

# “Cosidetta realtà”: a indisponibilidade do mundo



BERNHARD GROE

Tradução do alemão de Dante Pignatari

Serialismo  
e configuração  
da luz nas  
naturezas-mortas  
de Giorgio  
Morandi

**BERNHARD GROE**  
foi assistente de Gottfried  
Boehm na Universidade de  
Gissen. Morreu em  
meados dos anos 1980.  
É autor de, entre outros,  
*Degas* (Taschen).

Texto publicado originalmente no Catálogo da Exposição de Óleos, Aquarelas, Desenhos e Gravuras de Giorgio Morandi, realizada na Haus der Kunst de Munique, Alemanha, entre 18 de julho e 6 de setembro de 1981.

Conversando com Amílcar de Castro sobre Morandi em 2001, Paulo Pasta descobriu que ambos tinham um exemplar do bellissimo catálogo de onde este texto foi retirado. O escultor de 80 anos manifestou sua frustração por não poder ler os textos em alemão; o Paulo me pediu que o traduzisse e deu a tradução ao Amílcar como presente de aniversário [Dante Pignatarli].

Quem sempre volta a encontrar as imagens de Giorgio Morandi ao longo de um intervalo de tempo dilatado, ou tem a oportunidade de ver um grande número delas reunidas, terá a impressão de ver *uma* obra na diversidade de criações. Cada imagem de Morandi aponta expressamente para todas as outras, de maneira muito mais enérgica do que seria de esperar em uma pintura comprometida com os objetos. É, portanto, natural considerar mais de perto o caráter referencial das imagens, aquilo que poderíamos chamar de sua correspondência explícita, e indagar a causa e o conteúdo dessa intensa correspondência que sentimos diante das imagens de Morandi.

Quando buscamos fundamentos concretos para essa impressão, revelam-se como ponto de partida duas observações. Por um lado, há na obra de Morandi um grande número de imagens que podem ser agrupadas de maneira coerente. As diferenças entre elas são muitas vezes tão mínimas que uma imagem poderia passar por cópia de outra. Entretanto, muitas vezes temos a impressão de um íntimo parentesco entre diversas imagens apesar das grandes diferenças na estrutura. A segunda observação refere-se à *coloração* peculiar das imagens de Morandi. Parece que nelas todas as cores tornaram-se porosas em relação umas às outras, contra uma luz leitosa que perpassa tanto as coisas como as superfícies. A partir de um determinado lapso de tempo, ambas as observações têm validade contínua para a obra de Morandi, tanto que, sem o exame do papel que ambas desempenham na figuração de Morandi, a experiência plástica diante dessa obra permanece obscura. De qualquer maneira, ambas podem ser associadas de tal modo que – como hipótese inicial – a coloração e o caráter referencial das imagens condicionam-se mutuamente.

Portanto, a observação da grande similaridade de muitas representações na obra de Morandi não é nova. O próprio Morandi referiu-se ao problema em uma conversa

com Edouard Roditi: “Desde o início, meus temas se restringiram a um âmbito mais limitado que o da maioria dos outros pintores, de forma que o perigo de me repetir era maior. Parece-me que eu evitei esse perigo empregando mais tempo e reflexão em conceber cada uma de minhas imagens como variação de um ou outro desses temas” (1). Não foram portanto os críticos de Morandi os primeiros a pensar que a similaridade oculta dentro de si o perigo da repetição, ou seja, da *monotonia* (2). Como, no entanto, o artista constata a similaridade, chegando mesmo a aumentá-la no decorrer de sua obra, e considera a monotonia unicamente como uma estratégia de variação, então ela deve ocupar um lugar de destaque em sua arte que pode reivindicar para si alguma atenção (3).

O retorno sempre novo dos objetos ainda não é tão antigo na história da pintura, já que Morandi evidentemente pôde praticá-lo. Após uma pré-história (4) latente e sinuosa, essa concepção da imagem somente se torna historicamente atuante no Impressionismo francês. O conceito impressionista da imagem desconhece a unicidade do tema objetivo e a idéia de conclusão; por suas condições imanentes (reprodução de uma “impressão”), ele é aplicado em realizações sempre novas. A tendência de criar séries de imagens, como por exemplo em Edgar Degas e sobretudo em Claude Monet, surge a partir da redução do significado do motivo e representa um fenômeno específico da modernidade. Caso se entenda uma série, tal como foi desenvolvida no Impressionismo, como sendo uma seqüência de imagens que se relacionam tanto pela “lógica de sua produção” (Adorno) como pela similaridade do sujeito, então o caráter referencial observado nas imagens de Morandi pode ser concebido como uma seqüência de sua *serialidade*. Ainda que seja discutível falar em séries já nos primeiros trabalhos de Morandi (5), o princípio da serialidade como marco determinante de sua obra posterior continua sendo essencial para nossas considerações. E como no caso de Morandi a obra posterior abarca 4/5 de toda a obra pictórica, um fenômeno de exceção

1 Edouard Roditi, “Giorgio Morandi”, in *Diálogos sobre Arte*, Frankfurt/M., 1973, p. 141.

2 Guido Giuffré relata que desde 1939, por ocasião da retrospectiva de Morandi na 3ª Quadriennale de Arte Italiana em Roma, as imagens foram criticadas como sendo monótonas. E vinte anos mais tarde, George Floersheim volta a defender Morandi da acusação de monotonia.

3 De maneira notável, os desenhos de Morandi praticamente não conhecem esse fenômeno, enquanto nas aquarelas e na obra gráfica a repetição do tema é frequente. Assim, nas águas-fortes uma construção idêntica é variada através da modificação do traço.

4 Essa pré-história foi pouco pesquisada. Fazem parte dela fenômenos tão distanciados entre si como o gênero dos *Capricci*, o valor de representação do fragmentário ou as xilogravuras japonesas do *Ukyoe*. A história da arte acaba de dar início à discussão do papel e do significado da serialidade após alguns trabalhos prévios em forma de exposição [John Coplans, *Serial Imagery*, Pasadena Art Museum, 1968].

5 Lamberto Vitali e Giuffré já utilizam o termo “série” para as *Bagnanti* de 1915. Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi Pittore*, Milano, 1970) p. 20. Giuffré, op. cit., p. 16. Além disso, Vitali menciona o problema das variantes no final de seu ensaio, sem entretanto aprofundar-se no assunto. Vitali, idem, p. 42.



que a exposição de Munique leva em conta tanto na seleção como na abrangência, pode-se falar com absoluta razão da serialidade como um momento central da arte de Morandi.

Para seguir o rastro da “lógica de sua produção”, uma obra dos últimos anos de trabalho de Morandi deve esclarecer de maneira exemplar seu procedimento artístico. A imagem *Natura Morta*, criada em 1962 (Reprodução 1), mostra três recipientes sobre uma mesa diante de um fundo escuro. Os recipientes, um bule de café, um vaso e uma lata cilíndrica, encontram-se exatamente no centro do campo quadrado da imagem. Eles são uma ilha de coisas na fronteira entre duas superfícies de cor que, por sua vez, são por elas diferenciadas espacialmente e, no que se refere à cor, enganchadas uma à outra. O posicionamento dos recipientes uns por trás dos outros, lido espacialmente, permite que as superfícies homogêneas de cor se transformem em parede e mesa, retirando-as do plano, em uma “perspectiva de superfícies” (6) que permite relacioná-las espacialmente. Através da constelação determinada de recipientes no centro da imagem, as duas possibilidades de contemplação são inseparáveis uma da outra: não se trata de uma alternativa, mas de uma co-presença constante em um mesmo e único fenômeno. Simultaneamente, os recipientes ligam a superfície superior e a inferior, já que por meio do vaso o tom ocre marrom da superfície superior é trasladado para a inferior, enquanto por meio da lata o tom ocre esbranquiçado da superfície inferior é levado para a superior, ambas ultrapassando a fronteira horizontal. As duas tonalidades de cor são novamente intensificadas no grupo de recipientes, tanto para o claro como para o escuro (por um lado, a tampa da lata e o laqueado em branco da cafeteira, por outro a margem inferior da lata bem como a pintura do bule de café, quase negras). Tanto no que se refere à configuração da cor como à rítmica simples de seus recipientes, a imagem é uma das mais reduzidas e ao mesmo tempo mais intensas naturezas-mortas de Morandi.



Além disso, ela é parte de uma série de 11 trabalhos do ano de 1962 (7) que ainda seria abordada em outras quatro imagens (8) um ano mais tarde. O bule de café está sempre junto com outros recipientes – no mínimo um, no máximo outros três – apoiados sobre uma superfície clara diante de um fundo mais escuro. As constelações mudam a cada vez, a estrutura básica continua sendo a da *Natura Morta*. Se é que se pode constatar um desenvolvimento nessas imagens, trata-se quando muito de uma clarificação crescente das cores, já que na última imagem dessa série (cat. geral 1321) as superfícies de cor superior e inferior têm clareza quase idêntica. A partir da contemplação da série – sendo que as observações poderiam ser repetidas em cada uma delas – é possível deduzir os seguintes passos quanto ao procedimento de Morandi. Em primeiro lugar, ele escolhe em seu acervo os recipientes para a imagem. Já se comentou muitas vezes o cuidado que o artista dedicava a eles, apesar de sua simplicidade e cotidianidade. E não é com menor cuidado que ele se dedica ao segundo passo: o arranjo dos objetos sobre uma mesa. Aqui se decide de antemão não só a estrutura das

## Natura Morta, 1962

- 6 O conceito tem sua origem em Ernst Strauss, que o desenvolveu em suas considerações sobre a gênese da construção espacial em Morandi.
- 7 Ver cat. geral 1275-1285 (indicações referentes ao catálogo geral da obra de Giorgio Morandi: Lamberto Vitale, *Morandi, Catalogo Generale*, Milão, Electa, 1977).
- 8 Ver cat. geral 1318-1321. Existe além disso um certo parentesco com uma série com o bule de café de 1959 (ver cat. geral 1140-1146).



figuras dos recipientes na imagem que virá mais tarde, muitas vezes as coisas são até mesmo preparadas antes, quando Morandi enche garrafas transparentes com gesso ou pigmentos coloridos ou pinta latas. As incontáveis marcações para os recipientes que cobrem o tampo da mesa do ateliê da Via Fondazza, onde ele construía suas composições (Reprodução 2), são testemunho da atenção que ele dedicava à sua disposição um ao lado do outro. Somente no passo seguinte, quando muito já foi estabelecido, começa o procedimento da pintura propriamente dita. Morandi agora centra o grupo de recipientes sobre a superfície da imagem, fixando ao mesmo tempo a horizontal que lhe serve de âncora. Em seguida, desde que predomine a luz correspondente, ele determina a coloração do grupo de recipientes e então, num último passo, pinta o campo que os circunda até as bordas da imagem (9). Naturalmente, não se deve tomar o procedimento aqui esboçado muito literalmente, como se Morandi tivesse candidamente estabelecido uma série de passos um após outro. É muito mais provável que o procedimento fosse um só, sem

transições, e certamente passos anteriores eram muitas vezes dados após outros que seriam posteriores. Além disso, quando o procedimento de Morandi se apresenta dessa maneira, o papel principalmente estrutural do sujeito e o aguçamento do procedimento pictórico em uma fixação de cores desenvolvida após uma preparação concentrada tornam-se suficientemente nítidos. O processo de constituição das imagens claramente abrange mais que o próprio procedimento pictórico: à escolha prévia dos objetos e seu arranjo, segue-se a fixação formal e cromática sobre a superfície da imagem, sendo que a pintura do campo circundante encerra o procedimento. Para o nosso questionamento, isso significa que a serialidade das imagens de Morandi está baseada na escolha dos objetos e sobretudo em um determinado padrão de imagem, enquanto a variação que disso deriva baseia-se em sua formulação específica. O *padrão da imagem*, entendido como o contexto do grupo de objetos, a situação cromática e a organização do fundo, designa portanto o pressuposto decisivo para uma pintura em séries, *imane* ao procedimento artístico. Ele constitui a fórmula, que deve ser suficientemente estreita para superar a singularidade e a perfeição (10) de cada obra individual, devendo ao mesmo tempo oferecer espaço suficiente para uma série de variações. Esta é bastante inconclusiva, mas certamente é mais que apenas uma série de repetições. E sua fórmula não se encontra logo no início da pintura de Morandi, tendo uma história nessa mesma pintura.

## II

A princípio, Giorgio Morandi desenvolveu sua arte no confronto com o Cubismo (entre 1912 e 1915) e a Pittura metafísica (1917-19). A princípio preponderam as paisagens, e a natureza-morta continua sendo um gênero entre vários. É somente em 1918 que ela se torna um tema praticamente exclusivo. Nesses primeiros anos, o in-

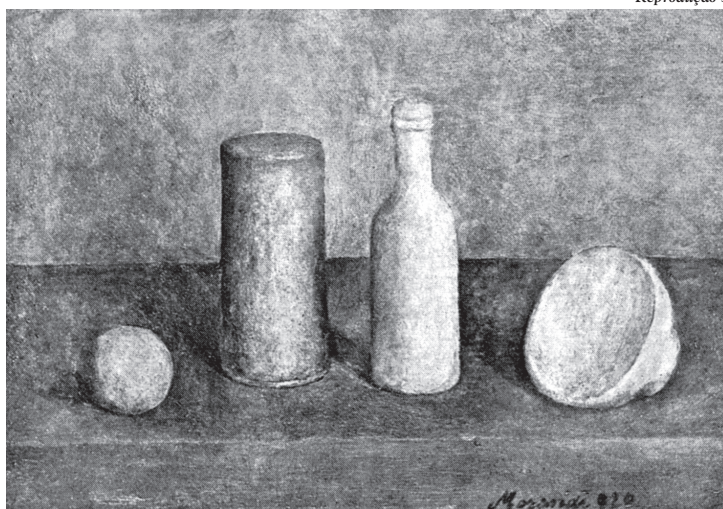
9 Indício disso é o grande número de imagens de *Fiori* nas quais Morandi não pintou completamente o campo da imagem. (Entre muitas outras, ver, por exemplo cat. geral 838-840.) Mas também para as naturezas-mortas conservou-se um exemplo correspondente (ver cat. geral 1306), que Morandi deve ter considerado como uma versão válida, já que a assinou.

10 Entendida como algo completo em si mesmo (N.T.).



teresse principal de Morandi parece estar dirigido para os problemas de organização do espaço embora, naturalmente, a isso some-se a luz nas imagens atribuídas à Pittura metafísica. Nessas imagens, os objetos parecem estar colocados em um vácuo cuja excessiva transparência faz com que a luz seja cortante. Daí Morandi recebe impulsos para simplificar a organização do espaço, introduzir objetos de maneira mais econômica e buscar uma estrutura de imagem em que o dramatismo cubista e a narrativa da Pittura metafísica estão totalmente ausentes. Em 1920, aos 30 anos de vida, ele encontra a fórmula. A princípio o ano está totalmente sob o signo de Cézanne; três de um total de seis naturezas-mortas estão marcadas por exposições desse artista. Finalmente, surge uma imagem em que uma bola, uma lata cilíndrica, uma garrafa branca e uma tigela clara virada estão dispostas uma ao lado da outra sobre uma mesa estreita que atravessa a imagem em toda a sua largura. Essa natureza-morta respira pela primeira vez a solenidade, a gravidade e a grande paz que se tornará tão significativa para Morandi mais tarde (Reprodução 3).

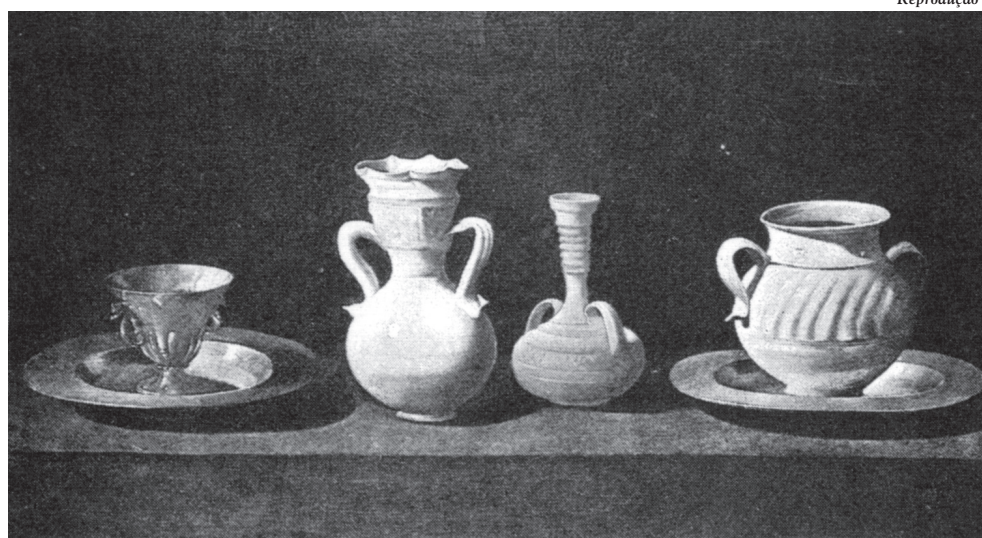
Em comparação com as imagens claras da Pittura metafísica e as luminosas naturezas-mortas anteriores do mesmo ano, a coloração é escura e turva. Um tom marrom-oliva embotado cobre toda a superfície da imagem. As formas das coisas são conquistadas dele por meio de clareamentos



e escurecimentos quase imperceptíveis. Nas naturezas-mortas anteriores, os objetos tinham uma presença francamente dolorosa. Morandi os mostra aqui na fronteira de sua existência. Tanto a formulação dos objetos em uma *fileira clara e simples* diante de um *fundo dividido* como a expressão do *questionamento de sua existência* justificam considerar este trabalho como o primeiro “Morandi” livre de influências externas, em certa medida sua “imagem primordial”. Pois não existe exemplo anterior no que se refere à economia e à força lapidar. Ainda assim, vem-nos à mente uma natureza-morta de Zurbarán (Reprodução 4) que está no Prado. Não há dúvida de que Morandi não a conhecia. Uma imagem de Zurbarán aparentada com ela, *Natureza-*

### Natura Morta, 1920

Reprodução 4



### Francisco de Zurbarán (1598-1664), Natureza Morta com Quatro Recipientes, 1633-1640

*Morta com Frutas*, na época ainda se encontrava na Coleção Contini-Bonacossi, em Florença (hoje no Museu Norton Simon, Pasadena), mas um pedido de informação feito à irmã do artista resultou em que ele com certeza não a viu. Ele deve somente a si mesmo a descoberta, na natureza-morta de 1920 (11), dessa “fórmula de composição” (12) que mais tarde se revelaria tão frutífera.

Entretanto, Morandi a princípio não se serve da nova descoberta de maneira irrestrita. Passarão quase dez anos até que ela se imponha, por volta de 1929, e outros dez anos até que, por volta de 1940, se torne a lei que rege suas naturezas-mortas. Esse lapso de tempo não é tão longo quanto parece a princípio quando consideramos que nos anos 30 surgem principalmente paisagens. Para a pintura feita a partir de 1940, e é a partir de então que surge o grosso das naturezas-mortas (cerca de 800), não há mais nenhuma exceção a essa fórmula de imagem. Além disso, chama a atenção o fato de que, paralelamente ao desenvolvimento da fórmula esboçada, pode-se observar *uma expansão do princípio da serialidade*. A partir de 1920, Morandi experimenta a construção de séries em pequenos grupos, tal como é visível nas naturezas-mortas de 1921 e 1923, mas também nas paisagens de 1927. Às vezes, determinadas constelações de objetos são conservadas durante anos, retomadas e reformuladas: é assim com a já mencionada série de 1923, que é continuada em 1926, 1928 e 1929.

Morandi também conservará esse procedimento mais tarde. As naturezas-mortas assemelham-se cada vez mais a partir de 1929; a partir de 1940, a formação de séries é a regra e a imagem individual, a exceção.

Além disso, a fórmula de imagem da natureza-morta de 1920 não é o padrão fundamental da construção de séries por acaso. Não é somente sua calma, simplicidade e concisão, é sobretudo a característica de inconclusão de que se reveste o enfileiramento não hierárquico dos objetos e a estrutura espaço-superfície ambivalente que estabelece a possibilidade da formação de séries. Não há um ponto ótimo figurativo

para nenhum dos dois, a figuração se completa unicamente na variação continuada.

Seria portanto um equívoco ver o sentido da “fórmula de composição” como um reducionismo, tal como ela certamente se tornou muitas vezes sob a forma de regra de desenvolvimento dos modernos. O que Morandi faz com ela é muito mais estabelecer as condições de delimitação para a apresentação de relações altamente complexas dos componentes da figuração. Tampouco pode-se a partir disso entender como sendo reducionista a tendência, nas naturezas-mortas, de juntar cada vez mais os objetos até que eles cheguem a formar um “bloco” (13) insular. É justamente no “bloco”, por dificultar uma identificação precipitada dos objetos individuais, que as relações das coisas se complicam. As coisas, ao juntar-se no “bloco”, ocultar-se ou ainda compartilhar somente o contorno umas com as outras, vêem sua identidade tornar-se incerta e sua própria presença confundir-se. Nas figuras geométricas (triângulo, quadrado, círculo e outros) construídas dessa maneira, Morandi vê uma espécie de alfabeto visual que permite expressar o mundo visível que permanece vedado à linguagem. Os fundamentos desse mundo visível, os únicos que lhe interessam sem que veja neles algo como uma norma inabalável de trabalho artístico, são para Morandi *a forma, as cores, o espaço e a luz* (14).

Forma, cor, espaço e luz são, portanto, os temas de suas séries. Onde, em uma série que tem um determinado grupo de recipientes como núcleo, as possibilidades de expressão se tornam apreensíveis através da variação da posição dos recipientes, através de sua complementação ou redução, através da variação da visibilidade, e finalmente da variação da luz, isso acontece na complementaridade indissolúvel de forma, cor, espaço e luz. Um belo exemplo de como uma grande medida de variação é alcançada com poucas variações desse tipo é a série de naturezas-mortas com as garrafinhas claras e escuras de 1958 (Reprodução 5) (15).

Uma constelação de objetos quase idêntica é dada ora muito próxima, ora a distância; ora o que é iterativo no grupo de reci-

11 No mesmo ano surge também o tipo fundamental para todas as suas outras imagens de flores. Reprodução em: Giuffré, op. cit., prancha 14.

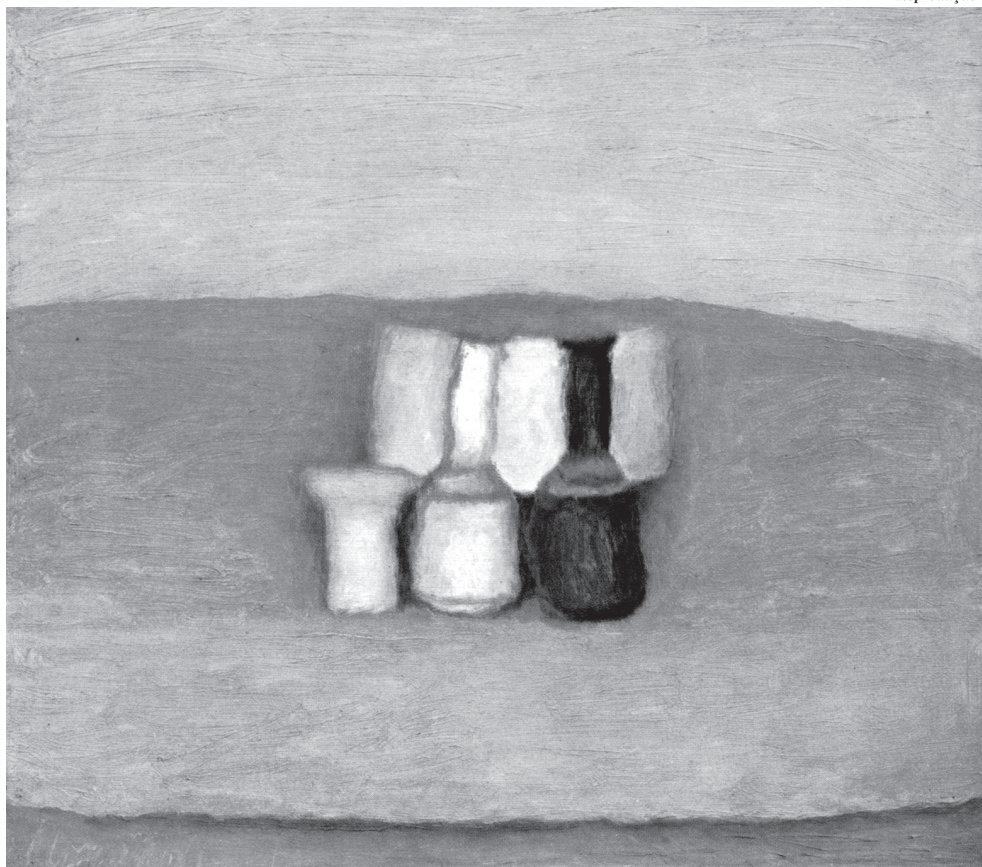
12 Vitali, op. cit., p. 21 [una fórmula compositiva]. Vitali refere-se com isso a imagens de 1916 que para mim, no entanto, parecem ter uma composição demasiado inquieta e uma estrutura espacial individual demais para fazer jus ao título de fórmula.

13 Este conceito igualmente segundo Ernst Strauss.

14 Vitali, op. cit., p. 97.

15 Dela fazem parte cat. geral 1086-1089.





Natura Morta,  
1958

pientes é acentuado, ora sua particularidade; ora a espacialidade parece volátil, ora as bordas e as sombras da mesa acentuam a profundidade; ora fortes golpes de sombra acentuam a entrada de luz, e então toda a superfície da imagem volta a irradiar a mesma claridade difusa.

Há um total de cerca de 35 dessas séries somente nas naturezas-mortas. Soma-se a isso um grande número de pares de imagens dispostas antiteticamente (16). Apesar disso, o mundo das coisas com o qual Morandi nos confronta e cujas possibilidades de contemplação ele explora em suas séries não se torna óbvio para nós. Ao contrário, cada vez mais o visível se subtrai a uma disponibilidade dada como certa. Vê-se que *a fórmula imagética de Morandi não traz qualquer aumento de estabilidade e de certeza; a realização inconclusiva desse conceito de imagem termina por consumir a objetividade*. Dentre os componentes do conceito imagético de Morandi, forma, cor, espaço e luz, a luz é decisiva para a dissolução da objetividade.

### III

A luz sempre foi um dos meios essenciais para a realização pictórica. Em virtude de uma pintura interessada no empírico e sua reprodução plástica, desde o Renascimento ela passa a desempenhar um papel cada vez mais importante *na própria imagem* – em todas as formas de luz diurna ou noturna e como fonte de luz artificial – até perder definição em prol da cor com o Impressionismo e as tendências que a ele se seguiram. Na pintura dos modernos, então, a luz se torna exclusivamente uma função da cor. Com uma palavra de Wolfgang Schöne, ela se transforma em “luz indiferente” (17), que não tem mais qualquer ligação com as experiências empíricas da luz. Antes, o objetivo da representação da luz era a reprodução da situação empírica de iluminação através de um sistema de claro-escuro; desde o final do século XIX ele se torna cada vez mais a representação da luz através da cor. Em seu modelo, Cézanne,

16 Dois pares de 1949 são exemplos de troca antitética da visibilidade [cat. geral 674, 675] ou da luz [cat. geral 676, 677].

17 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei (Sobre a Luz na Pintura)*, Berlim, 1977, especialmente pp. 166-85.

até a luz e a sombra se transformaram em cores. A “luz-cor” (Sedlmayr) da arte moderna delinea a luz da imagem a partir da coloração pura. A frase “a luz não existe”, atribuída a Cézanne, conserva portanto seu sentido. Morandi, no entanto, abandona a alternativa histórica cor ou claro-escuro. Para ele existe a *luz sobre todo o resto*. As irmãs do artista contam que ele, para absolutamente poder pintar, esperava às vezes dias por uma luz determinada. Giuseppe Raimondi já tinha indicado nos anos 40 que o significado da luz para Morandi nunca fora esclarecido de maneira suficientemente exata, e para Lamberto Vitali o problema da “tonalidade da luz”, que ele vê como tal pela primeira vez em 1920, é “de importância fundamental” (18). Como, portanto, se comporta esse problema da luz nas naturezas-mortas?

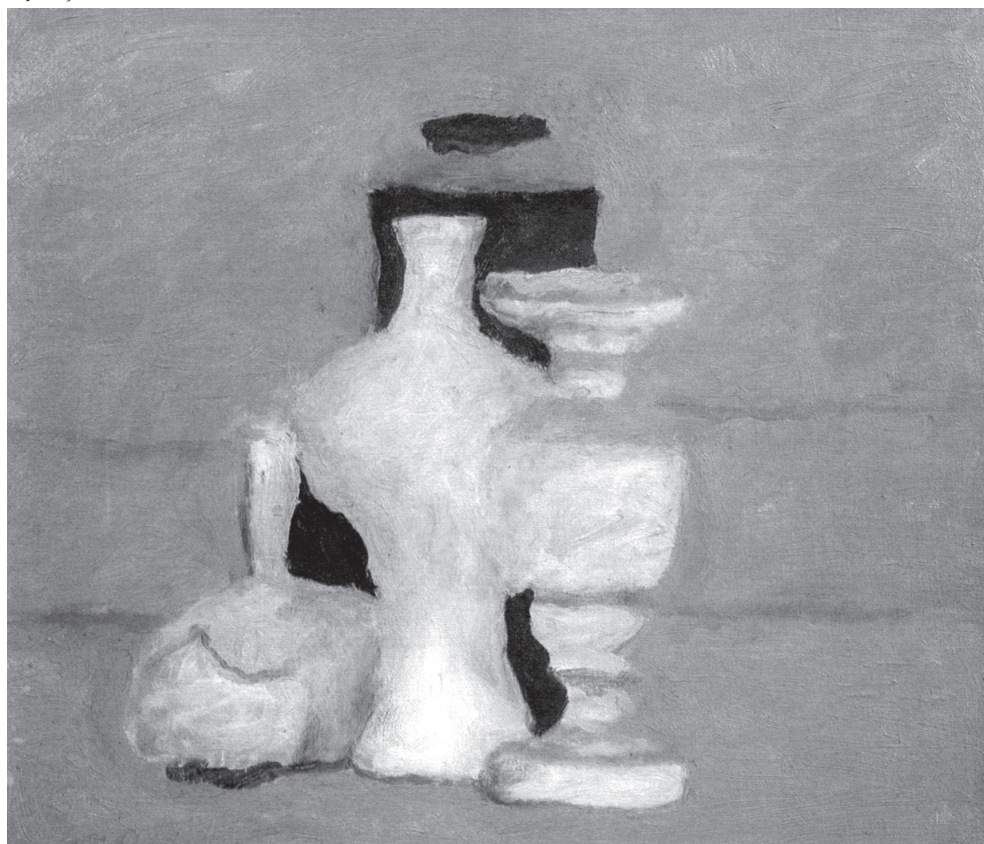
Se nos baseamos nas declarações das irmãs, então a luz não só simplesmente existe para Morandi, há uma luz “certa”, na medida de suas intenções de representação. Isso não tem mais nada a ver com a maneira de pintar impressionista. O impressionismo

anota fielmente a luz que encontra em suas cores. Ele *acolhe* a sensação luminosa permanentemente cambiante e dessa maneira chega às séries: as “catedrais” de Monet são talvez uma tal seqüência de acontecimentos luminosos. Morandi, ao contrário, *escolhe* uma luz muito específica para seu respectivo grupo de recipientes. Os objetos e sua luz devem *encontrar-se*, e só então o conceito de imagem se deixa realizar. Na arte de Morandi, portanto, as coisas possuem um peso maior. Elas não estão totalmente submetidas à luz e não são simples refletores de sensações cromáticas, mas condicionam por sua vez a luz. Além disso, uma claridade uniforme e onipresente, que pulsa cada vez mais através das imagens de Morandi, absorve o dualismo de luz e cor.

Já os primeiros trabalhos de Morandi não têm qualquer caráter multicolorido pronunciado, mas os valores puros de cores que então ainda são encontrados aqui e ali estão totalmente ausentes na obra posterior. De maneira análoga ao estabelecimento das imagens em série, há uma crescente *domi-*

18 “De l’importanza che ha la luce per Morandi, non si sarà mai chiarito a sufficienza, né sapremo farlo noi.”

Reprodução 6



Natura Morta,  
1963



*nância das misturas de branco*. Nossa *Natura Morta* de 1962 (Reprodução 1) mostra essa dominância tanto no pigmento como no fundo branco que se deixa entrever. A coloração, toda ela no eixo marrom-ocre, é aproximada através do acrescentamento de branco, um indício do *rebaixamento do colorido* que se tornará regra sem exceção na obra posterior de Morandi. Em conseqüência, sua pintura é mais luminosa que cromática. Quando cores vivas aparecem, elas são determinadas por uma concepção de luz precisa. A luz, e não a cor, ocupa a mais alta instância. Em Morandi, todas as cores vivas estão imersas a uma profundidade uniforme em um fundo luminoso dominante. Suas cores principais, amarelo-ocre, marrom, cinza e além disso, nas paisagens, o verde-oliva, são todas fortemente quebradas em direção ao branco. Elas representam a luz, e não as cores (19). Em conseqüência, a tentativa de entender Morandi como um herdeiro dos *macchiaioli* toscanos do século XIX (20) faz um certo sentido. A luz era uma das principais preocupações desse grupo de artistas. Ainda assim, a série colorida desempenha um papel substancial em sua obras. Mas eles se dedicam sobretudo à pintura de gênero e aos quadros históricos. E aqui a comparação com Morandi termina rapidamente. De maneira indireta e cuidadosa, mas suficientemente clara, Morandi posicionou-se contra o estabelecimento dessa tradição (21).

O que, portanto, a luz traz para as naturezas-mortas de Morandi? Seus efeitos já foram descritos no que diz respeito à *cor*. Mas o *espaço* também é afetado. Sua estrutura ambivalente é confirmada e reforçada pelo conteúdo luminoso do fundo. A *forma* também é fortemente modificada. A luz tende a dissolver com intensidade a solidez dos objetos materiais. A claridade de Morandi, um *lumen supernaturale*, desmaterializa as coisas, fazendo com que igualmente apareçam e desbotem na luz. A identidade explícita de tornar-se presente e ocultar-se com a qual nos defrontamos, por exemplo, na *Natura Morta* de 1963 (Reprodução 6), corresponde-se com a estrutura da experiência já anunciada na serialidade: *a indisponibilidade das coisas*. E a

luz, por sua vez, com seu potencial de matização insuperável, estimula a realização inconclusiva nas séries de imagens. As séries de Morandi, portanto, não exibem os objetos. Elas tentam uma e outra vez a possibilidade de conduzir forma, cor, espaço e luz, as coisas e nossa contemplação delas para uma unidade. Nesse sentido, a luz é mais que somente um momento qualquer da concepção da imagem: ela é o fluido no qual somente as complexas relações das coisas do “bloco” se tornam efetivas. Ao final do processo de imagem e de contemplação, que tem seu ponto de partida em pressupostos tão certos e simples, a atualidade das coisas, a inviolabilidade do mundo, é posta em dúvida, com calma gravidade e, por isso mesmo, de maneira muito mais expressiva.

## IV

Neste ponto, antes de resumir nossas considerações, cabe uma palavra sobre a *natureza-morta* como gênero e seu significado no contexto do conceito de imagem de Morandi. A serialidade, tal como encontramos em Morandi, não tem nada de marginal ou deficiente em si. Sob diversos pontos de vista, ela é uma concepção de imagem necessária, especialmente porque ela por princípio responde pela experiência da indisponibilidade das coisas. Por ser a portadora do conteúdo da arte de Morandi, a serialidade é mais que uma simples forma de compensação para o esvaziamento do fundamento objetivo da pintura. A serialidade se torna necessidade imagética quando a unicidade dos acontecimentos (imagem histórica) parece deixar de existir como dado da realidade que, por sua vez, também não poderia mais ser resgatável sob as novas condições de representação; além disso, a singularidade de uma pessoa (retrato) ou a totalidade da natureza (paisagem) não poderiam mais ser a condição e a tarefa de domínio da representação. A *desconstrução das concepções imagéticas normativas*, que prescreviam ao artista como as imagens de determinados gêneros tinham

19 Ver além disso o fundamental estudo de Ernst Strauss: “Sobre os inícios do claro/escuro”, in *Cadernos do Seminário de História da Arte da Universidade de Munique*, n. 5, Munique, ed. por H. Sedlmayr, 1963, pp. 1-19. A tentativa de Strauss de desenvolver uma “colorística claro-escuro” parece-me de qualquer maneira problemática, na medida em que torna impossível a diferenciação significativa entre fenômenos luminosos e cromáticos. Evidentemente, toda luz é cor na pintura; justamente por isso, a terminologia da teoria da arte [separação de luz e cor] deveria conservar sua capacidade de diferenciação.

20 Por exemplo Fritz Baumgart, *Idealismo e Realismo 1830-1880*, Colônia, 1975, p. 205.

21 Roditi, op. cit., p. 147.

que se assemelhar ao sujeito e seu tratamento, ou nas palavras de Adorno, a “dissipação dos gêneros”, afirmou-se como a tendência histórica mais efetiva da segunda metade do século XIX. Um fenômeno ao qual até hoje se prestou pouca atenção é que tais determinações obrigatórias não acarretaram um aumento do significado da obra individual, como seria de esperar, mas teve como consequência a confirmação e o fortalecimento de sua crescente insignificância como membro querido de uma série em exposição.

Dentre todos os gêneros, a natureza-morta é o que se mostra mais genuinamente aberto a uma forma iterativa de exposição. Por isso, não é de surpreender que este *enre mineur*, ocupando um dos últimos postos entre os gêneros, se visse elevado à condição de preocupação principal da pintura no século XIX. Onde o domínio dos problemas formais e pictóricos assumem o primeiro plano, a natureza-morta, gênero que se comporta de maneira relativamente neutra em relação a seu objeto, torna-se especialmente interessante para os artistas. A tendência à formação de séries de imagens pode ser comprovada muito cedo na natureza-morta. A pintura de naturezas-mortas nos Países Baixos no século XVII, praticada em grande medida como “pintura especializada”, desenvolve tipos fundamentais que são então desmembrados em cadeias de variantes pelos artistas, seja com modificações mínimas de composição, seja por meio de uma diferenciação da caligrafia. O virtuosismo e a concentração no “como” da execução eram ditados pelo mercado, mas não obstante dessa maneira surgiu pela primeira vez algo que se assemelha a séries. Exemplos especialmente visíveis nesse sentido podem ser encontrados nas naturezas-mortas de Willem Kalf (22).

A crescente valorização do pictórico na natureza-morta a florava com frequência nas discussões contemporâneas sobre a obra de Jean Siméon Chardin. Chardin, tal como comprova a história de sua recepção, passou a ocupar a partir daí uma espécie de posição-chave na história do gênero (23). Para Morandi, que sempre o citava, Chardin era “o maior pintor de naturezas-mortas”

(24). A imagem de Chardin *Copo de Água e Jarra* (Reprodução 7) deixa claro quais as qualidades de sua pintura que poderiam ter fascinado Morandi: a estrutura básica horizontal; o enfileiramento simples e despretensioso das coisas; a simplificação espacial; e a simplicidade naquilo que é objetivo. A pouca vistosidade também dá a ele, assim como a Morandi mais tarde, a oportunidade de se concentrar em problemas formais e pictóricos. E já na época de Chardin, isso leva a representações iguais umas às outras nos mínimos detalhes, seja um ramo ou um reflexo de luz (25).

No que se refere aos objetos das naturezas-mortas de Morandi, freqüentemente tem se perguntado sobre seu significado. Aqui também o *bolognese* é um caso à parte: em sua arte desenvolvida nós não encontramos mais nada do repertório tradicional de objetos da natureza-morta, nenhuma vela, frutas, cadáveres de animais, instrumentos musicais, copas ou crânios (26). Na obra tardia há somente o mundo dos objetos simples e cotidianos: latas, taças, xícaras, garrações, cântaros, jarras, vasos e garrafas de todo tipo povoam suas imagens. Chama especialmente a atenção a ausência estrita de vegetais. Mesmo as flores das *Fiori* são artificiais, e não naturais (27). Somente algumas naturezas-mortas de Sebastian Stoßkopff (28) e a imagem já mencionada de Francisco de Zurbarán (Reprodução 4) mostram uma objetividade tão purificada. A iconografia dificilmente nos ajuda a prosseguir. Representam os objetos do pintor, que são pintados uma e outra vez, algo de especial em si mesmos? Devemos observar e decifrar todas as garrafas e latas que ainda hoje se encontram nos ateliês de Bolonha e Grizzana? Aquilo que *anima* o mundo das coisas de suas imagens pode ser experimentado menos nelas mesmas que em sua aparição imagética.

O tema do gênero, que nas línguas latinas se chama “natureza-morta”, é a transformação artística do concreto das coisas em aparição. O mundo dos objetos de Morandi, como já vimos, participa desse tema. Na natureza-morta, o que há de mais cotidiano, mais volátil, mais contingencial,

22 Ver Lucius Grisebach, *Willem Kalf*, Berlin, 1974, sobretudo o capítulo “Willem Kalf como pintor especializado” [esp., pp. 180-5]. Uma “série” de Kalf está reproduzida no catálogo “Natureza-morta na Europa” [Westf. Landesmuseum Münster, 1980, pp. 508-9].

23 Ver os materiais em: Pierre Rosenberg, Cat. “Chardin 1699-1779”, Paris 1979, bem como Susanne Kronbichler-Skacha, “A Arte de Jean Siméon Chardin no Espelho da Época”, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Anuário Vienense de História da Arte), ano XXXIII, 1980, pp. 137-61.

24 Roditi, op. cit., p. 139.

25 Reprodução em: Rosenberg, op. cit., pranchas 50 e 51. Toda uma série de 5 imagens do ano de 1759 também está lá reproduzida [esp. pp. 314-5].

26 A única exceção de que tenho conhecimento é uma natureza-morta de 1941 [ver cat. geral 313], que, com violão, alaúde e trompete, mostra um inventário puramente convencional. Morandi pintou essa imagem como encomenda para um amigo, o musicólogo Luigi Magnani.

27 É interessante notar que o protótipo das *Fiori* já se encontra em Chardin [Bouquet d’oeillets...”, 1766, Edimburgo]. Reprodução em Rosenberg, op. cit., prancha 100.

28 Uma natureza-morta correspondente no catálogo “Natureza-morta na Europa” [op. cit., p. 435, prancha 227].

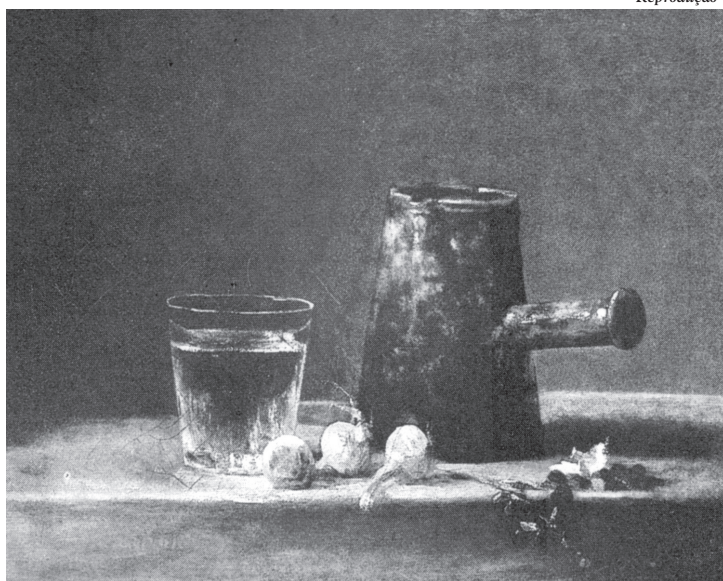
29 Vitali, op. cit., p. 43. “De novo no mundo não há nada ou pouquíssimo, o importante é a posição diferente e nova em que um artista passa a considerar e a ver as coisas da assim chamada natureza e as obras que o precederam e o interessaram.”



é transplantado para um *status* de eternidade. É aí, e não no motívico, que a transitoriedade se torna temática. As coisas contêm a aparência da duração que, como aparência, se torna explícita. Morandi, ao tornar a indisponibilidade das coisas visível em sua pintura, consegue um *aguçamento da temática da transitoriedade* do gênero. Um olhar sobre as naturezas-mortas de Cézanne deixa clara a discrepância entre os dois. Cézanne queria criar novamente as coisas a partir de um sistema de *tâches* (manchas). O tapete de manchas da imagem, obtido a partir da *processualidade* da concepção, quer não obstante conceder ao mundo *solidez e ordem*. Como seu procedimento artístico tematiza sobretudo o “tornar-se”, em suas naturezas-mortas Cézanne pinta *contra* o gênero. Morandi, em quem as exigências da natureza-morta e sua concepção da realidade coincidem, pertence, ao contrário, à fronteira do gênero. São “apenas” naturezas-mortas, como ele mesmo sempre acentuava com acalentadora modéstia, mas elas não obstante representam um testemunho incriminador sobre nosso mundo. Este não é mais simplesmente transitório, sua própria existência tornou-se questionável.

## V

Em sua carta de 3 de agosto de 1962 a Lamberto Vitali, Morandi escreve: “*Di nuovo al mondo non c'è nulla o pochissimo, l'importante è la posizione diversa e nuova in cui un artista si trova a considerare e a vedere le cose della cosiddetta natura e le opere che lo hanno preceduto e interessato*” (29). Nessa carta, que pode ser lida como uma justificação da serialidade, Morandi utiliza uma expressão característica e central para ele: “*cosidetta natura* – a assim chamada natureza”. Em outros lugares ele utiliza com frequência “*cosidetta realtà* – a assim chamada realidade”. A estrutura da experiência contemplativa, que pudemos obter principalmente da serialidade e da configuração da luz nas naturezas-mortas de Morandi, contém entretanto justamente esse *cosidetta*, o sinal de interrogação por trás da realidade.



Consideremos finalmente a natureza-morta de Siegen, novamente uma imagem da série de 1962 (Reprodução 8). Desta vez o bule de café e o vaso estão acompanhados por uma canequinha. Sua substância objetiva se desfaz nas relações formais e sobretudo na luz, tal como deixa claro a fusão do vaso e da caneca. Onde o achatamento se transforma em luz, em claridade sem sombras, lá surge e se dissipa ao mesmo tempo o mundo das coisas de Morandi. As formas se tornam explícitas na execução da luz contínua, conservadas unicamente pelo ducto do pincel. (É assim na abertura do

**Jean Siméon Chardin (1699-1779), Verre D'Eau Et Cafetière, ca. 1760**

**Natura Morta, 1962**



vaso ou no “contorno” superior esquerdo do bule de café.) São recipientes oriundos do hálito da cor-luz. Sua execução é corpórea, mostra claramente o ducto da mão e, apesar de toda a opacidade, permite entrever o fundo branco. Participamos da confraternização de luz e coisa. Neste ponto nossa hipótese inicial pode ser refutada: não é a serialidade e a cor, mas a serialidade e a configuração da luz que condicionam uma à outra. A unidade de coisa e luz, tal como consumada nas naturezas-mortas, é garantida pela pessoa de Morandi, e não por um conceito. Seus olhos não separam a luz interna da externa, a visão da iluminação. As coisas se tornam igualmente um “ser rumo à luz”. Uma pintura que é interna e externa, uma *na* outra, escapa às categorias tradicionais para a descrição dos fenômenos luminosos. A fórmula imagética e a configuração da luz de Morandi, assim como a calma insondável, fazem com que as coisas permaneçam em uma natureza estranha, inalcançável (*cosidetta natura*). Elas dão

uma medida à qual nossa experiência humana não tem nada para contrapor.

Na medida em que a luz justamente se torna corpórea – parece-nos ver a névoa poeirenta da Emilia recobrando as naturezas-mortas – os objetos se desvanecem, se retiram, para tornar-se uns com os outros e com a claridade que os suga sem, é claro, jamais perder a possibilidade de surgir novamente. Não há nenhuma *l'art pour l'art*, mas “luz como metáfora da verdade” (30). E esta verdade somente conhece o *mundo em estado de possibilidade (cosidetta realtà)*. O estado de possibilidade é estabelecido por cada elemento do conceito de imagem: forma, cor, espaço, serialidade, e sobretudo como culminação da configuração da luz. *Cosidetta realtà* – o estado de possibilidade do mundo é novamente comprovado em cada salto da serialidade, na unicidade de cada imagem individual. Giorgio Morandi coloca a *cosidetta realtà* diante de nossos olhos: a discutível reunião das coisas na claridade do risco pessoal contínuo.

30 Hans Blumenberg, “Luz como Metáfora da Verdade. Na Linha de Frente da Conceituação Filosófica”, in *Studium Generale*, Ano 10, Cad. 7, 1957, pp. 432-47. Blumenberg justifica e investiga o extraordinário significado da metafórica da luz para os termos filosóficos fundamentais. Está ainda para ser provado em que medida a história da metafórica da luz pode contribuir com novos conhecimentos sobre a pintura de Morandi.

## ENTREVISTA DE GIORGIO MORANDI

Tradução e nota de Marco Buti

Esta entrevista de Morandi foi concedida à *Voz da América*, no dia 25 de abril de 1957. Trata-se de um de seus raros depoimentos. A presente tradução foi realizada a partir da transcrição datilografada exposta no Museu Morandi, em Bolonha, na qual o entrevistador não é identificado.

### **Penso que sua visão da pintura é clara, simples e serena. Como o senhor chegou a ela?**

MORANDI – Para mim é muito difícil dizê-lo. Creio que o temperamento, minha natureza inclinada para a contemplação tenham me levado a esses resultados. Não poderia dizer mais; é muito difícil, para um artista, dar razões. Expressar o que há na natureza, isto é, no mundo visível, é o que mais me interessa. Julgo que a tarefa educativa possível das artes plásticas é, particularmente no presente, comunicar as imagens e os sentimentos que o mundo visível suscita em nós. O que nós vemos penso ser criação, invenção do artista, caso ele tenha a capacidade de fazer cair aqueles diafragmas, ou seja, aquelas imagens convencionais que se interpõem entre ele e as coisas.

Dizia Galileu: o verdadeiro livro da filosofia, o livro da natureza, está escrito em caracteres estranhos ao nosso alfabeto. Esses caracteres são: triângulos, quadrados, círculos, esferas, pirâmides, cones e outras figuras geométricas. Sinto o pensamento galileiano vivo em minha antiga convicção de que os sentimentos e as imagens suscitadas pelo mundo visível, que é mundo formal, são muito dificilmente exprimíveis, ou talvez inexprimíveis com as palavras. Com efeito, são sentimentos que não têm nenhuma relação, ou só têm uma muito indireta, com os afetos e com os interesses cotidianos, já que são determinados justamente pelas formas, pelas cores, pelo espaço, pela luz.

Todavia, estou distante da pretensão de querer estabelecer normas para a obra do artista e definir uma poética.

### **O que o senhor acha da pintura abstrata?**

MORANDI – A pintura abstrata produziu obras importantes, se pensarmos, por exemplo, para citar apenas um nome, em Paul Klee... no primeiro cubismo... Braque... Picasso... Para mim não há nada abstrato; por outro lado, creio não haver nada mais surreal, nada mais abstrato que o real.

### **E o senhor já o provou nos seus trabalhos.**

MORANDI – Gosto do que o senhor me diz.

### **E, enfim, gostaria de perguntar: tem conselhos a dar aos jovens artistas de amanhã?**

MORANDI – Não me sinto capaz de dar conselhos... Quando se tem uma certa idade... Tenho confiança nos jovens... Para mim, seria faltar com o respeito para com as novas gerações. O senhor tem a mesma opinião?

### **Sim. Também tenho a mesma opinião.**

MORANDI – Vemos os erros que fizeram mesmo grandes artistas, ao julgar artistas jovens.

A responsabilidade é deles, é das novas gerações, portanto eles terão de se virar. Se tiverem um grande talento, eles tentarão abrir seu caminho e encontrar os meios para realizar algo novo... Até mesmo uma nova arte.

**Esses são bons conselhos para nós! Muito obrigado, senhor Morandi.**