



Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo do MAC USP

Victor Tuon Murari

Como citar:

MURARI, V. T. Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo do MAC USP. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 87-104, jan.2024. DOI: 110.20396/modos.v8i1.8674406. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674406>.

Imagem [modificada]: Fotografia do pintor italiano Giorgio Morandi (1890–1964), autor anônimo, antes de 1965. [Seleção dos editores]. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio-Morandi.jpg>.

Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo do MAC USP

Between the line and the criticism: reflections on the engraving *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* by Giorgio Morandi in the MAC USP collection

Victor Tuon Murari*

RESUMO

Por meio de uma reflexão sobre o discurso da crítica, a circulação de obras em território nacional e a análise da documentação conhecida, o artigo pretende contextualizar a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi, tendo em conta os aspectos históricos que contribuíram para a incorporação da gravura ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Para tal, contemplaremos a formação do artista enquanto gravador; algumas das possíveis relações com o ambiente artístico local; e, por fim, sua participação na II Bienal de São Paulo, na qual sagrou-se vencedor do prêmio de gravuras.

PALAVRAS-CHAVE

Giorgio Morandi. Gravuras. Coleção MAC USP. Bienal de São Paulo. Arte Italiana.

ABSTRACT

Through a reflection on the critical discourse, the circulation of works in national territory, and the analysis of known documentation, the article contextualizes the engraving *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* by Giorgio Morandi, taking into account the historical aspects that contributed to its incorporation into the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP). For this purpose, we will discuss the artist's training as an engraver; some of the possible relationships within the local artistic environment; and, finally, his participation in the II Bienal de São Paulo, where he won the engraving prize.

KEYWORDS

Giorgio Morandi. Engravings. MAC USP Collection. Bienal de São Paulo. Italian Art.

Ainda que nos dias de hoje Giorgio Morandi (Bolonha, 1890-1964) seja predominantemente reconhecido por suas pinturas, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, suas gravuras asseguravam sua fama. O curioso é que, para além do ponto de vista técnico, Morandi não fazia qualquer distinção entre suportes¹. Para ele, tanto a pintura quanto a gravura eram parte de um mesmo exercício formal, no qual procurava reafirmar sua percepção sobre uma espécie de articulação racional dos objetos². Embora o artista seja capaz de realizar essa articulação, seja em ambos os suportes, tudo leva a crer que alguns aspectos fundamentais de sua pintura, como, por exemplo, a disposição geométrica das formas, tomam outra dimensão a partir do momento em que o artista se ocupa de gravuras de maneira mais intensa.

De maneira geral, a literatura especializada tem se concentrado majoritariamente nos trabalhos em tela, e o que vem sendo escrito sobre suas gravuras encontra-se direcionado principalmente para seus aspectos formais. Exemplos dessa literatura podem ser encontrados nas publicações do célebre crítico de arte italiano Cesare Brandi (1996: 571). Tais publicações ofereceram a base para elementos que integram as discussões sobre como Giorgio Morandi trabalhava luz, linhas, intensidade e sombra até os dias de hoje. Mesmo que exista por parte do artista e da crítica uma valorização dos aspectos formais da obra, nada impede que outros pontos de vista sejam explorados, tais como a circulação das gravuras em ambientes internacionais.

Com esse intuito, optamos por refletir especificamente sobre a água-forte *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* (1931)³ (30 exemplares, V.inc.82.⁴), a partir de uma perspectiva brasileira. Isto é, ao iluminar a conjuntura nacional, privilegiando os aspectos históricos, a proveniência e a circulação da gravura, almejamos que se tenha claro o contexto que serviu de base para incorporação dessa obra no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Além do mais, Giorgio Morandi foi ganhador do prêmio de gravura da II Bienal de São Paulo (1953), participou de exposições individuais e coletivas no país e é notadamente

uma referência para gravadores locais. Tais fatos justificam o advento de um estudo que contribua não somente com a história do artista no Brasil, mas também com um fragmento da história de instituições locais, como a Bienal de São Paulo e o MAC USP.

Aspectos Biográficos

O interesse de Morandi por gravuras surge em 1912, mesmo ano em que decide abandonar o curso da Accademia di Belle Arti di Bologna. Em seu próprio ateliê, o artista se empenhou, de maneira autodidata, na aprendizagem de novas técnicas que, até então, não faziam parte do currículo acadêmico. Segundo o catálogo de Lamberto Vitalli (1930; n.p.), a primeira água-forte de Morandi foi *Il Ponte sul Savena a Bologna*⁵. De modo perspicaz, Mariana Aguirre (2012: 93) traz à tona a ideia de que Morandi não parece ter sido motivado por questões comerciais, mas sim por sua própria satisfação, visto que grande parte dos colecionadores da época não nutria qualquer tipo de interesse por gravuras contemporâneas. Além disso, o inconveniente de encontrar tanto o papel adequado quanto a matriz de metal tornavam a impressão de gravuras uma atividade relativamente complicada.

Em 1918, Morandi publica sua primeira água-forte, *Natura Morta con Bottiglia e Brocca*, de 1915. A publicação se deu na revista bolonhesa *La Racolta*, que na época era dirigida por seu amigo Giuseppe Raimondi. Ainda bastante distante do que seriam as gravuras dos anos subsequentes, esta apresentava formas alongadas, sobrepostas e amorfas. Não obstante, o espaço compositivo foi construído de forma a preservar algumas das estruturas de base que se repetiriam no decorrer dos anos, como, por exemplo, a linha que delimita o lugar em que os objetos se apoiam. Outro aspecto importante sobre a gravura é que esta se destaca como um dos raros exemplos nos quais podemos perceber a forte aproximação do artista com o estilo cubista. A primeira década do século XX foi marcada por vigorosos

debates a respeito do cubismo na Itália e Morandi permaneceu atento e receptivo a tais discussões⁶. Embora estas incursões não tenham evoluído para novos estágios, tal experiência ratifica o interesse do artista de Bolonha em engajar-se em diálogos com as vertentes mais recentes da arte.

Nos anos de 1920 e 1930, as gravuras de Morandi passaram a atrair a atenção de Leo Longanesi e Mino Maccari⁷, ambos associados ao movimento Strapaese⁸. São justamente esses os anos considerados os mais profícuos do artista em relação à produção de gravuras. De acordo com Aguirre, em 1921 Morandi produziu 12 impressões; em 1924, outras 7, sendo o período entre os anos de 1927 e 1933 o momento no qual produziu quase metade de todas as suas gravuras: com um total de 86 impressões.

Em 1928, Morandi participa pela primeira vez da Bienal de Veneza. Além do sucesso financeiro, a exposição rendeu ao artista o reconhecimento nacional. Uma das principais razões para isso é, sem dúvida, a generosa aquisição de Benito Mussolini de algumas de suas gravuras para seu acervo particular⁹. Além do Duce, artistas prestigiados nacionalmente, principalmente aqueles ligados ao grupo Strapaese, como Cipriano Efesio Oppo e Leo Longanesi, também adquiriram exemplares de obras de Morandi.

Desse mesmo modo, observa-se que a relação de Morandi com o grupo Strapaese foi decisiva para sua nomeação ao cargo de professor de técnicas de gravura na *Accademia di Belle Arti di Bologna*, em 1930. De acordo com Aguirre, Longanesi e Oppo entraram em contato com o então ministro da educação, Giuliano Balbino, com o propósito de convencê-lo de que Morandi seria a melhor escolha para a posição¹⁰. Em um primeiro momento, as aulas aconteciam uma vez por semana, o que permitiu a Morandi dispor de mais tempo para suas próprias atividades. Posteriormente, a carga horária foi ampliada para dois dias e meio por semana¹¹.

Com o acirramento da Segunda Grande Guerra, Morandi retira-se para a cidade de Grizanna. Durante o período em que ali esteve, sua produção diminuiu e seu interesse por gravuras arrefeceu. Apesar de tudo, a temporada fora de Bolonha marcou profundamente sua percepção

sobre a paisagem. Diferentemente de sua cidade natal, Grizanna, que é popularmente descrita como um “*piccolo paesino*” nas montanhas, oferecia ao artista a serenidade necessária para meditar sobre os problemas de luz e composição. Os efeitos desse período poderão ser percebidos ao longo de sua produção subsequente, seja em gravuras quanto em pinturas, em paisagens ou naturezas-mortas.

As gravuras de Morandi no Brasil

Até o momento, não se pode precisar quando e nem quais gravuras de Morandi foram as primeiras a serem expostas no Brasil. No entanto, é sabido que em abril de 1937 uma gravura representando uma paisagem não identificada foi exibida na mostra comemorativa do cinquentenário da imigração italiana do Estado de São Paulo. Dois anos mais tarde, o artista itinerou com quatro naturezas-mortas e duas paisagens. As obras foram expostas na Mostra de Gravura Italiana Moderna que, além de São Paulo, circulou por diversas cidades da América do Sul (Massi; Selleri, 2012: 87)

Se as informações acima ainda não se encontram completamente esclarecidas, a participação de Morandi na I Bienal de São Paulo (1951) foi amplamente divulgada e veiculada pela mídia impressa paulista. A presença do artista no circuito local fez parte de um esforço compartilhado, no qual intelectuais da envergadura de Mário Pedrosa¹² e Pietro Maria Bardi¹³ se empenharam em promovê-lo. No decorrer da exposição, a Bienal exibiu 20 de suas obras, dentre as quais 9 gravuras. Tais obras eram provenientes das coleções venezianas de Manilo Cappelin, Romolo Bazzoni e Arturo Deana¹⁴.

Ainda no que diz respeito às bienais de São Paulo, a segunda edição do evento (1953) foi ainda mais significativa do ponto de vista da exibição de gravuras. Na ocasião, Morandi foi agraciado com uma sala especial, na qual expôs 25 águas-fortes. As gravuras eram todas provenientes da coleção milanese de Lamberto Vitali. Ao término do evento, Morandi foi

condecorado com o prêmio no valor de 50.000 cruzeiros.

A importância atribuída ao prêmio ainda é um ponto de divergência na historiografia da arte brasileira. Frequentemente, tanto o prêmio quanto a importância de Morandi vêm sendo colocados em xeque. Em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, João Carlos de Figueiredo Ferraz (2017: n.p.) afirma:

Cabe uma citação especial sobre o artista Giorgio Morandi: ao receber o grande prêmio de gravura da Bienal de São Paulo, o jornal italiano *Corriere de Milano* publicou uma pequena nota sem importância sobre a informação. Até então, Giorgio Morandi não era um nome realmente internacional, nenhum museu da Europa possuía suas obras e seu nome não era familiar sequer entre os críticos que participavam da Associação Internacional dos Críticos de Arte. Segundo Mario Pedrosa: 'Sua pintura aparentemente simples, sem eloquência, sem grandiloquência, contrastava com a estética fascista que dominava na época e a pomposidade mussolinesca não admitia a sua pintura'. Sua obra foi reconhecida primeiramente no Brasil, exercendo grande influência por aqui, para depois ser reconhecida em seu lugar de origem.

Segundo Canhête e Alambert (2004: 57-58), a II Bienal de São Paulo foi considerada por críticos, historiadores da arte e artistas como uma das mais importantes exposições já realizadas no mundo. A comparação recai, inclusive, sobre a Bienal de Veneza. Portanto, é realmente possível que as participações nas bienais paulistas tenham conferido um impulso ainda maior ao reconhecimento internacional de Morandi. Todavia, tal afirmação não implica na ausência de reconhecimento por parte da crítica e das instituições internacionais em momentos anteriores.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, em 13 de dezembro de 1953, numa retrospectiva sobre os estrangeiros que iriam participar da Bienal de São Paulo, conclui a resenha sobre Morandi nos seguintes termos: “Tem obras em museus de Londres, Nova York, Moscou, Paris, Milão, Viena, etc”¹⁵.

Ademais, em 1949, a exposição *Twentieth Century Italian Art*, que esteve em cartaz no MoMA de Nova York, referiu-se ao artista bolonhês como sendo considerado pelos italianos, praticamente de maneira unânime, como o melhor artista vivo (Barr; Soby, 1949: 26)¹⁶. Tal mostra exibira 5 águas-fortes, sendo 3 paisagens e 2 naturezas-mortas.

Já em 1947, Mário Pedrosa, membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte, também escreveu elogiosas linhas a respeito de Morandi. Segundo ele:

O êxito de Morandi só agora começa a generalizar-se um pouco por toda parte. É o que acontece atualmente na Suíça, na Inglaterra e na própria França. Dentro de seu país, seu nome já é pronunciado com profunda reverência. Uma arte tão desnuda e severa quanto a dele é das que demoram em revelar-se em todo o seu fascínio. Mas uma vez reveladas permanecem. Seu triunfo está assegurado, e o nome do artista será guardado, provavelmente, pelos que vieram depois de nós, como um dos poucos e autênticos mestres da nossa época (Pedrosa, 1947: 11).

Para além das considerações pertinentes ao reconhecimento internacional do artista, torna-se necessário assinalar que a presença de Morandi nos certames brasileiros alimentou até mesmo um debate interno. A década de 1950 representou um momento de transição para o Brasil, no qual novas perspectivas sobre a arte moderna tomaram de assalto as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni (2013: 17), a abertura da Bienal de São Paulo “colocou em cheque [sic] o predomínio das linguagens figurativas constitutivas do programa modernista que se propagara no Brasil desde os anos de 1920”. Este movimento trouxe consigo a ascensão da arte abstrata e a marginalização da pintura figurativa, tida até então como verdadeiramente moderna. Nesse sentido, para a crítica de arte, o significado de arte moderna, ou até mesmo de arte contemporânea, passa a estar associado às expressões de vanguarda, mais especificamente àquelas de tendência concreta.

Como deixam claros os artigos escritos pela crítica das bienais daquele período, Morandi era percebido pelas correntes intelectuais, principalmente as que eram radicadas na cidade de São Paulo, por suas soluções formais e, por isso mesmo, próximo da abstração. Este processo, que teve início logo em sua participação na I Bienal de São (1951), tomou maiores proporções na segunda, de 1953, para ter seu ápice na IV Bienal (1957), ocasião em que lhe foi atribuído o grande prêmio de pintura. Em defesa dos valores formais e das possíveis relações com a arte moderna brasileira, o periódico *O Estado de S. Paulo* (S.A., 1957: 99) publica:

O prêmio com que a IV Bienal coroou a pintura de Morandi não precisa de maior justificação. O artista honra a história da pintura do seu tempo com a grande contribuição que lhe dá, na sua solidão, no seu afastamento de toda tendência ao espetaculoso e ao cenário. Não se trata também de competição, que não teria cabimento para a situação excepcional como a em que se coloca a morandiana.

Como não poderia deixar de ser, tendo seu reconhecimento impulsionado pelas participações nas bienais¹⁷, a classe artística brasileira sempre esteve atenta às pinturas e gravuras de Morandi. Como bem pontua Aracy Amaral (2012: 117), tal fato representa para nós “um paradoxo eloquente”, pois “num país ruidoso e descontraído como o Brasil, a atração pela obra reflexiva e silenciosa de Giorgio Morandi sempre exerceu forte sedução sobre críticos, historiadores da arte e artistas de várias gerações”.

Cabe advertir que não se pretende propor aqui um levantamento exaustivo sobre a penetração de Morandi nos circuitos artísticos brasileiros. Em parte, esse esforço já foi realizado pelo pesquisador Jorge H. Sayão Carneiro (2012: n.p.). Todavia, cabe citar alguns momentos em que as gravuras de Morandi despertaram o interesse da classe artística no território do Brasil. Nesse sentido, podemos destacar os casos de Maria Leontina e Lívio Abramo.

Apesar de abstratas, as gravuras de Maria Leontina, especialmente

aquelas dos anos de 1960, carregam o mesmo peso das gravuras de Morandi. Dito de outra forma, a horizontalidade das linhas e os volumes acumulados na porção central do papel correspondem ao mesmo tipo de construção do espaço pictórico do mestre de Bolonha. Além do mais, Leontina parece empregar uma técnica semelhante à de Morandi na construção dos espaços escuros, ou seja, ao invés de contar com a corrosão do ácido, a artista toma a frente do processo e faz uso das hachuras de maneira muito semelhante àquela do italiano. Ademais, Leontina participava de um círculo de contatos no qual Morandi era conhecido, além de possuir, junto a seu marido, Milton Dacosta, um desenho do artista (Silva, 2020: 87)

Um episódio que requer maiores esclarecimentos é o da exposição que Gino Ghiringhelli, proprietário da Galeria do Milione, procurava trazer para o Brasil. Sabe-se que Ghiringhelli esteve em contato com Lívio Abramo para que este pudesse organizar, em colaboração com algum museu paulista, uma exposição de gravuras de Morandi. Em uma carta endereçada ao artista italiano¹⁸, Abramo menciona que suas obras seriam recebidas com “o maior entusiasmo, tanto pelos artistas quanto pelo público brasileiro” (Massi; Selleri, 2012: 87).

Apesar da insuficiência de detalhes adicionais, o episódio torna evidente que, desde muito cedo, a classe artística brasileira nutria enorme apreço pela obra de Morandi. Curiosamente, no mesmo ano da carta, ou seja, em 1953, ambos os artistas receberam o prêmio de gravura na segunda edição da Bienal de São Paulo.

Proveniência e circulação

De acordo com os registros do MAC USP, a água-forte *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* (1931)¹⁹ deu entrada no acervo da instituição junto à doação de Francisco Matarazzo Sobrinho de 1963. Pouco se sabe

sobre a proveniência dessa gravura, uma vez que, diferentemente das pinturas de Morandi presentes no acervo da instituição, a água-forte não dispõe de farta documentação (Magalhães, 2011: 200-216). No entanto, em carta escrita por Marco Valsecchi²⁰, comissário italiano da IV Bienal de São Paulo, e endereçada a Giorgio Morandi, encontramos uma recomendação para que o artista presenteara Yolanda Penteado, colecionadora de arte e então esposa de Matarazzo, com uma de suas obras. Segundo a carta:

Conforme seu entendimento, estou disponibilizando o endereço de Matarazzo, presidente da Bienal de São Paulo, ou seja: Francisco Matarazzo Sobrinho, Avenida Paulista, 1793, São Paulo (Brasil). Enquanto isso, escreverei para sua esposa contando-lhe de sua intenção de lhe homenagear com um quadro assim que o fizer. Eu também acho que o senhor deveria agradecer ao secretário da Bienal, que foi um colaborador verdadeiramente valioso, a saber: Dr. Arturo Profili, Avenida Brg. Luiz Antônio, 1035, São Paulo (Brasil). Penso que seria bom dar-lhe uma das suas gravuras com uma dedicatória.²¹

Mesmo que a carta se apresente somente como uma evidência, o seu conteúdo deixa claro o interesse de presentear Yolanda Penteado e Arturo Profili com, respectivamente, uma pintura e uma gravura. Todavia, ao que tudo indica, Penteado foi agraciada com uma gravura. Até o momento desta publicação, não existem quaisquer outras indicações que possam contribuir de forma conclusiva com a proveniência da gravura do acervo do MAC USP.

Embora não tenha sido exposta em nenhuma das edições da Bienal²², a água-forte em questão sempre esteve estreitamente relacionada ao cenário das gravuras paulistas. A obra itinerou por cidades do interior de São Paulo, como por exemplo na exposição *40 Gravuras Estrangeiras e Nacionais*, na Escola de Belas Artes de Ribeirão Preto (1966). Também foi exposta em outras instituições, como no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, na exposição *Impressões Originais: A Gravura desde o Século XV* (2000). Desde setembro de 2016, a gravura encontra-se em exposição na nova sede do MAC USP Ibirapuera.

Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro

Assim como boa parte de suas pinturas de natureza-morta, a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* é composta por objetos que faziam parte da coleção particular do artista²³. O primeiro plano da imagem é constituído por três objetos, notadamente três garrafas de pescoço alongados. Em um segundo plano, vislumbramos um castiçal à direita, junto a duas formas similares a conchas, peças bastante frequentes em suas pinturas e gravuras. Os objetos, que são formados por linhas em sentido inverso àquelas da mesa, parecem projetar-se à frente justamente pela relação de oposição estabelecida entre a incidência de luz e o fundo escuro.

Outro aspecto relevante dessa composição é a relação estabelecida entre a verticalidade e a horizontalidade das linhas. Tal relação, que permeia as pinturas de natureza-morta e de paisagem do artista, é fundamental para compreender, por exemplo, a escolha por um ou outro item. Nesse caso, percebemos que o item mais alto se encontra no segundo plano. Contudo, por estar próximo de uma garrafa, parece se mesclar a ela, fundindo-se em uma única peça.

Conforme dito anteriormente, o intervalo que compreende os anos de 1927 a 1933 é considerado o mais proífico de Morandi no que diz respeito à produção de gravuras. Uma das razões pelas quais esse período pode ser considerado produtivo é justamente devido à sua nomeação como professor de gravura na Accademia di Bologna em 1930. Tal situação, em um primeiro momento despreziosa, permitiu que o artista dispusesse de maior estabilidade financeira para poder se dedicar à carreira artística, além de ter à sua disposição materiais de melhor qualidade.

De maneira recorrente, observa-se que durante os dois primeiros anos da década de 1930 Morandi se ocupou de uma série de naturezas-mortas com objetos brancos. A partir disso, é possível estabelecer comparações entre as gravuras *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* (V.82), do MAC USP,

de 1931, e as obras *Natura Morta con Grandi Segni* (V.83), também de 1931, e *Natura Morta con Sei Oggetti* (V.124), de 1930. As três gravuras representam praticamente os mesmos objetos. Pequenas variações, como a presença de uma concha ao fundo da gravura do MAC USP ou um receptáculo quadrado na de 1930, não trazem alterações substanciais quanto ao tema e à forma das figuras.

No entanto, a diferença entre as águas-fortes recai, sobretudo, na maneira com que o artista trata a luz. Tanto em *Natura Morta con Sei Oggetti* quanto em *Natura Morte con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro*, a porção escura da imagem é formada por tracejados curtos e finos que se entrecruzam, quase sem deixar espaço para o branco do papel. Por outro lado, na *Natura Morta a Grandi Segni*, os traços estão mais espaçados e mais longos, sugerindo luminosidade ao fundo.

A ausência de cor em ambas as gravuras permite ao espectador perceber a textura dos objetos de maneira mais intensa. Ao analisarmos de modo mais detido, podemos notar que as partes arredondadas das garrafas recebem maior densidade de traços, enquanto as partes retas, mais claras, se definem por tramas mais curtas. Assim como em suas pinturas, a cor, ou nesse outro caso a luz, é um aspecto constitutivo essencial para a concretização do espaço compositivo. De maneira resumida, o simples fato de mudar a direção das hachuras é capaz de projetar ou distanciar uma forma da outra. Esse mecanismo não se apresenta como uma contribuição inédita na história das gravuras; no entanto, deve-se valorizar a maestria com que o artista bolonhês manipulava tal artifício. Por fim, a água-forte do MAC USP é coerente com o que vinha sendo feito pelo artista nos anos de 1930. Mesmo com uma limitada variação temática, é evidente que o período foi um ponto alto na evolução e consolidação da técnica da gravura.

Considerações Finais

Apesar de nunca ter visitado o Brasil, as pinturas e as gravuras de Morandi contribuíram para o debate artístico em nosso país na medida em que ofereceram soluções plásticas que, ainda que não fossem completamente inéditas, traziam um poder de síntese das formas completamente diferenciado. Morandi soube explorar como poucos a construção e a organização do espaço pictórico. E é precisamente essa particularidade que confere a seus trabalhos um apreço especial por parte do meio artístico brasileiro.

De maneira geral, a incorporação de suas obras em acervos locais, sobretudo no caso da gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* (v. 82), está intrinsecamente ligada às Bienais de São Paulo e a maneira como a crítica relacionava o artista com as expressões e as linguagens comuns à produção artística dos anos de 1930 e 1940, na Itália, e 1950, no Brasil. Enquanto na Itália as gravuras de Morandi eram vistas como um elo entre a tradição clássica e a pintura de vanguarda, no Brasil, artistas afiliados às vertentes concretistas encontravam nas obras do bolonhês o passo à frente que a pintura figurativa dava rumo à abstração.

Ainda que a documentação atual ofereça evidências substanciais sobre a aquisição dessa gravura, não se pode afirmar de maneira inequívoca sua exata proveniência. Cabe a futuras investigações a tarefa de encontrar a resposta na correspondência de Giorgio Morandi com o comissário italiano da IV Bienal de São Paulo, Marco Valsecchi, ou até mesmo alguma fonte textual relacionada a Yolanda Penteado, como cartas ou entradas em diários pessoais, entre outros. De toda forma, acreditamos que aspectos fundamentais sobre a circulação das gravuras e o contexto da incorporação da água-forte *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* encontram-se melhor elucidados.

Referências

- ABRAMOWICZ, J. *Giorgio Morandi: the art of the silence*. Yale: Yale University Press, 2004.
- AGUIRRE, M. Giorgio Morandi and the return to order. From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928. *Anais do Instituto de Investigaciones Estéticas*, Guadalajara: Laboratorio Sensorial, vol. XXXV, n. 102, p. 93-124, 2012.
- ALAMBERT, F. ; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, A. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. In: MASSI, A.; SELLERI, L. (org.). *Morandi no Brasil* (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 117-124.
- BARDI, P. M. *Senhor Vogue* # 4, jul. 1978, p. 58-69.
- BARR, A. H.; SOBY, J. T. *Twentieth-Century Italian Art*. Nova York: MoMA, 1949.
- BRANDI, Cesare. Cammino di Morandi. Roma: Rivista L'Arte, Roma, p.246, mar. 1939.
- _____. *Morandi*. Rio de Janeiro: Revista Gávea. n. 14, p. 573-574. S.d.
- CARNEIRO, J. H. S. *A recepção de Morandi no Brasil, sua influência nas obras de Dacosta e Iberê e as relações com as vanguardas concretas*. Disponível em: http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/jorge_sayao.pdf . Acesso em: 20 mar. 2020.
- FERRAZ, J. C. de F. A incrível, fundamental e transformadora Fundação Bienal de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 4 fev. 2017. Acesso em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-incrivel-fundamental-e-transformadora-fundacao-bienal-de-sao-paulo,70001651039>. Acesso em: 12 de fev. 2020.
- Inaugura-se hoje a IV Bienal de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, 22 set. 1957. Geral, p. 99.
- MAGALHÃES, A. G. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP: estudos em torno das coleções Matarazzo. *Revista USP*, n. 90, p. 200-216, jun-ago. 2011.
- MASSI, A.; SELLERI, L. (org.). *Morandi no Brasil*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. (Catálogo de exposição)
- MUNDY, J. *The Etchings of Giorgio Morandi: A Renewal of Tradition*. Londres: Tate Publishing, 1991.
- O ESTADO DE S. PAULO. A II Bienal de São Paulo – Os Estrangeiros. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 1953. Anexo.
- PEDROSA, M. Giorgio Morandi. *Correio da Manhã*, 23 mai. 1947.
- SILVA, M. L. *Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2020.
- SIMIONI, A. P. C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, Paris, n. 2, p. 1-17, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539> . Acesso em: 10 mai. 2022.

VITALI, L. L'Incisione Italiana del Novecento. I selvaggi: Giorgio Morandi. *Domus*, n. 36, p. 64-67, dez., 1930. Disponível em: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DICEMBRE_1930.pdf. Acesso em: 15 nov. 2019.

_____. *Giorgio Morandi: Opera Grafica*. Turim: Giulio Einaudi, 1957.

Notas

- * Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA – USP).
E-mail: victortmurari@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>.
- 1 Quando questionado se deveriam chamá-lo de gravador ou pintor, Morandi respondeu: “para mim, é tudo a mesma coisa, a única diferença são as técnicas reais de expressão” (apud Mundy, 1991: 308, tradução nossa).
 - 2 A articulação racional dos objetos é a noção pela qual Morandi apoia a construção do espaço pictórico. De maneira resumida, a articulação dos objetos a partir de uma perspectiva racional passou a ser assimilada pela arte principalmente a partir de Paolo Uccello e de Piero della Francesca. Ambos buscavam recursos que pudessem tornar o espaço pictórico melhor aproveitado, de modo a possibilitar a distribuição dos corpos de maneira mais organizada e realista. Outros nomes para a articulação racional dos objetos são: Proporção Divina, Proporção Áurea, Fórmula de Ouro, Seção Áurea etc.
 - 3 Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16440>.
 - 4 As gravuras de Giorgio Morandi foram organizadas por Lamberto Vitali em um catálogo *raisonné*. Dessa forma, ao lermos V. inc. 82, estamos lendo a entrada Vitali Incisione número 82. (Vitali, 1957).
 - 5 Morandi não ficou satisfeito com o resultado de sua primeira água-forte e, por esse motivo, acreditava-se que a placa de impressão havia sido perdida. No entanto, em 1948, em ocasião de uma mostra retrospectiva, a placa foi restaurada e a gravura impressa novamente. (Abramowicz, 2004).
 - 6 Sem dúvidas o pintor e crítico de arte Ardengo Soffici, com quem Morandi mantinha relação de amizade, emergiu como um dos principais responsáveis por publicar artigos introdutórios sobre o cubismo na Itália. Destacam-se dentre suas contribuições os artigos: “Picasso e Braque”, datado de 1911 e veiculado na revista *La Voce*; bem como os ensaios “Cubismo”, de 1913, e “Cubismo e Furturismo”, de 1914, ambos publicados nas páginas da revista *Lacerba*.
 - 7 O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo mantém sob salvaguarda uma gravura de Mino Maccari chamada *Ritrato di Morandi*, de 1928. A gravura pode ser vista acessando o link: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16423>
 - 8 O grupo Strapaese tomou forma na década de 1920, caracterizando-se por um forte sentimento patriótico, que valorizava sobretudo as paisagens e o território italiano.
 - 9 Morandi sempre foi um artista organizado e interessado pelo destino de suas obras. É possível encontrar, em seu caderno de anotações, a mensagem “sua excelência Mussolini” ao lado de algumas das vendas decorrentes da I Bienal de Veneza.
 - 10 Existem dois telegramas que auxiliam na reconstituição dos fatos. O primeiro foi endereçado a Ardengo

Soffici, e data de 3 de outubro de 1929, em que o artista bolonhês comenta sobre o apoio do grupo Strapaese na obtenção do cargo de professor de Técnica dell'Inicisione. O segundo é um telegrama de Oppo a Morandi, informando-lhe de sua nomeação “per chiara fama” ao cargo pretendido. Ambos os telegramas se encontram no arquivo Morandi, na cidade de Bolonha.

- 11 A artista americana Janet Abramowicz frequentou o curso de Morandi e publicou interessante relato sobre sua experiência: “Morandi se reunia com seus alunos toda sexta-feira à tarde e sábado de manhã para ensinar a única coisa que ele acreditava que poderia ser ensinada – técnica –, nesse caso, a técnica de gravação. Não havia massas de estudantes correndo para se matricular na turma de Morandi. Meus colegas de classe eram uma mistura interessante, e Morandi lidava com cada um de nós como indivíduos” (Abramowicz, 2004: 10, nossa tradução).
- 12 Em 1948, Pedrosa publicou texto que definia Morandi como: “dessas raras personalidades que passam fugazmente pelas escolas e modas, mas sem deixar por essas incursões pedaços de si mesmo, porque para ele nunca se tratou de se apresentar como um ‘ista’ qualquer, fosse futurista ou metafisista [sic], cubista ou fauvista. Sua passagem por aquelas escolas ou modas é como a projeção, em círculos cada vez mais vastos, da sombra de uma jovem árvore que cresce” (Pedrosa, 1947: 11.)
- 13 “Em 48, no salão do Ministério da Educação e Saúde, organizei uma grande exposição de arte italiana da primeira metade do século 20 (?). Figuravam obras-primas de Giorgio Morandi, Gino Severini, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, de Pisis, de Chirico, Felice Casorati, a preços por assim dizer de banana. Os Morandi na base de duzentos, trezentos dólares por peça, valores que hoje podem ser cifrados em torno de cinquenta, sessenta mil dólares por peça. O único Morandi então vendido foi por mim recomprado pelo atual valor” (Bardi, 1978).
- 14 Estimativa feita a partir do catálogo da I Bienal de São Paulo. Pode haver variações. A 183ª gravura, por exemplo, está ausente.
- 15 Poucos dias antes, o mesmo jornal publicara: “Temos, portanto, nesta II Bienal o que os críticos ‘modernos’ consideram o que há de mais representativo no movimento da arte contemporânea: Calder, Moore, Klee, Mondrian, Morandi” (O Estado de São Paulo: O ‘Vernissage’ da II Bienal. 9 dez. 1953: 20).
- 16 “The third member of the scuola, Giorgio Morandi, is today almost universally considered by the Italians to be their finest living painter and is fame, unlike that of many of his contemporaries, is based on the accomplishment of his later as well as his earlier career” (Barr; Soby, 1949: 26).
- 17 Além da edição mencionada (II Bienal, de 1953), até a presente data, Morandi participou da I (1951), IV (1957), XIX (1987) e XXXIV (2021) bienais de São Paulo.
- 18 Lívio Abramo [Correspondência]. Destinatário: Giorgio Morandi. 13 fev. 1952. *Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi*, carta pessoal.
- 19 Consta na ficha catalográfica como *Sem Título*, 1931. Água-Forte sobre papel, 19/30. 38 x 46 cm. Doação de Francisco Matarazzo Sobrinho.
- 20 Marco Valsecchi [Correspondência]. Destinatário: Giorgio Morandi. 1 out. 1957. *Centro di Documentazione del Comune di Grizzana Morandi*, carta pessoal.
- 21 *Ibidem*. Tradução nossa do texto original: “Come d’intesa, le comunico di seguito l’indirizzo di Matarazzo, presidente della Biennale di San Paolo, e cioè: Francesco Matarazzo Sobrinho, Avenida Paulista 1793, San Paolo (Brasile). Io intanto scriverò alla moglie, dicendole del suo proposito di farle Omaggio di un quadretto, non appena lo avrà fatto. Riterrei anche lei ringraziasse il segretario della Biennale, che fu collaboratore veramente prezioso, e cioè: dott. Arturo Profili, Avenida Brg. Luiz

Antonio 1035, San Paolo (Brasile). Forse penso sarebbe bene regalargli una sua incisione, con una parola di dedica”.

22 Existe uma menção a participação de uma água-forte, da mesma data e com as mesmas características, na segunda edição da Bienal de São Paulo. No entanto, acredita-se que seja um outro exemplar da mesma gravura. Como dissemos anteriormente, todas as gravuras apresentadas naquela edição do evento eram oriundas da coleção de Lamberto Vitalli.

23 Os objetos ainda podem ser vistos no Museu Casa Morandi, na cidade de Bolonha.

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em dezembro de 2023.