicismo ou sua classicidade, a consistência desejada para perdurar como a arte dos museus.

¹⁸⁸ Merleau-Ponty, Maurice – *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, Papirus Editora, Campinas, p. 63

¹⁸⁹ Merleau-Ponty, Maurice . *A Dúvida de Cézanne*, Col. Os Pensadores, Editora Abril Cultural, São Paulo: p. 303.

Assim, enquanto os impressionistas buscavam em suas telas captar a sensação visual sem destruí-la, Cézanne, diversamente, via no processo da pintura a única possibilidade de a consciência, em ato, apreender a realidade integralmente e desenvolver suas particularidades, sem se perder, na cisão das partes, visando o entendimento da totalidade da realidade. Para a consecução de tal fim, a consciência não pode se posicionar exclusivamente como agente externo da ação reflexiva, ela deve ainda se auto-incluir no processo de reflexão, ela também motivo da descrição. É de dentro do processo de manifestação da realidade que a consciência — como coisa real — apreende a realidade e a si própria sob forma de pintura. As pinturas são um processo que mostra, em seu autofazer, na concretude da tela, nesse processo do pintar, as marcas e as pegadas deste percurso. A sobreposição das visadas, os acúmulos das perspectivas, das faces e perfis visando a constituição de um todo, são os reflexos desta temporalidade que se sedimenta em formas na tela.

“Ao se referir a esses instantes com a expressão *fissão no Ser*, busca significá-los como divisão no interior da indivisão: a experiência se efetua como aquele momento no qual um visível (corpo do pintor) se faz vidente sem sair da visibilidade e um vidente se faz visível (o quadro) sem sair da visibilidade.”¹⁹⁰

Paradoxalmente, o projeto é, por si próprio, inexecutável. O real enquanto fluxo é, por princípio, inapreensível em sua totalidade. Os infinitos estoques de pincel, os inesgotáveis planos plásticos apenas refletem as infindáveis dimensões da realidade. O pintor encontra seu limite diante da realidade. Uma nova sublimidade se apresenta, não mais a sublimidade do incomensurável, do arrebatador pela grandiosidade, do superdimensionamento inapreensível.

“Por este motivo cada toque dado deve satisfazer a uma infinidade de condições, por esta razão meditava Cézanne às vezes por uma hora antes de o executar; deve, como diz Bernard, ‘conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo’. A expressão do que existe é uma tarefa infinita.”¹⁹¹

Agora uma simples maçã também pode se mostrar infinita, inatingível, irrepresentável. A relação com o mundo é sempre uma relação de ultrapassamento, o homem que busca a representação encontra-se sempre

¹⁹⁰ Chauí, Marilena – *Experiência do pensamento* – Editora Martins Fontes – São Paulo – 2002, pág. 164

¹⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice – *A dúvida de Cézanne* – Editora Abril Cultural – São Paulo – pág. 308

defasado em relação à realidade. As telas definitivamente inacabadas de Cézanne, e elas não são poucas, são as provas testemunhais desta impossibilidade. Esta é, segundo Picasso, a fonte da grande lição que Cézanne nos legou: sua angústia.

Repetidas vezes, nos mais diversos autores, vemos a utilização dos termos ‘distorções’ ou ‘deformações’ em referência as formas cezannianas. Toda deformação, todo deformado, carrega, mesmo que inconscientemente, um valor negativo, algo deturpado e adulterado, uma cópia modificada e decaída, moralmente repreensível, que o diga o corcunda Ricardo III de Shakespeare. A princípio este não parece ser o caso dos autores que abordam a obra de Cézanne, porém, implicitamente, essa abordagem ainda alude a certa nostalgia de uma estrutura reconhecível, uma forma estável e culturalmente estabelecida, um código compartilhável.

Erle Loran, em seu *Cézanne's composition*, intitula vários capítulos de seu livro utilizando o termo: IX – Distortions through the shifting of eye levels; X – The problem of distortion through tipping axes; XI – Distortion in Drawing. John Golding em seu livro sobre o cubismo também segue esse caminho, quando reexamina Cézanne, vejamos sua citação:

“Não obstante, Cézanne tinha intuitivamente desenvolvido meios de explicar a natureza de suas formas sólidas em um modo novo, muito consciencioso. Para começar, ele geralmente estudava os objetos em suas naturezas-mortas em um nível ligeiramente acima do nível dos olhos, assim o espectador as vê em seu aspecto mais informativo; este ponto de vista elevado foi tomado principalmente de maneira a limitar a profundidade espacial e garantir a unidade da superfície pictórica, de tal modo que ao olhar para baixo em direção ao objeto não é permitido ao olho vagar pelo espaço ilimitado. Entretanto, Cézanne muito frequentemente vai mais além, inclina a parte de cima de um objeto em nossa direção e mais ainda em relação à superfície do quadro, assim ele parece algumas vezes ser visto diretamente de cima, enquanto continua a mostrar o resto do objeto de um modo mais normal, de um ponto de vista mais baixo. É impossível dizer em que medida Cézanne estava cômico de estar fazendo isso, e no processo de quebrar as leis da perspectiva geométrica científica, mas parece que isso era parte do desejo natural de enfatizar o aspecto bidimensional da tela enquanto continuava a expor a natureza do objeto e também insistir em sua solidez ao modelá-lo no máximo de suas possibilidades. Muitas destas ‘deformações’ também se devem ao fato de que Cézanne ao mover-se de uma seção para outra da tela, ele inconscientemente alterava a estrutura do objeto em um esforço para relacioná-lo ritmicamente a cada passagem das áreas adjacentes da pintura.* Mas além de enfatizar a estética ou o plano bidimensional no qual estava trabalhando, a inclinação para frente de certos objetos ou certas partes do objeto também dá a sensação que o pintor adotou pontos de vista variáveis ou móveis e que portanto foi capaz de sintetizar em uma única imagem de um objeto muita informação

reunida ao olhar para ele desde uma série de sucessivos pontos de vista. ** O modo como o contorno dos objetos é continuamente rompido nas pinturas de Cézanne reforça a impressão de que ele olha para seus temas de mais de um ponto de vista.”¹⁹²

* Eu estou em débito por algumas das minhas ideias sobre o método de trabalho de Cézanne com o Dr. R. Ratcliffe e seus estudos sobre a técnica.

** Talvez isso tenha ocorrido porque Cézanne voltava a olhar seu objeto repetidas vezes como referência, ele nem sempre podia retornar exatamente ao ponto de vista em que estava, portanto ele deve, na verdade, ter alterado seu ponto de vista de tempos em tempos, mesmo se apenas levemente. Entretanto, seus olhos eram claramente tão treinados, que isso deve ter afetado a visão de seu motivo.

O próprio Merleau-Ponty também utiliza o termo em alguns momentos de seu *A dúvida de Cézanne*:

“Residiria nisso a razão de suas dificuldades e também das deformações que se encontram, sobretudo entre 1970 e 1980. Os pratos ou as taças colocadas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas os dois extremos da elipse são exagerados e dilatados. A mesa de trabalho no retrato de Gustave Geffroy alonga-se pela parte inferior do quadro contra as leis da perspectiva.”

E mais adiante:

“Não há nada menos arbitrário que estas célebres deformações, que Cézanne, aliás, abandonará em seu último período, a partir de 1980, quando não mais vai preencher sua tela de cores e deixará a fatura cerrada das naturezas-mortas.”¹⁹³

No entanto, há uma diferença de fundo na utilização destes termos. Por um lado temos os dois historiadores da arte, e do outro, o filósofo francês. Implícito ao conceito de uma deformação está o estabelecimento de um ponto de partida, de uma forma estabelecida. Uma deformação é por princípio a alteração de uma forma dada. Mas qual forma é essa? Qual forma tem a prevalência como referencial a ser modificado pelo processo de deformação? Merleau-Ponty nos indica aquilo que o olhar ingênuo do leigo toma como verdade inquestionável é que trai inconscientemente a concepção espacial dos dois historiadores, assim como a de outros tantos estudiosos. As deformações são contra ‘as leis da perspectiva’. É verdade que também Golding fala em ‘quebrar as leis da

¹⁹² Golding, John, *Cubism, a history and an analysis 1907-1914*, Faber and Faber, London, 1988, p. 66

¹⁹³ Merleau-Ponty, Maurice, *A dúvida de Cézanne*, Editora abril cultural, São Paulo, p. 306-307

perspectiva’, mas Merleau-Ponty acrescenta: ‘Não há nada menos arbitrário que estas célebres deformações’

No fundo, ambos os historiadores cometem um erro recorrente em relação à abordagem de Cézanne. Tomar o modelo da perspectiva geométrica, ou de seu desdobramento sob a forma de fotografia, como parâmetro, que se insinua subjacentemente, como verdade visual. Ambos tomam as deformações como uma arbitrariedade em relação à forma estável e verdadeira da perspectiva monocular. Este ‘escorregão’ que trai seu pensamento sobre as naturezas-mortas de Cézanne, fica evidente na nota de pé de página, em que Golding, procura explicar as razões das ‘deformações’, como uma limitação indesejável do método, um acidente do processo, e não como um recurso intencional de Cézanne de apreender a espacialidade desde um corpo imerso no mundo. Fica clara na nota, a referência a uma verdade anterior ao próprio fato perceptivo, agindo inconscientemente, como parâmetro de verdade visual para o historiador. O extenso uso das fotografias por Erle Loran como termo comparativo também traem o autor. Seu livro diversas vezes usa o recurso visual como medida referencial e comparativa para as pinturas de Cézanne, como se estas fotografias, não estivessem elas mesmas submetidas a uma série de pressupostos, desde a construção do aparato fotográfico, baseado na perspectiva monocular renascentista, a subjetividade do fotógrafo na escolha dos enquadramentos, na iluminação, nas lentes, no foco, em suma, em uma extensa lista de variáveis, que inviabilizam qualquer tentativa de afirmar a fotografia como uma apreensão objetiva da realidade, e portanto mais verídica do que as demais.

No fundo a diferença na abordagem dos dois historiadores assim como de muitos outros é o problema de tratar a construção do espaço cezanniano como uma questão puramente ótica. Essa abordagem talvez fosse possível ao tratar das obras de Monet e dos impressionistas, cuja meta de ‘transcrever’ a imediatividade dos dados visuais levava a construir o espaço puramente em função das sensações óticas. Um dos grandes méritos do texto de Merleau-Ponty sobre Cézanne é ter mostrado que a espacialidade em Cézanne está para além do exclusivamente ótico. Se Monet é um olho percipiente, Cézanne é um corpo percipiente. O corpo é o centro unificador dos dados sensíveis, minha visão é constituída pelos dados

visuais, mas também pelo entrecruzamento dos outros dados da minha sensibilidade, os dados tácteis, minha noção de equilíbrio, meu corpo como um todo constroem minhas noções de distância e profundidade, dando espessura ao espaço experimentado. É essa experiência do corpo percipiente no mundo que produz as, equivocadamente chamadas, deformações cezannianas. É o acúmulo das visadas dos leves deslocamentos do corpo entre um olhar e outro que produzem esse efeito de abaulamento e superposição. Golding de certo modo entende a dinâmica do processo, mas erroneamente o entende como um defeito, uma limitação insuperável, enquanto Merleau-Ponty percebe o gigantesco passo que Cézanne está dando na compreensão do que vem a ser o perceber o mundo e as coisas desde um corpo imerso no mundo, um corpo, vidente e visível, a um só tempo, espacializador e inserido no espaço.

“Assim também o gênio de Cézanne consiste em fazer com que as deformações de perspectiva, pela disposição de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar.”¹⁹⁴

A introdução do corpo como elemento percipiente, lugar do entrecruzamento de todas as sensações e centro da consciência, aliado à explicitação da temporalidade entre as visadas, são alguns dos elementos introduzidos por Cézanne que mostram o quanto sua obra já está afastada dos pressupostos do impressionismo.

“Na percepção primordial, estas distinções do tato e da visão são desconhecidas. Com a ciência do corpo humano aprendemos depois a distinguir os sentidos. A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece como o centro de onde se irradiam. *Vemos* a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu odor”¹⁹⁵

A complexidade do processo visual, a acumulação das visadas, a visão lateral, o dado tátil, toda essa complexidade na construção da totalidade da experiência do mundo, será de suma importância na produção de Morandi. Estes são alguns dos aspectos retomados por Morandi e que tiveram uma interpretação bastante diversa daquela exercida pelos cubistas.

¹⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *A dúvida de Cézanne*, Editora Abril Cultural, São Paulo, p. 307

¹⁹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *A dúvida de Cézanne*, Editora Abril Cultural, São Paulo, p. 308

6.2. Morandi e Cézanne

“Vivemos em meio aos objetos construídos pelo homem, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habitamo-nos a pensar que tudo existe necessariamente e é inabalável.”¹⁹⁶

A frase bem poderia pertencer a Heidegger em sua passagem sobre os apetrechos em *‘A origem da obra de arte’* ou referir-se as obras de Morandi com seus utensílios, mas é de Merleau-Ponty e fala sobre as naturezas-mortas de Cézanne. Essa coincidência não é casual, e a possibilidade da frase se ajustar perfeitamente a obra de Morandi e fruto da retomada da obra de Cézanne pelo italiano, dos questionamentos sobre a realidade e o modo de representá-la.

Se pudéssemos resumir a questão que se coloca diante de Morandi, no início dos anos de 1940, e que lhe fornecerá o norte pelo qual se guiará ao longo de toda sua obra posterior, é a de como retomar as pesquisas de Cézanne referentes à percepção, e de modo mais geral da apreensão da realidade, após os avanços da linguagem moderna estabelecida pelo Cubismo, recolocando-a em nova chave. Esta colocação do problema é possível de ser formulada por nós, retroativamente, ao vermos distanciadamente todos os dados do problema. Provavelmente Morandi, devido a sua natureza muito pouco inclinada a especulações teóricas e conceituais, jamais formulou a questão verbalmente. No entanto, sabemos que os artistas trabalham seus processos plásticos por outras vias que não necessariamente a determinação teórico-conceitual, acredito que Morandi tenha intuído o problema plasticamente, e isto é suficiente.

A simples colocação dos termos do problema mostra, como a princípio, trata-se de uma incompatibilidade de posições, de elementos inconciliáveis, que levam o problema a um ponto insolúvel. Por um lado temos a questão cezanniana do espaço, determinado por um corpo vidente e visível, que inserido como coisa ativa no mundo, revela toda a profundidade de um espaço existencial. Do outro lado temos a determinação planar de toda a linguagem moderna, estabelecida pelo Cubismo. A princípio, os dois termos parecem irreduzíveis e antagônicos, o espaço vivencial em profundidade, e a superfície planar cubista. Hoje, após todo o

¹⁹⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *A dúvida de Cézanne*, Editora Abril Cultural, São Paulo, p. 308

conjunto da obra de Morandi, podemos ver que estes termos não são incompatíveis, e que, somente o talento de uma artista como Morandi poderia compatibilizar esses termos, que pareciam ser mutuamente excludentes. A certeza de que os dois denominadores do problema poderiam ser conjuminados, não estava garantida de antemão. Talvez aí, nesta vidência, resida a maestria do artista. Acreditar que há alguma coisa ainda por fazer, que há um algo indeterminado onde não deveria existir nada, um furor na alma que prenuncia que há um existente, ainda não existindo, por ser criado, uma lacuna a ser preenchida, mesmo que o artista não saiba por meio de quais procedimentos e processos deverá seguir para atingir tal fim. A criação se funda em uma lacuna, em uma falta, em um vácuo que deve ser preenchido.

“Assim, se o fundo é uma ausência que pede uma presença, um vazio que pede um preenchimento, ele é também, e simultaneamente, um excesso: o que nos leva a buscar novas expressões é o excesso do que queremos exprimir sobre o que já foi expresso. A cultura sedimenta e cristaliza as expressões, mas o instituído carrega um vazio e um excesso que pedem novas instituições e novas expressões.”¹⁹⁷

Citamos anteriormente a passagem em que Brandi menciona que aquilo que parece ter sido o maior legado de Cézanne para Morandi a “penosa constituição do objeto” o que vem a ser isso? O “objeto” não é um dado, ele deve ser constituído, mas o constituir-se do objeto não é uma arbitrariedade do sujeito. Morandi jamais abandonou a cena referencial. Muitos são os relatos de que constantemente passava muitas horas parado diante da mesa sem dar nenhuma pincelada na tela.

“demoro vinte minutos para pintá-lo, mas para esses vinte minutos, passo dias e dias pensando, escolhendo os objetos, dispondo-os em conjunto; às vezes preciso repintar o quadro e esperar a luz certa, que só acontece certa hora do dia. Quando a cor atinge sua intensidade, a forma está em sua plenitude. Cézanne também dizia isso”¹⁹⁸

Portanto o ponto de partida é sempre a cena, a observação direta do motivo, mas essa observação é uma espécie de germinação com as coisas. A seleção das coisas, seu dispor, como já mencionamos, é parte do processo, mas o processo não se dá apenas exteriormente, a arrumação é também interna, é preciso

¹⁹⁷ Chauí, Marilena. *A experiência do pensamento* – editora Martins Fontes – p. 166

¹⁹⁸ Massi, Alessia – *O tempo interior de Giorgio Morandi em Morandi no Brasil* – Catálogo da exposição na Fundação Iberê Camargo – 2012 – p.14

sintonizar com as coisas, entrar no mesmo tônus. Voltar ao estado de ser um com as coisas do mundo, e dele não estar separado. A luz que entra pela janela do atelier, e que banha a tudo produzindo a atmosfera esperada, é um gatilho que dispara essa unidade, uma luminosidade que recobre a tudo unificando coisas e artista, termos que, na verdade, são epigonais nesta relação de unidade. As polaridades entre coisas e artista são designações posteriores a este instante, estabelecidas quando este momento uno de arte já está cindido pela incontornável dicotomia sujeito-objeto. Brandi, um dos mais argutos interpretes de Morandi, nos ajuda a mapear este processo interno de constituição do objeto:

“Este é um momento de convivência e concórdia com o mundo; mas o nosso Morandi, que como os antigos, se professa somente pupilo da natureza, pode neste momento contemplar com tanta obediência os seus diletos objetos, não por ser pupilo da natureza, mas porque era sua imaginação que se vestia de substancia terrestre.

O objeto, por tantos anos penosamente reconstruído da lábil percepção no glossário da estereometria, extraído como uma noz do fruto, no confronto cotidiano entre o artista e seu modelo, readquiria novas circunstâncias, não deduzidas por imitação, mas individualizadas, descobertas, isoladas: dali dirigidas ao arquétipo, que se funde na nova estrutura. O objeto se constitui agora na imaginação, não como aquela garrafa empoeirada em particular, mas como hipótese que preenche a consciência, devolve a consciência a si mesma, quase tangível e certamente visível, onde já transpôs da imagem mental para a figuração pictórica.

O objeto se forma na consciência com a materialidade com que um cálculo se forma no rim. A pintura e qualquer arte seria um expurgo uma eliminação, não se tornaria uma imagem se, tal qual um grão de areia, a emoção não se reconstituísse a si mesma em uma pérola arredondada. A imagem assim esboçada não é mais o análogo do objeto físico, nem a sua realidade depende da aproximação com a realidade daquele. Uma vez conformada conquista uma absoluta autonomia, sobre a qual o artista pode agir novamente com intenções diversas, elipses de linguagem, com desenvolvimentos impensáveis, porque alógicos, da qual sai irreconhecível como uma borboleta da crisálida.”¹⁹⁹

O processo é complexo e as nuances de sua descrição fenomenológica são extremamente difíceis, mas a brilhante imagem, evocada por Brandi, com a frase: ‘forma na consciência com a materialidade com que um cálculo se forma no rim. A pintura e qualquer arte seria um expurgo uma eliminação, não se tornaria uma imagem se, tal qual um grão de areia, a emoção não se reconstituísse a si mesma

¹⁹⁹ Brandi, Cesare. “*Morandi, Com Il carteggio Brandi-Morandi*”, Editori Riuniti, Roma, 1989 pag. 41

em uma pérola arredondada', me parece bem oportuna na descrição do processo de aglutinação que se realiza no interior da consciência.'

Em Cézanne os objetos de suas naturezas-mortas, os elementos de suas paisagens, vem a existir através de um somatório das pequenas faces, um mosaico no qual as pequenas contas cromáticas vão se adicionando para fazer o todo. Cézanne atacava a pintura por todos os lados, captando a cintilação dos objetos, suas infinitas facetas. Em Morandi o processo é o de um emergir das coisas, como um todo, uma massa se particularizando. Uma aglutinação, um adensamento, que pouco a pouco vai se diferenciando da substância homogênea primordial. As pinturas de Morandi transmitem uma sensação de massa e corporeidade que acredito só terem precedentes nos afrescos de Giotto. A própria fatura do afresco, onde o pigmento se mistura ao *intonaco* da parede, ajuda a conferir essa ideia de massa, peso, densidade e gravidade que os personagens das cenas de Giotto e de Morandi têm (Piero della Francesca pelo efeito luminoso de seus afrescos sacrifica este sentimento de massa nos seus afrescos). A outra possibilidade seriam as esculturas de Michelangelo, cujas figuras dos escravos ou cativos emergem do bloco de pedra, no entanto, Morandi que certamente conhecia muito bem estas esculturas, jamais a elas se referiu. É possível que o círculo de Neoplatônicos, o qual Michelangelo frequentava, e sua condenação da matéria, sejam em parte responsáveis por esta omissão por Morandi, de Michelangelo entre suas fontes.

A poeira depositada, a luz correta, pacientemente aguardada, ajudam a fazer com que as coisas sobre o tampo da mesa retornem ao seu estado primordial, a indiferenciação, ao caos original do ainda não criado. Restituem os elementos ao paradoxo do "momento" fora do tempo que antecede a criação, a unidade da *proto-hyle*, a amálgama informe, substância que constitui o estofo universal, anterior a qualquer separação entre matéria-forma, espaço e tempo. As coisas nas telas e nos desenhos de Morandi parecem emergir deste fundo indiferenciado primordial, se aglutinando lentamente na consciência do artista e na substância plástica das tintas que cobrem a superfície das telas. E matéria ganhando forma institui a espacialidade, e deixa ver que também ele, o espaço, é constituído de

materialidade. As coisas surgem em meio a substancia informe, aglutinando-se e solidificando-se a volta de um núcleo formal.

A fusão entre as coisas e o espaço, a transição entre a boca de uma jarra e a parede do fundo, entre a lateral de uma garrafa e o tampo da mesa, essa passagem indistinta entre as coisas e os espaços, mostra que suas diferenciações se dão mais por seus graus de adensamentos, prioritariamente quantitativas ao invés de qualitativas. A pincelada de gestos controlados, energéticos sem serem expansivos, vitais sem serem uma explosão de expressividade, recobre todas as áreas da tela indistintamente, tratando igualmente coisa e espaço, sem privilegiar ou descrever suas substancialidades. Neste momento de natividade das coisas e do mundo, as distinções são primárias, a consciência capta apenas aquilo que é essencial. O processamento na consciência ainda não atingiu um estágio puramente intelectual de construção da realidade apoiada nas separações por classes e categorias, de agrupamentos em conjuntos de coisas de uma mesma ordem. Tudo tem um copertencimento, tudo compartilha uma mesma origem, e são as variações dessa substância original que se aglutinam no interior da consciência perceptiva como imagem. A fragilidade da imagem que se consolida, seu limite de irrupção como forma, fica evidente nos desenhos, a frágil linha tortuosa capta a incerteza entre o existir e o nada, o impalpável limite onde a individualidade e a indiferenciação se encontram, a fronteira entre o um e o ilimitado.

O processo de constituição das imagens, seu lento e gradual formar-se, leva ao paradoxo de, ao se consolidarem como imagens, também se corroerem e se desgastam, submissas que são a corrupção do tempo. A duração da apreensão perceptiva e da fixação da imagem ao longo de seu processo de nascimento, obstaculiza qualquer transposição ou duplicação representativa entre os elementos do tampo da mesa e as imagens nascentes. O leigo olha os desenhos e reclama deles sua semelhança em relação às coisas representadas, as pinturas não reproduzem a visualidade viciada e aculturada do homem comum, e portanto as pinturas, desenhos e gravuras são ‘imperfeitas, estranhas, erradas’.

Brandi fala de uma autonomia da imagem em seu processo de formação. A imagem constitui a si própria e concorre com os dados oriundos da cena. Sua

presença, enquanto imagem sensível, retroalimenta a consciência com dados, do mesmo modo como alimentam os dados sensíveis das garrafas empoeiradas sobre a mesa. A consciência processa essa diversidade de dados e a imaginação os unifica tendo em vista o arquétipo formal, como nos explicou Brandi. A síntese destes influxos é devolvida para tela ou para o papel, produzindo novos momentos constitutivos desta imagem. A imagem fixa-se lentamente, e o seu transcorrer, seu desenvolvimento temporal é parte substancial de sua própria natureza. Renato Miracco, partindo do texto de Brandi também tem uma posição similar:

“Ao confrontar os objetos, ao organizá-los e de alguma maneira representá-los, o pintor é obrigado a tomar decisões formais, transformar esses objetos e ideias em novas formas e delinear essas formas de tal modo que sua coerência e valores autônomos são equivalentes ou maiores do que aqueles de seus elementos constituintes. O trabalho portanto começa a transbordar os limites arbitrários do espaço pictórico e se estender para a realidade material que incorpora o ponto de vista do pintor e do observador em sua totalidade.”²⁰⁰

Onde ocorre a imagem? A imagem acontece na tela ou na consciência? Esse constante ir e vir, esta retroalimentação da imagem na busca de si mesma, mostra como é um falso dilema a colocação do problema do lugar de constituição da imagem. Se é uma imagem mental transposta para a tela, para a folha de papel, ou se é um processo de apreensão mecânico-instintivo que ocorre exclusivamente no suporte artístico? Temos acesso à imagem através de sua fixação em um suporte artístico, isso é inegável, mas esse é o produto final de um elaborado processo de nascimento, cujos termos só fazem sentido a partir de sua mútua interação. A imagem ocorre na extensão entre a consciência e o suporte artístico, a dicotomia entre consciência e tela é uma falsa dicotomia, porque no ato artístico só há extensão. As divisões entre artista, obra e modelo são divisões exteriores ao ato artístico propriamente dito. São as impossibilidades de nossa linguagem, viciada, metafísica, que estabelece polaridades e nos deixa sem termos apropriados para descrever um tipo de experiência que contraria a lógica causal estabelecida. Como falar sobre polaridades se estes polos só ganham dimensão verdadeira a partir de suas interações? Como estabelecer uma anterioridade causal para o motivo artístico se ele não passa de uma vaga noção, se só ganha consistência na medida em que é apreendido pela consciência e representado pelo meio plástico? Que consciência é esta destituída de um mundo que motive suas

²⁰⁰ Miracco, Renato. *Nothing is more abstract than reality em Morandi 1890 – 1964*, p. 296

intuições? Que meio plástico é este desvinculado de qualquer vontade artística? Em suma, são termos de uma equação equivocada que estamos habituados a utilizar, mas que pouco refletem a dinâmica de instauração da realidade e do processo artístico. Cesare Gnudi fala desse momento de unidade na consciência, me parece haver muita verdade em sua descrição do processo de Morandi, apesar de sua formação ligada ao idealismo crociano.

“A busca da forma, da expressão artística, não tem lugar a não ser escavando na intimidade mais profunda, onde o sentimento se recolhe e se amplifica em uma palpitação universal. Reunir a beleza, a pureza, a perfeição da forma coincide com reunir esta clareza interna, esta liberação, esta amplidão luminosa dentro do espírito. O sentimento, quando mais se intensifica e se aprofunda na interioridade, tanto mais pede o seu caráter contingente, superficial, caduco; e por tal caminho conquista, porém conservando a própria individualidade, uma validade universal, atingindo na mais recôndita intimidade da consciência, aquela divina unidade, aquela harmonia superior, que somente aí tem lugar. Somente de tal comoção interiorizada e purificada pode surgir, na clássica pureza da expressão formal, aquilo que se chama a ‘beleza’ da poesia, que não é a imagem daquela harmonia interna, ao contrário, é uma só coisa como essa. E não há ninguém, creio, que tenha hoje a sensibilidade mais aguda do que Morandi por todo desafinar que rompa com a harmonia plena da expressão, por toda opacidade que vele a evidência do fantasma poético. Qualquer coisa que conturbe aquele sutil equilíbrio supremo e logo sentido como uma ferida que necessita ser curada, como um falso acento na verdade poética que se revela naquela harmonia.

Tem “alguma coisa que não vai” não é uma falta de equilíbrio formal exterior ou mecânico; é a expressão incompleta do que “indica de dentro”; então o poeta escuta, ainda busca, e o fantasma emerge límpido, nasce a poesia. Em Morandi tal processo, que é o processo mais ou menos conhecido de todo verdadeiro artista, é assim claro, coerente e rigoroso ao assumir o aspecto de uma lição.

Às vezes o fantasma interior se apresenta com uma evidência tal que encontra rapidamente a sua expressão. Outras vezes o processo é mais lento. O artista sente a imagem que invade a tela tem qualquer coisa de genérico, opaco, mesmo se o equilíbrio exterior, a harmonia das cores e da luz aparece já completa para um observador externo; “vejamos como vai acabar”: ele não sabe ainda onde este trabalho o levará, tudo o toma, clarear, liberar o fantasma interior, limpar a inspiração da sujeira que ainda a ofusca e de levá-la aquela limpeza que se traduz na limpeza da imagem. Assim é para um poeta que corrige uma palavra, um verso em uma poesia: este trabalho duro e assíduo sobre a forma não é para o verdadeiro poeta um artifício literário: significa levar o motivo inspirador a transparência mais limpa: o trabalho sobre a forma e o trabalho de clareamento interior coincidem, são a mesma coisa. E se mesmo o processo é longo não se nota no resultado os sinais de um cansaço (como acontece em um artifício literário); mas o frescor da liberação. Assim é que todas as obras de Morandi, sejam aquelas de fatura mais rápida, sejam aquelas trabalhadas mais longamente

carregam ao mesmo tempo a marca deste frescor e da calma profunda do recolhimento.”²⁰¹

Esse ‘vejamos como vai acabar’ de Morandi é o oposto do modelo renascentista do *progetto* e do *disegno*, da antecipação de um objetivo, do estabelecimento de uma meta, da busca de um resultado preestabelecido. É claro que em Morandi há algo preestabelecido, afinal são sempre as naturezas-mortas que emergem na tela, assim como em cada obra renascentista há espaço para o imponderável. Trata-se, antes de mais nada, de uma postura diante da obra, no caso de Morandi, de um aberto para que a coisa se manifeste. É nesse sentido que a repetição do motivo se torna importante. Não se trata de descrever essas garrafas e caixinhas, a investigação de sua natureza não levaria a nada, são coisas conhecidas por qualquer um, não há mistério a ser desvendado ali, são utensílios banais, coisas absolutamente familiares. Esse compartilhamento das coisas banais libera o artista de seus elementos descritivos, não é necessário dar as texturas, o brilho e a transparência do vidro para uma garrafa, todos sabemos qual é o material que constitui uma garrafa. Morandi se situa em um momento perceptivo anterior ao momento em que as noções já se transformaram em coisas, em que a consciência já estabeleceu comparações com outras experiências perceptivas e determinou relações de equivalência com dados já processados pelo entendimento. Morandi pintou aquele mínimo perceptivo que constitui o momento inaugural do mundo, sua emergência.

“O problema principal de Morandi não era o rendimento do dado visual pictórico na sua transposição para o símbolo, mas a lenta constituição das imagens que, no seu formar-se, consomem, exaurem e revogam todas as possibilidades de analogia ou afinidade com o real. A contínua repetição de poucas figuras de objetos insignificantes em si mesmos, destituídos de qualquer capacidade de solicitação, tinha o propósito de anulá-los como objetos individuais. Morandi era o primeiro a sorrir dos tontos que se comoviam por seu amor por aquelas coisas humildes: não as amava realmente, elas eram de tal forma habituais que não fazia sentido descrevê-las. Mas por meio de sua repetição ele as mastigou e digeriu a ponto delas poderem servir como simples ingredientes ou materiais de sua busca. Ele chegou a este ponto desenhando e redesenhando-os sem pausa, a luz da janela ou da lâmpada, nos mais diversos agrupamentos: era a mordida intelectual do desenho que o transmutava em matéria pictórica. Em suma, era o desenho que se transformava em um sensível condutor de um pensamento, pode-se dizer intrinsecamente pictórico, como aquele de Pascal era intrinsecamente religioso. Na história pictórica do nosso século, Morandi, sem ter preestabelecido explicitamente, cumpriu uma operação cultural igualmente importante, se bem que com sinal oposto, daquela cumprida por Mondrian. Transpôs para o plano

²⁰¹ Gnudi, Cesare - *La lezione di Morandi*, Edizioni U., Florença, p. 22-23

intelectual a atividade artística, subtraindo-a de uma liberdade aparente, de uma imaginação cada vez mais ameaçada pela ruidosa invasão da comunicação de massa. O desenho foi o delicado instrumento intelectual do qual se serviu magistralmente.”²⁰²

6.3. O desenho de Morandi

O desenho morandiano, feito a lápis sobre papel, com poucas e tortuosas linhas, é um fato plástico novo. Antítese aos cânones do bom desenho, da linha fluida e clara, envolvente, continua e determinada, talvez seja o que mais imediatamente podemos identificar como original na obra de Morandi. O que é original no desenho de Morandi, assim como todo elemento inédito, o é em relação a algo estabelecido, aceito, reconhecido e validado como pertencente a uma tradição. O que distinguimos como novo no desenho de Morandi não é o estar desvinculado de toda uma tradição de desenho, mas antes, consiste em propor uma abordagem original destas problemáticas, descobrir um aspecto ainda impensado, visto a partir de um ângulo inusitado. Ser original, não é um processo de ruptura absoluta, mas alterar os rumos de uma tradição por dentro desta.

Para não retrocedermos *ad infinitum*, vamos partir de um momento decisivo na compreensão do que entendemos por desenho de linha. Evidentemente, as coisas não têm um contorno linear ao seu redor, mas os mestres renascentistas se valeram da linha de contorno, constitutiva e indissociável da perspectiva linear, como modo de codificação e representação simbólica do real, modo este, tão eficiente que perdurou inquestionado em sua concepção por mais de quatro séculos. O espaço concebido como um ente da razão é o lugar das coisas, preexistindo conceitualmente a estas como uma entidade matemática. A razão encontra na linha um signo eficiente para a representação da distinção e separação entre as coisas e o espaço. A linha é o signo da racionalidade do espaço, índice de uma diferenciação qualitativa entre o espaço e os objetos que nele se instalam. A linha é um ente da razão a serviço da codificação do real. O desenho assume o caráter de projeto, é a estrutura que permite o desenvolvimento da imagem. A imagem final é o resultado daquilo que o desenho projetou.

²⁰² Argan, Giulio Carlo – *Disegni di Morandi – em Morandi disegni Catalogo Generale* – Efrem Tavoni, Electra, Milão 1994 pág. 274

O impressionismo se insurgiu contra essa codificação a priori do real representada pela perspectiva linear e, por conseguinte, pelo desenho estrutural de contorno. Os fundamentos de suas regras preestabelecidas não mais se justificavam. O homem não é um ciclope, as coisas não têm um contorno à sua volta, e o espaço é mais do que uma concepção puramente matemática. O desenho teve que se modificar, já não poderia ser o limite estanque e concluso entre as coisas e mundo, a demarcação de campos incomunicáveis, a heterogeneidade intransponível entre matéria sensível e espaço matemático, entre os entes e seu receptáculo. As pesquisas luminosas dos impressionistas, a luz como elemento comum, mostrava a possibilidade da transitividade entre as coisas e o espaço. O espaço matemático cedeu sua vez ao lugar, ao *topos*, ele próprio uma coisa material, dotado de qualidades e fisicalidade. As coisas não mais estavam no espaço, não ocupavam uma parte deste, agora elas são o espaço na medida em que este faz parte de sua constituição enquanto coisas. As coisas se “especializaram” e o espaço se “entificou”. A luz como elemento constitutivo comum das coisas e do espaço extinguiu o contorno que delimitava as coisas e as separava do espaço, dissolveu em um todo de cor-luz a heterogeneidade de conteúdo e continente. A cor deixou de ser um atributo das coisas. A estrutura linear foi substituída por uma estruturação tonal, a cor e a luz agiram como elementos integradores, unificadores.

Como não poderia deixar de ser, o desenho mudou, abandonou sua função de arcabouço estrutural para surgir como signo plástico em si, se tornou elemento visual ativo e não mais índice referencial. Com Lautrec, por exemplo, ganhou valor autônomo como signo visual, a linha se tornou condutora da pulsão luminosa que catalisa a energia psíquica do observador. A linha dos cartazes e desenhos de Lautrec nada mais tem em comum com a representação do contorno dos objetos, ela se desvinculou da tarefa de estruturar a representação, para tornar-se um elemento plástico, um gatilho dos impulsos psíquicos. Citamos Lautrec, mas poderíamos citar muitos outros impressionistas cujas pesquisas plásticas contribuíram para a mudança funcional do desenho de linha.

Cézanne, o artista mais caro à Morandi, pouco desenhou. A aquarela foi seu meio expressivo mais aproximado ao desenho. Poucos traços e toques de cor

insinuam uma paisagem, uma árvore, ou a montanha, apenas alusões sem limites definidos. A luz, o branco do papel, é o elemento primordial, mostrando as raízes cezannianas entranhadas na formação impressionista. Ela unifica as aquarelas, ao catalisar-se em cor, nos pequenos toques de pincel, em um mosaico cintilante, na forma de uma nuance de folha, em uma nesga translúcida de céu, ou alongada em um galho tortuoso. Tudo é brilho luminoso. A luz, a *phos* da *physis* grega, emergindo da indiferenciação, da pura possibilidade, em forma, de Dioniso a Apolo. A transparência dos toques de cor equaliza os pequenos planos e os traços flutuantes que se autoajustam mutuamente, o espaço resultante é decorrente desta flutuação dos planos, é nesta liberdade da flutuação espacial, que a solidez dos elementos se estabelece, ganhando concretude e forma. Diferente das pinturas, mais elaboradas e com um tempo de maturação mais longo, as aquarelas se prestam a uma investigação dos limites mínimos. As aquarelas de Cézanne são a condensação do mínimo dado visual, aquele ponto limite onde a percepção se consolida em forma, onde a sensibilidade torna-se signo visual. Aquele ínfimo instante, em que um toque de pincel reúne a sensação à intuição e se faz consciência. A superfície do papel é o lugar onde noção, coisa e forma são indissociáveis. As pinturas de Cézanne meditam sobre a amplitude do ser, as aquarelas falam da totalidade da imediaticidade do instante.

A obra de Cézanne estabelece os novos parâmetros para a arte moderna, e de sua obra descendem diretamente três abordagens diversas de desenho, os de Matisse, Picasso e Morandi. Os três desenhistas desenvolvem qualidades de linha distinta entre si, e estas refletem abordagens e problemáticas específicas com as quais cada um destes está envolvido.

O desenho matisseano é o mais fluido dos três, sua linha percorre o branco do papel em um deslizar elegante e contínuo. A perfeição de suas curvas é a expressão da culminância de um gesto decidido, mas não impositivo, que se deixa levar pelo prazer do próprio ato de desenhar. Não há vacilo, apenas o entregar-se ao ritmo próprio do desenho. Um ritmo cósmico na medida em que é o desenho que instaura o cosmos, pois antes da linha, o branco do papel era o nada, o puro aberto de todas as possibilidades, tal qual como nas aquarelas de Cézanne, é o

gesto do desenho que instaura o mundo. O que se desenha, no desenho matisseano, é a própria volúpia do desenhar.

E, no entanto, quantas repetições até alcançar a perfeição. Uma mesma pose tomada várias vezes, até que a curva saia com naturalidade, como um andarilho que por percorrer incansáveis vezes o caminho de retorno à casa, já não pensa sobre o caminho, apenas o segue naturalmente. Não sei se há sofrimento nesta repetição, mas certamente há trabalho até a exaustão. Repetição e sublimação.

O desenho de Picasso é um desenho fragmentado, a linha cubista, muito diversa da linha de seu contemporâneo Matisse, onde tudo é um grande ritmo contínuo. Mesmo após ter concluído toda a sua produção cubista estrito senso, seu desenho leva adiante incorporado, a lógica de seu pensamento espacial. A linha fragmentada não isola coisas e espaço, ela incorpora e integra ambos em uma topologia, que desloca e nos coloca como atores em meio ao espaço das coisas, introjetando-nos ao campo de atuação das coisas no mundo. Estamos em meio a elas, como consequência de vermos sem um ponto de vista determinado, não vemos mais de fora, pela janela como no Renascimento. O espaço é incorporado às coisas, vazando para dentro destas, ultrapassando o limite divisor da linha, penetrando pelas brechas e fendas do traçado interrompido.

Os desenhos de Picasso são legatários do desenho de Ingres, sua segunda fonte além de Cézanne, com ele aprendeu as torções das figuras que provocam um jogo de envoltório e envolvido, conteúdo e continente, com parentesco próximo somente na topologia das figuras de Matisse. A libertação cubista permite que uma perna de mulher se encaixe em meio às suas costas, dobrando neste movimento o espaço da visada da perna sobre si próprio, fazendo com que este coincida com o espaço da visada das costas. Com a multiplicidade desse contínuo dobrar e desdobrar do espaço, por não termos mais qualquer ponto de vista fixo, e por conseguinte nenhum lugar determinado, nos movemos à deriva em meio ao espaço-coisas, enquanto nosso olho pensante tenta entender aquela complexidade, buscando um ponto de referência inexistente, que esclareça aquele mistério dos corpos, que se misturam aos pedaços, fazendo um todo, que não é a soma das partes.

Os três artistas têm em comum em seus desenhos, a representação figurativa como base. Em nenhum momento de suas carreiras flertam com a abstração, mas a abordagem individual e os problemas plásticos são diversos. Morandi, ao mudar de meio plástico, não muda sua temática, continua desenhando os mesmos temas, principalmente naturezas-mortas e paisagens, embora haja alguns retratos. Seus desenhos de linha raramente foram feitos à tinta, e a partir de um dado momento, ainda em seus primeiros anos como artista, abandona completamente esta prática, utilizando exclusivamente o lápis.

A Itália da geração de Morandi, seus intelectuais, foram fortemente influenciados e cresceram em um ambiente cultural de predominância crociana. Havia a dominância de um idealismo que pregava valores poéticos para a pintura, *ut pictura poesis*. Em decorrência da formação deste meio cultural a crítica menos categorizada, ainda julgava a obra de Morandi a partir de sua poética, e centrava sua análise sobre o conteúdo simbólico dos objetos e das paisagens, reivindicava a presença da figura humana como prova de seu humanismo. Morandi também foi influenciado por este ambiente de forte idealismo, mas seu idealismo, se é que podemos atribuir algum rótulo a seu modo de pensamento, era muito particular, buscava uma perfeição ideal, não no mundo das ideias, não em uma transcendência, mas na perfeição de um fazer. Sua poética não dizia respeito a um tema, um simbolismo, mas concernia a um poetar. Este o verdadeiro motivo de tamanha reclusão, de tão obcecada disciplina, de exercício artístico com tamanha intensidade e persistência. Seu desenho, assim como o de Matisse, tem este caráter de exercício poético, de instrumental de aperfeiçoamento de um fazer, de autoaperfeiçoamento, sem jamais deixar de ter um valor plástico em si.

Sua rotina de trabalho permanece inalterada, quer trabalhe em pintura, desenho, gravura ou aquarela, sua assiduidade e regularidade são dignas de menção. Todos os dias, em seus últimos anos de vida, recolhido em seu quarto-estúdio, produz desenhos. Esta perseverança quase obstinada na produção de sua obra, não tem uma meta específica, não é um projeto, um meio que busca um fim, não visa alcançar um objetivo determinado, é um exercício que tem em si próprio sua justificativa.

Morandi tinha em sua mesa de cabeceira, sempre ao alcance da mão, os livros de dois autores muito diversos, em certo sentido quase antagônicos. Não foram poucas as tentativas, por parte de muitos de seus interpretes de tentar entender esta predileção tão dispare de Morandi por Blaise Pascal, filósofo, matemático, físico e místico e pelo poeta, céptico e pessimista Giacomo Leopardi.

Argan oferece sua interpretação e propõe um ponto comum:

“Ele tinha uma preferência por dois livros que mantinha sempre próximos: Pascal (O pensador) e Leopardi. Eram livros de trabalho: os dois autores tão diferentes, em muitos aspectos contrastantes entre si, eram para ele dois modelos de espiritualidade rigorosa, aquela que ele buscava em seu próprio trabalho. Tinha uma sensibilidade muito aguçada para não perceber as dissonâncias ideológicas, para não dizer as contradições, entre filósofo de ardente fé religiosa e o poeta desesperadamente céptico; mas aquilo que o atraía, suponho, era a tensão religiosa do ateu e a lógica lúcida do religioso, um e outro se dirigiam, no entanto, para uma perfeição que definitivamente não era nada transcendental, mas se realizava toda dentro da densidade e pureza também linguística de seus textos. Talvez por isso, Morandi, em meio a tanta discussão inconsistente de conteúdo e forma, antes de qualquer outro na Itália, concentrou sua busca na estruturação intrínseca do texto pictórico e na sua significação autônoma.”²⁰⁴

Mais adiante, no mesmo texto Argan acrescenta:

“Do mesmo modo que a interminável corrente de pensamento de Pascal não era em função um projeto de construção filosófica ou apologética, mas constituía o traçado de um contínuo exercício, o *enchiridion* da alma cristã, ou as notas poéticas de Mallarmé não eram estudos para poemas específicos, mas se referiam a uma *Oeuvre* que na sua globalidade não seria jamais realizada, assim no trabalho de Morandi a relação entre o desenho e os quadros as gravuras, mesmo se muito evidentes, não é aquela que existe entre um projeto e a sua realização ou entre um esboço e a obra acabada. O desenho em suma é como tantas moléculas que atraem magneticamente, e se agregam em uma *Oeuvre* imaginária, que não tinha nada de monumental mas que era a coerência de uma vida totalmente dedicada a prática intelectual da arte.”²⁰⁵

O cerne do desenho morandiano, essa junção entre uma prática que busca a perfeição em seu próprio exercício, e um esmero formal, no qual o resultado da forma é a evidência da validade daquele exercício. Morandi age de maneira similar aos monges tibetanos, que em suas mandalas buscam na perfeição, equilíbrio e harmonia da forma o motor de suas práticas de autossuperação e autoaperfeiçoamento, onde a forma final não é um objetivo em si, mas a evidência da validade daquela prática. Se ao término da execução das mandalas os monges

²⁰⁴ Argan, Giulio Carlo. “*Disegno di Morandi*” Sasso Marconi : La casa dell’arte, 1984, pag.11

²⁰⁵ Argan, Giulio Carlo. “*Disegno di Morandi*” Sasso Marconi : La casa dell’arte, 1984, pag.12

tibetanos as destroem com um único gesto, mostrando seu desprendimento em relação ao mundo material e o seu desapego da forma, Morandi, em certa medida age de modo equivalente ao retomar, em outro desenho, praticamente a mesma configuração do tampo da mesa, com variações mínimas, muitas vezes apenas com o deslocar de uma das peças, ou a mudança de um ângulo de visada. O desenho exercício e retomado em um ciclo infindo de recomeços.

Se formos acompanhar quantitativamente a produção de desenhos ao longo dos anos, percebemos uma coisa notável e significativa. A produção total de desenhos catalogados em 1994 é de 780 desenhos, alguns mais foram achados nos últimos anos e adicionados ao montante, mas o total não deve ultrapassar 850. Observando o catálogo de desenhos, em paralelo com os catálogos de pintura e gravuras, percebemos que nos anos 1920, 30 e em parte dos anos 40 uma grande parte dos desenhos foi seguida de pinturas ou gravuras com as mesmas configurações da mesa ou paisagem. Nestes casos, imediatamente nos perguntamos em que medida, estes desenhos, tem uma autonomia e uma vida própria em relação às obras subsequentes, mas esta é uma discussão para um pouco mais adiante. A produção das três primeiras décadas corresponde à aproximadamente 15% da produção total de desenhos. Se ainda havia, nos primeiros anos, uma relação referencial entre desenhos preparatórios e pinturas e gravuras, mas com valor plástico autônomo, nas décadas seguintes, rareia exponencialmente a relação dos desenhos com obras posteriores, na mesma proporção em que aumenta a quantidade de desenhos produzidos. Nos anos que vão de 60 a 64, portanto os últimos quatro anos de sua vida, Morandi produziu quase 50% do total de desenhos. Mas se a mudança é significativa em termos quantitativos, também é significativa em termos de sua poética. Até os anos 40 os desenhos têm uma relação com pinturas e gravuras, não projetiva, de preparação de uma investigação que irá se completar em uma obra posterior, ou seja, na gravura ou na pintura, embora compartilha com estas o mesmo tipo de questão plástica, permitindo assim que o trânsito entre os meios plásticos possa ser feito ao abordar a mesma cena.

A questão principal neste momento dos anos 40 é a concretização do dado perceptivo, não como no passado como fenômeno de representação referencial a

um objeto, mas a ênfase na investigação do próprio fenômeno da percepção em si, suas condições e sua indissociabilidade da forma das coisas, ou como poderíamos dizer, parafraseando Husserl e substituindo o termo consciência por percepção: toda percepção é percepção de alguma coisa. E este compartilhar uma questão comum entre pintura, gravura e desenho, que permite que mesmo que haja uma referência a uma mesma cena ou vista, cada uma das etapas de investigação desta cena, nos diferentes meios, seja válida por si mesmo, não como estágios preliminares da produção de um todo final, mas modos diversos de investigação desta mesma cena, que somados constroem nosso entendimento da realidade, para tanto cada um contribui com suas características próprias, peculiaridades e especificidades de linguagem. Seus desenhos, desde seu início, são, e têm, valor em si, e por si.

Cesare Brandi aborda esta questão dos referenciais dos desenhos tanto com as coisas representadas como com as pinturas e gravuras subsequentes desde outro ponto de vista.

“O dilema é o seguinte: a imagem é enquadrada, trazida a luz de repente, como que tirada de uma gaveta: sua presença é indubitável. Eis, porém, que os contornos, aos quais a imagem é confiada, são trêmulos, incertos, podem até parecer traçados pela mão vacilante de um velho ou de uma criança. Alhures, relacionando os desenhos com as pinturas, expliquei a razão, uma razão formal, pela qual aqueles contornos ondeiam, tremem. Mas agora prefiro seguir um caminho diferente, pelo menos em parte. Ainda que, em sua maioria, tenha sido seguidos, ou por uma pintura a óleo ou por uma água forte, esses desenhos não são exatamente trabalhos preparatórios. Mesmo porque o elemento primário que utilizam, a linha, na pintura vai desaparecer, pelo menos naquilo que lhe é próprio. É, também nas gravuras, não se haverá de encontrá-la naquela forma porque então o escalonamento luminoso e cromático dos planos, obtido com a diversa intensidade das hachuras e do cruzamento das mesmas, que irá determinar a epifania da imagem. Nos desenhos, ao contrário, as hachuras ou o esfumado são levíssimos; acompanham, não se antecipam ao delineamento, veloz mas como se fosse incerto, claudicante do que se aproveitarão descaradamente os falsários.

É este então o dilema: aquele tremor da linha não será só um estudo preparatório, uma fase, da imagem definitiva? Ou, ao contrário, a imagem definitiva será a do desenho, sem a pretensão de remeter nem à pintura nem à gravura?

(...)

Esta análise, que me parece irrecusável qualquer que seja sua conclusão, delineou uma oposição binária entre a validade da imagem total, tal como se produz sobre o papel, e a incerteza do traço que a realiza. Assim enucleada, esta oposição leva, então, com consequência lógica, a constatar que os dois termos da oposição não

são independentes um do outro, não podem ser examinados separadamente, fenomenologicamente, devem antes ser apreendidos, juntos, nessa oposição. O que significa, caso o raciocínio esteja certo, que o determinar-se da imagem de um desenho de Morandi não fica enfraquecido pelo desenho trêmulo e que, por outro lado, este contribui de modo eficaz para a validade da imagem. A este ponto, nos damos conta, porém, que o raciocínio voltou a si mesmo: constatação da validade da imagem tinha sido feita no começo, e o que nos estimulava a tentar entender era como a imagem pudesse ser coextensiva a um traço de contorno tão incerto, irresoluto, trêmulo. Então a contradição existe, mas é aparente: a verdadeira oposição é entre, de um lado, um traço de contorno, rígido ou mesmo dúctil, mas como uma régua de chumbo, do outro, o traço trêmulo que não é "referencial" desse tremor. A oposição que estabelece então é entre um traço de contorno meramente referencial e outro que ao contrário, é referencial só em parte. Talvez assim deu-se um passo à frente.

Porque, afinal onde está o traço meramente referencial? Não está no desenho, mas na interpretação que nós damos à imagem como referente e, então, e só então, o traço torna-se um traço tremido, porque as coisas não tremem na natureza, a não ser que o ar quente se interponha entre nossa retina e o objeto: como acontece no verão na praia ou nas ruas cobertas de asfalto superaquecido. Logo, a nossa interpretação do traço tremido refere-se simplesmente ao objeto anterior ao desenho que pressupomos como matriz do próprio desenho. E de que modo o pressupomos, pode-se perguntar. É conhecido de todos, chegou até ser objeto de referências fotográficas, o fato de que Morandi compusesse suas naturezas-mortas com uma minúcia que chegava até a tingir os objetos, pelo menos em parte: nem a poeira sobre as garrafas tinha outra razão que não fosse a de "fazer" cor. Então não inventamos nada quando retroagimos de uma natureza-morta à natureza real ou à paisagem. Esta, aliás, (ou não fui eu mesmo que já o relatei) na maioria das vezes, era uma paisagem longínqua, olhada com binóculo, mas, em virtude da distância, afetada por aquela bruma, inapreensível e luminosa, que, em vão, tantos, na época, procuraram arrancar do mestre, não chegando senão a um confuso claro-escuro.²⁰⁶

O desenho de Morandi traz, portanto, novamente a questão clássica da representação e da relação referencial a um objeto externo. O tremor da linha de Morandi só é um tremor, na medida em que o comparamos com um objeto matriz, cujo perfil não apresenta todas as saliências e reentrâncias da linha do desenho. O desenho e as coisas representadas são dois elementos diferentes, entes autônomos. Somos nós, no processo de percepção-intelecção de ambos que estabelecemos esta conexão mútua. Por um hábito cultural adquirido ao longo de séculos de produção de imagens, tentamos estabelecer critérios de similaridade. Escala, proporção, posição relativa, entre outros critérios, são invocados, nas tentativas de buscar um método seguro, que garanta um critério objetivo, para estabelecer esta transposição, e efetuar equivalências, entre um nível de realidade em profundidade espacial, e outro nível de realidade planar. Mas os parâmetros destes

²⁰⁶ Brandi, Cesare. *"Morandi, Com Il carteggio Brandi-Morandi"*, Editori Riuniti, Roma, 1989 pag. 95

critérios são fugidios, se não questionáveis. Podemos realmente mensurar a realidade? A questão da representação, da relação entre o objeto e seu desenho se esgota na sua delimitação objetiva? Obviamente que não, e a pluralidade de movimentos artísticos, que ao longo da história da arte, enfatizaram este ou aquele aspecto da realidade e de sua representação, é o modo mais cabal de mostrarmos, o quanto é arbitrária esta determinação da realidade exclusivamente através de seus aspectos objetivos.

Novamente teremos que nos reportar a questão de Cézanne. A representação do real a partir de sua experimentação direta e imediata, sem a intermediação de nenhuma estrutura apriorística, foi em última instância o motivo de toda a pesquisa do provençal. Para não nos desviarmos em demasia do nosso tema, queremos apenas abordar aqui, algumas questões na obra de Cézanne, que dizem respeito diretamente a problemática que, mais tarde, Morandi voltará a abordar em seus desenhos. A questão das chamadas “distorções” cezannianas. Como é de amplo conhecimento, Cézanne desenvolveu sua obra produzindo, segundo o ponto de vista do homem comum, uma série de “distorções da realidade”. O olhar formado pela cultura, não aceita que a boca de uma jarra tenha seu perfil mais circular do que a elipse que se esperava. Em uma natureza-morta, a linha pintada por Cézanne, que separa o tampo da mesa da parede do fundo, sem encurva, contrariando as leis da física que regem sua matriz, causando estranheza ao olhar do observador. Mas as leis da visualidade obedecem a princípios diversos da física e da geometria. A sensação de profundidade, comum a todos os seres humanos, ocorre, em decorrência de diversos expedientes visuais, entre os quais o acúmulo das diversas visadas, que organizadas pela consciência, formam a unidade espacial. É este acúmulo das visadas que abaúla o espaço, encurvando a linha em volta do observador.

O homem comum, formado em uma cultura visual, herdeira do renascimento, rechaça como falsa a representação da realidade que não corresponde as suas expectativas. O bom senso deste, respaldado na razão, afirma peremptoriamente que uma linha reta não pode encurvar-se quando é representada. O que o homem comum esquece, é que, a verdade da ótica clássica é diversa da realidade percebida. O homem mediano renuncia a experiência

perceptiva, em favor de suas concepções preestabelecidas do que deve ser esta realidade. Assim as “distorções” das representações cezannianas são julgadas tendo como base, não a experiência de percepção das coisas, mas a referência preconcebida do que deve ser a realidade visual, realidade esta que nada tem em comum com os dados percebidos.

O problema ocorre quando a cultura estabelece como referencial de validade um terceiro termo, um critério externo à relação entre as coisas, matrizes da representação, e a representação plástica destas. O homem comum contemporâneo toma a representação fotográfica, transposição dos princípios renascentistas, como termo referencial de validação e critério de verdade, colocando-a como intermediária na sua relação visual com o mundo, abdicando assim da experiência perceptiva propriamente dita.

Morandi retoma a questão da percepção cezanniana, razão pela qual jamais renunciou a visualidade direta da cena. Durante seus primeiros anos de prática artística regular, seu esforço ainda estava direcionado em descobrir e produzir uma linguagem própria. Após o hiato do período metafísico, retoma as questões cezannianas da percepção, porém revistas e problematizadas pela experiência cubista de Picasso e Braque. Não vamos voltar aqui a retomar a importância da pesquisa cubista na liberação da superfície plástica para Morandi, apenas mostrar que a superfície plástica, tomada como dimensão fundamental do desenvolvimento moderno da arte, substituindo a profundidade renascentista, também implicará em mudanças no processo de desenho de Morandi.

O que há de específico no desenho de uma maneira geral, e certamente isto é uma verdade no caso do desenho de Morandi em relação a outros meios, principalmente em relação à pintura e à gravura, é seu tempo de execução. A pintura e a gravura demandam uma disponibilidade de tempo para sua execução muito mais prolongado do que o desenho. Pintura e gravura compartilham de um tipo de dimensão temporal para sua execução, uma contemplação de seus objetos diverso do desenho. O desenho, o processo de desenhar em geral, é muito mais rápido e decidido, embora este não pareça ser, a princípio, o caso dos desenhos de Morandi, com suas linhas vacilantes e tortuosas. Muitos artistas modernos valeram-se do desenho, para executar um tipo de arte, cujo foco principal, não

estava na representação, mas na execução de um gesto resoluto, irrefreável, ético, mas este também não parece ser o caso dos desenhos de Morandi. Então onde os desenhos de Morandi se diferenciam de suas pinturas e gravuras, onde o tempo de execução se manifesta como diferencial na obra de Morandi? O desenho de Morandi é novo por estabelecer uma nova relação perceptiva com as coisas as quais representa, esta é a introdução que Morandi faz na história do desenho, que ele havia intuído nas aquarelas de Cézanne. As coisas, o mundo preexiste ao artista, mas é só na percepção deste que ele ganha densidade e consistência. O ato perceptivo, em sua plenitude, se dá para o artista no momento da representação. O desenho, por sua velocidade diferenciada, se mostra portanto como o meio mais adequado para fixar as nuances dos dados fugidios da percepção. Tal qual as aquarelas de Cézanne com seus poucos toques, o desenho de linha de Morandi é o meio adequado para a transcrição da estrutura fundamental das coisas representadas, sua velocidade torna capaz de transcrever a realidade dos dados sensíveis em formas bidimensionais. Para tanto, tornou-se necessário, cada vez mais, abandonar tudo aquilo que fosse supérfluo na representação, todo dado visual acessório, para se ater apenas nas impressões sensíveis fundamentais à constituição da identidade das coisas. Assim podemos ver com o passar dos anos a tremenda simplificação resultante da evolução dos desenhos morandianos. Concomitante com esta evolução simplificadora, outra evolução, de igual importância, ocorreu no desenho de Morandi. A linha, que nos desenhos das primeiras décadas apresenta certa fluidez, um grau de continuidade e confiança em si e no gesto que lhe dá origem, com o passar dos anos parece cada vez mais titubear, vacilar e ganhar um caráter errático. Inversamente ao que se poderia esperar como passar dos anos, que o artista cada vez mais experiente, se tornasse cada vez mais seguro e confiante, o que, a primeira vista, parece ocorre é justamente o inverso. A linha tortuosa seria o reflexo da insegurança do artista em relação a sua mão e expressaria a incerteza de seu gesto? Ou teria a linha trôpega morandiana outra causa mais profunda? É fato que a linha dos últimos desenhos morandianos parece fruto da dúvida e da insegurança, mas não necessariamente dúvida, quanto à sua habilidade expressiva enquanto artista.

Embora, para fins de nossos estudos, tenhamos isolado a produção dos desenhos de Morandi do restante de sua produção, suas pinturas, gravuras e

aquarelas do mesmo período não mostram nenhum sinal de enfraquecimento de seu vigor artístico, muito pelo contrário, hoje é bastante evidente que os últimos anos da produção de Morandi estão entre os seus melhores, o que na época não era um consenso. Este vigor, facilmente detectável nos outros meios, acaba por eliminar a hipótese da insegurança do artista quanto a sua capacidade. Assim, voltamos a nos perguntar, qual a origem da linha tremula e qual sua significação. Brandi, a meu ver o estudioso que melhor interpretou a obra de Morandi, nos dá em relação à linha tortuosa, na passagem transcrita acima, uma pista de que esta linha tortuosa ganha seus aspecto claudicante pelas condições perceptivas dos seus motivos – Brandi será o primeiro a perceber que muitas vezes Morandi se quer se desloca de seu quarto-estúdio, para observar seu tema através de binóculos. Se Brandi está certo na suposição de que Morandi não se dá ao trabalho de buscar uma aproximação das paisagens que retrata, o que este desprendimento nos indica? Certamente a aversão a qualquer caráter simbólico, pitoresco ou anedótico que estas paisagens pudessem evocar, mas também certo desprezo pela própria percepção daquela paisagem em específico, das condições singulares advindas daquela cena em especial. Mas se Morandi não está representando aquela cena, aquela paisagem em particular, qual o objeto das pinturas, desenhos e gravuras de Morandi? E aqui temos a contribuição específica de Morandi, aquilo que no começo de nosso texto sobre os desenhos reputamos como novo, original e único. Morandi pinta, desenha, grava e aquarela a percepção. Pode-se dizer que esta também é a motivação dos impressionistas ou pelo menos da profunda pesquisa cezanniana. É um fato estabelecido que também os impressionistas, em certo grau, e sobretudo Cézanne escavaram os limites perceptivos. Mas a tradição impressionista investigava os limites perceptivos nas suas condições imediatas e contingentes, toda universalização, se é que podemos aplicar que estas categorias filosóficas para os avanços cezannianos eram decorrentes das particularidades das situações pictóricas específicas. Morandi, e isto só foi possível pelos alcances realizados por Cézanne e pelos cubistas, já não investiga a situação contingente da percepção, mas investiga a percepção em si própria, e o ato de sua fixação, para além de sua contingência, embora desta contingência não possa abrir mão. Assim, seguindo pela trilha aberta por Cézanne, leva adiante o aspecto perceptivo da pesquisa deste, a levando a resultados únicos.

Voltando ao desenho morandiano e a sua linha claudicante, seguindo pela trilha da percepção e da velocidade do traçado, especificidade da mídia do desenho, talvez agora estejamos mais instrumentalizados para propor uma nova hipótese para a linha tortuosa, que tanto chama a atenção, por sua originalidade, no desenho de Morandi. Ao investigar as condições perceptivas da apreensão e representação das coisas do mundo através de diversas mídias, Morandi chegou a uma conclusão paradoxal pelo desenho. A pintura e a gravura eram, por suas características específicas, capazes de apreender eficientemente aspectos diversos da realidade, como por exemplo a questão cromática na pintura e a questão luminosa na gravura. Mas o desenho, por sua agilidade de transcrição parecia ser a mídia ideal para a apreensão do dado sensível imediato, quimera perseguida desde os tempos do impressionismo. A lentidão da pintura, que até então era o meio tradicionalmente utilizado para essa investigação, introduzia um transcurso de tempo que era indesejado no processo. O resultado, decorrente da lentidão do processo, era que, a imediaticidade do dado visual se esvanecia ao longo do processo pictórico e perdia o seu frescor, inviabilizando sua apreensão e fixação. As teorias, que remontam a Fiedler, de que a arte era capaz apreender e fixar os dados perceptivos de modo imediato, e não a posteriori como na ciência, começavam por fazer água. No entanto, o fato de esta investigação ter sido, em sua quase totalidade, realizada através da pintura, acabou por mascarar a gravidade do problema. Foi imputada a pintura, por sua lentidão, a impossibilidade de apreensão do dado perceptivo em seu frescor. Quando Morandi começa, com seu desenho, a investigar as condições da percepção em si, mesmo que para isso tenha que sempre o fazê-lo através das condições perceptivas particulares, começa a ficar cada vez mais evidente a impossibilidade da transposição da experiência visual e de sua fixação. A pintura, ao final das contas, não era a responsável pelas dificuldades da representação do mundo, o problema não era um problema de meio expressivo, mas um problema metafísico.

A linha tortuosa expressava não o vacilar do artista, mas o vacilar da percepção, pela introdução de um intervalo temporal, que mesmo mínimo, acabava por destruir o dado perceptivo em sua unidade e imediaticidade, impedindo sua transposição e fixação. O tremor da linha é portanto, o signo de um mundo que se esvai, da falta de solidez das coisas, de sua transitoriedade inerente,

submetida não apenas ao longo desgaste do tempo, mas a fragmentação irreconciliável das visadas, que apenas ilusoriamente constituem um objeto unificado.

As consequências dessa impossibilidade de transposição dos dados sensíveis e sua fixação são, em última instância, a mesma dificuldade com que se deparou o homem do pós-guerra e que acabou por deflagrar sua crise existencial, a saber, a da impossibilidade da comunicação, e do compartilhamento de um mundo comum.

Talvez nenhum outro artista tenha um signo plástico tão próximo à linha de Morandi do que as esculturas de Giacometti. Assim como a tortuosidade da linha de Morandi, torna difícil de determinarmos espacialmente sua localização espacial, e há aí um entrelaçamento duplo, uma vez que, não podemos determinar topologicamente, nem onde se encontra a linha em si, nem tampouco esta linha, nos dá coordenadas para determinar onde se encontra o objeto que a ela se associa, e por ela é representado. As esculturas de Giacometti também são conhecidas, após a leitura sartriana, pela impossibilidade de determinação de uma distância de apreciação, de um ponto de visibilidade.

As figuras de Giacometti, assim como as imagens que emergem dos desenhos de Morandi, pela aspereza de ambas, com suas reentrâncias, seus *martellato e staccato* que interrompem a fluidez do ritmo linear, são signos visuais das dificuldades de seu nascimento, de sua emersão para a luz da realidade. Sua existência é precária, e parecem poder sucumbir a qualquer momento, premidas pelo espaço que as comprime, causando suas distorções. A compressão do espaço que as circunda está a um passo de se tornar opressão, e fazer sucumbir o que era aquele mínimo de existência, de volta para o nada, e para o caos indiferenciado da não existência.

6.4. Serialidade

A reunião da obra de Morandi no *Catalogo Generale*, em dois volumes, por Lamberto Vitali, revelou um aspecto da obra de Morandi somente acessível aqueles que privavam do convívio contínuo com o artista. A produção de Morandi

tinha a peculiaridade de apresentar séries de trabalhos, onde pequenas variações eram introduzidas entre uma obra e outra. Aquilo que inicialmente parecia ser um caso esporádico, na verdade, era uma tendência no modo de produção, que com o passar dos anos se intensificou. Já em 1914 nas suas telas cubistas (V. 13) (V.18) descritas anteriormente, já encontramos a variação dos mesmos elementos, apenas alternando suas posições. Em 1916 temos novamente a repetição nas duas naturezas-mortas (V.28) (V.29) com a adição de mais uma garrafa na última e uma grande variação cromática. O período metafísico não apresenta esta tendência. Não vamos considerar as três pinturas com caixas (V.37) (V.38) (V.39) como sendo uma variação em série, uma vez que somente a caixa e o enquadramento permanecem, sendo os demais elementos muito heterogêneos. Em 1921 temos um exemplo importante nas duas naturezas-mortas (V.63) (V.65), cujos objetos e o ponto de vista são absolutamente iguais, diferindo apenas no tratamento pictórico. Nessas telas Morandi apresenta pela primeira vez, de modo explícito, o recurso de fundir o vaso com a parede do fundo da tela, criando a ambiguidade espacial que será uma das características de sua obra.

Até este momento as variações nas séries se limitam a poucos exemplares, como se o artista tivesse vislumbrado uma alternativa ao caminho tomado durante a execução da obra, mas ainda não podemos dizer que tenha se tornado um *modus operandi*. As séries não vão se restringir exclusivamente as naturezas-mortas, as paisagens também vão apresentar algumas séries, em geral variando o ângulo de visão ligeiramente deslocado ou por um encurtamento na distancia do observador, a variação da luminosidade sugerindo uma tomada em momentos diferentes do dia ou diferente tratamento plástico dado a cada uma das telas, essas são algumas das variações que encontramos nas paisagens. Há também alguns auto-retratos com variações mínimas de tratamento e da pose pintados por volta de 1925. Os buques de flores são um caso a parte. Morandi parece ter tomado o enquadramento muito próximo dos buquês de Renoir, neste caso permanece o enquadramento enquanto o motivo varia, porém fica mais difícil reconhecer elementos que possam ser intercambiados por sua natureza orgânica, para enquadrá-los como pertencentes a uma série. Em todo caso é uma questão de estabelecermos um critério para aceitarmos os buquês como pertencentes a uma série ou não, mas o que nos interessa especificamente são as naturezas-mortas.

Por volta de 1924 começamos a ter algumas séries com mais exemplares. No intervalo de 1924 a 1929 Morandi faz uma gravura, um desenho e três pinturas (V101) (V127) (V148) com cesta de palha, panela de cabo longo e relógio, esta série é a que apresenta maior disparidade na sua fatura e tratamento entre os exemplares, modificando a luminosidade, a densidade da tinta e da pincelada, o tratamento aplicado aos utensílios, mais superficiais e menos descritivos em uns do que em outros, mudanças de enquadramento e proporção das dimensões da tela, além da alternância de posições dos elementos. Em (V.115) (V116) (V130) (V140) assim como na série anteriormente descrita, as telas tem como elemento iconográfico uma cesta de palha que religa os universos de Morandi, Cézanne e Chardin, sendo o primeiro quadro datado de 1925 e o último de 1929. Uma série com um grupamento com maior número de utensílios pode ser vista nas telas (V.117) (V128) (V138) também pintada durante este mesmo intervalo de tempo. Esses intervalos de aproximadamente cinco anos entre as telas é por si só um indício suficiente para colocarmos em dúvida a precisão das datações de Vitali.²⁰⁷ Parece pouco razoável que Morandi fosse retomar uma cena com a mesma disposição tantos anos depois, no entanto isso não é impossível e, portanto, não se constitui em uma prova definitiva de um erro de datação. Uma explicação possível para estes intervalos tão grandes entre as tela é dado por Fergozzi:

“No final dos anos 1920, Morandi retorna a uma composição frequentemente associada a seu trabalho como gravador. Estimulado pela transposição de sua pintura em um maciço de linhas gravadas, era natural a tentativa paralela de revê-las em pintura. Como se sabe através de uma série de cartas de Morandi para Soffici no início dos anos 1929, Morandi comprou uma série de fotografias de um de suas obras que havia sido vendida por Broglio. Parece que a fotografia de uma obra crucial, esquecida por tanto tempo causou nele um uma desejo de revisão reinterpretativa em uma nova chave cromática e de claro escuro. Algumas vezes o retorno de Morandi a composições anteriores ocorriam com inovações estilísticas e também pela repetição do motivo tomando um detalhe isolado como o todo.”²⁰⁸

Com o passar do tempo e a progressão da obra de Morandi as séries vão se tornando cada vez mais frequentes e o número de telas que as constituem aumentando. Longhi, em seu texto sobre Morandi, para a exposição na galeria

²⁰⁷ Há outros indícios mais consistentes como algumas correspondências que indicam que as datações de Vitali não são totalmente confiáveis embora consistam em um extraordinário trabalho de levantamento da obra e sua datação se não totalmente precisa é bastante aproximada em sua maioria.

²⁰⁸ Fergozzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009. p.33

Fiori, propõem que estas variações serviam para preservar uma cópia única, distinta e original para o mercado, mas quando o crítico escreve o texto, as séries ainda eram poucas e não muito extensas. As séries mais longas, que vieram nos anos posteriores, acabaram por desmentir e desqualificar o argumento de Longhi.

Em 1936 tem início uma série que dura até 1938 (V.209) (V.221) (V.222) (V.225) (V.226) (V.227) com muitos elementos dispostos sobre a mesa e outra de 1938 até 1941 (V.231) (V.242) (V.243) (V.244) (V.262) (V.266) (V.290) (V.292) mais numerosa. Na mesma medida em que as séries vão se tornando mais extensas e mais frequentes, as variações internas começam a ser mais sutis. Morandi começa a escolher certos elementos dentro da cena para serem variados nas séries; se os utensílios são variados, então o tratamento e o enquadramento permanecem os mesmos, se o ponto de vista varia e, como consequência, a escala, então há uma menor variação nos elementos que compõem a cena. Um elemento praticamente novo, as conchas, aparece em uma das maiores séries de Morandi. Anteriormente houve algumas esporádicas aparições de conchas em uma tela ou outra nos anos 1920, mas em 1940 pinta três telas (V.267) (V.268) (V.269) com motivos de conchas, no mesmo período grava uma pequena e preciosa gravura de uma concha solitária, para em 1943 fazer uma de suas maiores séries composta de dezessete pequenas telas.(V.433) (V.434) (V.435) (V.436) (V.437) (V.438) (V.439) (V.440) (V.441) (V.442) (V.443) (V.444) (V.445) (V.446) (V.447) (V.448) (V.449) todas executadas no mesmo anos segundo a catalogação de Vitali, todas com um tratamento muito similar alternando a composição em uma variação de duas, três ou quatro conchas, após essa série, as conchas desaparecerão para sempre do repertório iconográfico de Morandi. A partir dos anos 1930 as séries se constituem em maioria em relação as, chamemos assim, ‘obras avulsas’, as obras das quais só temos uma única tela sem variações.

Não temos nenhum depoimento direto de Morandi a respeito de seu método, e a julgar pela sequência proposta por Vitali em seu catálogo, os grupos com mais elementos vão se reduzindo com o avançar das telas, mas esta referência não é muito confiável devido aos problemas de datação que já mencionamos. Assim, se a composição da cena se dava por subtração dos elementos ou por adição, é um problema que ao que parece ficará em aberto. Na

verdade, sequer sabemos se este era efetivamente um dos critérios tão idiossincráticos de Morandi para a organização da cena, que poderia ser construída por um processo mais aleatório, às vezes por adição e outras por subtração ou apenas pelo deslocamento das peças.

“Organizando as ilustrações para a Monografia de 1964, Morandi colocou a natureza morta de 1914 primeiro e cinco ilustrações depois a pintura que hoje se encontra no *Musee National d'Art Moderne*, Paris (V.18). Está claro agora que, na última, ele pegou a figura do motivo central novamente, apresentando em um formato vertical, pouco comum. O progresso das variações vai em direção a uma pintura mais abstrata, na qual os espaços vazios têm o mesmo peso do que os objetos, e as pinceladas são mais arejadas e leves; este processo de abstração do motivo inicial não para aqui. Em um trabalho de 1915 (V.23), Morandi fez uma quebra significativa: ao abaixar o ponto de vista, ele concentrou os objetos no plano do fundo, adicionando um estranho relógio de lareira visto pelo verso. O fundo foi modificado em uma série de abas, e o resultado foi uma nova e alienante imobilidade, sem as tensões plásticas que animava as duas telas precedentes.”²⁰⁹

Não vamos fazer um recenseamento de todas as séries de Morandi, esse seria um trabalho exaustivo, enfadonho e despropositado já que o artista pintou séries até o final de seus dias.

Revendo um livro sobre Matisse alguns anos atrás, fiquei surpreso ao ver as diversas fotografias das variações pelas quais passou uma das famosas telas de Matisse, o chamado "nu rosa", onde vemos uma mulher recostada sobre um fundo azul de listras. As variações que as fotografias mostram, alterando o tamanho da cabeça e sua inclinação, as posições do braço, a curvatura do corpo, exaustivas modificações do desenho até chegar à sua versão final que conhecemos. Sempre fiquei em dúvida se todas as variações ocorreram em uma mesma tela fotografada em seus diversos estágios, ou se em diversas telas, que posteriormente foram destruídas, uma vez que não temos nenhum vestígio delas hoje, mas esta é uma questão secundária para nós no momento. O que temos, indubitavelmente é a tela em sua versão final que hoje se encontra no Museu de Baltimore. Outro artista que pintou séries foi Monet, com suas catedrais e seus montes de palha pintados várias vezes em diversas telas, essas também bastante conhecidas de todos os que gostam de arte. Estou apenas citando estes dois exemplos, outros poderiam aparecer se fizemos um pequeno esforço de recordação, com o intuito de

²⁰⁹ Fergonzi, Flavio e Elisabetta, Morandi. *Master of Modern Still Life – The Phillip Collection*. Washington D.C., 2009, p.30

comparação dos métodos e os objetivos entre os artistas em suas repetições e variações. Parece-me que o caso de Matisse com as mais de 50 fotografias testemunhando toda a metamorfose porque passou a pintura até chegar a seu estado final, busca justamente isso: chegar a um ponto final, um encaminhamento para o aperfeiçoamento da forma. Em Matisse, todos os estágios anteriores só têm validade em função do resultado final, da tela acabada. Há um 'belo' a ser alcançado e os estudos são o processo para atingi-lo. O caso de Monet está ligado a todo projeto impressionista de captar as variações a que estavam submetidas as coisas, a tentativa de fixar as impressões sensíveis. As diversas telas expressam as mudanças atmosféricas em que os motivos se encontram. As telas de cada série de Monet estão ligadas entre si pelo motivo, é ele quem varia ou, ao menos, as condições de sua percepção. Outra analogia, esta fora do âmbito das artes, também é possível. A analogia com um modelo de experimentação científica, muito usado por exemplo para aferição de certos padrões sociais, onde uma série de elementos base se mantém constantes mudando alternadamente uma das variáveis e deixando a outra sem modificação para controle da experiência. Obviamente os procedimentos têm finalidades completamente diferentes, o cientista busca verificar uma hipótese de trabalho, e o processo é motivado pela verificação desta hipótese, a experiência é o meio de encontrado para essa verificação. Assim como em Matisse o cientista é orientado por uma finalidade, embora no caso do cientista esta está predeterminada pela formulação de uma hipótese de trabalho enquanto em Matisse o resultado final é fruto exclusivo do processo pictórico.

Os exemplos anteriores não me parecem poder ser aplicados ao caso de Morandi. As séries em Morandi têm uma natureza diversa. Embora as condições da percepção mudem tanto em Morandi como em Monet, o processo perceptivo em Morandi e em Monet é bastante diferente, como falamos anteriormente.

A repetição com mínimas variações permite que a arte deixe de ser projeto, um lançar para adiante, para ser processo repetitivo, um exercício válido em si mesmo. As telas os desenhos, as aquarelas, mesmo ligadas entre si como partes integrantes da série tem valor por si mesmas, são plasticamente autônomas na medida em que são completas, Seu valor não deve ser auferido nas suas

relações recíprocas, como fases intermediárias de uma obra final, mas como elementos plenamente constituídos e independentes. Cada uma das obra é a manifestação visível, da integridade de um exercício plástico inteiramente realizado repetidas vezes, se o exercício é bem sucedido, a obra manifesta, em forma, a plenitude deste acontecimento.

Daí a importância e a insistência em agrupamentos com variações mínimas, séries extensas onde se exclui todo o imprevisto, o imponderável, que acompanha as novidades, as mudanças e variações, tudo que não seja o simples aparecer, o tornar-se visível, o vir à realidade. Há nesse exercício, de ater-se a repetição do elemento mínimo perceptivo, uma componente ética. Um certo aperfeiçoamento da ação recorrente, uma economia de meios, uma restrição ao estritamente necessário, o banimento de qualquer excesso, um estoicismo pictórico. Nesse sentido, o apelido de monge para Morandi talvez não seja despropositado.

Os aproximadamente 20 anos foram decorridos desde o fim da segunda guerra até sua morte em 1964, período em que a produção de Morandi atingiu sua plenitude. Uma obra como a de Morandi sofreu grandes modificações durante esse período e não pode ser tratada uniformemente, como se a mudança, por mais que tenha sido gradual e sutil, não fosse parte constitutiva do próprio processo. Morandi é um artista que depende enormemente do controle perfeito de seu meio plástico. Talvez uma dos indicadores mais seguros da maturidade da obra de Morandi pode ser dado pelo controle e maestria dos meios expressivos. Suas pinturas dão indubitavelmente um salto de qualidade quando este encontra um repertório técnico-expressivo que viabiliza, a imagem se consolidar de maneira adequada. Poucos artistas foram tão dependentes de encontrar no seu *metier* a justeza de seus elementos. A exata densidade da tinta, a amplitude comedida da pincelada, a escala das telas, meios pelos quais ele viabilizou o silêncio, a intimidade, a proximidade que sentimos diante de suas obras.

Falamos sobre estes elementos plásticos como se fossem isolados, como se o espaço fosse uma coisa e a luminosidade outra, a densidade e a estabilidade das coisas sobre a mesa de um lado e a dinâmica visual das pinceladas por outro. A obra é uma unidade. A afirmação parece trivial, mas é necessária. O hábito, de nós

historiadores e críticos, de separarmos os elementos que compõe o quadro para aos analisarmos isoladamente, este vício de ofício, acaba por ocultar uma das mais importantes contribuições de Morandi: a visão em totalidade e a integridade perceptiva do real . Como falar de um espaço sem levar em consideração a ritmação da pincelada, dinamizando a superfície da tela, dando igual valor as coisas e ao ‘vazio’ do entre coisas. Como separar a densidade rala da tinta e as ranhuras dos rastros da pincelada que deixa a luz emergir das entranhas do fundo da tela iluminando as coisas de dentro, emanando uma luminosidade suave porem decidida e resoluto. A visão das coisas em sua totalidade é a grande contribuição de Morandi para a arte moderna.

6.5. Obras

(V.209) (V.221) (V.222) (V.225) (V.226) (V.227)

Aqui temos uma série de telas pintadas em um intervalo de 1936 até 1938. A tela que leva a catalogação Vitali 209 é uma tela inacabada encontrada após a morte de Morandi. Este estágio intermediário ajuda a entender o processo de pintura de Morandi. A fatura mostra um tratamento bastante diferente das demais telas cuja a qualidade da tinta apresenta uma cobertura muito sumária em relação as demais telas, bem mais encorpadas. Marcas do desenho preparatório a lápis podem ser vistas no gargalo da garrafa azul, na barra retorcida deitada, na garrafa amarela, na tampa emborcada possivelmente de um açucareiro. Partes do fundo da tela são visíveis e a energia controlada da pincelada podem ser facilmente reconhecidas. O enquadramento nesta primeira tela é bastante próximo, o que aumenta a escala dos utensílios sobre o tampo da mesa. Só vemos uma pequena parte da borda lateral da mesa a esquerda, com o limite do fundo sendo coberto pela disposição das peças que se concentram mais a direita. Essa cobertura do limite do fundo da mesa elimina qualquer referencia a um possível horizonte, trazendo o plano da parede mais para perto do plano da tela. A fatura com a tinta mais rarefeita indica um estágio de preparação da tela cuja tonalidade já produz uma aproximação da harmonia cromática que mais tarde virá a recobrir a tela. A tela, já neste estágio inicial recebe um tratamento equivalente em todas as suas partes, nenhum elemento foi tratado prioritariamente em relação aos demais. Pelas

telas seguintes da mesma série podemos ver que um empasto bem mais opaco deveria ser aplicado sobre esta primeira camada de marcação cromática, gerando um efeito mais denso e substancial aos elementos. Os elementos que constituem a cena não tem seus limites definidos linearmente e como as tonalidades são bastante próximas há uma certa fusão entre os diversos elementos e suas sombras. A direção do tratamento que Morandi conferiu nas telas mais tardias tendeu para esta maior rarefação da tinta e da pincelada, suas telas com o passar dos anos foram diminuindo as camadas de empasto. As telas que compõem esta série já estão com uma camada de tinta bem menos densa do que as que encontramos nos anos de 1920, mas ainda não atingiram o ponto de rarefação que deixará a luminosidade emergir de dentro das coisas que caracterizará sua pintura mais matura. Na tela *Natura morta di oggetti in viola* pertencente a Roberto Longhi (V.221) de 1937, a maior em dimensão de todas da série, o ponto de vista é mais distanciado do que na tela anterior, a cena cobre um campo mais amplo e diversos objetos são dispostos sem que uma ordem muito evidente, a não ser para o artista, possa ser reconhecida. Novamente o limite do fundo da mesa é coberto pelas coisas que compõem a cena. O feixe cromático que colore a tela oscila entre brancos, azuis e marrões matizados por esse tom violáceo banha a atmosfera que recobre a cena. Arcangeli fala de uma visada a la Piero della Francesca nesta tela, que me parece pertinente nessa atmosfera difusa em que uma luz zenital, típica de Piero, banha os objetos. Um ritmo vertical formado pelos gargalos das garrafas e do cabo de uma frigideira emborcada sobressaem na parte alta da tela, alguns objetos deitados enfatizam a horizontalidade do primeiro plano, um fato relativamente raro nas composições de Morandi. A alternância entre brancos luminosos e marrões e azuis pontuam um ritmo *staccato* do plano intermediário. Um grupo de utensílios serve de base para as composições. A panela emborcada marrom com o fundo mais claro e seu cabo proeminente, a garrafa azul de pescoço longo na qual está inscrito um losango branco, uma garrafa branca com um ligeiro abaulamento no gargalo, uma barra encurvada, e uma garrafa achatada branca que aparece deitada. Esse grupo de utensílios vai aparecer com variações em quase todas as telas da série, sendo deslocados para lá ou para cá, conforme outros elementos vão sendo introduzidos na composição das cenas.

“Em 1937 o terremoto se aquieta, o artista cômico do que encontrou em si próprio, manobra sua arte com maestria e padrão a cada mínima nuance sensível e conceitual. Certamente sua amizade com Roberto Longhi é de grande ajuda, a limpeza, a harmonia de seus ensinamentos é acima de tudo o amor pela arte. Em outras palavras, se trata de um encontro certo no momento certo entre um intelectual no auge de sua maturidade e um artista que encontrou o seu caminho e o quer percorrer, de agora em diante, com todo o conhecimento de seu potencial”²¹⁰

Na tela que pertence a MOMA (V.225) uma garrafa vermelha é introduzida quebrando o acorde cromático em relação as outras telas. A borda da mesa redonda também se insinua na parte de baixo da tela. Morandi consegue um efeito de ambiguidade espacial ao fundir a parte clara do losango da garrafa azul com o cor da parede do fundo ‘colando’ o plano do fundo no plano de desenvolvimento da cena. Uma pequena ‘nesga’ da parede do fundo que aparece no canto inferior esquerdo da tela também ajuda a reforçar a ambiguidade espacial da tela.

Série do pano amarelo (V.822) até (V.837)

Durante o ano de 1952 Morandi produziu uma série de 15 telas e 4 desenhos que ficou conhecida como a série do pano amarelo (V.822) até (V.837) embora esse que dá nome a série não apareça em todas as telas. O núcleo base de todos os quadro é uma garrafa de louça branca com um corpo baixo e arredondado, decorado com relevos e com um gargalo cilíndrico e uma pote cilíndrico, também de louça branca com um friso saliente em sua borda superior e um outro decorativo logo abaixo deste. As posições destas peças se mantém estáveis em todas as composições, servindo para ancorar as outras peças e tornando reconhecíveis como partes das série. Partindo da esquerda para a direita, o cilindro se situa a aproximadamente 2/5 da tela enquanto a garrafa fica a 4/5 dispostas portanto simetricamente em relação a um eixo central imaginário. Seus peso visuais se equilibra dando uma estabilidade as composições. As outras peças que fazem parte da série mas que variam são: o pano amarelo, aparece em 3 desenhos e nas 11 primeiras telas, enrolado sobre si próprio, apresentando uma configuração diferente dos habituais panejamentos que Morandi herdou de Cézanne postos geralmente pendendo da borda da mesa. Uma pequena tigela baixa com caneluras que aparece 12 vezes, ela também atuando como um

²¹⁰ Pasquali, Madalena. *Giorgio Morandi, Saggi e ricerche 1990-2007*; Noèdizioni, Milão, p. 43

elemento constante nas composições, sempre a frente do pote cilíndrico e que só foi substituída uma única vez por uma tigela bastante similar, porém menor, deslocada mais para o centro. No centro da composição por de trás dos dois elementos de referência encontram-se elementos variados, por vezes um paralelepípedo ocre, uma caixa arredondada verde, uma tigela marrom meio informe, todos cobrindo completamente o espaço entre os dois elementos de base, com cores contrastantes com o branco da louça das duas peças, formando um bloco visual que impede o olhar de vasar para o fundo da tela. Alguns outros elementos são adicionados nunca passando de um total de 6 peças em nenhuma das composições um paralelepípedo marrom, e uma caixa arredondada branca sempre dispostos por de trás da garrafa branca, dois cones e uma outra tigela baixa branca, que aparecem apenas uma única vez em duas telas diferentes. Os enquadramentos são bastante regulares com variações mínimas de proximidade do observados, o que aumenta ligeiramente a escala dos utensílios em relação ao espaço da tela, geralmente a tomada é a partir de uma altura um pouco superior as peças, deixando ver sua parte superior e uma grande proporção do tampo da mesa, somente em um dos desenhos o ponto de vista vai ser consideravelmente rebaixado, ficando quase no mesmo plano do tampo da mesa. A tela é dividida em três faixas que a tomam de lado a lado, a primeira mais acinzentada com matizes de uma azul-esverdeado, representando a borda da mesa, tem sua altura variável de acordo com o enquadramento mais próximo ou mais distante. O tampo da mesa em um tom marrom claro acinzentado e no fundo a parede um tom de bege. O tratamento já não apresenta o empasto dos anos anteriores e a energia contida das pinceladas movimentam a superfície da tela, fazendo com que uma energia luminosa sutil percorra toda a superfície dinamizando a composição. A luz difusa quase não projeta sombras muito notáveis, dando uma sensação de que as peças não estão sujeitas as mesmas leis naturais as quais estamos acostumados, o que é fato, uma vez que são, antes de tudo, imagens.

Arcangeli comenta sobre o período em que estas telas foram pintadas:

“Foi por volta de 1950 que Morandi, sexagenário lucidíssimo, produz um tipo de novo clique mental, cujo o efeito durará até aproximadamente 1957-8. Os resultados saltam aos olhos, evidentes, das fileiras dispostas por terra, e que, enquanto consentem aos quadros individuais uma modulação particular, que os

faz pequenos poemas, sonetos se quiser, da mediação da ‘nuance’ tonal e de uma meditada variedade compositiva sobre um motivo dado de composição”²¹¹

A variedade tonal é a pedra de toque destas composições. A alternância de um motivo central com forte nota cromática, o pano amarelo, a caixa marrom ou verde, contrastando com a variedade de brancos matizados, que Morandi, com maestria única desfila em suas telas, e os tons e variações de beges e cinzas, tonalidades neutras que dominam a maior parte da superfície da tela. Essas sutis variações ficam mais evidente quando temos as diversas obras dispostas lado a lado, o que infelizmente pela dispersão das obras fica cada vez mais difícil. Há uma tendência por parte de alguns interpretes de associar essas variações tonais nas séries, com a visita de Morandi a Bienal de Veneza, onde em 1949, uma mostra com muitas obras impressionistas foi organizada. Me oponho a esta interpretação por dois motivos, o primeiro já exposto acima, cuja a relação de Morandi com a maneira de abordar as questões concernentes a percepção divergem da abordagem impressionista. A segunda razão é que a questão tonal sempre foi uma questão morandiana, e não somente após a visita a Bienal de 1949. A luz de Morandi oscila de fase para fase, mas ela está muito mais próxima a Piero do que de Monet. A luminosidade das obras de Morandi alternam entre uma luminosidade interna que emana das entranhas das coisas pela porosidade das pinceladas ou de uma luz filtrada que nada tem com a haver com a incidência da luz natural dos impressionistas. É certo, e conhecido que Morandi esperava uma determinada hora do dia para que a luz estivesse justa para a pintura, ou que graduava a entrada de luz através da maior ou menor abertura da janela em seu estúdio. Trata-se mais de controlar as condições nas quais a ‘experiência’ pictórica vai ocorrer do que da captação do instante luminoso.

O desenho cujo o plano de visão é bem mais baixo do que as pinturas apresenta algumas outras características interessantes de serem notadas. O plano do horizonte e ligeiramente inclinado para a esquerda enquanto o paralelepípedo ao fundo está inclinado para a direita fazendo com que a composição ganhe uma estabilidade dinâmica pelo equilíbrio de forças. As sombras, praticamente ausentes nas pinturas, reaparecem mais fortes e intensas aqui, fazendo um jogo de

²¹¹ Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli*. Edizione del Milione, Milão, 1964, 438-439

áreas iluminada e sombreadas dando um peso e densidade ao desenho, em um jogo de cheios e vazios que se distribuem sobre a superfície do papel. Finalmente a assinatura ganha uma importância plástica por sua escala em relação aos demais elementos do desenho estabelecendo um plano plástico conforme já mencionamos anteriormente.

Natureza-morta (V.985) de 1956

Morandi nesta tela faz uma variação compositiva extremamente interessante. A visão do grupo de peças é frontal e a disposição mostra seu perfil de maneira bastante clara, ressaltando os limites de cada uma das peças. A mesa escolhida para dispor as peças é a que se coloca exatamente de frente para a janela do pequeno quarto atelier. A iluminação frontal das peças, alinhada com a visada do observador, elimina as sombras. A visada é tomado mais do alto, ou melhor seria dizer as diversas visadas, já que como em muitas telas de Morandi o recurso cezanniano de mais de um ponto de vista ligeiramente deslocado é utilizado para mostrar a problematidade da construção espaço-temporal,

Morandi coloca uma primeira linha de garrafas com seus formatos irregulares, enquadradas por uma segunda linha de pequenas caixas de papelão, construídas por ele próprio, em forma de paralelepípedo de tal modo que as garrafas fiquem inscritas ao perímetro das caixas. A elaborada e meditada composição dá bem a medida de o quanto a imaginação de Morandi estava dedicada nesta etapa de arranjar e organizar a cena antes de começar a fase de pintura propriamente dita.

É bastante esclarecedora a comparação entre a leitura de Argan e Pallucchini sobre este período de Morandi e sua comparação com as obras de Mondrian para entendermos o debate na Itália e a persistência das querelas em relação a abstração e ao sentimento nacional, mesmo muitos anos depois do término da guerra.

“Morandi se aproxima da busca de Mondrian no entanto em um percurso estilístico diferente e distante. A civilidade, que este tem as costas, lhe determinou uma história expressiva bem diferenciada. Entretanto essa ânsia pelo espaço abstrato, medidos de modos muito diversos, historicamente concretizado segundo colocação tão diversa, de tradição figurativa, os fazem comungar, os

fazem homens de seu tempo.

(...)

Como já mencionei, na arte contemporânea o destino de Morandi tem pontos de contato com aquele concluso de Mondrian. Duas civilidades, duas tradições, duas culturas estavam nas suas costas. Cada um dos quais resolveu seu próprio destino artístico segundo o rigor de suas própria vocação. A diferença que separa o italiano do holandês está nisto: no segundo o rigor formal, o qual a raiz se aprofunda na origem protestante, substituiu a intuição do sentimento, pela lógica da razão. Neste sentido o caminho de sua abstração foi talvez além dos limites da arte acordo como expressão do sentimento, para abrir novas portas e novas possibilidades, as quais certamente beneficiou o tornar-se arquitetura. Para Morandi, que jamais renunciou a sua condição de italiano, cômico da classicidade de uma tradição figurativa, a razão não sufocou jamais o sentimento. A abstração foi para os ambos contrição e liberação ao mesmo tempo: diria um ponto obrigatório de passagem para externar a própria personalidade. Mas em Mondrian o abstrato significou também evasão dos limites tradicionais da poesia. Para Morandi a busca do abstrato não fez mais do que aprofundar a sua veia poética.”²¹²

Curiosamente essa passagem sobre a proximidade de Morandi da abstração ou de uma figuração abstratizante, na interpretação de Pallucchini, serve para mostrar o quanto a arte de Morandi ainda estaria ligada ao humanismo e aos ideias da tradição renascentista, ao sentimento nacionalista e o apego a uma tradição figurativa italiana, facilmente detectável nas palavras de Pallucchini. O texto de Pallucchini escrito em 1958, portanto quinze anos após a guerra e ainda mostra que a querela entre figurativos e abstratos, ainda vive, onde arte abstrata, no imediato pós guerra, era vista como alienada e desumana.

O que torna particularmente interessante o texto é que a abstração, ou a tendência abstratizante destas telas de Morandi, que no pós guerra era o signo da desumanização da arte, é agora tomada como signo de uma possibilidade de arte sensível e humana, em contraposição ao racionalismo frio de Mondrian. A interpretação, a meu ver equivocada de Pallucchini, fica mais evidente depois da leitura de Argan. Para ambos os autores a obras dos dois artistas ainda estão sobre o cunho das tradições pictóricas nacionais, porem os autores divergem frontalmente quanto a inserção das obras dentro destas tradições. Argan coloca Morandi e Mondrian como fechos das duas grandes tradições de pintura europeia, porem com uma inversão de papéis, a tradição descritiva do norte da Europa para

²¹² Pallucchini, Rodolfo. *da Attualità di Morandi em Arte Antica e Moderna*, n. 1 - Bologna janeiro-março 1958, pp. 62-64.

Morandi e a tradição racionalista da perspectiva geométrica mediterrânea para Mondrian.

“Morandi constrói a partir do objeto, assim como Mondrian a partir do conceito; um define o espaço segundo *esprit de finesse*, o outro segundo um *esprit de géométrie*. Mas com o mesmo e absoluto rigor: Mondrian e Morandi são, enfim os dois polos (o terceiro vértice do triângulo poderia ser Klee, pela dimensão do profundo ou do inconsciente) entre os quais se define a concepção do espaço na pintura da primeira metade do século.”²¹³

Em outra passagem bem mais adiante Argan fala:

“O espaço é a realidade como vem colocada e experimentada pela consciência, e a consciência, se não abarcar e unificar o objeto e o sujeito da experiência, não é total. É o que podemos chamar de postulado de Cézanne. Dele partem, por caminhos paralelos em direções opostas, Mondrian e Morandi. Mondrian realiza figurativamente o espaço partindo das coisas; apenas quando as coisas desaparecem, dissolvendo-se no esquema geométrico, é que se pode dizer que o espaço existe no quadro, isto é, a realidade é experimentada pela consciência que a recebe de dentro, porque a consciência também é a realidade. Morandi realiza figurativamente o espaço, partindo do conceito de espaço: apenas quando o conceito (o esquema geométrico que o representa) desaparece, dissolvendo-se nos objetos, é que se pode dizer que o espaço existe no quadro – não mais como conceito abstrato, e sim como realidade vivida, como existência. Raciocinando segundo o princípio das culturas nacionais, de que tanto se falava na época, haveria de parecer que Mondrian e Morandi trocaram os papéis. Morandi dá um fecho (e sobre isto não há dúvidas) à cultura figurativa italiana, que parte do conceito de espaço ou da concepção unitária do real, para daí deduzir o conhecimento das coisas particulares; Mondrian da um fecho a cultura figurativa flamengo-holandesa, que parte das coisas particulares, e de sua coexistência e relação deduz o conjunto. Mondrian parte do espaço empírico, o ambiente, e chega ao espaço teórico; Morandi parte de um espaço teórico e chega ao espaço concreto, a unidade ambiental. Paradoxalmente, na pintura moderna Mondrian é Paolo Uccello e Morandi é Vermeer.”²¹⁴

Essa aproximação, mais do que expor princípios abstratos é uma vontade de ordenamento, do estabelecimento de uma certa regra inteligível e compartilhável. Os princípios que ordenavam a obra de Morandi eram muito particulares e embora muitas vezes se pudesse intuir a ordem que os presidia, era difícil de determinar-lhes o princípio pelos quais se organizavam. Algumas obras dos anos 1930 parecem, a primeira vista, apenas um amontoado de utensílios sobre a mesa, mas sabemos por relatos dos amigos o quanto Morandi demorava até encontra a posição correta daquele ‘caos’.

²¹³ Argan, Giulio Carlo – *A arte moderna* – Companhia das Letras, São Paulo – pág. 377

²¹⁴ Argan, Giulio Carlo – *A arte moderna* – Companhia das letras, São Paulo – pág. 504

Encontram nesta tela, e em outras do mesmo período, os exemplos de máxima proximidade com o abstracionismo geométrico em voga, Morandi aqui se avizinha muito à Mondrian, porém na mesma medida em que se aproxima, resguardas as diferenças que são fundamentais. Sua construção encontra a ordem imanente as coisas, o espaço se ordem e se organiza encarnado e não como uma ideia transcendente de ordem. Uma ordenação sensível descobre seu caminho na disposição das peças em um bloco maciço, na forma de um grande retângulo compacto de coisas, que ecoa a própria forma da tela. A linha do fundo da mesa divide a tela de lado a lado, a uma altura um pouco a baixo do centro. A engenhosidade plástica de Morandi fica evidente quando o recurso da linha diagonal tradicionalmente utilizado para induzir profundidade está ausente. No entanto temos toda a sensação de espacialidade e profundidade na tela. É verdade que a linha interrompida da mesa induz a sensação de profundidade ao associarmos a sua continuidade imaginária passando por de trás das caixas e garrafas, mas Morandi introduz sempre um elemento para criar complexidade espacial. A parte superior de uma pequena latinha arredondada do primeiro plano tem a mesma tonalidade do tampo da mesa e esta alinhada na altura em que a linha do fundo da mesa passaria. Por um momento somos induzidos a ver a linha que naturalmente passaria por de trás dos utensílios passar para frete destes criando uma contradição visual que faz com que o olho estranhe este arranjo, aliado a este efeito, uma tensão é criada ao introduzir uma cunha azul do fundo da parede justamente no ponto de encontro entre a linha do fundo a parte superior da caixa arredondada e da garrafa branca da direita. Toda a composição converge para este ponto de força excêntrico fazendo que a composição simétrica ganhe uma instabilidade, dando novamente aquela sensação tão própria das pinturas de Morandi de uma imobilidade instável.

(V. 986) (V. 1005) (V. 1006) (V. 1007) (V. 1008) (V. 1009) (V. 1010) (V. 1011)
(V. 1012) (V. 1013) (V. 1014)

Em 1956, logo após pintar a tela que descrevemos anteriormente (V.985) Morandi pinta uma série de telas com a mesma estrutura geométrica, mas inverte a disposição das peças. Em (V.986) e nas telas subsequentes a partir de (V.1005) Morandi constrói a cena colocando dois ou três de paralelepípedos de papelão,

montados por ele mesmo, no primeiro plano, com a face em paralelo, alinhados com a borda da frete da mesa, vez por outra um dos paralelepípedos é recuado, mas esta é a estrutura base constante. Em uma segunda linha variam os objetos, garrafas, cilindros de lata, caixas arredondadas, a velha panela emborcada e algumas vezes até uma terceira fileira de elementos.

Conta-se que quando Morandi visitou Winterhur ele demorou-se horas de pé, em cima de uma cadeira, para poder melhor examinar o quadro de Chardin, onde um jovem monta um castelo de cartas. Segundo Fergonzi, um dos diversos autores que relatam essa história sobre a dedicada observação de Chardin por Morandi, os paralelepípedos de Morandi são derivações dos castelo de cartas da tela de Chardin.

As telas em questão, tem um efeito interessante e inusitado dentro das obras de Morandi. Ao colocar as faces dos dois paralepipedos centrais em paralelo a tela, alinhados com a borda da mesa em primeiríssimo plano, Morandi cria uma barreira visual que detém o olhar do observador dificultando sua entrada no espaço virtual da tela, o efeito é como se o artista invertesse o recurso do *repoussoir*, que o italiano tanto utilizou anteriormente. O recuo do terceiro bloco, abre um espaço de respiração, oferecendo uma via de entrada para o observador em (V.1011) e (V.1013).

Apesar das dimensões diminutas da tela os elementos ganham uma monumentalidade subvertendo qualquer noção de escala que deles se possa inferir. As telas de Morandi, são possivelmente as maiores telas pequenas da pintura moderna. O tipo de espacialidade gerada pelas pinturas de Morandi, de uma maneira em geral e enfaticamente nestas telas, foge a qualquer parâmetro de dimensionamento. Sean Scully fala de como essas pequenas telas convocam o espectador em seu *Resistance and persistence*:

“Eu repetidamente passava por uma das típicas telinhas de Morandi. Ela parecia perturbar e conturbar tudo o que estava a volta. É claro que ela participava do diálogo moderno, uma vez que seu espírito era do século XX, e claramente pintada após a descoberta do abstracionismo mas, novamente, ela se recusava teimosamente a participar com o entusiasmo apropriado. Ela estava pendurada permanentemente em uma parede estreita. Portanto você a via enquanto via outras pinturas que são sempre maiores é claro. Tudo, ao que parece, era maior

do que Morandi. Nada poderia ser mais discreto. E nada mais era tão embaraçosamente conclusivo.”²¹⁵

Essa monumentalidade talvez ainda seja um resquício ecoando das pinturas metafísicas e seus jogos de escalas, mas em lugar dos grandes vazios das praças de De Chirico, e dos vazios de várias de suas próprias telas, o espaço aqui é bastante preenchido pelos utensílios. No entanto, nada nos dá uma real dimensão das coisas, um parâmetro para uma mensuração. Morandi constantemente joga com a escala dos objetos e as visadas. As referências a um mundo natural são subvertidas, criando essa sensação de estranhamento que por vezes os utensílios de Morandi nos causam.

A fatura muito livre da pintura mostra um tom dominante de uma bege acinzentado recobrando o tampo da mesa e a parte superior dos paralelepípedos e de uma caixa arredondada verde, a sombra de uma garrafa branca central e o corpo de uma garrafa de gargalo azul a direita. Os elementos perdem os seus limites as formas se fundem, as linhas dos paralelepípedos apresentam uma irregularidade das linhas só vistas nos desenhos. A forma nasce. Esse estado de natividade na percepção do observador marca o limite em que as coisas deixam de ser simples impressões para se constituírem em coisas, porém muito antes de a razão transforma-las em objetos. As identidades das peças estão imiscuídas, misturadas entre si como se o processo de cissiparação estivesse ainda inconcluso.

Natura morta, s.d. (1962) (Pasquali n. 1962/11) - **Natura morta**, s.d. (1962) (Pasquali n. 1962/12) (V.1197) (V.1225)

As naturezas-mortas fazem parte de uma série de vinte obras, entre pinturas, desenhos e aquarelas realizados nos últimos anos de vida de Morandi. As pinturas dos anos derradeiros tendem a um formato próximo ao quadrado, geralmente em pequenos formatos, raramente chegando a 40 cm em sua maior dimensão. O enquadramento do motivo também apresenta uma proximidade pouco usual nas obras anteriores, ao menos enquanto série – nas obras anteriores há casos de obras isoladas com esta mesma proximidade de enquadramento, mas não chegam a se constituir em uma tendência dominante como agora.

²¹⁵ Scully, Sean – *Resistance and persistence – selected writings* – Thames and Hudson – Londres – p. 8

Essas telas foram pintada em Grizzana e o fundo pardo habitual das naturezas-mortas é substituído por um inusitado azul claro – no ateliê de Via Fondanza, a mesa de Morandi e a parede na qual as mesas ficavam encostadas eram cobertas por uma grande folha de papel pardo, ausente no ateliê de Grizzana, dando as dominâncias tonais dos marrons e dos beges das obras do artista. Nestas telas um fundo azul celeste remete imediatamente as colorações esmaecidas dos afrescos de Piero e Giotto ou, como nos relata Beccaria, da atmosfera de Grizzana.

“Morandi estava contente, quando percebo um azul em um quadro acabado pendurado na parede. Um azul que nunca havia visto nos seus quadros, eu lhe digo, uma ‘voz’ que se ouve pela primeira vez; um azul descoberto, inventado recentemente. É a luz de Grizzana, me responde imediatamente, querendo dizer que é naquela luz que descobriu o azul, que foi aquela luz que o revelou, entre outras cores, pela primeira vez. Penso em quais relações secretas, misteriosas, devem acontecer entre ele e a luz, qual instrumento de prodigiosa sensibilidade deve ser seu órgão visual, se da luz ele consegue captar as mínimas, infinitésimas, oscilações e gradações e *sfumato*, que aos seus olhos e somente aos seus olhos, as fazem coisas variadas e diferentes ...”²¹⁶

De acordo com Beccaria, o azulado reflete não somente uma atmosfera física, mas também emocional na qual Morandi se encontrava.

Esse efeito atmosférico e a luminosidade diáfana conseguida, não é resultado exclusivamente do ambiente de Grizzana, também remete a Piero della Francesca. A maestria no manejo do meio plástico chega aqui em seu momento de excelência. O controle da densidade da tinta e sua aplicação em uma fatura rápida e resoluta são fatores determinantes do efeito final. A obra de Morandi como um todo tem uma grande dependência deste conhecimento do *metier* para a boa consecução de seus resultados. Além da influência tonal de Piero, acredito que a utilização mais intensa nestes anos derradeiros, das aquarelas como meio plástico também tenha modificado sua pintura a óleo – fato também ocorrido com Cézanne. Nas aquarelas a porosidade e a delicadeza do meio fazem com que os elementos percam seu peso e densidade, fundindo-os ainda mais com o espaço, indicando a sua constituição comum. A forma aberta favorece ainda mais esta fusão dos elementos.

²¹⁶ Beccaria, Arnaldo. “Visite a Morandi”, em *La botte e il violino*, Ano I, n. 2, Roma, 1964.

Os elementos dispostos são uma grande jarra, e as pequenas embalagens de Ovomaltine, todas pintadas de cores diferentes, branco, cinza, salmão, azul claro. As variações vão se dar na disposição das embalagens na quantidade e disposição. O enquadramento aproximado dota as peças de uma grandiosidade e imponência que se contrapõe às dimensões diminutas das telas, efeito de uma certa recorrência nas obras de Morandi.

Morandi mostra nestas últimas obras que a sua vitalidade plástica está no máximo de sua capacidade, não mostrando qualquer sinal de decadência ou acomodamento.

Natura morta, s.d. (1959) (Pasquali n. 1959/39) - **Natura morta**, s.d. (1962)(Pasquali n. 1959/40)

Ao longo do desenvolvimento da obra de Morandi, podemos notar que de acordo com as questões tratadas e os períodos de suas ocorrências, está associada certa intensificação e o privilégio de um determinado meio plástico. Não de maneira tão clara, o mesmo pode ser dito sobre os gêneros que, durante determinados períodos, recebem mais atenção do artista. Conjugando o meio expressivo com o gênero podemos então depreender quais questões estão sendo tratadas no período. Nos anos de 1920 até o término dos anos 1930, as gravuras aliadas ao gênero das paisagens predominavam, o que pode ser verificado quantitativamente pela contagem das obras com essas características, mostrando uma preocupação pela construção por manchas de densidades diferentes.

Nos anos de 1950 até o final de sua vida, Morandi intensificou muito a quantidade de desenhos e as aquarelas, que antes apareciam muito esporadicamente, tornam-se um meio constante e significativo. A velocidade de execução destes meios se adequa perfeitamente à fixação dos fugazes dados perceptivos. Se os desenhos enfatizam os contornos lineares e sua imprecisão do vir a ser, as aquarelas parecem ressoar no mesmo diapasão da fugacidade da experiência perceptiva deste limite entre o nada e o vir a ser.

A liquidez das aquarelas, a falta de peso visual, de densidade material do meio faz o contraponto exato em relação às pinturas a óleo, com o objetivo, por

meios inversos, de se referir a uma mesma questão, a diferenciação quantitativa e não qualitativa entre coisas e espaço. Se nas pinturas uma densidade era atribuída, por meio de uma pincelada que deixa seus rastros materiais visíveis ao espaço que circundam as coisas, tornando-o materialmente consistente e os irmanando fisicamente as coisas, nas aquarelas o efeito é inverso. A porosidade e liquefação das aquarelas retiram das coisas sua densidade peculiar, liquefazendo-as e unindo-as ao espaço circundante no fluido rio do devir.

Morandi usa muitas vezes o recurso de aquarelar o espaço ao entorno, deixando que a ausência, a vacuidade produzida pela falta do utensílio seja tão intensamente eloquente a ponto de trazer por sua ausência sua presença. O espaço do branco do papel penetra no volume deixado em aberto, paradoxalmente preenchendo de vazio a garrafa. “Vemos” a garrafa que não está lá. Essas aquarelas mostram que a transitividade entre o ser e o não ser, a presença e a ausência estão mais próximas do que estamos acostumados a admitir em nossas certezas cotidianas.