

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTÉTICA
E HISTÓRIA DA ARTE

VICTOR TUON MURARI

**Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi no
acervo MAC-USP**

SÃO PAULO
2023

VICTOR TUON MURARI

**Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi no
acervo MAC-USP**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estética e História da Arte da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutor em Arte.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Orientação: Professora Doutora Ana Gonçalves
Magalhães

SÃO PAULO
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MM972e Murari, Victor
e Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as
 obras de Giorgio Morandi no acervo MAC-USP / Victor
 Murari; orientadora Ana Magalhães - São Paulo, 2023.
 166 f.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Giorgio Morandi . 2. Museu de Arte
Contemporânea . 3. Natureza-Morta. 4. Arte Italiana .
5. Pintura. I. Magalhães, Ana, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Victor Tuon Murari

Data da defesa: 03/04/2023

Nome do Prof(a). orientador(a): Ana Gonçalves Magalhães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 18 / 05 / 2023



Assinatura do(a) orientador(a)

MURARI, Victor T. **Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi no acervo MAC-USP**. 2023. Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr. (a) Domingos Tadeu Chiarelli

Instituição: ECA USP

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr. (a) Francisco Cabral Alambert Junior

Instituição: FFLCH USP

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr. (a) Ricardo Nascimento Fabbrini

Instituição: FFLCH USP

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr. (a) Patricia Dalcanale Meneses

Instituição: UNICAMP – Externo

Julgamento: Aprovado

Prof.(a) Dr. (a) Ana Maria Pimenta Hoffmann

Instituição: UNIFESP- Externo

Julgamento: Aprovado

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora **Ana Gonçalves Magalhães**, pela orientação, profissionalismo, dedicação e presteza.

À minha companheira, **Poliana Teixeira da Fonseca**, pela paciência, apoio e horas de leituras dedicadas a esta tese.

Aos meus pais, **Mauricio Murari** e **Verenice Tuon Murari**, pelo apoio familiar tão caro aos pós-graduandos.

À minha irmã, **Nathalia Tuon Murari**, e ao meu cunhado **Douglas Lopis da Silva Issii**, pelo apoio e pela leitura da tese.

À **Cristina Cabral**, documentalista de acervo da Seção de Catalogação e Documentação do Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo.

À **Ariane S. Lavezzo**, Especialista em conservação e restauro do Laboratório de Pintura e Escultura Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

À Professora Doutora **Marcia Rizzuto**, e o Doutor **Pedro H. O. V. de Campos** do Núcleo de Apoio a Pesquisa Física Aplicada ao Estudo do Patrimônio Artístico e Histórico da Universidade de São Paulo.

À **Beatriz Yunes**, da Coleção Yunes.

À **Lorenza Selleri** e **Alessia Masi** do Museo Morandi / Istituzione Bologna Musei

À **Marilena Pasquali**, do Archivio G. Morandi

À **Claudia Marques de Abreu**, da BASE7.

À **Sara Vieira Valbon**, da secretaria de divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica.

Aos meus colegas **Renata Rocco**, **Rodrigo Vicente Rodrigues**, **Andrea Ronqui** e **Marina Barzon**, pelas leituras, apoio e troca de informações.

À FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo apoio financeiro concedido através do processo 2019/00930-4

RESUMO

MURARI, Victor T. Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi no acervo MAC-USP. 2023. Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A presente tese se ocupa das obras “Natureza-Morta” (v.1359), de 1939, e “Natureza-Morta” (v.506), de 1946, do artista italiano Giorgio Morandi, que compõem o acervo de pinturas italianas do Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Tendo em vista o objetivo de esclarecer e investigar questões como proveniência, colecionismo, a história das obras, as características intrínsecas das pinturas e a recepção tanto do artista como de suas obras, a pesquisa se apresenta dividida em três capítulos. O primeiro deles, “Morandi e o ambiente brasileiro”, trata de assuntos como a participação do artista nas Bienais brasileiras e os discursos produzidos por sua participação, principalmente tendo em vista a figura de Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e Pietro Maria Bardi. Já no segundo capítulo, “Colecionismo e Proveniência”, propomos o exame de documentação textual para esclarecermos os meandros que permitiram a incorporação e a exibição das obras pelo Museu de Arte Contemporânea. Por fim, o terceiro capítulo, “Análise das obras”, aborda alguns argumentos de ordem prática, como os processos criativos, o uso da cor e a construção do espaço pictórico. Como resultado da pesquisa, trouxemos a luz esclarecimentos sobre as tratativas para a aquisição da pintura de 1946. Além do mais, por meio de análise técnico-científica, descobrimos característica intrínsecas das obras, tal como a presença de objetos em camadas sobrepostas pela pintura.

Palavras-Chave: Giorgio Morandi. Museu de Arte Contemporânea. Pintura. Natureza-Morta.

ABSTRACT

MURARI, Victor T. Between the criticism and the form: reflections on the works of Giorgio Morandi in the MAC-USP collection. 2023. Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The present thesis deals with the works “*Natura Morta*” (v.1359), from 1939, and “*Natura Morta*” (v.506), from 1946, by the Italian artist Giorgio Morandi, which make up the collection of Italian paintings of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP). With the objective of clarifying and investigating issues such as provenance, collecting, the history of the works, the intrinsic characteristics of the paintings and the reception of both the artist and his works, the research is divided into three chapters. The first one, “Morandi e o ambiente brasileiro”, deals with subjects such as the artist’s participation in the Brazilian Biennials and the speeches produced by his participation, especially in view of the figures of Mário Pedrosa, Sérgio Milliet and Pietro Maria Bardi. In the second chapter, “Colecionismo e Proveniência”, we propose the examination of textual documentation to clarify the intricacies that allowed the incorporation and exhibition of works by the Museum of Contemporary Art. Finally, the third chapter, “Análise das obras”, addresses some practical arguments, such as creative processes, the use of color and the construction of pictorial space. As a result of the research, we shed light on the negotiations for the acquisition of the 1946 painting. Furthermore, through technical-scientific analysis, we discovered intrinsic characteristics of the works, such as the presence of objects in layers superimposed by the painting.

Keywords: Giorgio Morandi. Museu de Arte Contemporânea. Paintings. Still Life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Entrega do grande prêmio de pintura a Giorgio Morandi	29
Figura 2 - Entrega do Grande Prêmio de Pintura a Giorgio Morandi.....	29
Figura 3 - Entrega do Grande Prêmio de Pintura a Giorgio Morandi.....	30
Figura 4 - Vista das obras de Giorgio Morandi na 34ª Bienal de São Paulo	37
Figura 5 - Vista das obras de Giorgio Morandi na 34ª Bienal de São Paulo.	38
Figura 6 - Sala de Jantar da Casa Bardi (Casa de Vidro).....	49
Figura 7 - Natureza-Morta (v.514).....	50
Figura 8 - Caravaggio, “Canestra di Frutta”, c.1956.....	69
Figura 9 - Arturo Tosi, “ <i>Natura morta pane e uva</i> ”, 1930.....	70
Figura 10 - Filippo De Pisis, “ <i>Natura Morta</i> ”, 1946.....	72
Figura 11 - Giorgio De Chirico. “ <i>Natura Morta</i> ”, c. 1940	73
Figura 12 - Ardengo Soffici, “ <i>Natura Morta com Ventaglio</i> ”, 1915.....	74
Figura 13 - Folha com marcações. s/ data.....	77
Figura 14 - Detalhe da mesa do artista. c.1990.....	77
Figura 15 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza	78
Figura 16 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza	79
Figura 17 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza	79
Figura 18 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v. 783), 1951	80
Figura 19 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.788), 1951	81
Figura 20 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.971), 1955	82
Figura 21 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v. 1107), 1958.....	83
Figura 22 - Depósito de objetos	85
Figura 23 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v. 1049), 1957	87
Figura 24 - Procedimentos técnicos-científicos realizados na pintura “ <i>Natureza-Morta</i> ” (v.506), de 1946.....	90
Figura 25 - “ <i>Natureza-Morta</i> ” (v. 1349), 1939	90
Figura 26 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.241)	91
Figura 27 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.563), 1947	92
Figura 28 - Imagem de radiografia da obra “ <i>Natureza-Morta</i> ” (v. 1349), 1939	93
Figura 29 - Vidro de perfume, na parte superior esquerda	93
Figura 30 - Detalhe do jarro.....	94
Figura 31 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.57), 1920	95
Figura 32 - Imagem de fotografia com luz rasante na obra “ <i>Natureza morta</i> ” (v.1349), 1939	96
Figura 33 - “ <i>Naturza-Morta</i> ” (v. 506), 1946.....	97
Figura 34 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.625), 1948	98
Figura 35 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.514), 1946	99
Figura 36 - “ <i>Natura Morta</i> ” (v.1176), 1960	100
Figura 37 - Imagem de reflectografia com luz infravermelha na obra “ <i>NATUREZA-MORTA</i> ” (v. 506), 1946.....	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FRX/XRF/X-Ray	Fluorescência de Raios X
IR	Infravermelho
LACAPC USP	Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MART	<i>Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto</i>
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
USP	Universidade de São Paulo
UV	Ultravioleta
v.	Vitali – Catálogo <i>Raisonné</i>
v. inc.	<i>Vitali Incisione</i> – Vitali Gravuras

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MORANDI E O AMBIENTE BRASILEIRO	15
1.1 Bienais de São Paulo	19
1.1.1 I Bienal de São Paulo (1951)	22
1.1.2 II Bienal de São Paulo (1953).....	24
1.1.3 IV Bienal de São Paulo (1957)	26
1.1.4 XV Bienal de São Paulo (1979).....	35
1.1.5 XXXIV Bienal de São Paulo (2021).....	36
1.2 A PARTICIPAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE	38
1.2.1 A crítica de Mário Pedrosa	40
1.2.2 A crítica de Sérgio Milliet.....	44
1.2.3 Pietro Maria Bardi.....	47
2. COLECIONISMO E PROVENIÊNCIA	51
2.1 AS EXPOSIÇÕES NO MAC USP	60
3 ANÁLISE DAS OBRAS	67
3.1 O GÊNERO DE NATUREZA-MORTA	68
3.2 O PROCESSO CRIATIVO DE MORANDI	75
3.3 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS DO MAC USP	87
3.4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DA ANÁLISE TÉCNICO-CIENTÍFICA DAS PINTURAS	89
3.4.1 “Natureza-Morta” (v. 1349), 1939.....	90
3.4.2 “Natureza-Morta” (v. 506), 1946.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

*Nascido em 20 de julho de 1890, em Bolonha, na rua Lame. Não estou certo se no n. 58.
A casa foi destruída em um bombardeio.
Meu pai: Andrea. Minha mãe: Maria Maccaferri. Primeiro de cinco filhos. Após ter concluído o ensino
fundamental, frequentei a escola técnica, mas não consegui o diploma. [...]
Depois, em 1917, na Academia de Bolonha, da qual me afastei em 1923. [...]
Comecei a ensinar em escolas fundamentais em 1914 e parei em 1930, quando fui nomeado professor de
gravura na Academia de Belas Artes. [...]
Meus professores na Academia foram: Augusto Maiani e Domenico Ferri.
Aposentei-me em 1956.¹*

O trecho anterior, datado de agosto de 1963, é uma das raras oportunidades em que o Giorgio Morandi escreve sobre si mesmo. Naquela ocasião, o pintor enviava orientações ao historiador Lamberto Vitali, para que este pudesse organizar um catálogo *raisonné* de suas pinturas e gravuras. Morandi, que mantinha um caderno em que fazia anotações sobre a compra, venda e o destino de todas as suas obras, indicou nesta mesma ocasião a presença de obras suas na cidade de São Paulo.² Trata-se das obras “Natureza-Morta” (v. 1349)³, de 1939 e da “Natureza-Morta” (v. 506), de 1946, que constituem hoje parte da coleção de pinturas italianas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Desde 2013, com a exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*⁴, e com a publicação da tese de livre-docência “Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do antigo MAM”⁵, de Ana Gonçalves Magalhães, em 2014, a coleção de 71 pinturas italianas do museu vem sendo estudada de maneira sistemática por meio de pesquisas de mestrado, doutorado ou pós-doutorado. Alguns dos artistas que já foram

¹ Cf. MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (org.). **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p.141-142.

² Sobre a localização de suas obras, Morandi disse: “Na América do Sul, em São Paulo, mas não saberia dizer mais. Ghiringhelli está a par e poderá lhe dizer com precisão.” Ibid, p. 153.

³ A marcação “v.” se refere à entrada de cada uma das pinturas no catálogo *raisonné* organizado por Vitali. No que diz respeito às gravuras, encontramos “v. inc.” ou “*Vitali incisione*” (Vitali gravura).

⁴ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras**. (Catálogo de exposição) São Paulo: MAC USP, 2013.

⁵ MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

contemplados com pesquisas recentes são: Danilo di Prete⁶, Gino Severini⁷, Massimo Campigli⁸, Mario Sironi⁹, Arturo Tosi¹⁰ e os artistas do *Gruppo degli Otto*¹¹.

Considerando o que foi dito acima, esta tese tem por objetivo colaborar com o panorama maior sobre a coleção de pintores italianos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, contribuir com uma apreciação crítica a respeito das duas pinturas, bem como esclarecer os processos de aquisição, incorporação e a relação estabelecida entre as pinturas e o acervo italiano.

Dessa maneira, algumas questões das quais nos ocuparemos no decorrer da tese, e que se encontram diretamente relacionadas a tais processos, começam a tomar forma, como por exemplo, a maneira pela qual as duas pinturas foram compreendidas pelo museu, as relações sociais e os personagens que contribuíram para a aquisição, interpretação e circulação das obras.

Embora tenhamos a pretensão de tratarmos da relação entre Giorgio Morandi e outros artistas italianos que compõem o acervo do museu, a gravura “*Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro*” (v. inc. 82), de 1931, que também está sob salvaguarda do MAC USP, não é objeto de estudo desta tese. O recorte estabelecido é uma necessidade que a pesquisa acadêmica nos impôs, uma vez que estamos tratando especificamente de uma coleção de pinturas. De maneira resumida, a gravura dialoga com as obras do museu a partir de outros parâmetros, e sua aquisição não se deu do mesmo modo que os lotes de pintura. Por essa razão, a gravura deverá ser apreciada de maneira individual.¹²

Diante disso, a tese foi estruturada a partir de três capítulos. O primeiro, “Morandi e o ambiente brasileiro”, levanta questões como: a maneira pela qual o ambiente brasileiro entendeu a presença do pintor italiano, seja por meio das bienais ou de outras exposições; as

⁶ ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo Di Prete em ação:** a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

⁷ ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Para além do futurismo:** poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP. 2013. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

⁸ ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Massimo Campigli:** Entre a pulsão pelo antigo e a crônica de seu tempo. *Figura: Stud. on the Class. Tradit.* 2021, 9, p.149-180.

⁹ RONQUI, Andrea Augusto. **Mario Sironi no acervo do MAC USP.** 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

¹⁰ SAROQUETE, Dúnia Roquetti. **Política e arte:** Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2015.

¹¹ SILVA, Marina Barzon. **Fugindo da antinomia:** a crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil. 2017. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

¹² O artigo Entre o traço e a crítica: reflexões sobre a gravura *Natura Morta con Oggetti Bianchi su Fondo Scuro* de Giorgio Morandi no acervo MAC-USP, com pretensões similares a esta tese, porém tendo em vista a gravura, encontra-se em fase de elaboração.

participações nas Bienais de São Paulo; e o papel da crítica de arte, principalmente no que diz respeito a Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e ao historiador Pietro Maria Bardi na circulação e na incorporação do artista nas coleções públicas e privadas.

O segundo capítulo, “Colecionismo e Proveniência”, investiga os processos de aquisição e exibição das obras, tendo em vista figuras como os italianos Fiammetta Sarfatti e Livio Gaetani, assim como os colecionadores Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo. Outra proposta do capítulo, tendo em vista as questões centrais da tese, é a criação um panorama com algumas das principais exposições produzidas pelo MAC USP em que as pinturas de Morandi foram expostas.

Por fim, o terceiro e último capítulo, “Análise das Obras”, apresenta uma interpretação formal das pinturas, levando em conta a análise técnico-científica das duas naturezas-mortas em questão, conduzida no museu em agosto de 2019. Ademais, o capítulo traz algumas propostas e chaves de leitura para as pinturas, uma breve discussão sobre o gênero de natureza-morta na coleção de artistas italianos, além de um exame dos processos criativos do artista.

A pesquisa esteve vinculada ao Projeto Temático Fapesp “Coletar, Identificar, Processar, Difundir. O ciclo curatorial e a produção do conhecimento”, da qual fazem parte pesquisadores que atuam nos quatro museus estatutários da Universidade de São Paulo (USP). As análises técnico-científicas, às quais nos referimos anteriormente, foram resultado da colaboração entre o MAC USP e o Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural do Instituto de Física da USP (LACAPC-USP), também colaborador no Projeto Temático Fapesp.

No decorrer desta pesquisa, que se iniciou no final de 2018, deparamo-nos com alguns desafios. Em março de 2020, o mundo se viu frente a uma pandemia de SARS-CoV-2 (COVID-19), impedindo que as pessoas pudessem circular normalmente dentro e fora dos seus países.¹³ Como consequência, a pesquisa foi obrigada a se adequar às novas necessidades. Alguns exemplos dessa adequação foram: o cancelamento de uma dupla-titulação em parceria com a *Università degli Studi di Milano* e o professor Paolo Rusconi; a impossibilidade de frequentar bibliotecas e arquivos para pesquisa documental; e visitas controladas ao acervo para análise das obras.

De todo modo, assim como os pesquisadores tiveram que se adaptar às mudanças repentinas, as instituições também o fizeram. A Fundação Bienal, que dispõe de documentação

¹³ Até o momento em que este texto está sendo redigido (junho de 2022), o Brasil somou 668 mil vítimas de COVID-19. Os casos globais, até o momento, somam 6,3 milhões.

fundamental para a condução desta pesquisa, forneceu com muita presteza e agilidade, uma cópia fotografada de toda documentação requerida. Da mesma forma, a biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP esteve sempre pronta a disponibilizar, de maneira virtual ou com hora marcada, toda a bibliografia necessária para a boa condução das pesquisas.

De maneira geral, novos desafios também apresentam novas possibilidades. Com a chegada das vacinas e o arrefecimento da pandemia, conseguimos dar início a uma “nova normalidade” que, disciplinada pelo uso de máscaras e higienização das mãos, proporcionou o retorno ao convívio social, ainda que de maneira restrita. Em novembro de 2021, o doutorando foi convidado pela BASE7 e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) a colaborar com a exposição *Ideias: O Legado de Giorgio Morandi*, que itinerou pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A participação na exposição proporcionou a troca de informações entre a pesquisa e o grande público por meio de debates com o setor educativo, palestras, contato com os curadores e os arquivos italianos.

Com a flexibilização dos aeroportos e a possibilidade de retomar às viagens internacionais, recobramos alguns dos planos iniciais de visitar Bolonha, cidade natal de Giorgio Morandi, para fins de pesquisa nas instituições locais. Por conta disso, tivemos acesso ao *Museo Morandi*, à *Casa Morandi* e ao *Archivio G. Morandi*. As visitas a tais instituições foram indispensáveis para a construção dos argumentos referentes às questões que nos propomos a responder nas páginas desta tese.

1 MORANDI E O AMBIENTE BRASILEIRO

*Morandi controlla il sonno delle bottiglie
che a loro volta controllano
la veglia di Morandi.
Sotto i portici bolognesi
Morandi cammina
orfano di padre e di bottiglia.*¹⁴

Aracy Amaral inicia seu texto para o catálogo da exposição *Morandi no Brasil* chamando atenção para a maneira pela qual uma série de artistas brasileiros foram sensíveis à obra de Giorgio Morandi. Por meio de uma constatação perspicaz, a autora nos remete à constituição de um “paradoxo eloquente” ao exemplificar o modo como um país ruidoso e descontraído como o Brasil se interessa por um artista de obras tão reflexivas e silenciosas como as de Morandi. Segundo Amaral, as pinturas do italiano exercem “forte sedução” em artistas de diversas gerações, como Maria Leontina, Mira Schendel, Milton Dacosta, além de críticos e historiadores da arte.¹⁵

Lorenzo Mammì,¹⁶ por sua vez, nos lembra que, quando Morandi expôs nas bienais em 1951, 1953 e 1957, o Brasil estava enfrentando algo muito semelhante ao que a Itália enfrentava: de um lado, a redução da arte à retórica no nacionalismo de Portinari e, de outro, o esquema conceitual das correntes concretistas.¹⁷ Segundo Mammì, “[...] foram, porém, os artistas que não se encaixavam em nenhuma das alternativas – Volpi, Iberê e Dacosta – os verdadeiros fundadores da arte contemporânea brasileira”¹⁸. Todos eles refletindo fortemente sobre a pintura de Morandi. No entanto, o autor adverte que “a história da pintura paulista está tão intimamente ligada às suas raízes italianas que é difícil dizer o que nela é morandiano e o que apenas compartilha do clima que Morandi respirou.”¹⁹

¹⁴ Morandi controla o sono das garrafas / Que por sua vez controlam / a vigília de Morandi / Sob os pórticos bolonheses / Morandi caminha / Orfão de pai e de garrafa. MENDES, Murilo. **Ipotesi**. Parma: Guanda: 1997, p. 59, tradução nossa.

¹⁵ AMARAL, Aracy. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. In: MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (org.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 117-124.

¹⁶ MAMMÌ, Lorenzo. Morandi e o Brasil. In: MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 284-288.

¹⁷ “Quando Morandi expôs na Bienal de São Paulo, nas edições de 1951, 1953 e 1957, o Brasil se encontrava num impasse parecido com o da Itália: de um lado, a redução da arte à retórica, na escola nacionalista de Portinari; de outro, sua esterilização num esquema conceitual predeterminado, nas correntes concretistas.” Ibid. p. 285.

¹⁸ Ibid, p. 285.

¹⁹ Ibid, p. 286.

No decorrer deste capítulo, nos propomos a seguir as prerrogativas dos autores supracitados e trazer à luz algumas das questões que nortearam a relação do circuito artístico brasileiro com o artista bolonhês, principalmente no que se refere à figura de Mário Pedrosa. Ademais, é fundamental para as propostas desta tese explorar o ambiente no qual as obras MAC USP foram incorporadas a essa coleção, bem como a relação com as personagens que influenciaram a aquisição e a leitura das pinturas por parte da instituição.

Mesmo o artista nunca tendo visitado o Brasil, as obras de Morandi são vistas com certa frequência no País. Além das pinturas que pertencem à coleção do MAC USP, as quais nos deteremos com mais atenção nos próximos capítulos, colecionadores de arte²⁰, como Pietro Maria Bardi, Ribeiro Coutinho²¹ e Jean Boghici²², também mantinham pinturas de Morandi em seus respectivos acervos. Até o momento não é possível precisar quais foram as primeiras obras do artista a serem expostas no Brasil nem quem teria sido o primeiro colecionador a adquiri-las. No entanto, sabe-se 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.²³ É bastante provável que essa gravura tenha feito parte de uma pasta que se mantinha sob os cuidados da Calcografia do Sindicato Fascista de Belas-Artes da Itália, órgão dedicado à promoção de gravuras, dirigida por Carlos Alberto Petrucci²⁴.

Dois anos mais tarde, Morandi itinerou com a *Mostra de Gravura Italiana Moderna*, expondo quatro naturezas-mortas e duas paisagens.²⁵ Além de São Paulo, as obras foram vistas em diversas cidades da América do Sul.²⁶ Nos anos seguintes, uma série de outras mostras foram organizadas no continente sul-americano. De caráter coletivo, as exposições variavam quanto ao tema e ao local, conforme as necessidades que se apresentavam. Exemplo disso é a *Mostra de Gravura italiana* e a Feira do Livro, realizada em Santiago, em 1947, entre outras.

²⁰ Em carta a Carlo L. Raghianti, datada de 9 de dezembro de 1946, o nome do colecionador brasileiro Emilio de Benedetti aparece como um futuro comprador da *Natureza-Morta* (v. 547). No entanto, não se sabe se a venda foi concretizada ou não. Ibid, p.102.

²¹ De acordo com o Catálogo Raisoné organizado por Vitali, uma natureza-morta de 1949 (v.688) esteve sob salvaguarda de Ribeiro Coutinho, sendo transferida ao marchand Jean Boghici anos mais tarde. Até o momento não encontramos maiores informações sobre Coutinho e sua coleção.

²² Jean Boghici foi um marchand e colecionador romeno que atuou na cidade do Rio de Janeiro. Entre outras atividades, fundou a Galeria Relevo, no qual expôs Morandi em 1966.

²³ SALLERI, Lorenza. Bienais e adjacências. In: **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 87.

²⁴ Carlos Alberto Petrucci foi professor de gravura de Iberê Camargo em Roma.

²⁵ São as gravuras *Natura Morta con il pannello*, 1931 (v. inc. 80); *Natura Morta con oggetti bianchi sul fondo scuro*, 1931 (v. inc.82), provavelmente outro exemplar da mesma edição da gravura que pertence ao MAC-USP; *Natura Morta*, 1932 (v. inc. 100); *Natura Morta*, 1933 (v. inc. 101); *Paesaggio con il grande pioppo*, 1927 (v. inc. 34) e *Pianti di gerani e rete di filo di ferro*, 1928 (v. inc. 45).

²⁶ Ibid, p. 87.

No que diz respeito às exposições individuais, ou pelo menos no que se refere a exposições que colocam o artista bolonhês como figura central, destaca-se a primeira delas, *Morandi no Brasil*, que teve lugar no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), em 1996. Tal mostra tornou-se bastante significativa, uma vez que relacionou o nome do artista bolonhês com artistas brasileiros como Iberê Camargo, Milton Dacosta, Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Paulo Pasta, entre outros.

Pouco tempo mais tarde, em 1997, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), trouxe ao Brasil a exposição *Giorgio Morandi*, com uma retrospectiva das obras do artista. Na ocasião, o museu expôs 113 obras, sendo 65 pinturas, 20 gravuras, 17 desenhos e 11 aquarelas. Até aquele momento, a mostra foi considerada a maior exposição do artista em solo brasileiro. Fora do País tal mostra não era inédita, no entanto era a primeira vez que o público brasileiro tinha contato com mais de 20 das obras expostas, além de poder rever uma das “*Natura Morta Metafisica*” (1918), que até aquele momento só havia sido exposta na IV Bienal de São Paulo.

Uma terceira mostra aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006. Sob o título de *Giorgio Morandi e a Natureza Morta na Itália*²⁷, a mostra colocou frente a frente artistas como De Chirico, Carrà, Semeghini e Severini, entre outros. Do ponto de vista do modo como as obras foram apresentadas, a exposição da Pinacoteca traz um elemento que as outras exposições, mesmo as mais recentes, não puderam fazer: trata-se da relação entre as pinturas de Morandi com as dos artistas que compunham o mesmo ambiente italiano.²⁸ A maior parte das obras eram oriundas da coleção de Roberto Longhi que, além de historiador da arte e colecionador, era um amigo próximo de Giorgio Morandi.

Na sequência, a exposição *Morandi no Brasil*, de 2012, itinerou na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, tendo sido a primeira exposição individual e desse porte a ser exibida fora da cidade de São Paulo. A mostra teve lugar no Instituto Iberê Camargo, apresentava 15 gravuras e 40 pinturas, entre elas as duas naturezas-mortas da coleção do MAC USP. De acordo com o curador Fabio Coutinho, a pesquisa para a exposição deveria envolver a reprodução da Sala Especial da IV Bienal de São Paulo, de 1957²⁹.

²⁷ A questão da natureza-morta em Morandi será debatida nos capítulos posteriores.

²⁸ Como veremos a seguir, a exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura italiana no entreguerra*, que esteve em cartaz no MAC USP entre os anos de 2013 e 2017, também traz a perspectiva das relações possíveis entre pinturas a partir do contexto italiano da primeira metade do século XX. No entanto, a exposição da Pinacoteca coloca Morandi como pivô dessa articulação, tendo como mote a pintura de natureza-morta.

²⁹ “O projeto inicial era reproduzir a sala especial dedicada a Morandi em 1957, mas ele acabou se expandindo e envolvendo cinco instituições italianas que têm obras suas no acevo.” Ver: FILHO, Antonio G. A Volta de Morandi. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 27, n. 8930, 29 nov. 2012. Caderno 2, p. D1.

Por último, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), realizou entre os anos de 2021 e 2022 a mostra *Ideias: O Legado de Giorgio Morandi*. A exposição, que itinerou entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, expôs 34 obras de Morandi e outras 23 de artistas que, de alguma forma, se relacionam com as propostas artísticas de Morandi, tais como: Wayne Thiebaud, Rachel Whiteread, Franco Vimercati, Joseph Albers e Lawrence Carroll. A mostra, inédita no Brasil mas não fora dele, ocorreu como iniciativa paralela à 34ª Bienal de São Paulo, na qual estavam presentes as duas pinturas do MAC USP.

Dentre as exposições apontadas acima, somente as mostras de Porto Alegre e a 34ª Bienal de São Paulo expuseram as obras do MAC USP.³⁰ Isso não significa, de nenhuma maneira, que não exista qualquer tipo de diálogo entre as obras, principalmente se tivermos em vista que a maior parte destas exposições itineraram na cidade de São Paulo. É interessante notar, por exemplo, como a exposição *Giorgio Morandi e a Natureza-Morta na Itália*, de 2006, nos oferece possibilidades de leitura das obras muito semelhantes às da coleção de artistas italianos do MAC USP. Ambos os acervos propõem relações entre os artistas da primeira metade do século XX e são ricas em pinturas de natureza-morta. Assim como a exposição *Ideias: o Legado de Giorgio Morandi* propôs relações entre o artista bolonhês e a arte contemporânea, o MAC USP nos oferece a possibilidade de ampliar tal debate, seja ele relacionado a arte brasileira ou internacional, figurativa ou abstrata.

Antes de entrarmos nas Bienais de São Paulo, cabe uma pequena menção ao episódio envolvendo a pintura “Natureza-Morta” (v. 943)³¹, adquirida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em maio de 1955. Trata-se de uma composição relativamente semelhante à pintura do MAC USP de 1939, com seis objetos, entre eles: uma lata de óleo, uma garrafa clara, um vidro de perfume, uma lata e um pão.³² O *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, descreveu a pintura da seguinte forma:

O clichê mostra a Natureza Morta de Giorgio Morandi, da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, escolhido pela Bienal de Veneza para o cartão de festas que a grande entidade italiana fez para enviar para os quatro cantos do mundo. É expressivo que uma peça de um museu tão jovem como o nosso tenha merecido esse destaque, justamente na pátria de Morandi onde tantas obras existem. Esse quadro foi escolhido por Niomar e Paulo Bittencourt quando visitaram o grande mestre em Bolonha. Morandi não os conhecia, mas os recebeu alegremente acabando a visita

³⁰ Essa informação pode ser acessada através do site: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/> ou através do centro de documentação do Museu de Arte Contemporânea da USP.

³¹ Ver Anexo A.

³² O jornal *Correio da Manhã*, de 17 de fevereiro de 1956, sob a manchete “Morandi, no patrimônio do Museu de Arte Moderna”, comunica: “Entre as novas aquisições do Museu de Arte Moderna do Rio para o seu patrimônio artístico, as quais se acham em exposição na sede provisória da instituição, à rua da Imprensa, nº 16-A, merece destaque especial a Natureza Morta de Giorgio Morandi, o consagrado pintor italiano, nascido em Bolonha em 1890. Morandi, no patrimônio do Museu de Arte Moderna”. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1956.

numa cantina bolonhesa da predileção do artista. Escolheram as peças, uma para o museu e outra para coleção particular, pediram o preço e Morandi pediu uma importância menor do que os dois *marchands* (“o meu preço é esse, se cobram mais lá fora, não tenho culpa.”). E sem a menor preocupação com a identidade dos visitantes aceitou o cheque que lhe deram. Era assim Morandi, um verdadeiro artista, instintivo, capaz de confraternizar, feliz quando notava que de fato gostavam do seu trabalho, e sem qualquer desconfiança com a honestidade dos outros. A Bienal de Veneza reproduziu o cartão em cores com um simples: “*La biennale di Venezia augura buon natale e un felice 1966*”. E no verso anuncia a grande exposição retrospectiva de Morandi que fará inaugurar quando da próxima XXXIII Bienal, em junho de 1966.³³

Infelizmente, em 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi acometido por um incêndio, no qual grande parte de seu acervo acabou sendo destruído pelas chamas. Entre as obras estava a pintura “Natureza-Morta” de Giorgio Morandi. Sobre o incêndio, o *Jornal do Brasil* publica: “Queimaram-se: Natureza Morta do italiano Giorgio Morandi, mostrava, como de hábito nos quadros do artista, garrafas e [...]”³⁴ contra um fundo claro. Tinha 25 cm por 41 e fundo amarelo.” A reportagem considerou o acidente como “o maior desastre da arte moderna”³⁵, comparando-o a enchente do rio Arno, na cidade de Florença, em 1966, e o incêndio do museu de Bogotá, em 1941.

1.1 BIENAS DE SÃO PAULO

Não existem dúvidas de que as bienais de São Paulo foram os eventos que influenciaram de maneira mais decisiva a forma pela qual Giorgio Morandi é entendido no Brasil. As reverberações das primeiras edições podem ser sentidas na maior parte das exposições que se seguiram, como por exemplo: na tentativa de reproduzir a Sala Especial da IV Bienal na exposição de Porto Alegre, em 2012 e nos reflexos produzidos pela presença das obras do artista bolonhês no certame nacional, na exposição de 1996, do Centro Cultural São Paulo.

Em consonância com o que foi dito anteriormente, nas próximas páginas ofereceremos ao leitor uma perspectiva ampla sobre como as Bienais propiciaram a maneira pela qual o Brasil interpreta Giorgio Morandi. No que diz respeito ao *core* dessa tese, as Bienais de São Paulo adquirem um papel ainda mais fundamental, não somente pela figura de Ciccillo Matarazzo, idealizador do evento³⁶ e responsável pelo núcleo inicial do acervo MAC USP, mas também

³³ Morandi. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1965.

³⁴ Parte ilegível do texto.

³⁵ O Maior desastre da arte moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978. 1º caderno, p. 23.

³⁶ A questão foi mais bem debatida na tese de Renata Rocco. Ver: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

pela perspectiva de leitura das obras oferecida pelo ambiente artístico e intelectual da época. Em outras palavras, pretende-se mostrar como o discurso produzido por ocasião das Bienais supera o evento, toma forma nas exposições do MAC USP e constitui uma espécie de chave de leitura na qual o museu entende as pinturas que mantém sob salvaguarda.

Embora não seja necessário recontar a história das Bienais de São Paulo, alguns fatos merecem ser resgatados, a fim de que se possa entender de maneira mais profunda as razões que levaram artistas, críticos, historiadores e jornalistas a se posicionarem da maneira como o fizeram. Como dito anteriormente, essa tese se ocupa, entre outros aspectos, de demonstrar a maneira pela qual o ambiente brasileiro percebe e discute as pinturas de Giorgio Morandi, tendo em vista o que se entendia por arte moderna naquele momento do País. Dito de outra forma, nos interessa o tipo de entendimento que se produz a partir da presença das obras do artista italiano nas bienais de São Paulo e, por consequência, nas exposições seguintes. Isso em vista, é imperativo trazer à luz alguns dos eventos que contribuíram para que tal associação acontecesse.

Dessa maneira, devemos ter em mente que a década de 1950 nos remete a um período ao qual o modernismo figurativista, linguagem predominante no debate artístico nacional desde a década de 1920, caminha para a margem em um processo de desvalorização de seus protagonistas, para dar lugar a arte abstrata ou concretista.³⁷ Nesse sentido, a Bienal de São Paulo assume um papel fundamental tanto na internacionalização dessa vanguarda quanto na promoção de uma consciência estética que passa a ser reconhecida como arte moderna propriamente dita.³⁸

Portanto, quando nos referimos a arte moderna ou até mesmo a crítica de arte moderna, estamos nos referindo ao processo pelo qual a arte abstrata e concretista vem tomando o espaço das experiências figurativas, produzindo novos sentidos, linguagens e interpretações.

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29112018-101540/publico/2018_RenataDiasFerrarettoMouraRocco_VOrig.pdf> Acesso em: 19 jul. 2021.

³⁷ “O modernismo se impôs como cânon nacional incontestável até o ingresso das linguagens construtivas no país durante os anos 1950. A introdução das correntes abstratas, especialmente com a inauguração da Bienal de São Paulo em 1951, colocou em cheque o predomínio das linguagens figurativas constitutivas do programa modernista que se propagara no Brasil desde os anos 1920. Ao longo da década de 1950, presenciou-se a ascensão do abstracionismo geométrico (mais conhecido no Brasil pelo nome de concretismo) como uma nova vanguarda nacional (BRITO, 1985; COUTO, 2004). A ascensão da arte abstrata trouxe consigo a desvalorização da produção das gerações anteriores e, com isso, uma certa marginalização das obras e dos artistas modernistas.” SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. 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 maio 2022.

³⁸ “Em seu entender, apenas na década de 1950, com o triunfo das linguagens abstratas no país (o concretismo) e, em especial, com a internacionalização promovida com as Bienais de Arte de São Paulo, é que se configurou uma consciência estética propriamente moderna no Brasil (BRITO, 1985).” *Ibid*, p.11.

Não é possível conceber a criação da Bienal de São Paulo sem pensarmos na Bienal de Veneza. Longe de tentar se afastar dessa relação, a Bienal de São Paulo fez questão de reforçá-la. Sendo assim, o primeiro fato que devemos ter em conta é justamente a natureza da criação desse evento; para tanto, devemos voltar ao ano de 1948, quando o casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado comemorava suas bodas em viagem pela Europa. Na ocasião, os consortes visitaram a 24^a *Biennale di Venezia*. Essa edição da bienal italiana entrou para a história da arte como a bienal de reabertura. Nela foram expostos nomes como Cézanne, Van Gogh, Dalí, Kandinsky, Braque, Picasso, Pollock, entre outros. Por se tratar de uma bienal de reabertura, a delegação italiana estava empenhada em destacar algum nome que pudesse contribuir para a reinserção da Itália no circuito internacional das artes. Assim, o grande vencedor do prêmio de pintura nacional daquela edição da *Biennale di Venezia* foi Giorgio Morandi.

No catálogo da primeira edição da Bienal de São Paulo, o crítico de arte Lourival Gomes Machado, que naquela ocasião ocupava o cargo de diretor artístico, fez a seguinte declaração:

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contacto [sic] com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador. Nesse momento impôs-se submeter o Museu de Arte Moderna a uma dura prova porquanto, se no estrangeiro não tivesse sua reputação firmada, melhor fora abandonar seu ousado projeto.³⁹

A *Biennale di Venezia*, por sua vez, consciente dos esforços brasileiros, através da figura de seu presidente, Giovanni Ponti, responde:

A Bienal de Veneza, que há seis anos celebrou meio século de existência, saúda a I Bienal de São Paulo, Brasil, que se inaugura por iniciativa do Museu de Arte Moderna, com finalidades e características semelhantes às que inspiraram a atividade da entidade veneziana. Assim como Veneza apresenta, a um público, na sua maioria europeu, um vasto panorama da arte mundial, fazemos votos de que a Bienal de São Paulo realize o mesmo para a América do Sul, onde uma vida rica de talentos e múltiplas e fecundas realizações está ansiosa por conquistar seu papel no campo da cultura, onde já se distinguiram testemunhos definidos e apreciados.⁴⁰

Desse modo, fica claro o empenho de fazer da Bienal um evento que pudesse dar ao Brasil, e mais especificamente à cidade de São Paulo, um lugar de destaque no circuito internacional das artes.⁴¹ Além do mais, tal afirmação deixa evidente o esforço brasileiro no

³⁹ MACHADO, L. G. Introdução. In: **Museu De Arte De São Paulo**. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Catálogo de exposição). São Paulo: MAM, 1951, p. 14.

⁴⁰ **Museu De Arte De São Paulo**. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Catálogo de exposição). São Paulo: MAM, 1951.

⁴¹ Esse esforço é reconhecido por Alfred Barr na IV Bienal de São Paulo. Em declaração ao periódico *Correio da Manhã*, declara: “A Bienal de São Paulo é tão importante quanto a de Veneza e parece-me melhor proporcionada.

sentido de prover as tendências da arte mundial. Este movimento vai ao encontro tanto com o que a Itália desejava naquele momento, que era se reinserir no panorama internacional das artes, quanto o brasileiro de ser esse polo na América do Sul. Nesse sentido, um artista como Giorgio Morandi torna-se fundamental, uma vez que sua imagem foi construída tendo em vista seu distanciamento a qualquer movimento político, ou seja, um artista que estaria completamente livre das máculas do fascismo, e que, ao mesmo tempo, ecoa diretamente entre os artistas das novas tendências abstratas ou (neo)concretas no caso brasileiro.

Ademais, uma questão que permanece aberta é a participação das obras do MAC USP nas primeiras edições das bienais. Essa discussão adquiriu relevância a partir da localização de uma entrada para a pintura *Natureza Morta* (v.1349), de 1939, no registro de obras da IV Bienal. De acordo com o centro de documentação do Museu de Arte Contemporânea, as duas pinturas não fizeram parte de nenhuma das exposições dos anos de 1950. Da mesma maneira, a listagem de obras dos catálogos das bienais não apresenta indícios da participação das mesmas em qualquer edição daquele período. Em esforço conjunto com a produção da exposição *Ideias: O Legado de Giorgio Morandi* e com o *Istituto e Museo Morandi*, na cidade de Bolonha, não foram encontradas fotografias ou qualquer outro tipo evidência que pudessem contradizer a documentação do MAC USP.⁴² Sendo assim, a única fonte de pesquisa que dá conta de uma posição contrária às apresentadas até aqui é o registro de exposições do centro de documentação da Fundação Bienal. Tendo isso em vista, duas hipóteses se apresentam: a primeira delas é que se trata de um erro por parte dos registros da instituição; e a segunda, diz respeito ao fato que as pinturas podem ter sido expostas fora do projeto curatorial. A segunda hipótese adquire certa razoabilidade na medida que outros casos como esse já foram reportados por pesquisadores.

1.1.1 I Bienal de São Paulo (1951)

Apesar do considerável número de obras, a participação de Giorgio Morandi na I Bienal de São Paulo não representou algo significativo comparado ao reconhecimento obtido nas edições posteriores. De acordo com o catálogo da edição, foram expostas 19 obras⁴³, que

As diversas delegações estrangeiras aqui se encontram melhor representadas que lá – com raras exceções – e, em mais justa proporção. Acho apenas que deveria ter mais arte brasileira.” BIENAL de São Paulo: O maior certame artístico... **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 set. 1957, p. 17.

⁴² A edição de sexta-feira, 20 de setembro de 1957, do *Correio Paulistano* traz uma foto da Sala Especial, no entanto, por se tratar de uma edição antiga, a qualidade da reprodução da imagem está comprometida. Para fins de ilustração a fotografia será reproduzida no Anexo B dessa tese.

⁴³ No catálogo da exposição *Morandi no Brasil*, Lorenza Salleri cita 20 obras. MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (orgs.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 89.

variavam entre os anos de 1929 e 1951, mesmo ano daquela edição. Em sua maioria, as obras eram oriundas da coleção de Roberto Longhi⁴⁴, amigo de Morandi. Além de Longhi, outros colecionadores emprestaram obras, sendo eles: Visconde Franco Mormont⁴⁵, Ricardo Jucker⁴⁶, Cesar Gnudi⁴⁷, Manilo Cappellin⁴⁸, Romolo Bazzoni⁴⁹ e Arturo Deana⁵⁰.

Por incumbência do Ministério das Relações Públicas e do Ministério da Instrução Pública, a comissão organizadora da delegação italiana foi formada por representantes da Bienal de Veneza. Entre eles figuravam nomes como Constantino Baroni, diretor do *Museo Civici*, em Milão; Roberto Longhi, que naquele tempo atuava como professor da história da arte na Universidade de Florença; Rodolfo Pallucchini, professor de história da arte na Universidade de Bolonha e o pintor Gino Severini.

Em texto publicado no catálogo da Bienal, Giovanni Ponti, presidente da Bienal de Veneza, não faz menção a Giorgio Morandi. No entanto, algumas questões conceituais que nortearam a escolha italiana estão bastante claras. É possível que, por se tratar de uma primeira edição do evento, a escolha dos artistas tenha seguido uma proposta de apresentar “ao Brasil um grupo de artistas italianos, de idades e tendências diversas, a fim de que sejam conhecidas algumas entre as suas expressões mais significativas.”⁵¹ De acordo com o Lorenza Salleri⁵², o Arquivo Histórico de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza, satisfeito com a iniciativa brasileira, publicou, em português, o volume *Artistas Italianos de Hoje na Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Brasil*.

Quanto à cobertura impressa do evento, nada significativo foi publicado a respeito de Morandi. De maneira geral, a mídia estava mais interessada na inauguração de uma iniciativa do porte de uma bienal de artes e das proporções que aquele evento tomaria do que propriamente com os nomes que fariam parte da exibição. É necessário lembrar que, apesar de já ter

⁴⁴ Roberto Longhi foi professor e crítico de arte. Coube a Longhi, em sua aula inaugural como professor da Universidade de Bolonha, em 1935, incluir Morandi, pela primeira vez, em uma perspectiva histórica da arte. Além do mais, a interpretação oferecida pelo professor sobre as pinturas de Morandi revela-se fundamental por duas razões: a primeira é pôr em questão o caráter humanista de suas obras; e a segunda é alçar Morandi a uma categoria de artistas capazes de superar a dimensão temporal da obra.

⁴⁵ Visconde Franco Mormont foi colecionador na cidade de Milão. Na ocasião disponibilizou a pintura “Natureza-Morta com jarro vermelho”, de 1940.

⁴⁶ Ricardo Jucker, também da cidade de Milão, era colecionador de arte. Sua coleção continha nomes como Braque, Boccioni, De Chirico etc.

⁴⁷ Cesar Gnudi foi historiador da arte e diretor da *Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Esteve encarcerado junto com Giorgio Morandi por razões políticas.

⁴⁸ Manilo Cappellin foi colecionador na cidade de Veneza.

⁴⁹ Assim como Cappellin, Romolo Bazzoni também foi um colecionador na cidade de Veneza.

⁵⁰ Arturo Deana foi colecionador veneziano, e enviou para Bienal parte de sua coleção de gravuras de Morandi.

⁵¹ PONTI, Giovanni. Itália. In: **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (Catálogo de exposição). 1951, p. 125.

⁵² Ibid, p. 98.

participado de exposições no Brasil e na América Latina, o nome de Giorgio Morandi não era tão familiar ao público geral.⁵³

1.1.2 II Bienal de São Paulo (1953)

Conhecida como “A Grande Bienal”⁵⁴, a edição de 1953 trouxe ao Brasil uma quantidade de artistas consagrados jamais vista até então. Nomes como Picasso, Mondrian, Klee e Calder figuraram entre os brasileiros Almeida Junior, Tarsila do Amaral e Geraldo de Barros. A segunda bienal foi importante não somente por fazer parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo⁵⁵, mas também para assegurar lugar de prestígio ao presidente da organização, Ciccillo Matarazzo. Nomes relevantes para os ambientes artísticos nacional e internacional compunham as delegações, o que permitiu que o Brasil, de fato, ao menos naquela edição, se colocasse como um dos polos da arte moderna internacional. No que diz respeito à organização brasileira, coube a Sérgio Milliet o cargo de diretor artístico, enquanto na comissão artística estavam Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Mário Pedrosa.

A proposta da delegação italiana, ainda organizada pela Bienal de Veneza, girou em torno de uma seleção de artistas contemporâneos, da qual faziam parte 25 gravuras de Giorgio Morandi e uma sala com uma retrospectiva sobre o futurismo. Dessa vez, coube a Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Carlo Alberto Petrucci, Gino Severino e, principalmente, a Rodolfo Pallucchini o gerenciamento dessa nova exposição. Para o catálogo, foram publicados dois textos: o primeiro deles, assinado por Umbro Appolonio, se ocupa prioritariamente da Sala Especial sobre o futurismo; e o segundo, mais uma vez assinado por Giovanni Ponti, trata da exposição geral de artistas contemporâneos. Apesar de ser um texto sobre a arte daquele período, o texto de Ponti cita repetidas vezes o futurismo e o tom adotado no texto é muito mais

⁵³ O jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, fez a seguinte publicação sobre os artistas italianos daquele período: “Chegando à seção de pintura, uma das melhores, se não a melhor de toda a bienal, o crítico [Marco Valsechi] explicou que fora impossível apresentar todos os desenvolvimentos na arte italiana nos últimos 50 anos. Por isso, os organizadores limitaram-se a escolher algumas das figuras já consagradas, como Morandi, De Pisis, Campigli e Carrà – Deixando outros para a próxima bienal – e juntando-lhes muitos nomes jovens. “Tentamos conseguir variedade e objetividade mandando pintores como Carrà que tem 70 anos, até Vacchi que só tem 26 anos e é uma das nossas esperanças.”. O Crítico Marco Valsechi e a Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1951. 2º Caderno, p. 3.

⁵⁴ Sobre a história e as reverberações da II Bienal de São Paulo ver: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Poliana. **As Bienais de São Paulo**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 57-58.

⁵⁵ O item 14b do Regulamento da II Bienal de São Paulo instituiu: “Prêmio IV Centenário de São Paulo – Tendo em vista as comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, fica instituído, em caráter excepcional, este prêmio no valor de Cr\$200.000,00, para o artista, nacional ou estrangeiro, presente à exposição, e cuja a obra, em seu conjunto, seja reconhecida, por maioria absoluta dos votos do júri, como de maior significação.” Ibid, p. XXIV.

específico.⁵⁶ Assim como na bienal anterior, a delegação italiana publicou, em português, um catálogo próprio sob o título de *Futuristas e Artistas Italianos de Hoje*.

As 25 gravuras de Giorgio Morandi expostas nessa edição da Bienal foram creditadas como sendo parte de uma coleção particular de Milão; no entanto, o catálogo da exposição *Morandi no Brasil* menciona que as mesmas pertenciam a Lamberto Vitali⁵⁷, o qual, ao longo de sua vida, conseguiu reunir um exemplar de praticamente todas as gravuras feitas pelo artista bolonhês.⁵⁸ No que diz respeito às gravuras expostas, todas elas se inseriam no arco temporal de 1915 até 1937, com temas que variavam entre naturezas-mortas e paisagens. Ao final daquela edição, Morandi foi consagrado como vencedor do prêmio regulamentar de gravura. Além do recebimento da quantia de Cr\$ 50.000,00, o artista bolonhês obteve maior reconhecimento por parte da mídia e do público em geral.

Diferente do que havia acontecido na I Bienal, o nome de Giorgio Morandi apareceu com mais frequência na mídia. Assim, algumas das questões levantadas no começo deste capítulo começam a tomar forma, como por exemplo a associação feita por jornalistas e críticos de arte entre o nome do pintor e outros artistas que estavam diretamente vinculados à noção de vanguarda e a experiência de abstração. O primeiro trecho a ser destacado faz parte de uma matéria, publicada no jornal O Estado de São Paulo, onde um resumo das principais atrações do evento foi pormenorizado:

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 e Morandi.⁵⁹

Além disso, nessa ocasião, Morandi é o único artista italiano citado. À primeira vista, tal informação pode parecer banal, contudo, se levarmos em consideração que existia um esforço⁶⁰ por parte da comissão italiana para fazer do artista bolonhês o elo capaz de integrar a

⁵⁶ No decorrer do texto, Giovanni Ponti se ocupa de conceituar e mostrar os desdobramentos do futurismo até aquele período.

⁵⁷ Vitali era historiador da arte e estava particularmente interessado em gravuras. Ficou em sua responsabilidade a organização do catálogo raisonné de Morandi. Além disso, Vitali escreveu um texto que se tornaria referência para os estudos das gravuras do artista. Ver: VITALI, Lamberto. **Giorgio Morandi**: Opera Grafica. Turim: Giulio Einaudi, 1957.

⁵⁸ Ibid, p. 103. A informação é confirmada por Janet Abramowicz. Ver: ABRAMOWICZ, Janet. **Giorgio Morandi**: the art of the silence. Yale: Yale University Press, 2004, p.197.

⁵⁹ O “Vernissage” da Bienal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 dez. 1953.

⁶⁰ Esse esforço pode ser medido desde 1948 com a escolha de Giorgio Morandi como ganhador do prêmio de Pintura Italiana na Bienal de reabertura, passa pela exposição *20th Century Italian Art*, no MoMA de Nova Iorque, em 1949, e fica muito claro a partir de cartas trocadas entre a comissão da IV Bienal de São Paulo, na qual veremos mais detidamente a seguir. Os nomes da comissão da Bienal de Veneza se repetem na exposição de Nova Iorque e nas Bienais de São Paulo. Para saber mais sobre a exposição do MoMA ver: BEDARRIDA, Raffaele. **Operation Renaissance**: Italian Art at MoMA, 1940-1949. Oxford, Oxford Art Journal, 2012.

Itália ao panorama internacional da arte, as linhas escritas acima tomam outra proporção. Em outra página, também d'O Estado de São Paulo, em uma seção dedicada a apresentar os artistas internacionais, temos a seguinte definição de Morandi:

O que desde logo impressiona nas obras de Giorgio Morandi – o admirável gravador nascido em Bolonha em 1890 – é a força lírica refletida em seus trabalhos. Suas linhas são simples, sem rebuscamento. No entanto, que força de expressão nessas gravuras e nessas telas aparentemente tão simples e sem complicações! Tal capacidade de, com poucos e singelos traços, exprimir um mundo de poesia e sugestão, faz de Morandi um dos mais importantes artistas modernos italianos, como se pode verificar pelas gravuras que enviou à nossa Bienal. É detentor do prêmio de Municipalidade de Veneza, da Bienal de 1948. Tem obras em museus de Londres, Nova York, Moscou, Paris, Milão, Viena etc.⁶¹

Alguns pontos dessa apresentação devem ser levados em consideração. O primeiro deles é que Morandi é apresentado como um gravador e não como um pintor. Em alguma medida, a produção de gravuras adquiriu certa relevância na carreira de Morandi, tornando-o mais conhecido pelas gravuras do que propriamente pelas pinturas. Todavia, isso aconteceu somente em meados dos anos de 1930 para, logo em seguida, voltar a ter seu trabalho em tela fortemente relacionado a sua imagem. Outro aspecto relevante, é que, mais uma vez, o artista bolonhês é tido como “um dos mais importantes artistas modernos italianos”. E, por fim, fica evidente como naquele período o prêmio da exposição da Bienal de Veneza de 1948 já era conhecido no Brasil e funcionava como uma referência positiva para o artista.

1.1.3 IV Bienal de São Paulo (1957)

Depois de ficar fora da terceira edição, Giorgio Morandi volta a expor na IV Bienal de São Paulo. Essa exposição é, sem dúvidas, o evento que contribuiu de maneira mais decisiva para o reconhecimento do artista no Brasil. Tal reconhecimento pode ser atribuído a algumas questões relevantes, como as polêmicas envolvendo o Grande Prêmio de Pintura, a repercussão nacional e internacional das premiações, assim como a qualidade das obras trazidas para a Sala Especial, da qual trataremos abaixo. Outro ponto fundamental, já mencionado anteriormente, é que a premiação da IV Bienal de São Paulo adquire tamanha relevância que constitui parte fundamental da maneira como o artista é entendido no Brasil.⁶²

⁶¹ Ver: A II Bienal de São Paulo, Os estrangeiros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1953.

⁶² Como já citamos neste capítulo, exposições como Morandi no Brasil, de 2012, Ideias: O Legado de Giorgio Morandi, de 2021, entre outras, buscaram reavivar a memória da IV Bienal de São Paulo.

Dessa vez, Morandi não chega como um desconhecido, muito pelo contrário, o artista já havia participado da I Bienal, já havia se consagrado como vencedor do Prêmio de Gravuras da segunda edição e agora chegava como forte concorrente ao Grande Prêmio de Pintura. Essa pré-disposição à concorrência a tal prêmio se reflete, inclusive, nas declarações feitas pela delegação italiana, seja por meio de cartas ou até mesmo por manifestações públicas em jornais brasileiros e italianos.

Assim como nas duas primeiras edições da bienal paulistana, coube a Bienal de Veneza organizar a delegação italiana. Mais uma vez, o principal nome ligado a ela foi o do secretário-geral Rodolfo Pallucchini⁶³, figura pouco reconhecida nos dias de hoje, mas, sem dúvidas, fundamental para as relações artísticas entre Brasil e Itália do século passado. Em carta endereçada a Roberto Longhi, outra figura fundamental para as exposições de Morandi nas bienais brasileiras, Pallucchini afirma que o artista bolonhês seria o “nome que poderia obter o prêmio máximo de pintura.”⁶⁴ Em outra carta, dessa vez a Ghiringhelli, Pallucchini afirma que:

O comitê italiano, ao designar uma sala com as pinturas de Morandi para ser enviada a São Paulo, decidiu jogar uma grande cartada. As ações de Morandi estão em alta em todos os lugares, mesmo nos chamados ambientes estrangeiros abstratos (tradução nossa)⁶⁵.

A frase anterior deixa claro o interesse em promover Morandi em outros ambientes. Portanto, o artista passa a ser entendido e promovido como um artista vanguardista, ligado as experiências abstratas. O que vai ao encontro do ambiente artístico brasileiro.

Isso não significa que tenha sido fácil convencer Morandi a expor mais uma vez no Brasil. Tal resistência por parte do artista rendeu a Maria Cristina Bandera a publicação do livro *Morandi sceglie Morandi*, até o momento inédito no país, na qual a pesquisadora divulga uma intensa troca de cartas a fim de convencer o mestre bolonhês de que seria uma ótima opção, tanto para ele quanto para a Itália, expor por mais uma vez na bienal paulista. ⁶⁶ Por fim,

⁶³ Rodolfo Pallucchini foi historiador da arte, professor e secretário da Bienal de Veneza entre os anos de 1948 e 1954. Atuou fortemente nas primeiras bienais de São Paulo no intuito de trazer o que havia de mais representativo na arte italiana.

⁶⁴ Carta de Rodolfo Pallucchini a Roberto Longhi datada de 29 de março de 1957. Ver: BANDERA, Maria Cristina. **Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)**. Milão: Editora Charta, 2000, p. 261.

⁶⁵ Carta de Rodolfo Pallucchini a Gino Ghiringhelli de 15 de abril de 1957. Ver: BANDERA, Maria Cristina. **Morandi Sceglie Morandi: Corrispondenza Con La Biennale 1947-1962**. Milão: Editora Charta p. 36.

⁶⁶ O episódio foi melhor analisado por Maria Cristina Bandeira na publicação *Morandi e la “Sala Especial”*, da *Fundación Museo Jorge Oteiza*. Ao que tudo indica, coube a Guglielmo de Angelis D’Ossat, diretor geral de antiguidades e belas-artes do Ministério da Instrução Pública, através de carta enviada a Giorgio Morandi, a função bem-sucedida de convencê-lo. O conteúdo da missiva diz: “Ilustre Mestre, sei que o senhor foi merecidamente designado para participar da Bienal de São Paulo como único artista italiano a expor em uma sala individual. Ao mesmo tempo em que fico feliz com a decisão da comissão de especialistas da Bienal de veneziana, aplaudo de bom grado a proposta que, espero, possa ser realizada com sua permissão. Faça votos de que o senhor possa superar

Morandi acaba por aceitar o convite em carta endereçada a Massimo Alessi, presidente da Bienal de Veneza, em 20 de abril de 1957. Fato curioso é que, na mesma carta, o artista expressa sua mais profunda contrariedade em concorrer a qualquer premiação.⁶⁷ Como parte dos requisitos para aceitar o convite, Morandi exigiu que todas as pinturas fossem selecionadas e requisitadas por ele mesmo, o que fez acionando colecionadores como Giuseppe Vismara e Emilio Jesi, em Milão, e Pietro Rolino e Luigi Magnani, em Roma, assim como a Galeria Nacional de Arte Moderna, também em Roma.

A Sala Especial foi composta por 30 pinturas, entre as quais estavam “A Grande Natureza-Morta Metafísica”, de 1918, como obra mais antiga, e “Natureza-Morta com Objeto Vermelho”, de 1957, mesmo ano daquela edição da Bienal, como a mais recente. Não livre de polêmicas, ao final do evento, o júri proclama Giorgio Morandi vencedor do Grande Prêmio de Pintura, recebendo o valor de Cr\$300.000,00.⁶⁸ Morandi, que não viajou a São Paulo para recebê-lo, esteve na embaixada brasileira em Roma⁶⁹ no dia 8 de novembro de 1957⁷⁰ para as congratulações ao lado de nomes como Lionello Venturi e Cesare Brandi.⁷¹

os sentimentos de justa reserva e de superior modéstia que, em outras oportunidades, o impediram de aceitar convites para tão frequentes mostras e que, nesta importante ocasião, queira mais uma vez acolher o pedido que lhe faço, no intuito de assegurar uma posição de prestígio para a participação italiana no próximo certame. Sendo assim, tenho confiança de que a missão do amigo Pallucchini possa ter um feliz êxito junto ao senhor.” BANDERA, Maria Cristina. *Morandi e la “Sala Especial”*. In: **IV Bienal del museo de Arte Moderno**: 1957. Navarra: Espanha, 2007.

⁶⁷ Carta-resposta a Massimo Alessi, presidente da Bienal de Veneza, em 20 de abril de 1957. BANDEIRA, Maria C. **Morandi Sceglie Morandi**: Corrispondenza com la Biennale 1947-1962. Milão: Edizione Charta, 2001.

⁶⁸ O Regulamento, item 14b dizia: “‘Prêmio São Paulo’ – fica instituído, em caráter permanente, o ‘Prêmio São Paulo’ no valor de Cr\$300.000,00 para o artista nacional ou estrangeiro, inscrito em qualquer categoria ou sessão, que obtiver unanimidade, ou pelo menos 9/10 dos votos dos membros do Júri de premiação. O critério para concessão do prêmio basear-se-á na qualidade das obras apresentadas pelo artista à Bienal, de modo a valorizar o melhor conjunto exposto.”

⁶⁹ O jornal Correio da Manhã publicou: “Prêmio em Roma – Roma, 8 – Realizou-se ontem na sede da Embaixada do Brasil em Roma, no Palácio Doria Pamphilli, a cerimônia da entrega do Grande Prêmio da IV Bienal de São Paulo ao pintor italiano Giorgio Morandi. Na ocasião, o embaixador Alencastro Guimarães, reuniu numa recepção figuras destacadas dos meios culturais, diplomáticos e políticos, sendo convidado de honra, além do artista premiado, o ministro do exterior da Itália, sr. Giuseppe Pella.” Ver: Mala Diplomática. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1957, p. 8.

⁷⁰ Em carta a Cesare Brandi, datada de 26 de outubro de 1957, Morandi escreve: “Não vejo a hora de que essa história termine. Há mais de um mês não consigo trabalhar.” Ver: MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza(org.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 95.

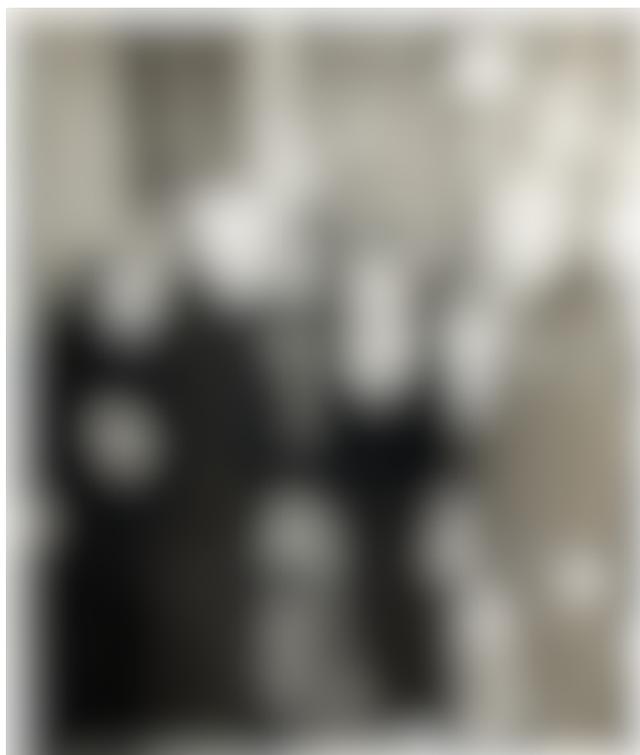
⁷¹ Por sua personalidade reservada e avessa a grandes eventos, Giorgio Morandi incumbiu seu amigo, o crítico de arte Cesare Brandi, a falar em seu nome. De acordo com Brandi: “Qualquer que seja no futuro a sorte da pintura para a civilização moderna que, na crescente standardização, expropria a si mesma, e qualquer que seja o lugar que a Itália ainda possa ter nela, resta o fato de que, com o reconhecimento internacional conferido a Morandi, quarenta anos de pintura italiana saíram dos confins de uma nação para entrar na consciência universal do nosso tempo. [...] Portanto, não podemos deixar de estar agradecidos, senhor embaixador, ao grande país que o promoveu e que o senhor tem a honra de representar.” Ibid, p. 95.

Figura 1 - Entrega do grande prêmio de pintura a Giorgio Morandi, em 8 de novembro de 1957, na embaixada brasileira em Roma. Da esquerda para a direita: Giorgio Morandi, embaixatriz Guimarães, embaixador Guimarães e Cesare Brandi.



Fonte: Acervo da Fundação Bienal. Fotografia desconhecido.

Figura 2 - Entrega do Grande Prêmio de Pintura a Giorgio Morandi, em 8 de novembro de 1957, na embaixada brasileira em Roma. Da esquerda para a direita: Embaixador Van der Elst, da Bélgica, Giorgio Morandi, embaixatriz Guimarães, embaixador Guimarães.



Fonte: Acervo da Fundação Bienal. Fotografia desconhecido.

Figura 3 - Entrega do Grande Prêmio de Pintura a Giorgio Morandi, em 8 de novembro de 1957, na embaixada brasileira em Roma. Da esquerda para a direita: Lionello Venturi, Palma Bucarelli, Giorgio Morandi e Embaixador Guimarães.



Fonte: Acervo da Fundação Bienal. Fotografia desconhecido.

No que diz respeito ao catálogo, Pallucchini comenta que a Sala Especial era uma pequena síntese das obras de Morandi, na qual o público brasileiro poderia ver a jornada de um artista maduro e reconhecido por outros países e museus.⁷² Interessante é que, no decorrer do texto, os objetivos da comissão italiana se mostram similares àqueles brasileiros. Outro aspecto fundamental é relação de proximidade entre o artista bolonhês a nomes como Mondrian, por exemplo. Morandi sempre rejeitou tais comparações, no entanto, elas se tornam coerentes quando vistas sob a perspectiva do que era valorizado nas bienais daqueles anos.⁷³

Ainda no que se refere à citação anterior, devemos nos ater à menção de que “As ações de Morandi estão em alta em todos os lugares, mesmo nos chamados ambientes estrangeiros abstratos”, quer dizer, entender que Morandi era um artista que estava emergindo no cenário internacional é importante para entender a razão pela qual uma instituição que se pretendia uma referência na arte daquele momento escolhe o artista bolonhês para ser o vencedor do Grande

⁷² **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Ediam. 1 ed. 1953. p. 271-281.

⁷³ “Dir-se-ia que Morandi nunca anulou o espaço plástico da renascença, mas realmente seu espaço é diferente. É um espaço ideal verdadeiramente fora do tempo, por se incluído numa trama feita de cor resplandecente, numa luz abstrata e portanto de um vigor sugestivo e lírico. Na determinação do espaço Mondrian chegara à abstração total, e portanto à identificação do objeto em alguns dados simbólicos como a linha e o ponto. Mas também em Mondrian esse espaço fora do tempo real estava ajustado ao poder da luz, duma luz absurda e irreal. Morandi aproxima-se das pesquisas de Mondrian, embora num rumo estilístico diferente.” PALLUCCHINI, Rodolfo. Sala Especial. *In: IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1. ed., 1957. p. 279.

Prêmio de Pintura, e não Marc Chagall ou Ben Nicholson, como gostaria uma parte da crítica. Desse modo, ao premiar Giorgio Morandi, a Bienal premia uma tendência, e não um artista já consagrado como Chagall ou Ben Nicholson, este último um artista bastante promissor, mas ao mesmo tempo sem fôlego para competir com os outros dois.

De toda forma, entender a polêmica⁷⁴ envolvendo o Grande Prêmio de Pintura não significa manter-se num debate raso, muito pelo contrário: significa entender quais foram os argumentos defendidos por todas as partes, tendo assim um panorama mais claro do que representou a premiação e quais foram os critérios adotados naquele momento. E, mais do que isso, tendo em vista nossa proposta, significa entender em que passo as pinturas do MAC USP foram incorporadas e expostas.

De modo geral, os periódicos brasileiros não se opuseram à premiação. Não obstante, o jornal carioca *Correio da Manhã*⁷⁵ publicou longas linhas a favor de Ben Nicholson. Segundo uma publicação de 27 de setembro, a premiação estaria melhor representada caso fosse entregue a outros artistas de tendência abstrata, como Pollock, Albers ou Feininger. Nesse mesmo dia, o jornal do Rio de Janeiro inquiriu Jacques Lassaigue, comissário da delegação francesa, sobre sua postura “pouco combativa” em relação à não escolha de Chagall, no que responde:

Acontece que os cinco delegados brasileiros... os cinco brasileiros que integravam o júri de premiação da Bienal⁷⁶ estavam evidentemente contra a concessão do prêmio a Chagall. Estando eu em solo brasileiro, hóspede deste belo país, e sendo a mostra uma iniciativa do Brasil, essa circunstância deixou-me inteiramente inibido. Poderia argumentar longamente com os outros delegados estrangeiros, mas com a totalidade dos brasileiros do júri, positivamente eu não poderia fazê-lo.⁷⁷

⁷⁴ Sobre a contenda do júri, o *Jornal do Brasil* escreve: “Briga no Juri – Foi tão forte a disputa entre os delegados estrangeiros para a atribuição do Grande Prêmio da IV Bienal que, por várias vezes, o chamado bom-tom diplomático se quebrou, culminando com o desentendimento entre os jurados mais sanguíneos, de um lado ou de outro, que passaram a se encontrar, para continuar a disputa, já sem a costumeira troca do ‘bonjour’. No fim de tudo, atribuindo o prêmio a Morandi, os delegados se separaram, cada qual para a sua terra, de mal uns com os outros”. Ver: Figuras. **Jornal do Brasil**, Edição 2337, out. 1957.

⁷⁵ No caderno Itinerário das artes plásticas, desse mesmo jornal, é publicado: “Os leitores estarão lembrados de que o Itinerário anunciara, desde há muito, que a vitória no prêmio internacional de pintura seria de Morandi ou de Chagall, embora nenhum dos dois grandes pintores fossem, ao nosso ver, merecedores de um prêmio de seu tipo numa exposição de tal natureza, como seria Ben Nicholson, Albers e, se estivessem vivos ainda (estavam quando se cogitava dessa Bienal) Feininger e Pollock. Portanto, não ficamos surpresos com a vitória de Morandi, como não ficaríamos também se tivesse vencido Chagall. O que nos surpreendeu – e muito – foi a pouca combatividade do M. Lassaigue em levar novamente para a França o grande prêmio, e a ‘saída’ encontrada pelo júri colocando Chagal como ‘*hors-concours*’, quando na verdade o homem veio para concorrer e ganhar (ou alguém duvida disso?)” MAURICIO, Jayme. LASSAIGNE explica o Affaire Chagall (os delegados brasileiros seriam contra Chagall). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. Itinerário das Artes Plásticas, edição 1. p. 14.

⁷⁶ Nominalmente, o júri brasileiro foi formado por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira (demitido posteriormente), Flávio d’Aquino e Armando Ferrari. Enquanto a formação do júri internacional contava com nome como Alfred Barr (Estados Unidos), Raymond Cogniat (França), Robles (Espanha), Van Lerhberghe (Bélgica), Grote (Alemanha) e Sir Philip (Grã-Bretanha).

⁷⁷ MAURICIO, Jayme. LASSAIGNE explica o Affaire Chagall (os delegados brasileiros seriam contra Chagall). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. Itinerário das Artes Plásticas, edição 1. p. 14.

E na sequência:

- E zangou-se a França, M. Lassaigne? Voltará na V Bienal? – arriscamos.
- Não vejo por que a França zangar-se-ia com isso, nem vejo em que poderia a situação atingir a glória de Chagall. Também não vejo por que deixaríamos de comparecer às próximas Bienais. Nem sempre o prêmio poderá ser francês. O que deve ser esclarecido é a minha situação ou, conforme se disse, a minha pouca combatividade por Chagall, motivada pela clara reação aos delegados brasileiros.⁷⁸

Em contrapartida, em artigo publicado no Estado de S. Paulo, em 1 de fevereiro de 1958, o jornalista Paulo Mendes de Almeida resume a contenda, dizendo que “fosse ele [o prêmio] dado a Ben Nicholson⁷⁹ ou a Marc Chagall, os protestos surgiriam da mesma forma.”

E mais:

Assim, devo dizer que foi com sincera mágoa que li as impensadas palavras de Rubem Braga sobre um pintor de tão grande valia como Morandi, palavras que ouvi repetidas por tantos, tantas vezes – críticos de arte e pintores inclusive – como coisa “bem bolada”, como se costuma falar. Numa exposição de arte moderna, onde se via tão soberba coleção de quadros de um artista vibrante, pessoal e diferente, como Chagall, seria incompreensível que se premiasse as “garrafinhas vazias” de Morandi. Tanto mais chocantes tais observações, quando elas trazem a assinatura de Rubem Braga, ele próprio tão morandiano na sua literatura, tão avesso ao retumbante, de soluções tão felizes com recursos aparentemente tão simples, e em que o melhor é o que se tece dos pequenos fatos, dos incidentes menores, mas tão carregados de sentido humano.⁸⁰

Por outro lado, no que diz respeito às questões levantadas por essa tese, as publicações da mídia impressa contribuem enormemente para associar Morandi às vanguardas dos anos de 1950. Nas próximas linhas, veremos como alguns dos jornais propuseram essa relação, tendo em vista, principalmente, o que foi escrito por conta da Bienal de São Paulo. O Jornal do Brasil de dezembro de 1957, por exemplo, já nesse pequeno extrato, define Morandi como um importante artista italiano e um dos mais significativos da pintura moderna.

Trinta pequenos quadros, quase todos sobre o mesmo tema – grupo de garrafas arrumadas no centro do quadro – dão uma visão satisfatória da arte desse importante artista italiano tido hoje pelos entendidos como um dos artistas mais significativos da pintura moderna. As pessoas para quem a expressão “pintura moderna” sugere

⁷⁸ Ibid. Sendo consequência direta da premiação do Morandi ou não, a delegação francesa, que até aquele momento era organizada pelo governo francês, decidiu não participar da V Bienal, cabendo ao Gabinete das Estampas da Biblioteca Nacional de Paris a função.

⁷⁹ Ainda que com menos adeptos, existiam aqueles que acreditavam que Ben Nicholson era quem deveria receber o Grande Prêmio. Jayme Maurício, do Correio da Manhã, publica: “Na verdade, Marc Chagall pode ser considerado, através das entrelinhas da nota acima [se referindo a nota emitida pela Bienal de São Paulo sobre o vencedor], *hors concours*’. O grande prêmio São Paulo teria de ser dividido entre Morandi e Nicholson, competição oficial que, ao fim de muito debate e repetidos escrutínios, terminou com a vitória do mestre bolonhês Giorgio Morandi (que já havia concorrido a I e a III Bienal [trata-se de uma imprecisão, Morandi não participou da terceira Bienal e sim da segunda]), tendo sido considerado melhor pintor estrangeiro da Bienal o inglês Ben Nicholson.” Ver: MAURICIO, Jayme. Concedidos os prêmios da IV Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 set. 1957. 1º caderno, p.16.

⁸⁰ ALMEIDA, Paulo Mendes de. Ecos da IV Bienal. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 fev. 1958. Suplemento literário, p. 14.

imediatamente deformação, figuras com dois narizes e quatro olhos, ficarão surpresos diante das naturezas mortas [sic] de Morandi.⁸¹

O também carioca Correio da Manhã, mesmo tendo demonstrado claramente sua oposição ao recebimento do Grande Prêmio por Giorgio Morandi, faz leitura bastante semelhante às dos jornais de São Paulo quanto ao caráter de atualidade das pinturas do bolonhês. Em publicação do Itinerário das Artes Plásticas lemos:

E, reunindo a todos, a grande pintura de Giorgio Morandi, que soube, como diz Apollonio, “captar os mais sutis fermentos da modernidade, a saber de uma civilização em fase de evolução... a aproveitá-los conjugando-os num absoluto lírico de originalidade incontestável. O alto nível da obra de Morandi, seu terreno inconfundível conquistado em meio aos caminhos cruzados da pintura contemporânea, o valor dificilmente comparável de cada um dos seus quadros aqui expostos – tudo isso explica a aceitação quase unânime que a decisão do júri internacional recebeu por parte das delegações estrangeiras, dos críticos brasileiros, do grande público.⁸²

Por sua parte, O Estado de São Paulo, na sequência de um dos artigos evocados anteriormente, deixa muito claro que “o artista honra a história da pintura de seu tempo com a grande contribuição que lhe dá”. Ou seja, confirma que Morandi deve ser lido como um artista atual, o que significa: capaz de dialogar com as experiências vanguardistas, deixando de lado o que foi considerado como uma tendência ao espetaculoso e ao cenário.

O prêmio com que a IV Bienal coroou a pintura de Morandi não precisa de maior justificação. O artista honra a história da pintura de 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.⁸³

Por fim, citamos Paulo Mendes de Almeida, que, em resposta ao jornalista capixaba Rubem Braga, representante do pensamento predominante na mídia impressa carioca, faz uma leitura de Giorgio Morandi baseada justamente nas concepções de arte moderna em voga naquele período. De acordo com Almeida:

De todas as restrições, porém, por estes ou por aqueles feitas, uma parece ter calado mais fundo: Morandi não é um artista moderno. Pelo menos, não representa as mais avançadas correntes da pintura de hoje, não se justificando, por isso, sua eleição numa Bienal, cuja finalidade mais alta será a de incentivar as pesquisas artísticas nos setores de vanguarda. Realmente, se a expressão numérica alguma coisa significa - e significa muito, sem dúvida – não se poderá negar que a tendência mais visível é a do antfigurativismo, que abrange várias modalidades, inclusive tachismo e o concretismo, nome revisto e melhorado do abstracionismo, não obstante a antinomia flagrante. Mas, para não enxergar em Morandi um artista moderno, no mais nobre sentido dessa militância, é preciso ficar na superfície, recusar-se a um exame mais detido e aprofundado da obra do grande mestre de Bolonha. Toda a experiência da idade contemporânea da pintura, que, em grande gala, se acha naquelas paisagens e

⁸¹ Visite a IV Bienal de São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 dez. 1957. Suplemento Dominical, p. 2.

⁸² MAURICIO, Jayme. Morandi: Um mestre no meio do Caos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 out. 1957. 1º caderno, p.16.

⁸³ Inaugura-se hoje a IV bienal de São Paulo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 set. 1957. Geral, p. 99.

naqueles modestos objetos caseiros consubstanciada. Os próprios concretistas poderão ver, nas “garrafinhas vazias” do pintor, a abstração total. E a “pintura de superfície”, que importa numa revolução que tem quase a amplitude do expressionismo, também nele se enuncia, de maneira sensível.⁸⁴

As afirmações de Paulo Mendes de Almeida são fundamentais para entendermos qual era a chave de leitura utilizada por grande parte do ambiente intelectual brasileiro quanto as pinturas do artista italiano. Se Morandi é um artista moderno, assim o é justamente porque representa “as mais avançadas correntes de pintura de hoje”. Representar tais correntes significa compreender que as tendências mais visíveis são as do antifigurativismo, sejam elas o tachismo ou o concretismo. Para finalizar, Almeida esclarece que é possível ver nas “garrafinhas vazias”⁸⁵ a abstração total.

Além dos jornalistas, a classe artística também se posicionou a respeito da premiação. Assim como não havia consenso em relação à opinião dos jornalistas não houve uma opinião comum entre os artistas. Alguns acreditavam que o prêmio estava em boas mãos, enquanto outros opinavam contra ou procuravam relacionar o prêmio a suas próprias questões. Fayga Ostrower, por exemplo, vencedora do prêmio de gravura daquela edição, declarou:

- Ficou contente com o de Morandi, o Grande Prêmio?
- Foi uma boa solução. Tanto o Morandi quanto o Nicholson mereciam ganhá-lo. Talvez em Morandi seja maior a força criadora, sendo ele também menos eclético que o Nicholson.
- E o Chagall?
- É pena o Chagall não ter recebido prêmio semelhante. Será que a sala dele, na Bienal, concorria ao Grande Prêmio?
- Creio que sim.
- É estranho. Mas é mesmo muito difícil resolver. Os dois – ele e Morandi – têm dado grande contribuição à arte moderna. Bem, talvez não quisessem dar o prêmio de 100 mil cruzeiros a ele. Chagall é um artista maior que Nicholson. Entre Morandi e Chagall é difícil escolher.⁸⁶

O pintor Di Cavalcanti, por outro lado, estava convencido de que o prêmio já estava decidido há muito tempo e que em Veneza já se sabia sobre o vencedor. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, logo após retornar ao Brasil de uma viagem à Europa, o pintor comenta:

- É ótimo, o prêmio não deixa de ser justo, mas, por Deus, é um *petit maître*. Não prevalece junto a Chagall, por exemplo. Não tem a medida. O júri saiu-se muito bem, pela lateral, considerando Chagall *hors-concours*. Aliás, o prêmio a Morandi já estava decidido há muito tempo. Já em Veneza todo o mundo sabia que o homem ia ganhar em São Paulo.
- Posso publicar isso?
- Pode. Depois, se eu quiser, desminto...⁸⁷

⁸⁴ ALMEIDA. Paulo Mendes. Ecos da IV Bienal.. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 01 fev. 1958. Suplemento literário, p.14.

⁸⁵ Termo utilizado por Rubem Braga no sentido de depreciar as pinturas de Giorgio Morandi.

⁸⁶ **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 set. 1957, p. 8.

⁸⁷ BIENAL de São Paulo: O maior certame artístico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 set. 1957, p.17.

As declarações de Di Cavalcanti obrigaram o júri, principalmente Lívio Abramo, a posicionar-se. Em entrevista ao mesmo jornal Abramo diz:

Não houve nada disso. Não pretendo comentar com maiores detalhes essas declarações. Basta dizer que os votos dos brasileiros no júri são apenas de cinco sobre: havia onze estrangeiros. Para a concessão do grande prêmio são necessários nove décimos do júri. Morandi obteve cinco votos brasileiros e dez estrangeiros. Foi, portanto, eleito sobretudo por estes.⁸⁸

Outra contenda que tomou a atenção da mídia foi aquela envolvendo artistas parcialmente ou totalmente recusados.⁸⁹ A querela tomou forma depois da comissão organizadora promover um corte de 86% dos artistas brasileiros.⁹⁰ De acordo com Flávio de Carvalho⁹¹, um dos envolvidos no corte, a premiação a Giorgio Morandi nada mais era que uma tentativa tola de amenizar os embates, uma vez que Morandi era um figurativista.⁹²

1.1.4 XV Bienal de São Paulo (1979)

A 15ª Bienal de São Paulo entrou para a história da instituição como a “Bienal das Bienais”, ou simplesmente “A Bienal retrospectiva”.⁹³ Durante o evento, obras e memórias de

⁸⁸ Na mesma entrevista, sobre o processo de votação, Lívio Abramo diz: “Os dois são grandes artistas. O caso era eleger, mais do que escolher. Grandes, mas diferentes. Impossível premiar na base de um ser melhor que o outro. Não é verídico que o júri tivesse qualquer hostilidade para com Chagall: somos todos seus admiradores. A vitória, ou melhor, a indicação de Morandi, não significa em absoluto qualquer diminuição para o pintor russo-francês. Os votos dos brasileiros, por Morandi, foram aliás, confirmados pelos votos dos membros estrangeiros do júri internacional. MAURICIO, Jayme. Votei sempre com minha consciência. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 out. 1957, p. 10.

⁸⁹ “Os ‘Rebeldes’ – Doze pintores que tiveram seus trabalhos recusados pela IV Bienal, inauguraram, ontem, uma exposição particular, coletiva. Chamam-na de ‘Doze Artistas de São Paulo’. A mostra é considerada uma réplica silenciosa à Bienal. Integram-na: Belah Prado, Mauro Francini, Jacques Douches, Fracarolli, Moussia Pinto Alves, Darcy Penteadó, Flávio de Carvalho, José Antônio da Silva, Flexor, Odetto Guersoni, Felícia Leirner e Aldo Bonadei. Flávio de Carvalho, falando sobre a Bienal, disse que ‘premiaram Morandi para amenizar a atitude tola do júri; é uma contradição, pois ele é figurativista’. A. J. G. Os Rebeldes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 set. 1957, p. 4.

⁹⁰ “A crise que se aguardava entre os artistas plásticos, recusados total ou parcialmente pelo júri da IV Bienal de São Paulo, teve hoje desenvolvimento excepcional. Iniciou-se com os protestos do pintor Flavio de Carvalho em entrevista violenta aos jornais desta capital, teve desenvolvimento com vários protestos individuais junto ao senhor Francisco Matarazzo Sobrinho, e culminou com a reunião de dezenas de artistas no auditório do Museu de Arte Moderna, onde foram travados violentos debates entre o sr. Matarazzo, os críticos Mário Pedrosa, Luiz Jardim e o professor Pfaifer e outros artistas. A discussão foi acalorada exigindo a maioria dos artistas presentes que o sr. Matarazzo anulasse como presidente do Museu as decisões do júri de seleção que cortara 86 por cento dos trabalhos enviados à Bienal.” Ver: MAURÍCIO, Jayme. Protestos dos artistas de São Paulo contra o júri da Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 maio 1957, p. 12.

⁹¹ Vale a nota que Flavio de Carvalho convidou o grupo Circle, do qual Ben Nicholson fazia parte, para expor no salão de maio de 1938.

⁹² “[...] premiaram Morandi para amenizar a atitude tola do júri; é uma contradição, pois ele é figurativista”. A. J. G. Os Rebeldes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 set. 1957, p. 4

⁹³ Ver Anexo C em que consta o roteiro da exposição.

artistas nacionais e internacionais, selecionados pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e pela própria Bienal foram expostas em mais de dez pavilhões.⁹⁴ De acordo com o texto publicado pelo Conselho de Arte e Cultura daquela edição, as iniciativas daquela Bienal proporcionariam ao público estabelecer parâmetros para comparações entre os artistas que marcaram mais de 28 anos de história. Aquela também foi a primeira Bienal em que não houve premiação.

No que se refere a Giorgio Morandi, sua participação esteve relacionada à IV Bienal e à contenda envolvendo Lívio Abramo e Di Cavalcanti. Tendo em vista que se tratava de uma mostra retrospectiva, nada de relevante foi publicado na mídia a respeito das obras expostas⁹⁵. De maneira geral, a XV Bienal contribui para reforçar a história do que já havia sido apresentado anteriormente.

1.1.5 XXXIV Bienal de São Paulo (2021)

Os esforços da XXXIV Bienal de São Paulo estiveram concentrados no desejo de ampliar a mostra “no tempo e no espaço”⁹⁶, por meio de parcerias com diversas instituições. Originalmente, a exposição estava programada para ocorrer em 2020, no entanto, por causa da pandemia de COVID-19, o evento foi postergado para setembro de 2021. A pandemia trouxe uma série de novos desafios para a instituição, que se viu obrigada a adaptar-se a novas realidades, transpondo muitos dos seus eventos para o ambiente virtual.

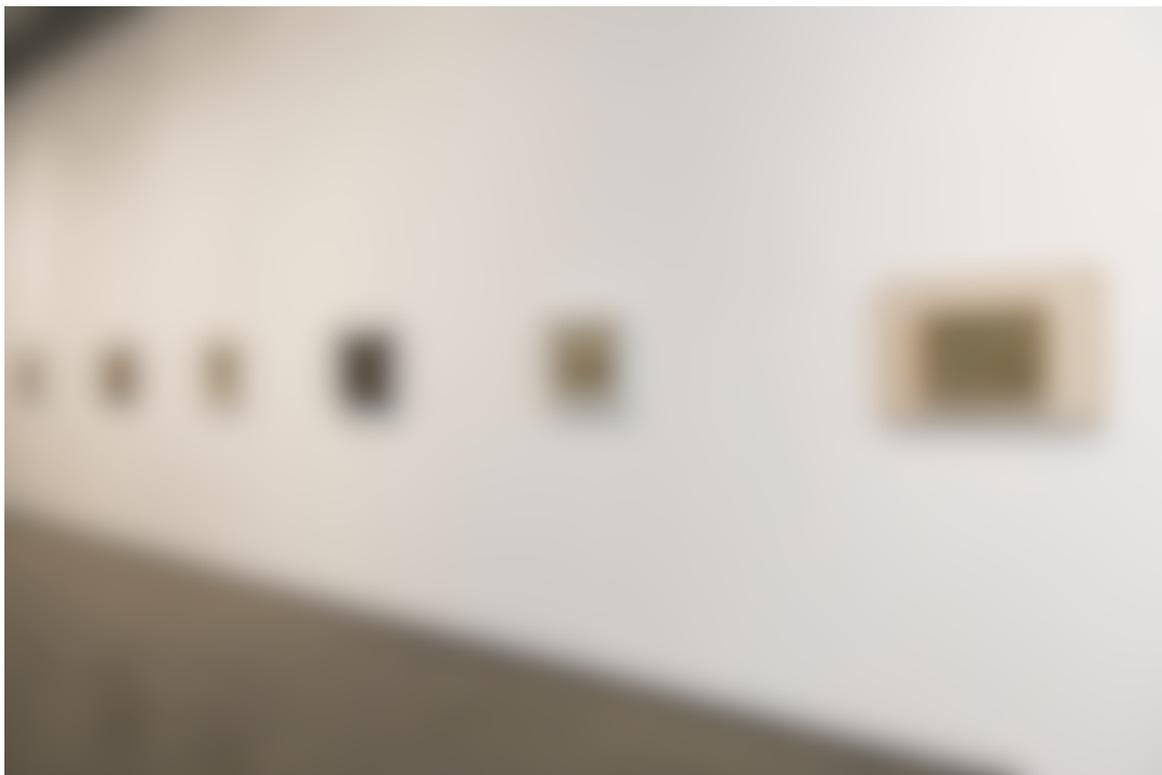
No que concerne à participação de Giorgio Morandi, a exposição paralela *Ideias: O Legado de Giorgio Morandi*, já mencionada anteriormente, itinerou pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, e outras seis obras estiveram presentes nos pavilhões do evento para a exposição *Faz escuro mas eu canto*.

⁹⁴ “Chegava a hora de fazer um balanço dos 28 anos da Bienal de São Paulo, para aferir o alcance de sua importância interna e externa. Mas para isso ela não podia fechar as portas, nem mesmo temporariamente, porque, como acontece a toda instituição localizada abaixo da linha do Equador, correria o risco de não reabrir mais. A saída foi tentar reunir numa grande retrospectiva os premiados das 14 edições anteriores. Rotulada pela imprensa de “Bienal das Bienais”, no entanto, não foi completa. Muitos artistas brasileiros e estrangeiros decidiram se manter afastados. Outros não puderam enviar trabalhos porque já pertenciam a acervos de museus, a coleções particulares ou nem mesmo existiam mais, como as instalações feitas com materiais perecíveis. Do total de 108 premiados estrangeiros até então, apenas 66 tiveram obras expostas na 15ª edição. Entre os 58 brasileiros, somente os trabalhos de 43 puderam ser revistos. Também foram convidados mais 135 artistas do exterior e outros 12 nacionais”. AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 265. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/15bienal>. Acesso em: 15 mar. 2022.

⁹⁵ De acordo com os registros da Fundação Bienal, foram expostas duas naturezas-mortas; uma de 1936 e a outra de 1949.

⁹⁶ Termo utilizado pela própria Bienal. Ver: <http://34.bienal.org.br/sobrea34>.

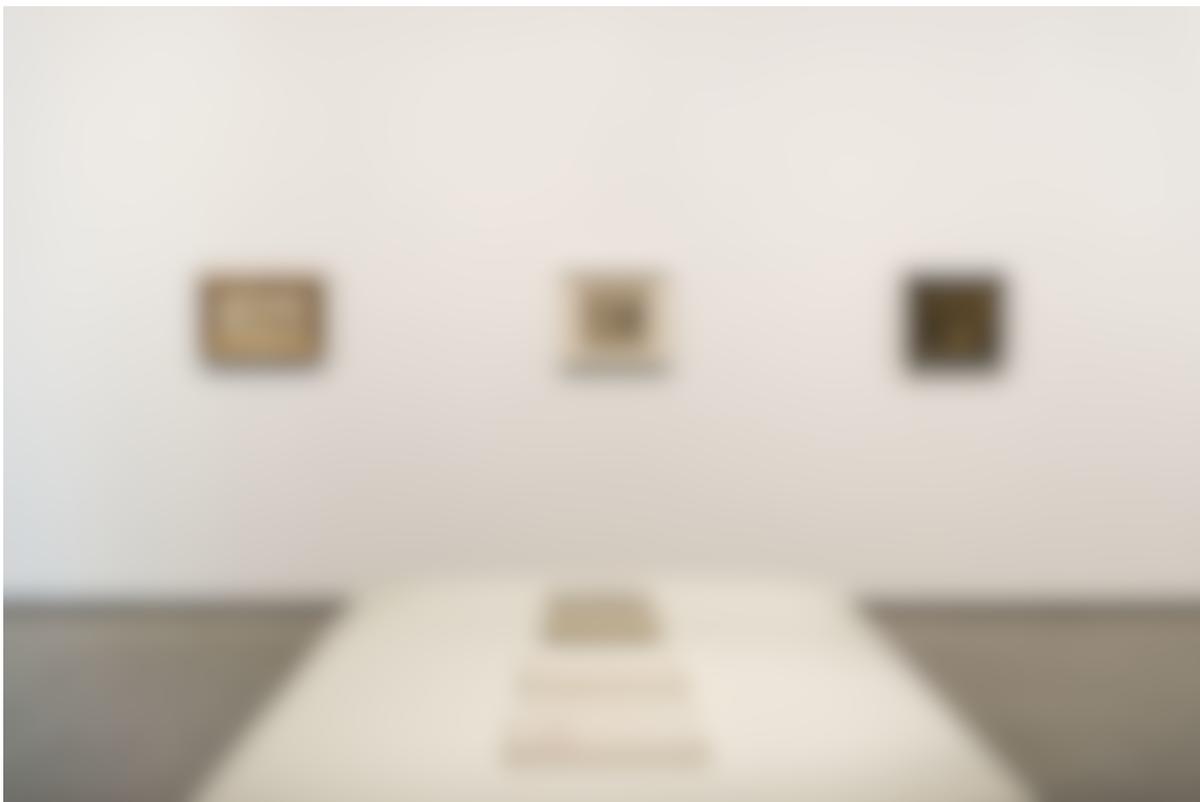
Figura 37 - Vista das obras de Giorgio Morandi na 34ª Bienal de São



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo. 2021. Fotografia de Levi Fanan

Assim como na exposição da Bienal de 1979, a presença de Morandi nessa edição foi caracterizada por uma pequena retrospectiva de suas participações anteriores. No entanto, dessa vez, as obras que pertencem a coleção do MAC USP estavam presentes. Essa foi uma das raras oportunidades em que as obras do museu estiveram lado a lado com outras obras de outros períodos, oferecendo aos visitantes a possibilidade de ter um pequeno panorama das pinturas do artista. Como veremos nos próximos capítulos, a visão panorâmica das obras de Giorgio Morandi é fundamental para que se compreenda nuances e variações. Portanto, essa edição da Bienal ofereceu ao público a possibilidade de inserir as obras do MAC USP nesse contexto.

Figura 38 -Vista das obras de Giorgio Morandi na 34ª Bienal de São



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2021. Fotografia de Levi Fanan.

1.2 A PARTICIPAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE

Não é possível resumir a maneira pela qual a crítica de arte brasileira atua a respeito de Giorgio Morandi somente nos aspectos relacionados ao contexto e à leitura de obras. Para além disso, alguns nomes como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, contribuem para a institucionalização da arte moderna, seja ela num contexto nacional ou internacional.⁹⁷ Sendo o Museu de Arte Contemporânea uma instituição pertencente à Universidade de São Paulo e as obras pesquisadas nesta tese parte constituinte daquele acervo, torna-se fundamental averiguar

⁹⁷ “De qualquer forma, a USP não deixou de refletir sobre a importância desses críticos. É da *expertise* uspiana o estudo dos escritos dos três grandes nomes da crítica modernista da primeira metade do século XX que contribuíram para a institucionalização da arte moderna em várias frentes: Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa. Isso também atesta que a própria universidade fazia parte do projeto modernista de inserção do Brasil no ambiente internacional, revisão de sua história e desenvolvimento do conhecimento entre nós.” MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 20.

a participação da crítica nos processos de institucionalização das obras e a contribuição das atuações dos críticos na maneira como as obras passam a ser entendidas pelo Museu.

Com raras exceções⁹⁸, a crítica de arte brasileira não faz qualquer menção a obras. Da mesma forma que os artigos da mídia impressa discutidos na sessão anterior, a preocupação dos críticos circula em torno da valorização das propostas técnicas utilizadas pelo artista em diferentes contextos, assim como a maneira pela qual a arte moderna se valeu de um artista capaz de oferecer uma gama preciosa de relações, sejam elas referentes à tradição clássica italiana ou até mesmo às vanguardas.

Outros críticos de arte como Ferreira Gullar e José Geraldo Vieira, por exemplo, também contribuíram para o estabelecimento do artista no ambiente artístico brasileiro. No entanto, tais críticos fogem do contexto referente à institucionalização de suas obras, processo caro a esta tese.

Mesmo reconhecendo a ausência de qualquer sentido metafórico, o crítico e poeta Ferreira Gullar, que sempre admitiu ser um grande admirador de Giorgio Morandi, soube oferecer a seus leitores algumas interpretações pautadas na “expressão de um silêncio feito de pó e pátina, gestados na solidão e no abandono.”⁹⁹ Segundo Gullar, as pinturas de Morandi são capazes de agir como “se surpreendesse os objetos um instante antes de se apagarem para sempre.”¹⁰⁰

José Geraldo Vieira, por sua vez, conheceu pessoalmente o artista bolonhês e soube como poucos compreender a proposta do artista, tendo sempre em vista os aspectos de ordem formal da pintura.¹⁰¹ Conforme Vieira:

Nesse mundo de vidros, louças, madeiras e papelões, e às vezes de flores fanadas o seu devaneio taciturno, Morandi ama aqueles objetos e vivifica-os. Vivifica-os com uma coerência de cor e luz, volume e tenuidade, em rigorosas correlações de energia e tempo, de horas e estações. De forma que tudo assume, nesses paradigmas estáticos e estatísticos de potes, jarras e garrafas, uma existência de cela e de aposento, a que os cambiantes da luz dão lampejo para a contemplação, o silêncio, o devaneio, a tristeza, a alegria, o conforto a espera, o efêmero e o eterno.¹⁰²

⁹⁸ Uma das exceções pode ser vista no artigo *Último Lampejo*, de Ferreira Gullar. O crítico inicia o texto se referindo à maneira pela qual em uma das pinturas de natureza-morta os objetos parecem estar dispostos ao acaso. Logo em seguida, o texto traz o exemplo de outra pintura que, ao contrário da primeira, parece estabelecer um critério para a posição dos objetos. Ver: GULLAR, Ferreira. *Último lampejo*. In: **Relâmpagos**: dizer e ver. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 102-103.

⁹⁹ *Ibid*, p. 102. Uma análise bem detida, que foge do âmbito desta tese, poderia ser capaz de estabelecer algumas relações entre a poesia concreta de Ferreira Gullar e a organização da pintura de Morandi.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 103.

¹⁰¹ VIEIRA, José Geraldo. IV Bienal de São Paulo. **Folha da Manhã**, São Paulo, 13 out. 1957, p.60-61.

¹⁰² *Ibid*, p. 61.

Nas próximas linhas, nos deteremos com mais afinco nos textos críticos de Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, assim como nas publicações e depoimentos de Pietro Maria Bardi, figura fundamental para a institucionalização e para o colecionismo brasileiro das obras de Giorgio Morandi.

1.2.1 A crítica de Mário Pedrosa

De acordo com o pesquisador Rodrigo Vicente Rodrigues¹⁰³, Giorgio Morandi é um dos artistas italianos com maior número de citações nas publicações de Mário Pedrosa.¹⁰⁴ A relação entre o artista e o crítico, como comprova a troca de correspondência entre os dois¹⁰⁵, era pautada por extrema cordialidade e amizade. Na edição do *Jornal do Brasil*, de 29 de novembro de 1957, Pedrosa diz:

Solteiro, grande, magro, com bigodes e óculos, cabelo cortado em franja, vive numa pequena rua de arcos da cidade de Bolonha. Considerado um preguiçoso, não vai muito longe para pintar. Pouco andou, mesmo na Itália. Para ele, todos os problemas filosóficos, religiosos, políticos, éticos, se resolvem na tela. É douto e culto, porque conhece sua arte, e com ela analisa e interpreta o mundo, julgando mesmo os problemas mais terríveis da humanidade segundo a medida estética. Vendo a pintura alemã da segunda guerra, pintura esta fazendo a apologia do super-homem hitlerista, disse: “com essa pintura certamente perderão a guerra.” – “e perderam”.¹⁰⁶

Giorgio Morandi, por sua vez, também nutria forte admiração por Pedrosa. De acordo com a filha de Mário, Vera Pedrosa, o crítico mantinha em sua coleção particular cinco obras

¹⁰³ RODRIGUES, Rodrigo Vicente. **Mário Pedrosa e a Arte Moderna Italiana**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

¹⁰⁴ De acordo com Rodrigo Vicente: “Nesse sentido, observam-se nos escritos do crítico alguns artistas italianos que se destacam, sobretudo Giorgio Morandi (1890 – 1964) e Alberto Magnelli (1888 – 1971).” *Ibid*, p. 18. E ainda: “Afora esses dois grupos de artistas que se voltam à tradição artística italiana (*Novecento e Italianos de Paris*), observando-se panoramicamente a obra de Mário Pedrosa, percebemos que, dentre os italianos que operaram o “retorno à ordem”, existem alguns nomes que ele cita mais frequentemente e artistas aos quais dedica maior atenção, demonstrando, assim, suas preferências. Um deles é o “mestre bolonhês”, como Pedrosa o chamava, Giorgio Morandi (1890 – 1964). Ao longo do *corpus* coletado, percebe-se quase uma predominância do número de vezes que o crítico se ocupou dele quando pensamos na arte figurativa: aparece em 6 dos 12 volumes compilados por Otilia Arantes, estando presente em 22 ensaios críticos. Além disso, é um dos artistas figurativos a que mais foram dedicados textos completos. São eles, em ordem cronológica: *Giorgio Morandi*, de 1947; *Giorgio Morandi, O Prêmio a Morandi, uma revisão de valores e Um dia de Morandi*, os três últimos publicados em 1957, suscitados pela premiação do pintor na Bienal de São Paulo daquele ano ainda que a compilação usada para tal pesquisa possa ter deixado de fora alguns outros escritos, como é o caso do texto de Pedrosa no *Jornal do Brasil* de 29 nov. 1957. *Ibid*, p. 67.

¹⁰⁵ A Fundação Biblioteca Nacional mantém sob salvaguarda o Arquivo Mário Pedrosa, que conta com uma série de documentos que poderiam auxiliar na melhor compreensão da relação envolvendo Mário Pedrosa e Giorgio Morandi. No entanto, por conta da pandemia de COVID-19, a Biblioteca Nacional encontrava-se fechada na maior parte do tempo em que essa pesquisa foi feita, impossibilitando o acesso a qualquer material.

¹⁰⁶ PEDROSA, Mário. É tão difícil falar de Morandi como das coisas completas em si mesmas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1957. 1º caderno, p. 6.

de Morandi: duas pinturas a óleo, duas gravuras e uma aquarela. Ainda segundo Vera, todas as obras, exceto uma pintura, teriam sido presenteadas pelo próprio pintor italiano.¹⁰⁷ Além do mais, parece ter sido frequente a indicação por parte de Morandi de um texto escrito por Pedrosa sobre seus trabalhos.¹⁰⁸

A autoridade de Mário Pedrosa no que se refere ao mestre bolonhês, como costumava chamá-lo, foi reconhecida, inclusive, por Pietro Maria Bardi. De acordo com a pesquisadora Tarsila Soares Formiga¹⁰⁹, citando a publicação “Pedrosa Crítico”, de Bardi, era notável a perspicácia de Pedrosa em reconhecer o valor da pintura do artista bolonhês antes mesmo de a Bienal de Veneza, de 1948, e da exposição *Twentieth-century Italian Art*, do MoMA de Nova Iorque, em 1949. Segundo Pedrosa, Morandi era o menos italiano dos pintores italianos, e por isso mesmo o mais universal deles.¹¹⁰ Interessante notar que o crítico brasileiro, mesmo não citando, toma por referência muito do que foi dito a respeito de Giorgio Morandi na crítica italiana. A própria ideia de universalidade, muito cara ao pintor, era algo frequente nos textos de Cesare Brandi e Roberto Longhi, para citar autores já mencionados neste capítulo.

A pesquisadora Otília Arantes nos esclarece que Pedrosa compreendia a história da arte a partir de um processo que teria início no renascimento e que culminaria na abstração. Este processo privilegiaria o desmantelamento do naturalismo ou, como descreveu o crítico, da “ilusão da matéria e do absoluto da cor do objeto”, rumo a uma vocação anti-naturalista e tectônica da arte.¹¹¹ Além disso, como também nos recorda Arantes, no ensaio *Panorama da*

¹⁰⁷AMARAL, Aracy. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. In: MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (orgs.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 123.

¹⁰⁸ É conhecida a carta escrita por Giorgio Morandi a Lamberto Vitali, dando referências sobre suas obras para seu catálogo *raisonné* em que o pintor cita Pedrosa como uma das fontes de pesquisa. A carta diz: “E, infelizmente, também sobre Bolonha não lhe posso dar mais informações. Tenho todos os catálogos, mas já não sei onde encontrá-los. Também tenho certamente a cópia de muitos textos. Mas onde estariam? Procurei, por exemplo, um artigo muito bonito – e que me tocava bastante – do Dr. Mario Pedrosa, pessoa das mais inteligentes que conheci, agora Diretor dos Museus de São Paulo. Tinha até a tradução dele do português, que a esposa de Marchiori me fizera. Mas inutilmente.” Ibid, p. 155.

¹⁰⁹ No ano seguinte ao lançamento do livro, Pietro Maria Bardi enfatizou as qualidades de Pedrosa no exercício crítico. No artigo intitulado ‘Pedrosa crítico’, ele chamou a atenção para o fato de Pedrosa ter descoberto um artista como Giorgio Morandi antes mesmo de ter participado da Bienal de Veneza. Bardi ainda menciona o fato de o pernambucano compartilhar certos valores com os artistas, o que poderia ser encarado como um diferencial de sua atuação no exercício judicativo: ‘E afigura-se-nos ser esta a verdadeira arte de Pedrosa: compreender, mas não por meio das aprendizagens, ou melhor, de mal aprendidos, e sim através de ideias afins; de sentimentos adequados, de paixões comuns com os artistas’”. FORMIGA, Tarsila Soares. **À Espera da Hora Plástica: O Percurso de Mário Pedrosa na crítica brasileira**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014, p.199.

¹¹⁰PEDROSA, Mário. Giorgio Morandi. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 maio 1947, p. 11.

¹¹¹ Sua atividade crítica partiria daí para compreender a História da Arte em um grande processo no qual, pelo menos desde o século XIX, a arte se encaminharia para a abstração (seu caminho para a liberdade), privilegiando os momentos em que se apresenta o desmantelamento progressivo do naturalismo, do “acabado dos detalhes”, da “ilusão da matéria e do absoluto da cor dos objetos”, uma crítica, enfim, que se pautava por “uma vocação

Pintura Moderna, Pedrosa estabelece uma criteriosa análise no qual o projeto moderno se realizaria com a arte abstrata.

Em um de seus mais ambiciosos ensaios, “Panorama da pintura moderna”, Pedrosa concluía, em uma criteriosa análise imanente da história da arte desde o Renascimento, que o projeto moderno se realizaria com a arte abstrata: “Um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver.” Com sua liberação das estruturas da representação, no modernismo o tempo deixa de ser a questão decisiva: “O ‘x’ da questão agora é o espaço”¹¹².

Em vista do que foi dito no parágrafo anterior e propondo uma intersecção com o objeto da nossa tese, parece claro que Giorgio Morandi é um daqueles artistas que contribui para a percepção do esgotamento da arte figurativa, uma vez que estava liberto das estruturas das representações, burlava o tempo e se ocupava das questões do espaço. Essa concepção nunca foi dita claramente nos ensaios críticos de Pedrosa, no entanto, quando vemos a relação estabelecida entre o pintor de Bolonha e Cézanne, fica evidente o lugar que Morandi deveria ocupar tanto na escala de valores quanto na história da arte idealizada pelo crítico. Segundo Pedrosa, as experiências “primitivas” de Cézanne foram de alguma maneira realizadas nos objetos de Morandi. Dito de outra forma:

Nenhum de seus contemporâneos rompeu com maior bravura do que ele com a tradição pictórica do seu país. Sendo, contudo, o mais puro dos artistas modernos, é, ao mesmo tempo, o mais arcaico deles, pois sua alma artesanal, inteiramente devotada à recriação cotidiana de frascos e garrafas, pede, contudo, os dons, a sabedoria e a paciência dos descobridores.¹¹³

Isso não significa, de nenhuma maneira, que não houve questões contraditórias a respeito do que foi publicado sobre Giorgio Morandi por parte do crítico brasileiro. Quando se referia a ao Grande Prêmio da Bienal de 1957, por exemplo, Pedrosa comentou que “o *Corriere* de Milão deu, em pequena nota, a informação”¹¹⁴ sobre a premiação. Em seguida diz:

nitidamente antinaturalista, portanto tectônica e abstrata” ARANTES, Otilia (org.). **Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 13.

¹¹² Ibid, p. 161-164.

¹¹³ PEDROSA, Mário. Giorgio Morandi. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 maio 1947, p. 11.

¹¹⁴ A frase de Pedrosa dá a entender, e realmente foi entendido por João Carlos de Figueiredo Ferraz, em texto publicado no *Estadão* em 4 de fevereiro de 2017, que a Itália não deu relevância ao prêmio recebido por Morandi no certame brasileiro. O que, de fato, é uma imprecisão. O jornal *Stampa Sera*, por exemplo, publicou artigo chamado *Giorgio Morandi in Brasile Vince il “Premio San Paolo”*. De acordo com a nota: “*Giorgio Morandi, il solitario pittore italiano con uno stile tutto suo, ha vinto l’ambito premio <San Paolo> [...] alla Mostra di Arte Moderna di San Paolo. La mostra, alla quale parteciparono artiste di una quarantina di paesi, è considerata una delle più importante del mondo. Il [...] pittore bolognese, si è visto assegnato dalla giuria internazionale, composta da 17 membri, il premio che, alla vigilia sembrava dovesse andare al famoso pittore francese Marc Chagall. Il premio ammonta a 3850 dollari, ed è stato conferito all’artista italiano sulla base delle intere opere da lui esposte alla Mostra e non per un lavoro singolo.*” Ver I: Giorgio Morandi in Brasile Vince il ‘Premio San Paolo’. **Stampa Sera**, 18 set. 1957, Ano XI, nº 220, p. 3. Ver II: FERRAZ, João Carlos de F. A incrível, fundamental e transformadora Fundação Bienal de São Paulo. **Estadão**, 4 fev. 2017. Disponível em:

Morandi só de uns anos para cá começa a ser nome realmente internacional. Em 1952, em Basiléia, George Schimdt me confessava, com pesar, ainda não ter em seu excelente museu nenhuma obra do grande pintor. Seu nome não era familiar sequer aos críticos que participaram da Assembleia Geral de nossa Associação, naquele ano em Zurique. Quando em 1948 o visitei em Bolonha, era praticamente desconhecido fora dos círculos adiantados da Itália.¹¹⁵

No entanto, antes de 1952 Morandi já havia participado de quatro Bienais de Veneza, sagrando-se vencedor da edição de 1948, das mostras do *Novecento*, em 1926, 1929 e 1930, além de outras quatro quadrienais de Roma¹¹⁶. Por certo o pintor bolonhês não havia adquirido a envergadura internacional que passou a ter após IV Bienal de São Paulo, no entanto, não podemos dizer que seu nome não era familiar aos críticos da AICA, ou mesmo que era desconhecido fora dos “círculos adiantados da Itália”. No início da década de 1950, Morandi já constava nos acervos de museus de Londres, Nova York, Moscou, Paris, Milão, Viena *etc.*¹¹⁷ Em 1953, por exemplo, o jornal O Estado de São Paulo, em nota sobre a II Bienal de São Paulo, afirma que os críticos “modernos” consideram o que há de mais representativo no movimento da arte contemporânea: Calder, Moore, Klee, Mondrian, Morandi.¹¹⁸ O próprio Mário Pedrosa, em artigo publicado em 1947, diz:

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.¹¹⁹

O que poderia explicar a declaração de Pedrosa sobre o desconhecimento do ambiente internacional a respeito de Morandi é, justamente, uma tentativa de valorizar as bienais brasileiras. Tal hipótese toma ainda mais fôlego quando no ensaio crítico *O Prêmio a Morandi, uma revisão dos valores*, Pedrosa diz que:

[...] o prêmio atribuído ao pintor bolonhês marcou um ponto de virada no comportamento do júri internacional colocando a Bienal de São Paulo no lugar de uma instituição que ‘agora, entre a poesia e o plástico, privilegia, o júri internacional optou pelo último: Chagall, a encarnação mesmo da imaginação, do sonho, dos valores poéticos por excelência, foi preterido por Morandi, o artista que, sozinho e na

<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-incrivel-fundamental-e-transformadora-fundacao-bienal-de-sao-paulo,70001651039>. Acesso em: 12 fevereiro de 2020. Ver III: PEDROSA, Mário. Giorgio Morandi 1957. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 out. 1957.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ É bastante conhecido, inclusive, o episódio envolvendo a querela da premiação da III *Quadriennale di Roma*. Na ocasião Morandi foi considerado um artista burguês e, portanto, alheio às necessidades políticas da Itália fascista, sendo impedido de receber a maior premiação da ocasião.

¹¹⁷ A II Bienal de São Paulo – Os Estrangeiros. **O Estado de São Paulo**, 13 dez. 1953.

¹¹⁸ Ver: O ‘Vernissage’ da II Bienal. **O Estado de São Paulo**, p. 20, 1953.

¹¹⁹ PEDROSA, Mário. Giorgio Morandi. Rio de Janeiro, **Correio da Manhã**, 23 maio 1947, p. 11.

obscuridade, nunca subordinou os puros valores plásticos e nenhum outro, porque para ele só são válidos em pinturas os valores, inclusive os poéticos, que resultam da obra pictórica, isto é, sejam produtos dos meios específicos da própria pintura.¹²⁰

Em resumo, o Grande Prêmio da Bienal apresenta-se como uma espécie de consagração do projeto de história da arte apontado por Otilia Arantes nas publicações citadas acima. Se o caminho que a arte deve seguir é “liberação das estruturas da representação”, rumo a uma vocação antinaturalista, tectônica e abstrata da arte, então a “corajosa”¹²¹ premiação a Morandi: “[...] abriu caminho a uma revisão na escala dos valores da grande pintura mundial.”

Nesse sentido, as prerrogativas de Mário Pedrosa contribuíram, inclusive, para a institucionalização das obras de Morandi. Prova disso pode ser encontrada nas exposições realizadas no MAC USP¹²², no Museu Reina Sofía¹²³, da Espanha, ou na publicação *Mário Pedrosa: Primary Documents*, do MoMA¹²⁴. No que diz respeito às pinturas do Museu de Arte Contemporânea da USP, as prerrogativas do crítico de arte não foram ao encontro do que os jornalistas apresentaram, no entanto, propuseram a inserção do artista numa perspectiva da história da arte. Deve-se somar a isso o projeto para a construção de um museu universitário no *core* da universidade.¹²⁵

1.2.2 A crítica de Sérgio Milliet

Assim como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet também contribuiu de maneira crucial para a institucionalização das obras de Giorgio Morandi. A atuação do paulista não se resumiu ao puro exercício da crítica; por várias oportunidades, o crítico assumiu cargos institucionais, como o de diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, conselheiro na administração da I Bienal de São Paulo, diretor artístico, membro da comissão artística e júri de seleção de artes plásticas da II Bienal e diretor artístico da IV Bienal, para citar somente as bienais em que Giorgio Morandi expôs.

¹²⁰ PEDROSA, Mário. O prêmio a Morandi, uma revisão de valores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1957, p. 6.

¹²¹ “Eis por que se pode afirmar ter sido a consagração de Morandi ato corajoso.” *Ibid*, p. 6

¹²² Infelizmente, a exposição “Homenagem a Mário Pedrosa: Artistas Comentados”, não deixou registros. No entanto, supõe-se que as duas pinturas do MAC-USP tenham sido expostas.

¹²³ A exposição *The Affective Nature of Form*, esteve em exibição no Museu Reina Sofía entre 28 de abril e 16 de outubro de 2017.

¹²⁴ FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo (orgs.) *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Nova Iorque: Duke Univ. Pr. MoMA, 2016.

¹²⁵ MAGALHÃES, Ana G. *Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*. 2014. Tese (Livro-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

No que se refere à criação do MAM SP, Milliet teve papel decisivo. Logo de início, partiu dele o contato com colecionadores estrangeiros e, como já esclarecido por Ana Gonçalves Magalhães, coube a ele e a um grupo de agentes qualificados o aconselhamento de Ciccillo Matarazzo quanto aos artistas que deveriam fazer parte de uma coleção de arte moderna.¹²⁶ As questões relativas à proveniência das obras e à formação do acervo de arte moderna, assim como sua transferência para o MAC USP, serão debatidas de maneira mais precisa no próximo capítulo. Isso em vista, cabe analisarmos qual foi a postura adotada por Sérgio Milliet em seus *Diários Críticos* sobre o pintor objeto dessa tese.

A primeira publicação a se deter mais longamente sobre Giorgio Morandi aparece no sexto volume dos *Diários Críticos*.¹²⁷ O leitor atento perceberá que, assim como Mário Pedrosa, o crítico em questão também escreve sobre o artista antes das primeiras bienais de São Paulo. Na ocasião, discutia sobre a máxima de Malraux, segundo a qual “quando a ideia de arte e beleza deixaram de se confundir, a pintura italiana morreu.”¹²⁸ Assim, Milliet assevera que o autor se esquece da noção de sensualidade, que torna possível a ressurreição dessa pintura em nossa época. Ainda de acordo com o crítico:

No fundo nada mudou, pois a ideia de beleza era apenas uma sublimação da sensualidade. Se a pintura francesa vive de requinte e de invenção, a pintura italiana encontra sua razão de ser na paixão sensual.¹²⁹

E continua:

Em verdade o sensual é uma exasperação do sensível. Uma deformação. Mas o contrário também pode ser sustentado. Tomo dois grandes pintores modernos. Braque e Morandi. No segundo tem-se o exemplo de uma sensualidade que se deforma até a sensualidade. Com um espantoso esquema de temas e uma escala reduzida de cores puras, obtém o pintor aquela pintura “comestível” que atrai e prende a gulodice dos nossos sentidos.¹³⁰

No restante do texto, Milliet continua a oferecer uma comparação entre a arte francesa e italiana. No que toca sua interpretação sobre Giorgio Morandi, fica subentendido sua percepção de Giorgio Morandi como um artista ligado a linguagem figurativa. Tal aferição pode ser feita não somente pela escolha das palavras, mas também por ser ele o artista responsável, ou pelo menos ser ele o exemplo, de um artista capaz de reavivar a arte italiana pelo encontro entre a “razão de ser na paixão sensual.” Em outras palavras, sendo o sensual uma expressão do sensível, então a razão expressa por Morandi nos seus esquemas de temas e na escala

¹²⁶ Ibid, p. 23-25.

¹²⁷ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico, 1948/1949*. 2. ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p. 113-114. v. VI.

¹²⁸ Ibid, p. 113.

¹²⁹ Ibid, p. 113.

¹³⁰ Ibid, p. 113.

reduzida de cores faz dele um artista com forte apelo ao sensível ou, como diz Milliet, ao “comestível que atrai a gulodice dos nossos sentidos”.

Em uma segunda publicação, dessa vez no oitavo volume dos Diários Críticos, Milliet, falando sobre uma exposição de Milton Dacosta e da maneira pela qual um artista original pode se repetir sem cair em uma fórmula, cita Giorgio Morandi como sendo um dos artistas capazes de se repetir sem perder sua personalidade:

Morandi, o maior pintor italiano vivo, não fez outra coisa senão repetir o motivo das garrafas. Ele também prescindiu do objeto porque não lhe deu senão a importância de um pretexto. Só que não utilizou o esquema geométrico, nem mesmo se preocupou de maneira insistente com o problema da composição, pois nele o lirismo domina inteiramente e se exprime num devaneio colorístico de tão extremada delicadeza que a menor insistência linear o perturbaria.¹³¹

Afora a questão da repetição, evidente nas interpretações da pintura do mestre bolonhês, Milliet oferece uma possibilidade de leitura das obras que vai na contramão de praticamente todos os críticos ou historiadores da arte que escreveram sobre o artista. Segundo ele, Morandi não faz uso de um esquema geométrico e não se preocupou com composições para que se privilegiasse o lirismo manifestado em um devaneio colorístico no qual qualquer insistência linear o perturbaria.¹³² O crítico de arte Cesare Brandi ofereceu uma chave de leitura, amplamente utilizada por historiadores da arte que se ocupam de Morandi, no qual todo o trabalho do artista deveria ser percebido a partir do plano cartesiano.¹³³ Nesse sentido, são as linhas verticais e horizontais que deveriam nortear todo o trabalho de composição da tela. Ainda de acordo com Brandi, o lirismo, condenado inclusive por Morandi, deveria dar lugar à objetividade e à racionalidade da tela, não havendo espaço para qualquer manifestação metafórica, como sugere o uso da palavra devaneio por parte de Milliet. Além do mais, com a afirmação acima, o crítico paulista parece inserir Morandi dentro de uma linhagem figurativa da arte moderna - contrário ao esforço de Pedrosa.

Em vista do que foi dito anteriormente, evidencia-se que a contribuição de Milliet para a institucionalização das obras de Morandi tenham sido muito mais de ordem prática do que teórica. Tanto as propostas curatoriais quanto os textos dos pesquisadores, sejam eles brasileiros ou estrangeiros, parecem estar muito mais próximos das prerrogativas oferecidas por Mário Pedrosa. No entanto, devemos ressaltar, como já dissemos anteriormente, que Milliet reconhece

¹³¹ MILLIET, Sérgio. **Diário crítico, 1951**. 2. ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981, p. 53. v. VIII.

¹³² É interessante notar que na sequência do texto Milliet retorna para Dacosta e diz que o artista brasileiro se comporta de maneira completamente diferente daquela de Morandi. No entanto, o próprio artista confessa ter se inspirado no italiano para trabalhar com seus esquemas de composição da tela.

¹³³ BRANDI, Cesare. Cammino di Morandi. **Revista Gávea**, n. 14, p. 571-583, Set.1996.

o valor de Morandi algum tempo antes do esforço de internacionalização do nome do artista italiano e de suas participações nas Bienais de São Paulo.

1.2.3 Pietro Maria Bardi

Diferente de Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, Pietro Maria Bardi atuou como uma espécie de *marchand*¹³⁴ de Giorgio Morandi. Ficou a seu cargo a organização e a curadoria de uma série de exposições¹³⁵, individuais e coletivas, que tinham como objetivo alavancar o nome do pintor bolonhês, assim como inseri-lo no mercado de obras¹³⁶. Tudo indica que a aproximação entre Bardi e Morandi tenha acontecido nos anos de 1920, período em que o artista ainda estava envolvido com a pintura metafísica. A amizade¹³⁷ entre os dois facilitou que Bardi trouxesse algumas de suas obras para serem expostas e vendidas a colecionadores brasileiros. Também coube a Bardi auxiliar no processo de rastreio das obras que faziam parte das coleções brasileiras. Em carta ao então diretor do MAC USP, Wolfgang Pfeiffer, Bardi requereu fotos e dados das obras do acervo para que se pudesse enviá-las a Itália.¹³⁸ Essa iniciativa colaborou para atualização do catálogo *raisonné* de Giorgio Morandi.

Logo após chegar ao País, em 1946, Pietro Maria Bardi assumiu a cadeira de diretor do Museu de Arte de São Paulo. Durante os 43 anos em que esteve ali, organizou algumas exposições que tiveram como destaque pinturas de Morandi. Já em 1949, o italiano organizou

¹³⁴ “Para falar de experiências pessoais, eu lá pelos anos 20 comprava ‘naturezas-mortas’ de Giorgio Morandi por cinquenta liras italianas, isto é, o que aqui se diz a preço de Coca-Cola; em Milão, no mesmo tempo, se pagava trinta mil liras por paisagens de Angelo dall’Oco Bianca; o primeiro, um artista desconsiderado, e o outro, badaladíssimo. Hoje, dá-se uma inversão total de valores. Morandi procuradíssimo, enquanto o outro está totalmente esquecido.” BARDI, Pietro Maria. Senhor, **IstoÉ**, n. 177, 8 ago. 1984, p. 77-79.

¹³⁵ Um ano antes de chegar ao Brasil, em 1945, Bardi organizou no *Studio d’Arte Palma* a mostra *Omaggio a Giorgio Morandi*. A exposição não deixou catálogos e os registros são esparsos. Ver: POZZOLI, Viviana. *Lo Studio d’Arte Palma: Storia d’una impresa per il commercio artistico nell’Italia del dopoguerra*. **ACME 2**, Milão, v. 69, n. 2, p. 145-173, 2016.

¹³⁶ “Em 47, 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.” BARDI, Pietro Maria. O que se vende no Brasil. Senhor Vogue, **Revista Vogue**, n. 4, jul. 1978, p. 58-69.

¹³⁷ “Com relação ao tempo o que me comove é o seguinte: quando, em 1957, Giorgio Morandi comemorou seus setenta anos, a *Galleria del Milione* (a sucessora de Bardi, em 1933) perguntou ao Mestre quem escolheria como autor de um livro-brinde dedicado a ele. Respondeu: Bardi.” BARDI, Pietro Maria. Vogue Brasil, **Revista Vogue**, n. 115, p.115-162, fev. 1985.

¹³⁸ “Caro Pfeiffer, Pedem-me da Itália, para assinalar os Morandi que estão no Brasil. Você poderia me enviar foto e dados sobre a pintura pertencente ao acervo do MAC? Se por acaso conhecer outros, por favor, me diga. Desde já agradeço. Abraços. P.M. Bardi. São Paulo, 21 de Outubro de 1982.” Seção de Catalogação do MAC-USP, na pasta Giorgio Morandi.

a mostra coletiva Soffici, Morandi e Haunner.¹³⁹ Ao que tudo indica, as duas pinturas de Morandi que compõe o acervo do MAC USP participaram dessa exposição.

Pesquisas recentes mostram que¹⁴⁰, nos anos iniciais, MAM SP e MASP ocuparam o mesmo prédio. Isso não significa que tenha havido qualquer tipo de entusiasmo por parte de Bardi em dividir o mesmo edifício com um museu de arte moderna, principalmente sob direção de Ciccillo Matarazzo. Em entrevista à revista *Isto é*, Bardi declarou opiniões pouco favoráveis ao mecenas:

Deve-se creditar a Ciccillo, imitador e correligionário do mago Assis, fatos notáveis como o da fundação do Museu de Arte Moderna e da Bienal: o primeiro foi por ele próprio posterior e inopinadamente extinto, ocasionando não tranquilas reações de sócios; a segunda depois foi deixada à matroca. (...) Encontrei-me inúmeras vezes com Ciccillo. Com tão cordial e ao mesmo tempo respeitoso relacionamento, certamente nunca me passou pela cabeça exercer aquela profissão tão comum na diplomacia provinciana, qual seja a do puxa-saquismo condimentado com “traíçozezinhas” e nunca se dizer realmente o que se pensa. Mesmo tendo com Ciccillo as mais cordiais relações, jamais deixei de censurar – e o fiz por palavras, atos e escritos – o tipo de política que exercitava em relação às artes locais, como ainda apontava erros cometidos pelo carrossel dos seus inumeráveis assessores. Para mim, a constituição do MAM, por depois de São Paulo passar a contar com um museu moderno, (pinacoteca com Picasso, Chagall etc; seção didática para explicar as coisas a um público ainda desinformado; sala de exposições onde eram exibidas, em retrospectivas, obras de Anita, de Fiori, ou Calder, ou Morandi etc; auditório para conferências, abordando temas de arte, de poesia, para se ouvir música, como para se ver cinema etc.) foi um gesto típico de amizade de onça, tanto mais agravante pelo fato de Ciccillo procurar instalar o novo museu no mesmo prédio e pavimento onde já estava funcionando o MASP, gerando, quase sempre, não pouca confusão.¹⁴¹

De toda maneira, o que se torna mais relevante para esta tese é justamente seu papel de *marchand* e formador do público brasileiro. No ano de 1957, Bardi publicou o fascículo *16 dipinti di Giorgio Morandi*, para a coleção *Pittore Italiani Contemporanei*, no qual, para o prefácio brasileiro, disse:

Em sua tradução para o português, este álbum é destinado [...] ao esclarecimento de uma individual de Morandi em São Paulo, Brasil. Foi justamente nesta cidade que nós tentamos, sete anos atrás, o contato com o público de um *virgin soil*, expondo um seletivo grupo de obras do mestre. [...] Segundo o costume, que rendeu bons frutos, naquela oportunidade o Museu de Arte também esclareceu com específicas notas didáticas o significado e a posição de Morandi em relação aos últimos desdobramentos da pintura, afirmando-o já como um artista que entrara para a história [...] A posição de Morandi revelava interesse pelo movimento metafísico (mas com evidentes reservas e recalitrante à renúncia de uma pintura pela pintura, inclinada a brilhos literários) e já um direcionamento rumo à recomposição e à “normalidade” da forma [...]. Em todo o mundo grassava a tábua rasa da figuração, o fragmentarismo e os zeramentos que nos tornavam perplexos quanto aos destinos da pintura, mesmo entendendo a fatalidade e os movimentos morais determinantes de tanto mal-estar;

¹³⁹ A biblioteca do MASP mantém cópia do catálogo da exposição, porém, outras documentações são escassas.

¹⁴⁰ Ver: BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2015. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

¹⁴¹ BARDI, Pietro Maria. *Isto é*, n.18, 27 abr. 1977, p. 40.

Morandi se lançava ao salvamento na contracorrente, como pressentindo que a polêmica das vanguardas estava por terminar.¹⁴²

A introdução brasileira deixa evidente as preocupações didáticas que Bardi tinha em fazer de Morandi um artista conhecido no ambiente artístico nacional. Segundo o pesquisador Adriano Tomitão Canas¹⁴³, o próprio projeto de constituição do MASP previa um percurso para a história da arte que tivesse em conta obras de artistas consagrados, com a pretensão de proporcionar ao público brasileiro uma maior compreensão do que foram as vanguardas europeias. Ainda de acordo com o pesquisador, uma natureza-morta não especificada fazia parte do núcleo inicial de obras do museu.

Figura 6 - Sala de Jantar da Casa Bardi (Casa de Vidro). (à esquerda: *Natura morta*, 1947 (v.565) e à direita: *Natura morta*, 1942 (v.370); *Fiori*, 1943 (v.417) e *Paesaggio*, 1943. (v.465).



Fonte: Reprodução do catálogo Morandi no Brasil. Fotografia desconhecido.

¹⁴² BARDI, Pietro Maria. 16 dipinti di Giorgio Morandi, p. IX-X. *In*: MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (orgs.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 92. De acordo com o catálogo: “A tradução em português desse texto, intitulada IV Bienal Itália: Sala Giorgio Morandi, apareceria na revista Habitat (nº 44, 16 de setembro – dezembro de 1957) como resenha sobre a Sala de Morandi na IV Bienal paulista.”

¹⁴³ CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório** – Projeto de museu para a cidade: 1947 – 1957. 2010. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 43-44.

Por outro lado, não podemos deixar de considerar as atribuições de *marchand* assumida por Bardi no País. São inúmeras as declarações em que o italiano enaltece a si mesmo por ser conhecedor e amigo do artista.¹⁴⁴ De acordo com o catálogo *raisonné* de Vitali, o próprio Bardi possuía dez pinturas¹⁴⁵ e outras tantas gravuras¹⁴⁶. Além do mais, sua atuação na institucionalização das obras de Morandi não se resumiu ao Brasil e à Itália. Em 1946, o *marchand* doou a Tate Gallery¹⁴⁷ de Londres a pintura Natureza-Morta (v.514) (fig.7).

Figura 7 - Natureza-Morta (v.514). Óleo sobre tela. 37,5 x 45,5 cm.



Fonte: Coleção Tate Modern. Fotografia desconhecido.

¹⁴⁴ “Sei julgar suas produções, pois me preparei seriamente para avaliar com consciência e competência. Adquiri as pinturas do amigo Giorgio Morandi numa época em que ninguém as queria nem de graça.” Ver: BARDI, Pietro Maria. Senhor Vogue, **Revista Vogue**, n. 11, Fev. 1979, p.76-98.

¹⁴⁵ *Paesaggio*, 1921 (V.68), *Natura morta*, 1929 (V.149), *Natura morta*, 1942 (V.370), *Fiori*, 1943 ca. (V.417 ou V.1375), *Paesaggio*, 1943 (V.465), *Natura morta*, 1945 (V.491), *Natura morta*, 1947 (V.565), *Natura morta*, 1951 (V.775), *Natura morta*, 1951 (V.779), *Natura morta*, 1956 (V.1006). Ver: MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza (orgs.). **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 102.

¹⁴⁶ *Natura morta con la statuina*, 1922 (V.inc.17), *La natura morta con pigna e frammento di vaso*, 1922 (V.inc.18) e *Natura morta con pere e uva*, 1927 (V.inc.36). Ibid, p. 102.

¹⁴⁷ “Me honro de ter, em 46, doado uma pintura de Morandi à Tate Gallery, de Londres, justamente para chamar a atenção sobre o artista bolonhês. Fui bom amigo dele e negocieei muitas de suas telas. Mas estas são as vincendas do traficar as produções artísticas.” BARDI, Pietro Maria. Senhor Vogue, **Revista Vogue**, n. 177, p. 77-79, 8 ago. 1984.

2. COLECIONISMO E PROVENIÊNCIA

*Marcello: Vedo che hai uno splendido Morandi.
Steiner: Ah, sì. è il pittore che amo di più.
Gli oggetti sono immersi in una luce di sogno.
Eppure sono dipinti con uno stacco, con una precisione,
con un rigore che li rendono quasi intangibili.
Si può dire che è un' arte in cui niente accade per caso.¹⁴⁸*

No capítulo anterior, situamos o ambiente artístico brasileiro no que concerne às questões que contribuíram para a institucionalização das obras de Giorgio Morandi no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Em vista disso, esperando que o leitor já tenha alguma compreensão do contexto em que as pinturas foram incorporadas a ele, cabe uma reflexão sobre a história social das obras, ou, em outras palavras, do colecionismo e da proveniência das mesmas. Considerando o panorama amplo da coleção de pinturas italianas do museu, grande parte desse esforço pode ser encontrado na tese de livre-docência *Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*¹⁴⁹, de Ana Gonçalves Magalhães. Dessa maneira, procuraremos contribuir com a discussão abordada pela pesquisa supracitada, demonstrando que a escolha das obras italianas do acervo inicial compõe um conjunto coerente e, assim como as outras obras da coleção não são frutos do acaso, a incorporação de um artista como Giorgio Morandi também não é.¹⁵⁰

De acordo com Gail Feigenbaum e Inge Reist¹⁵¹, o termo *proveniência* pode ser compreendido por aqueles que não estão familiarizados a ele como uma simples lista de

¹⁴⁸ **Marcello:** Vejo que você tem um Morandi esplêndido. / **Steiner:** Ah, sim. É o pintor de que eu mais gosto. Os objetos são banhados por uma luz de sonho. No entanto, eles são pintados com desapego, com uma precisão, com um rigor que os torna quase intangíveis. Pode-se dizer que é uma arte que nada acontece ao acaso. (**Nossa Tradução**). LA DOLCE VITA. Direção: Federico Fellini. Produção: Riama Films. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Alain Cuny. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini. 1960. (180 min) son., color. Além de *La Dolce Vita*, de Fellini, obras de Giorgio Morandi aparecem nos filmes *La Notte* (Antonioni, 1961), *The Room* (Wiseau, 2003), *Io Sono L'Amore* (Guadagnino, 2009) e *Notti Magiche* (Virzì, 2018), até onde pudemos verificar.

¹⁴⁹ MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

¹⁵⁰ Como demonstra Magalhães, a desqualificação da coleção de pinturas italianas parece ter começado cedo. O testemunho do crítico belga Léon Dégand, primeiro diretor artístico do Museu de Arte Moderna entre 1948 e 1949, dá conta de uma opinião relativamente compartilhada de que a coleção italiana seria formada por exemplos ruins de nomes bons. De acordo com Dégand: “Artisticamente, ele [o museu] possuía quadros italianos que Matarazzo tinha comprado na Itália, no ano anterior, - os piores produtos dos nomes mais ilustres, à exceção de Modigliani - , os que ele havia pedido a Alberto Magnelli comprar em Paris – bons quadros da Escola de Paris -, e um monte de pinturas, em sua maioria medíocres, que Matarazzo tinha comprado ao acaso das circunstâncias, dos piores pintores brasileiros.” Ibid, p.37.

¹⁵¹ FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (org.). **Provenance – An Alternative History of Art**. 1. ed. California: Getty Publications, 2013, p.1.

proprietários, casas de leilão ou negociadores de arte aos quais um determinado objeto pertenceu por um determinado período no tempo. Entretanto, para os interessados na questão, o termo pode significar a possibilidade de lidar com uma miríade de evidências ligadas a pontos nevrálgicos em uma pesquisa da história social de uma obra de arte. Mesmo não se tratando de um conceito estável ou até mesmo unívoco, os estudos de proveniência podem contribuir para revelar não somente o gosto, mas também eventos, atitudes, pensamentos políticos e relações sociais que passariam despercebidas em outras circunstâncias.¹⁵² Obviamente, tais estudos estão intimamente relacionados à prática da venda e do colecionismo privado, uma vez que um comprador ou um antigo proprietário podem influir diretamente no valor de um objeto. No entanto, para as questões que nos propomos a responder nesta tese, um estudo de proveniência significa, mais do que rastrear antigas coleções, compreender em que medida as relações pessoais representam um esforço para a aquisição e a incorporação de um artista da envergadura de Giorgio Morandi em um museu brasileiro.

Ademais, como bem explica Anne Higonnet, proveniência implica uma forma de poder, mesmo quando falamos de uma generosa doação, uma vez que a ávida aquisição de obras para a criação de uma coleção pode cumprir as mesmas funções de fontes de poder militar ou de dominância econômica, supremacia financeira, roubo, pilhagem etc.¹⁵³ No caso de Ciccillo Matarazzo, sua coleção tinha como fim “[...] criar o antigo MAM, no quadro de um projeto maior da elite paulistana, de se afirmar cultural e politicamente como ponta de lança da cultura brasileira no processo de modernização do país.”¹⁵⁴ Outro aspecto relevante no que diz respeito à incorporação dessas obras em um museu brasileiro é o fato de que a Europa estava mergulhada em uma profunda crise causada pela invasão nazista na Itália e na França. Certamente tal crise contribuiu para a vinda das obras ao Brasil, porém não devemos ser levianos ao tratarmos as aquisições dessas obras como decorrência exclusiva de tais acontecimentos. Todavia, deve-se levar em conta que, em períodos diferentes, as aquisições se deram a partir de outros termos. Nesse sentido, trazer à luz a história da coleção Matarazzo implica diretamente no questionamento sobre os valores político-sociais e nas relações implícitas àquele contexto.

¹⁵² Ibid, p.7.

¹⁵³ “In the best of the cases, provenance implies some form of power, if only the power to make a generous gift. Provenance also, of course, records forms of power produced by random chance or direct inheritance. The avid acquisition that usually creates collections, however, is also likely to be enabled by less palatable sources of power, in the form of military or economic dominance, financial supremacy, theft, or pillage.” HIGONNET, Anne. *The Social Life of Provenance*. In: FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge. (org.) **Provenance – An alternative History of Art**. 1. Ed. California: Getty Publications, 2013, p.197.

¹⁵⁴ Ibid, p. 99.

No que diz respeito ao ambiente brasileiro, Ana Gonçalves Magalhães nos alerta que, nas fichas catalográfica do País, é comum encontrarmos tanto o termo *proveniência* quanto *procedência*. Contudo, “[...]no que concerne ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, [...] separe-se o histórico da obra de seu doador imediato, e elimine-se o campo ‘proveniência’”.¹⁵⁵ A autora avança dizendo que tal formatação sofreu reajustes no decorrer dos anos, principalmente à partir de 1985¹⁵⁶, quando o Centro de Documentação da instituição foi criado. Em consequência disso, os campos “doação” e “histórico” tornam-se fundamentais para “termos a real dimensão do conjunto de obras angariados pelo museu.”¹⁵⁷

Embora não seja necessário que nos debruçemos de maneira detida sobre a história das instituições, o compromisso com as propostas deste capítulo nos obriga a trazer à luz alguns aspectos fundamentais de sua criação. Por essa razão, devemos ter como ponto de partida a formação do núcleo inicial de 71 pinturas italianas adquiridas pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado para a constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo. As aquisições ocorreram na década de 1940 e tiveram a contribuição de nomes relacionados ao colecionismo italiano, como Margherita Sarfatti, Fiammetta Sarfatti, Livio Gaetani, Vittorio Barbaroux, Carlo Cardazzo e Enrico Salvatori.¹⁵⁸

Além de Giorgio Morandi, a coleção é composta por nomes como Amedeo Modigliani, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Achille Funi, entre outros. No que diz

¹⁵⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Estudos de proveniência e colecionismo: apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 3., 2014, São Paulo. **Colecionar e Significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo, 2014, p. 38. Disponível em: http://bdpi.usp.br/directbitstream/068b77b8-6f9d-4122-8640-b590ffd4fb7a/ANA11_acervosbrasil.pdf. Acesso em: 14 jun. 2021.

¹⁵⁶ Também no ano de 1985, Aracy Amaral escreve: “Os títulos desta relação de obras da coleção italiana do MAC constam ora em português ora em italiano, de acordo com a ficha catalográfica das obras no Museu. A padronização destes títulos num único idioma, ou recuperando o idioma original quando a documentação o permitir, somente será concluída após a finalização dos trabalhos de revisão da catalogação do acervo. AMARAL, Aracy. Relação de Obras. In: **Artistas Italianos na Coleção do MAC**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985, p. 19.

¹⁵⁷ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Estudos de proveniência e colecionismo: apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 3., 2014, São Paulo. **Colecionar e Significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo, 2014, p. 38. Disponível em: http://bdpi.usp.br/directbitstream/068b77b8-6f9d-4122-8640-b590ffd4fb7a/ANA11_acervosbrasil.pdf. Acesso em: 14 jun. 2021.

¹⁵⁸ “Segundo revelam as anotações de viagem de D. Yolanda Penteado, de 1947, o casal, em alguns casos atribuiu a terceiros, a tarefa de escolha dos trabalhos a serem comprados. Dois nomes são mencionados neste caderno de anotações: - O do conde Livio Gaetani e o de Enrico Salvadori. Ao primeiro coube a aquisição para os Matarazzo dos trabalhos de Campigli, Carrà, Casorati, De Chirico (“Gladiadores com seus Troféus” e “Natureza Morta”), De Pisis, Funi, Mafai, Afro, Marussig, Sironi, Soffici, Tosi, Severini, Morandi, Cagli, Carena, Rosai, Scipione, Semeghini, Guttuso, Sassu, Santomaso, Guidi, Lilloni, Usellini, Saetti e Pirandello. A Enrico Salvadori coube a compra e remessa ao Brasil dos trabalhos dos seguintes artistas: De Chirico (“Gladiadores” e “Cavalos à Beira Mar”) Rosai, De Pisis, Tosi, Severini, Mafai (“Rapaz”), Sironi e Soffici.” GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. O Histórico de uma Coleção. In: **Artistas Italianos na Coleção do MAC** (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985, p. 5.

respeito à escolha das obras de cada artista, notamos que os critérios de aquisição estavam claramente submetidos ao papel desempenhado pelas mesmas no ambiente artístico internacional, principalmente nas décadas de 1930 e 1940.¹⁵⁹ Muitas das obras que compõem o acervo de pinturas italianas não participaram de grandes exposições na Europa ou nem mesmo eram oriundas de grandes coleções particulares; no entanto, se nos atentarmos ao caso específico da pintura “Natureza-Morta” (v.506), de 1946, fica clara a preocupação de Matarazzo em angariar o que era mais atual na pintura italiana.

Se o desejo de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado era o de constituir um museu de arte moderna, torna-se fundamental compreender criticamente em que medida esse termo foi adotado. Dessa maneira, tendo em vista a participação de teóricos e críticos de arte na orientação quanto ao que deveria ser comprado, e aqui cito especificamente Sérgio Milliet e Margherita Sarfatti, essa noção parece ter sido baseada naquela que circulava em torno dos debates nacionais dos anos de 1930 e 1940 e das leituras e apropriações feitas pelo ambiente artístico brasileiro dos fenômenos artísticos internacionais da primeira metade do século XX.¹⁶⁰ Além disso, mais do que pensar um acervo, a seleção de obras parece ter se preocupado com a legitimação de um debate local.¹⁶¹ No catálogo da exposição *Interfaces Contemporâneas – MAC USP 40 anos*, lemos uma definição em relação ao termo:

Se for feita uma retrospectiva deste marco histórico, verifica-se que, desde a década de 1930, havia, entre personalidades que implementaram a arte, o desejo da criação de um museu segundo a visão moderna da arte. O termo “moderno” possuía densidade e chaves das questões emergentes das tecnologias, ciências e artes, podendo ser entendido também como poder aglutinador de conquistas e progressos. Várias personalidades brasileiras, desde o final dos anos de 1920, movimentaram-se na direção dessas possibilidades. Mário de Andrade e Sérgio Milliet, nos anos de 1930, reivindicaram museus didáticos e contemporâneos. Nesse clima de emergências e atualizações, na mesma década, houve a fundação da Universidade de São Paulo.¹⁶²

Outra informação relevante é a transferência da coleção de pinturas do antigo MAM SP para a Universidade de São Paulo (USP), em 1963. De acordo com Magalhães, tal transferência teve seu primeiro passo justamente na criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962, para, logo em seguida, em setembro daquele mesmo ano, ser encaminhada enquanto proposta de doação. Conforme escrito em carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Mário

¹⁵⁹ MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 36.

¹⁶⁰ Ibid, p.32.

¹⁶¹ “Esse modo de seleção parece ter servido, de algum modo, para legitimar as questões do debate modernista local, mais do que pensar um acervo prospectivamente.” Ibid, p. 33.

¹⁶² AJZEMBERG, Elza. Introdução. *In: Interfaces Contemporâneas. MAC USP 40 anos* (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

Pedrosa¹⁶³, a decisão de prosseguir com a doação estava relacionada à quantidade de recursos que a Bienal de São Paulo exigia, tornando difícil a manutenção das duas empreitadas.

Ao assumir a salvaguarda da coleção, a Universidade de São Paulo tomou para si a responsabilidade de contar uma parte considerável da história da arte. Em outros termos, coube àquela instituição a responsabilidade de gerir um conjunto de obras que determinam a mudança de uma arte orientada em preceitos modernistas para uma outra experiência ocupada da destruição desses preceitos ao testar os limites da instituição museal, na qual convencionou-se chamar de arte contemporânea.¹⁶⁴ Ainda de acordo com a pesquisadora, o conjunto modernista, justamente aquele em que as obras de Giorgio Morandi se enquadram, não é suficiente para propor narrativas infinitas, uma vez que sua formação se deu a partir das relações com o ambiente paulista e internacional.¹⁶⁵ No entanto, na elucidação do curso dessas narrativas se encontra as possibilidades do que pode ser pensado no futuro.¹⁶⁶

Em suma, tendo em vista esse breve panorama das aquisições feitas pelo casal Matarazzo, cabe agora descermos mais um degrau no debate para pensarmos qual é a relação das duas pinturas de Giorgio Morandi com esse acervo. Para isso, especificaremos quais foram os caminhos percorridos pelas obras até sua chegada ao MAC USP e também dentro dele. Em um primeiro momento, trataremos das questões relativas à proveniência de cada uma das obras, para, em seguida, nos focarmos na maneira como o museu as expôs.

Conforme a ficha catalográfica do Centro de Catalogação do MAC USP, a pintura *Natureza-Morta* (v.1359), de 1939, foi adquirida na *Galleria Gussoni* de Milão, em 1946. A compra, muito bem documentada, atesta que a obra foi entregue ao Conde Livio Gaetani, mediante a pagamento no valor de 120.000 liras.¹⁶⁷ Gaetani, que era genro de Margherita

¹⁶³ Ibid, p. 15.

¹⁶⁴ “O acervo do MAC USP formou-se em um contexto que determina um divisor de águas conceitual importante na História da Arte. Isto é, de um lado, temos objetos de arte produzidos a partir de um conjunto de preceitos modernistas capaz de descrever o que designamos como Arte Moderna; de outro, um segundo período que tem início com o questionamento e a destruição desse conjunto anterior de preceitos, testando os limites da instituição museal, que é o da Arte Contemporânea.” MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MACUSP. **Museu & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília**, Brasília, v.1, n.1, jan./jul. 2012, p. 80.

¹⁶⁵ Tal afirmação corrobora, inclusive, as afirmações feitas por Lorenzo Mammì levantadas no capítulo anterior sobre a dificuldade de se compreender o que tem de “morandiano” na arte paulistana, uma vez que sua história é intimamente ligada ao ambiente italiano. MAMMÌ, Lorenzo. Morandi e o Brasil. In: MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 284-288.

¹⁶⁶ Entretanto, o acervo modernista do MAC-USP não esteve aberto a narrativas infinitas, uma vez que se constituiu dentro do contexto do modernismo paulista e sua relação com o ambiente internacional, que também tentou estabelecer um modelo local, como veremos. É diante da elucidação do curso dessa narrativa que poderemos também pensar no que ele poderia ser daqui adiante. Ibid, p. 83-84.

¹⁶⁷ “Galleria Gussoni - Ricevuta Provvisoria. Milano 15 ottobre 1946. Preg./mo Sig. Gaetani Livio Cavalasca (Como) Mi è stato da Lei oggi regolato il pagamento dei sottosegnati quadri che, come da sua istruzioni, sono stati a Lei consegnati. Morandi Giorgio = Natura Morta = (bottiglie e Lumi) dimensioni 52x45 olio su tela =

Sarfatti e deputado do parlamento italiano, atuou como intermediário e representante de Ciccillo Matarazzo para compras na Itália. Além de Morandi, obras de artistas como Campigli, Tosi, Casorati e Carrà participaram da mesma transação.

O casamento de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado chegou ao fim em 1958. Após tal acontecimento, acordou-se que Yolanda Penteado poderia usufruir de dezenove obras adquiridas no período em que o casal se mantinha em união, sendo entregues ao MAC USP, conforme previsto nos termos do divórcio, antes de sua morte. Entre essas obras estava a “Natureza-Morta” de 1939. Por essa razão, mesmo tendo sido doadas em 1963 a pintura só foi enviada efetivamente ao museu dez anos mais tarde.¹⁶⁸

Ainda sob intermédio do Conde Gaetani, a *Natureza-Morta* (v.506), de 1946, foi adquirida num segundo lote de obras, pelo valor de 185.000 liras. Embora se soubesse o valor pago pelas pinturas, - e os registros de Yolanda Penteado foram fundamentais para isso - as pesquisas iniciais necessitavam de maiores investigações sobre a maneira pela qual tais obras foram compradas, além de termos e as condições de venda. De acordo com Magalhães:

[...] no universo das 71 obras adquiridas para o antigo MAM, mapeia-se com segurança a compra de 43 delas, isto é, sabe-se com certeza em qual galeria ou de quem foram compradas. [...] As 28 (**pinturas**) restantes mereciam uma investigação maior, pois apenas constam como tendo sido compradas em Roma, sem datas ou documentação precisa. Entre elas, estão os quadros de Fausto Pirandello, o belíssimo Capogrossi, e três das quatro pinturas de [de] Chirico, além de Morandi e um Sironi, as obras de Corrado Cagli e a natureza-morta de Mario Mafai.¹⁶⁹ (**Nosso Parêntese**)

Uma nova perspectiva sobre o assunto se desvelou no confronto com a documentação do *Archivio Giorgio Morandi*, em Bolonha. Um conjunto de quatro cartas assinadas por Fiammetta Sarfatti e Livio Gaetani¹⁷⁰ dão conta de que a obra de 1946 teria sido adquirida por intermédio de uma participação direta do artista. Em carta datada de 6 de janeiro de 1947, Fiammetta Sarfatti consulta o pintor sobre a possibilidade de indicação de novos galeristas ou colecionadores dispostos a negociar algumas de suas obras, uma vez que todas as consultas feitas até então não haviam sido suficientes para que Morandi “esteja muito bem representado no museu sul-americano.”¹⁷¹ É possível supor, que essa carta não tenha sido a primeira vez que Fiammetta Sarfatti tenha entrado em contato com o artista. Em um determinado trecho, a

eseguito intorno al 1939 L. 120.000. =” Esse documento pode ser consultado Seção de Catalogação do MAC USP, na pasta Giorgio Morandi.

¹⁶⁸ Ibid, p. 22.

¹⁶⁹ Ibid, p. 48.

¹⁷⁰ Ver anexo D para consultar a transcrição e tradução das cartas.

¹⁷¹ Fiammetta SARFATTI, pasta L4. Archivio G. Morandi.

remetente diz lamentar que Morandi não possa negociar as suas obras diretamente, o que indica que ao menos uma outra carta já havia sido enviada anteriormente.

Uma segunda carta, datada em 10 de abril e assinada por Livio Gaetani, reforça o interesse na aquisição de obras do pintor bolonhês. Segundo Gaetani:

Me permito, portanto, também em nome de minha esposa, renovar meu sincero pedido para o senhor assentir nosso pedido. Como minha esposa lhe escreveu, um amigo sul-americano está instituindo um museu de pintura moderna italiana, e minha sogra, Margherita Sarfatti – que vive na América do Sul desde 1939 – teve a tarefa de recolher algumas obras significativas dos nossos maiores pintores. O senhor não pode e não deve perder essa importantíssima oportunidade que representa uma obra de italianidade e de prestígio para nossa Pátria em uma hora sombria. ¹⁷² **(nossa tradução)**

Ao contrário de Sarfatti, essa parece ter sido a primeira vez que Gaetani esteve em contato com Morandi. Logo no início da carta, Gaetani se apresenta dizendo ser marido de Fiammetta, na qual o artista havia estado em contato para a compra de obras. Dessa vez, o remetente deixa claro que o casal estava interessado em adquirir “duas naturezas-mortas ou uma natureza-morta e uma paisagem.”¹⁷³

Uma terceira carta, também assinada por Gaetani, escrita apenas 5 dias após a segunda, diz:

Ilustre mestre, estou muito grato por sua cordial e solícita resposta. Noto, com pesar, que, no momento, ela não me favorece. No entanto, não abandono a ideia de poder encontrar uma das suas obras no mercado; e a este respeito, eu ficaria grato se o senhor pudesse me indicar o endereço de algum colecionador ou comerciante em Bolonha onde eu possa encontrar uma “natureza-morta” ou “paisagem” que seja relevante.¹⁷⁴ **(nossa tradução)**

Por fim, a quarta carta, dessa vez assinada por Fiammetta Sarfatti e datada de 21 de dezembro daquele mesmo ano, revela que “um primeiro grupo de obras já partiu, e entre elas estava uma bela natureza-morta, comprada no verão passado em Milão.”¹⁷⁵ Ou seja, uma referência a *Natureza-Morta* (v.1359), de 1939, adquirida na *Galleria Gussoni*, no ano anterior. A própria Yolanda Penteadó, como confirmam seus diários, esteve em Roma para organizar, junto ao casal italiano, o envio daquele lote de obras para o Brasil.¹⁷⁶ Tal informação nos remete

¹⁷² Fiammetta SARFATTI, pasta L4. -(L) [Mitt.: Livio Gaetani, marido di Fiammetta Sarfatti] Roma, 10.04.1947 Archivio G. Morandi.

¹⁷³ Ibid. Livio Gaetani, marido di Fiammetta Sarfatti] Roma, 10.04.1947.

¹⁷⁴ Fiammetta SARFATTI, pasta L4. -(L) [Mitt.: Livio Gaetani, marido di Fiammetta Sarfatti] Roma, 15.04.1947 Archivio G. Morandi.

¹⁷⁵ Fiammetta SARFATTI, pasta L4. -(L) -(L) Roma, 21.12.(?). Archivio G. Morandi.

¹⁷⁶ “Sabemos pela correspondência entre Matarazzo e seu intermediário na Itália, Livio Gaetani, que Yolanda esteve em Paris e em Roma para inspecionar o envio das obras adquiridas para o Brasil. Cf. “Davos 1947”, caderno manuscrito a lápis de Yolanda Penteadó, Seção de Catalogação MAC USP.” MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-

a possibilidade de pensarmos que Penteado participou diretamente das decisões e das estratégias de aquisição de obras.

Além do mais, fica claro que, ao menos no início, Sarfatti e Gaetani estavam interessados na aquisição de uma natureza-morta e de uma paisagem.¹⁷⁷ A questão é que, na impossibilidade de encontrar uma obra disponível, acabaram por adquirir duas naturezas-mortas. Apesar da ausência das correspondências com as respostas de Giorgio Morandi, sabemos que o artista tinha plena consciência da localização de suas obras. Em carta escrita a Lamberto Vitali, por ocasião da organização do catálogo *raisonné*, Morandi faz referência às obras que estão no Brasil,¹⁷⁸ recomendando que o mesmo entrasse em contato com outros historiadores para mais informações.

Em vista das informações levantadas, outras questões começam a tomar forma. Uma outra natureza-morta (v.625)¹⁷⁹, de 1948, bastante parecida à pintura do MAC USP, nos oferece a possibilidade de propor algumas hipóteses a serem respondidas no futuro. A primeira delas diz respeito à razão pela qual o artista pintou obras de tamanha similaridade. Tendo em vista a proximidade das datas e a composição da imagem, é possível supor que Morandi tenha aceitado a urgência do pedido de Fiammetta Sarfatti e Livio Gaetani e tenha entregado a pintura de um outro comprador¹⁸⁰ à instituição brasileira. A versão contrária também é factível, ou seja, podemos supor que um segundo comprador tenha visto o que Morandi preparava para o Brasil e decidiu comissionar uma pintura similar.

Além das informações supracitadas, a pasta de Giorgio Morandi no Centro de Documentação do MAC USP nos traz a história de um episódio curioso envolvendo a pintura de 1946. Nela encontramos a troca de bilhetes entre o Dr. Cunha Lima e a encarregada do acervo, Dona Ethelina Shamis. O primeiro bilhete diz:

D. Ethelina
Encontrei este quadro no depósito do 3º andar. Que me diz?
Morandi

Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 25.

¹⁷⁷ “Eu também gostaria de saber do senhor, se tem uma bela paisagem pronta para nos dar, e peço que me diga, por cortesia, o tamanho e o preço de uma obra importante e representativa sua, (?) pintura.” Fiammetta SARFATTI, pasta L4. -(L) -(L) Roma, 21.12.(?). Archivio G. Morandi.

¹⁷⁸ “Na América do Sul, em São Paulo, mas não saberia dizer mais. Ghiringhelli está a par e poderá lhe dizer com precisão.” Autobiografia manuscrita enviada por Morandi a Lamberto Vitali em 27 de agosto de 1963.

¹⁷⁹ A “Natureza-Morta” (v. 625), de 1948, já esteve no Brasil em algumas oportunidades, a mais recente delas foi a exposição *Ideias: O legado de Giorgio Morandi*, de 2020, no CCBB de São Paulo e Rio de Janeiro. Uma fotografia da obra poderá ser vista no capítulo seguinte.

¹⁸⁰ Muito provavelmente o outro comprador tenha sido, da qual a obra de 1948 fazia parte antes de ser incorporada ao acervo do *Museo Morandi*.

Natureza Morta
1946 e não 47 como consta na lista de 14/06/60
4-7-60¹⁸¹

Em resposta:

Dr. Cunha Lima

Helas! O quadro de Morandi – Natureza Morta – que o senhor encontrou no depósito do 3º andar é o que constava como desaparecido, apesar da diferença na data. As dimensões coincidem exatamente com as registradas no caderno¹⁸². Tenho a lhe dizer que a última vez que vi o quadro foi, por volta de maio de 1959 quando, em companhia de um ex-funcionário da Bienal, percorria o depósito de quadros do museu para ver se havia sobras de quadros da Bienal naquele recinto.

Atenciosamente,
Ethelina Shamis
Encarregada do Acervo¹⁸³

Um terceiro bilhete, ainda de D. Ethelina Shamis ao Dr. Cunha Lima diz respeito à integridade da obra. Segundo a encarregada do acervo:

Dr. Cunha Lima,

O quadro que o senhor encontrou ontem – Natureza Morta – de Morandi está com a tela e o chassis bichados. Podemos mandar reentelar e trocar chassis. O preço é Cr\$2.000,00.

Atenciosamente,
Ethelina Shamis
Encarregada do Acervo¹⁸⁴

De fato, como também atestam os documentos da pasta, a obra foi encaminhada ao setor de conservação e restauro. O laudo emitido pelo profissional responsável nos traz outras informações relevantes quanto à história da obra na Universidade de São Paulo. Sabe-se através desse documento que a tela em questão esteve, sob empréstimo, no gabinete do reitor. Ademais, como veremos no próximo capítulo, o laudo indica que o chassis da obra pode não ser original e informa sobre a existência de uma marca “com grafite à esferográfica na região central”¹⁸⁵ da pintura.

¹⁸¹ Seção de Catalogação do MAC-USP, na pasta Giorgio Morandi.

¹⁸² Muito provavelmente se trata de uma referência ao caderno de anotações de Yolanda Penteado. As páginas que descrevem as obras de Giorgio Morandi encontram-se na mesma pasta e contam com tais descrições.

¹⁸³ Seção de Catalogação do MAC-USP, na pasta Giorgio Morandi.

¹⁸⁴ Seção de Catalogação do MAC-USP, na pasta Giorgio Morandi.

¹⁸⁵ Seção de Catalogação do MAC-USP, na pasta Giorgio Morandi.

2.1 AS EXPOSIÇÕES NO MAC USP

De maneira geral, se levarmos em conta a lista de exposições do Centro de Documentação do Museu, o MAC USP expôs as pinturas de Giorgio Morandi a partir de três eixos: o primeiro deles sobre a história da instituição; o segundo, sobre arte moderna; e o terceiro, muito mais raro, propondo relações contextuais com a arte italiana e a produção do *novecento*. Em vista disso, propomos analisar na sequência, alguns exemplos dessas exposições.

No que diz respeito ao primeiro eixo, sobre a história institucional do museu, podemos citar: *Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*, de 1977; *Interfaces Contemporâneas: MAC 40 anos*, de 2003; *Ciccillo*, também de 2006, entre outras. A primeira exposição desse eixo caracterizou-se por “uma homenagem ao seu benemérito e principal membro fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, falecido a 16 de abril último, apresentando esta exposição de 141 obras selecionadas dentre as que integram as coleções que doou à USP.”¹⁸⁶ De acordo com o catálogo da exposição, as obras teriam sido escolhidas tendo como partida o núcleo inicial do acervo, sendo divididas conforme “as afinidades das tendências que exprimem.”¹⁸⁷ No entanto, tendo em vista a publicação sobre a exposição, percebemos que as obras foram separadas nos eixos *pintura estrangeira* – do qual a “Natureza-Morta” de 1946 fazia parte –, *pintura nacional*, *escultura estrangeira*, *escultura nacional* e *coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho*, da qual a pintura de 1939 fazia parte. Tratando-se de uma exposição com forte teor histórico, compreende-se a razão pela qual a pintura de 1946 foi exposta separada da de 1939. Como mencionamos nas páginas anteriores, a pintura de 1939 esteve sob cuidados de Yolanda Penteado, sendo transferida ao museu somente em 1973. Além da lista de obras, não houve qualquer tipo de menção a Giorgio Morandi ou a algum artista em específico.

Já a exposição *Ciccillo – Acervo MAC USP*, de 2006, apresenta três eixos: Coleção Inicial, Questões Estéticas e Desdobramentos da Coleção. Nesse sentido, a exposição “propõe-se, pois, a reconhecer o papel essencial desempenhado por Matarazzo Sobrinho e permite o acompanhamento das tendências da arte do século XX, ao mesmo tempo em que reflete os passos principais envolvidos na história desse prestigioso Museu.”¹⁸⁸ Algumas páginas à frente,

¹⁸⁶ **Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977)** (Catálogo de Exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977, p. 1.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 1.

¹⁸⁸ VILELA, Suely. Apresentação *In: Ciccillo – Acervo MAC USP. Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho* (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006, p. 3.

o catálogo deixa claro que o objetivo da exposição era o de mostrar como uma figura como Matarazzo fora importante para a criação de um museu universitário como o MAC USP e que, a partir dela, outros doadores também se engajaram em aumentar a coleção e o patrimônio da instituição. Por se tratar de uma predileção de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, houve um maior destaque à pintura “Autorretrato”, de Amedeo Modigliani. Ao que tudo indica, tal pintura teria sido um presente de aniversário de Ciccillo a Yolanda. No que diz respeito a Morandi, não está claro de que maneira suas pinturas contribuíram para essa exposição, mas se sabe, pela consulta ao catálogo, que a “Natureza-Morta” de 1946 esteve presente.

Ainda no primeiro eixo, encontramos a exposição *Interfaces Contemporâneas: MAC 40 anos*, de 2003. Ao contrário dos exemplos passados, a exposição não tinha como foco a figura de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, mas sim em um híbrido entre a história da arte moderna e a celebração de 40 anos da instituição. De todo modo, falar da sua história é também falar do núcleo inicial formado pela coleção Matarazzo e do MAM SP. É justamente nesse ambiente que se forma o *Núcleo Histórico – Traços de Ciccillo na exposição*. De acordo com Freire:

As peças selecionadas para o Núcleo Histórico – Traços de Ciccillo da Exposição Comemorativa MAC USP 40 anos: Interfaces Contemporâneas, apesar da diversidade de tendências, linguagens e materiais, têm adjacente um eixo comum: o debate sobre a busca empreendida por Ciccillo em seu próprio contexto e como defini-lo (ou decifrá-lo) através das obras de arte.¹⁸⁹

Mesmo fazendo parte desse núcleo, as obras de Giorgio Morandi não são citadas nominalmente no texto, tendo somente uma imagem da “Natureza-Morta” de 1946 publicada no catálogo. Mais uma vez, o papel de destaque dentro da coleção de pinturas italianas recai sobre Modigliani, Boccioni e De Chirico.

Talvez as exposições que mais se relacionaram conceitualmente com as publicações dos jornais levantadas no capítulo anterior sejam aquelas do segundo eixo, ou seja, as mostras temáticas sobre a arte moderna.¹⁹⁰ Justamente pelo caráter universitário do MAC, muitas das exposições ofereceram um rico panorama das novas expressões artísticas, sem deixar de lado uma perspectiva crítica a respeito do termo e de sua utilização. Exemplo disso é a exposição *Arte Moderna – Vanguarda, Derivações e Reflexos segundo o acervo do MAC USP*, de

¹⁸⁹ FREIRE, Cristina. Núcleo Histórico – Traços de Ciccillo. In: **Interfaces Contemporâneas. MAC USP 40 anos** (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

¹⁹⁰ Outros exemplos de exposições com o mesmo sentido foram: *Entre a Escola de Paris e o Modernismo*, de 1987 (Sem catálogo); “*Arte Italiana: Entre a Tradição e a Modernidade*”, também de 1987; *A Tradição do Olhar Modernista*, de 1993, entre outras.

Gabriela Suzana Wilder. A exposição, feita com o intuito de celebrar os 30 anos do museu, logo de início deixa claro seu intento de permitir ao visitante a possibilidade de “uma viagem histórica e apreciativa da arte de nosso século chamando a atenção para suas frequentes mudanças de paradigma.”¹⁹¹ Segundo Ana Mae Barbosa:

Propomo-nos apresentar uma História da Arte Moderna segundo a Coleção do MAC, ou seja, uma história baseada no estudo das obras existentes na coleção e que estarão presentes nessa exposição. É uma das histórias possíveis sobre a arte do conturbado período que abrange o início deste século até o fim da 2ª Guerra Mundial, conforme entendimento e apresentação por parte de artistas europeus e brasileiros, por teóricos contemporâneos e intelectuais do pós-modernismo. Nosso objetivo com essa proposta é sanar a dificuldade que o público em geral, não familiarizado com as teorias que embasam a Arte Moderna, sente sempre que se vê diante de uma pintura ou escultura “deformada”, onde nada lhe parece familiar, ou mesmo que se lhe afigura como inabilidade técnica do artista. A maioria dos visitantes não especializados, diante de uma exposição de Arte Moderna, sente-se incomodada e, muitas vezes, agredida.¹⁹²

Nas linhas seguintes, Wilder se propõe a esclarecer de que maneira o termo arte moderna foi utilizado no decorrer da exposição. Conforme a curadora, a arte moderna se coloca em pé de igualdade com a ciência, uma vez que buscava justificativa em argumentos da física e da ótica, para citar alguns exemplos, no intuito de dar vazão a metodologias próprias, trazendo à baila conceitos como: linhas, espaço, cores, volumes, texturas e estruturas.¹⁹³ Mais do que isso, a arte moderna traz o elemento da novidade como algo a ser alcançado a qualquer preço, mesmo que os estilos se tornem obsoletos em períodos cada vez menores.

Em linhas gerais, também na Arte o Moderno se caracteriza pela busca do NOVO, da rejeição ao passado, da crença no progresso linear e constante embasado na ciência e tecnologia, na especialização das diversas ciências e na procura de estabelecer a arte como uma área de conhecimento com características independentes. O moderno se caracteriza pela liberdade, pela angústia de desestruturação, pela noção de tempo linear e onde o academicismo persiste na aristocracia e burguesia juntamente com a expectativa da revolução social e a emergência de novas tecnologias e invenções como o telefone, rádio, automóvel.¹⁹⁴

Quanto às obras de Giorgio Morandi, as duas pinturas foram expostas em um núcleo denominado *Obras Pontuais*. Tal núcleo trazia à luz obras do acervo que, por meio de suas

¹⁹¹ BARBOSA, Ana Mae. Os 30 anos do MAC. *In: Arte Moderna – Vanguarda, Derivações e Reflexos segundo o acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1994. Sem paginação.

¹⁹² WILDER, Gabriela Suzana. *Arte Moderna – Vanguarda, Derivações e Reflexos segundo o acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1994. Sem paginação.

¹⁹³ “A Arte Moderna se propusera paralela à ciência, que, a partir do Impressionismo buscava apoio na física e na ótica para se justificar, investigando suas próprias leis e metodologias, dissecando seus elementos constitutivos e procurando autonomia de linguagem: linhas, espaço, cores, volumes, texturas, estruturas. Um objeto a mais num mundo de objetos.” *Ibid*, sem paginação.

¹⁹⁴ *Ibid*, sem paginação.

peculiaridades, mereceriam atenção de maneira individual.¹⁹⁵ Dessa forma, ao optar por Morandi, a curadora elegeu um artista capaz de dialogar com a tradição clássica italiana, como Giotto, Uccello e Caravaggio, ao mesmo tempo que oferecia propostas alinhadas a artistas como Cézanne, Picasso e Braque.¹⁹⁶ Além de Morandi, faziam parte do mesmo núcleo Paul Klee, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Henri Matisse, Tarsila do Amaral, Emiliano di Cavalcanti e Victor Brecheret.

Por último, no terceiro eixo de exposições, sobre arte italiana, podemos citar: *Artistas Italianos na Coleção do MAC*, de 1985; *Entre a Escola de Paris e o Modernismo*, de 1987; *Arte Italiana: Entre a tradição e a Modernidade*, também de 1987; *Pintura Italiana*, de 1990; e *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*, de 2013. No que diz respeito à primeira exposição citada, *Artistas Italianos na Coleção do MAC*, notamos que, apesar de atribuir a origem da coleção ao gosto pessoal de Ciccillo Matarazzo,¹⁹⁷ a exposição pretendeu mostrar a coerência das relações entre os artistas que compõem o acervo com os movimentos de arte italiana da primeira metade do século XX. Desde aquele período, sabia-se do valor da coleção enquanto um conjunto representativo da arte italiana daquele século. Além disso, parece sempre ter sido claro, como já mencionamos anteriormente, a relação das obras italianas com o ambiente artístico paulista.¹⁹⁸ Essa prerrogativa foi resgatada por Lisbeth Rebollo na publicação do catálogo:

A coleção de artistas italianos no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP constitui um dos conjuntos mais representativos da arte que se produz externamente neste século. Vale lembrar que as obras do período 1920/1940 adquirem ainda um significado especial para se pensar a interação com a produção paulista, no segundo

¹⁹⁵ Este módulo reúne obras especiais da coleção que, por suas peculiaridades, quer próprias, quer atribuídas ao artista, merecem destaque pelos elementos que apresentam. *Ibid*, sem paginação.

¹⁹⁶ “Giorgio Morandi (1890 – 1964) viveu um percurso semelhante a dos artistas de sua geração. Participou da criação da Arte Metafísica, expôs com os grupos Valori Plastici e Novecento, mas seu desenvolvimento foi acentuadamente individual. Assimilando influências de artistas como Giotto, Uccello e Caravaggio aliados a Cézanne, Picasso e Braque, criou um alfabeto pessoal inconfundível: *Natureza-Morta*, 1939 e *Natureza-Morta*, 1946.” *Ibid*, sem paginação.

¹⁹⁷ “Não houve um plano didático nestas aquisições que realizou. Elas se moveram, em grande parte, pelo gosto pessoal, tornando-se como referência o que havia de representativo na produção europeia do século.” GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. O Histórico de uma Coleção. *In: Artistas Italianos na Coleção do MAC* (Catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985, p. 5.

¹⁹⁸ Perspectiva semelhante pode ser vista no catálogo da exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*: “além disso, o ciclo de artistas paulistas oriundos das experiências do chamado Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista (que Dégand chamou de ‘pintores brasileiros medíocres’) haviam estabelecido um longo diálogo com o ambiente artístico milanês no entreguerras, através principalmente de personagens como Paulo Rossi Osir (1890-1959). Formado pela Academia Brera de Milão no início do século, e depois voltando àquela cidade no final da década de 1920, Rossi Osir conhecia o salão de Sarfatti, os artistas por ela promovidos e defendidos, o desdobramento do chamado Novecento italiano nas vertentes que constituíram o debate artístico da década de 1930, e identificou nos pintores que dividia as salas do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em 1934, os mesmo valores e práticas em voga na Milão daquele período.” MAGALHÃES, Ana G. **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras** (Catálogo de exposição). Brasília: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. p. 9.

momento da história do modernismo em nosso meio artístico, pois que, então, emerge no cenário das artes plásticas uma base humana de imigrantes ou descendentes que nos deixa um legado com marcas evidentes dessa influência italiana.¹⁹⁹

Em vista da participação das duas pinturas de Giorgio Morandi na exposição, observamos que a narrativa criada pela curadoria, que não deixa de levar em conta a perspectiva histórica da coleção, procurou estabelecer alguns *pontos-chave* a partir dos quais são celebrados os movimentos e vanguardas. Nesse sentido, Morandi é posto como um artista que, mesmo tendo participado da pintura metafísica, se manteve alheio a qualquer manifestação exterior da arte, em prol de uma contribuição individual daquilo que foi considerado uma “silenciosa revolução”²⁰⁰.

Participando de maneira especial da experiência metafísica, Morandi se afasta, na verdade, da expressão de De Chirico. Dela capta seu núcleo concreto, aquelas figuras geométricas alusivas e ambíguas, mas modificada radicalmente sua concepção espacial, rompendo com a perspectiva renascentista, transformando o espaço num dado concreto, no ponto de encontro entre experiência e realidade. Próximo das lições de Cézanne e do “douanier” Rousseau, Morandi redescobre a tradição da natureza morta em sua versão chardiniana, isto é, a natureza morta como despojamento temático e iconográfico, essencialidade conceitual, visão moderna da realidade. O espaço de Morandi constrói-se a partir do objeto, cuja estrutura primordial é realçada pela adoção duma paleta opaca, por tonalidade contrastante em tons baixos, por uma luminosidade rarefeita que se integra na matéria cotidiana.

A “silenciosa revolução” morandiana, distante tanto do debate vanguardista europeu quanto da retomada duma tradição italiana, que informa a arte peninsular já antes da primeira guerra mundial, opõe-se à volta à ordem, proposta sistematicamente, no anos 20, por “Valori Plastici” e por Soffici.²⁰¹

Detalhe interessante é que o texto cita o artista como “distante tanto do debate vanguardista europeu quanto da retomada duma tradição italiana.” Essa perspectiva difere da maneira pela qual grande parte da crítica, seja ela brasileira ou italiana, percebe a atuação de Morandi. Além do mais, Morandi, que era um ávido leitor de revistas de arte, contribuiu de maneira indireta com a revista *Valori Plastici* e Ardengo Soffici com ilustrações e debates.

Para concluir o eixo de exposições em um contexto de pinturas italianas, a mostra *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*, de 2013, resgata “a intensa troca entre o ambiente artístico modernista brasileiro e o italiano”²⁰². A exposição traz ainda a perspectiva de que a coleção de pinturas italianas²⁰³ do MAC USP “é, possivelmente, a

¹⁹⁹ Ibid, p. 6.

²⁰⁰ Ibid, p.11.

²⁰¹ Ibid, p. 11.

²⁰² MAGALHÃES, Ana G. **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras** (Catálogo de exposição). Brasília: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. p. 9.

²⁰³ “A seleção de pinturas italianas das chamadas Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho & Yolanda Penteado, que ora se expõem aqui, todas do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), é parte da mais importante coleção de pintura moderna italiana da primeira metade do século XX fora da Itália – e até o estado atual da pesquisa, o único conjunto

mais importante coleção de pintura moderna italiana da primeira metade do século XX fora da Itália.”²⁰⁴ Talvez tenha sido o ponto alto da pesquisa a revisão de alguns valores, principalmente no que diz respeito à seleção de pinturas a serem adquiridas pelo casal Matarazzo. De acordo com Magalhães:

Em primeiro lugar, a pesquisa pôs abaixo uma leitura, de certo modo já cristalizada, das coleções Matarazzo como coleções de gosto pessoal, escolhidas sem nenhum critério, e portanto sem uma relação legítima com a noção de arte moderna construída pelo debate crítico dos modernistas brasileiros. Além disso, ao entendermos o contexto de sua formação, as obras ali presentes ganharam novo sentido e nos revelaram também sua pertinência dentro do acervo do antigo MAM.²⁰⁵

Giorgio Morandi participa da exposição trazendo soluções técnicas muito caras ao ambiente artístico brasileiro e compondo, junto aos outros artistas, um panorama precioso do que foi a arte do início do século passado, tanto no Brasil como na Europa. Além do mais, no que diz respeito ao ambiente nacional, não foram muitas as oportunidades de ter obras de Morandi lado a lado com seus conterrâneos. Essa perspectiva é bastante valiosa, uma vez que, a partir dela, torna-se claro em que medida as pinturas de Morandi se assemelham ou se distinguem da prática dos pintores do *Novecento*.

Em resumo, percebemos que, de maneira geral, as exposições que compõe o primeiro eixo tendem a compreender as pinturas de Morandi como peças fundamentais na construção da narrativa da própria instituição. Nesse sentido, as relações estabelecidas entre obras tendem a privilegiar uma interpretação do artista por seu valor histórico no que se refere a constituição do próprio museu. Assim, cabe colocar em paridade pinturas de Morandi e Kandinsky, como no caso da exposição em homenagem a Francisco Matarazzo. No que diz respeito ao segundo eixo, tende-se a refletir as tendências da arte moderna a partir das vanguardas e movimentos artísticos. Dessa forma, faz todo sentido quando a exposição *Arte Moderna – Vanguarda, Derivações e Reflexos* coloca lado a lado Morandi e Matisse. Por fim, o terceiro eixo privilegia interpretações relacionadas ao contexto em que o artista estava inserido nos debates próximos a ele. A exemplo da exposição *Artistas Italianos na Coleção do MAC*, podemos nos aprofundar em temas intrínsecos, como a diferença entre as pinturas de natureza-morta da coleção. Além do mais, ficou claro que, mesmo tratando de um assunto específico, é comum que esses eixos se entrecruzem, oferecendo ao visitante do museu a possibilidade de ver as obras sem

representativo em continente americano. Elas são testemunho da intensa troca entre o ambiente artístico modernista brasileiro e o italiano do entreguerras, ao mesmo tempo em que nos revelam outra faceta do modernismo europeu, cuja experiência até então (e na leitura dos grandes manuais de história da arte) era muito focada no período vanguardista e no contexto da Escola de Paris.”. Ibid, p. 11.

²⁰⁴ Ibid, p. 9.

²⁰⁵ Ibid, p. 11-12.

deixar de lado aspectos ligados ao contexto histórico e à técnica, concedendo-lhe, assim, uma perspectiva crítica a respeito da obra e do artista.

No decorrer deste capítulo, tratamos com primordial interesse os temas relacionados ao colecionismo e a proveniência das obras. Desse modo, buscamos apreciar criticamente a maneira pela qual as duas pinturas de natureza-morta foram incorporadas ao acervo, tendo em vista alguns aspectos fundamentais para uma coleção de arte moderna e contemporânea em um museu universitário. Além do mais, com o advento da documentação do *Archivio G. Morandi* de Bolonha, conseguimos explorar outras hipóteses a respeito da aquisição da pintura de 1946, como por exemplo o envolvimento direto do artista em tal processo.

Com a expectativa de já termos oferecido novos pontos de vistas e de termos confrontado concepções já debatidas por outras publicações, abordaremos no próximo capítulo questões de ordem prática. Em outras palavras, colaremos em perspectiva alguns dos processos criativos exemplificados em outras bibliografias sobre o artista, tendo como ponto de partida as naturezas-mortas do MAC USP.

3 ANÁLISE DAS OBRAS

*Uma luz aguda,
que está ali, trazida
por um invisível raio,
penetra na massa
compacta de sombra e
nela escava linhas formas figuras.
Coisas gastas surgem novas,
descerram os olhos, assombrom
de reviver agora
naquela pura luz imemorial.
A garrafa, velada pelo pó
fabuloso dos velhos sótãos,
dela mesma resplandece,
difundindo um halo
de lua fria, sem cor,
agora emersa da noite do nada.²⁰⁶*

Depois de considerarmos o ambiente e o processo de institucionalização das pinturas, convém um último esforço no sentido de trazer à tona questões pertinentes as próprias obras. Tal esforço, que se pretende como uma luz sobre os processos criativos, deverá ter em conta questões de ordem prática e formal da pintura, tais como: a escolha dos objetos, o uso da cor, a construção do espaço pictórico etc. Esse empenho se justifica pelo modo através do qual Giorgio Morandi se relaciona com a arte. Dito de outra maneira, as soluções propostas pelo artista giram sempre em torno de aspectos práticos, não havendo espaço para discussões de ordem metafórica, por exemplo. Além do mais, a própria noção de natureza-morta, enquanto linguagem²⁰⁷ e gênero de pintura, deverá ser apreciada criticamente.

Com isso em vista, nas próximas linhas, nos dedicaremos a entender: o que o gênero de natureza-morta significou para Morandi e as possíveis relações entre o artista bolonhês e os outros artistas italianos da coleção MAC USP; os processos criativos ou a maneira pela qual o pintor concebia suas obras; a escolha e a relação com os objetos representados; possíveis chaves de leitura para suas pinturas; o uso da cor; e por fim, proporemos uma discussão dos resultados obtidos através da análise técnico-científica conduzida no museu.

²⁰⁶ VALERI, Diego. Natureza Morta de Morandi. In: **Morandi no Brasil**, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p.19.

²⁰⁷ Quando nos referimos a linguagem, estamos nos referindo a poética. Em outras palavras, com esse termo, temos em vista as diversas maneiras pela qual a expressão artística se manifesta. Além do mais, entendemos que “linguagem é um dos elementos constitutivos essenciais que operam dentro do problema artístico.” Nesse sentido: “A arte, ao contrário, usa outro aspecto da linguagem, [...] o não-discursivo; o intuitivo. [...] pois que é possuidor de uma organicidade simétrica e semântica que o torna autossuficiente. Este aspecto, podemos chamá-lo de “poético”, criador.” QUADROS, José Odone. A linguagem da arte. **Letras de Hoje**, Centros de Estudos de Língua Portuguesa, Porto Alegre, n. 8-9, dez. 1971, p.7.

3.1 O GÊNERO DE NATUREZA-MORTA

Ao procurarmos o termo natureza-morta em um manual de história da arte, encontraremos, historicamente, a provável origem da expressão na palavra holandesa *stilleven* ou natureza em pose. Também veremos que tal expressão teve seu ápice no final do século XIX e início do século XX, com artistas como Cézanne, Picasso e Braque.²⁰⁸ Outras publicações colocam como elemento principal para a constituição do gênero o conjunto e a seleção de objetos constituídos a partir de formas inanimadas como frutas, legumes, caça ou qualquer outro tipo de peça de uso ordinário.²⁰⁹ Também associado ao termo, encontramos a escolha dos objetos, que geralmente é pautada pela cor, textura, material etc.

A Enciclopédia Treccani considera que o primeiro e mais importante artista italiano a explorar o gênero de natureza-morta foi Caravaggio com a obra “*Canestra di Frutta*”, de 1596.²¹⁰ (fig.8) Sem deixar de lado elementos preciosos da pintura barroca, a obra (que representa uma cesta com uvas, maçã, figos e uma pera) era bastante semelhante ao que se entendia por natureza-morta nos países protestantes, como a Holanda. Avançando para os artistas do *novecento*, notamos que a publicação de livros com reproduções²¹¹ das pinturas de

²⁰⁸ A este respeito, ver BANDERA, Maria C.; MIRACCO, Renato. Giorgio Morandi e a Natureza-Morta na Itália. **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, n. 56, 2006, p. 227.

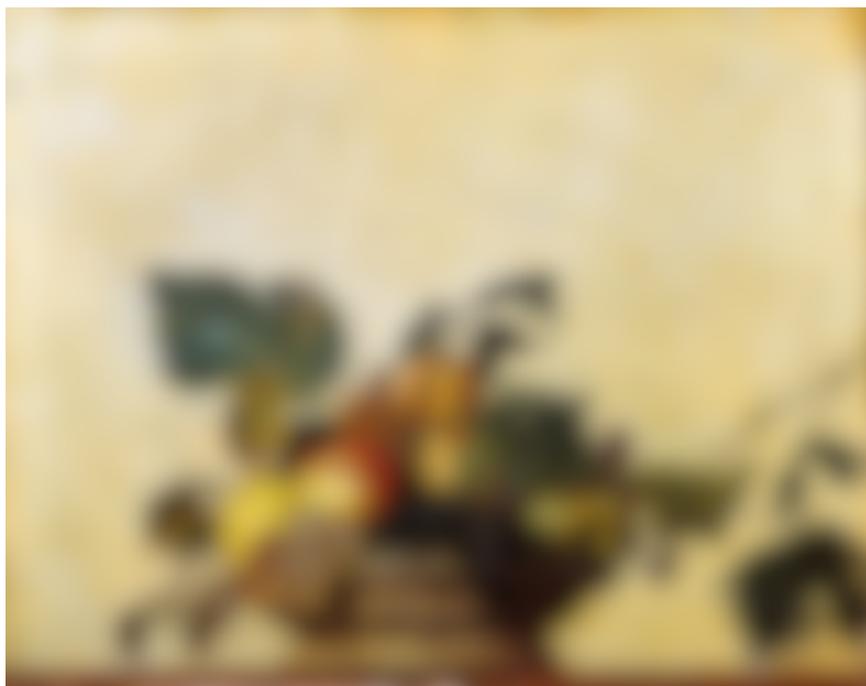
²⁰⁹ “A kind of painting whose subject matter is a group of inanimate forms such as fruit, vegetables, dead game or any other miscellaneous objects the painter may bring together as a theme. Still-life objects were part of the background of many types of painting from Roman period to the seventeenth century.(...) In our own time the tendency is to use the still life as a pretext for painting rather than as a subject with distinctly emotional or anecdotal overtones. Thus it has changed with everyday human meaning to an aesthetic combination of forms, colors and textures.” [“Um gênero de pintura cujo tema é um conjunto de formas inanimadas, como frutas, legumes, caça ou quaisquer outros objetos diversos que o pintor possa reunir enquanto tema. Objetos de natureza-morta eram parte do pano de fundo de muitos tipos de pintura do século XVII. (...) Em nosso tempo, a tendência é usar a natureza-morta como pretexto para pintar mais do que o assunto, distintas emoções ou anedotas. Assim, mudou o significado do cotidiano humano para uma combinação estética de formas, cores e texturas.”] **(tradução nossa)**. MEYERS, Bernard S.(org.) **Encyclopedia of Painting**. 4. ed. Nova Iorque: Crown Publishers, 1979, p. 461.

²¹⁰ “In Italia il primo e più importante autore di nature morte è Caravaggio. Egli eseguì la celebre *Canestra di frutta* intorno al 1596: un dipinto che raffigura mele, pere, uva e melograni con una forza e una concentrazione tali da far sembrare la canestra un ritratto umano. Questa è l’unica natura morta conosciuta dell’artista, ma in altri dipinti egli inserì vasi di fiori, strumenti musicali e ceste di frutta ritratti con la stessa cura e la stessa importanza riservate alla figura umana (per esempio nel *Suonatore di liuto*)”. [Na Itália, o primeiro e mais importante pintor de naturezas-mortas é Caravaggio. Ele fez a famosa *Cesta de frutas* por volta de 1596: uma pintura que figura maçãs, peras, uvas e romãs com tanta força e concentração que a cesta parece um retrato humano. Esta é a única natureza-morta conhecida do artista, mas em outras pinturas ele inseriu vasos de flores, instrumentos musicais e cestos de frutas retratados com o mesmo cuidado e a mesma importância reservada à figura humana (por exemplo no tocador de alaúde).] **(tradução nossa)** Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/natura-morta_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/. Acesso em: 20 mar. 2022.

²¹¹ Em 1909 Giorgio Morandi teve acesso a publicação *Gli Impressionisti Francesi*, de Vittorio Pica. Essa publicação foi fundamental para que o artista pudesse ver, mesmo que sem cores, as pinturas de Cézanne. Ver: LAMBERTI, Mimma M. Vittorio Pica e L’Impressionismo in Itália. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia**, Pisa, v. 5, n. 3, 1975, p. 1149-1201.

Cézanne foi fundamental para a circulação do gênero naquele período. A partir dela, pintores como Arturo Tosi, Pio Semeghini e Felice Carena tiveram contato com um artista que soube como explorar a materialidade e o volume dos objetos com base em uma perspectiva geométrica. Além do mais, tal geometria abriu as portas para o retorno à ordem e a ideia do clássico, tão caras aos artistas daquele contexto.²¹²

Figura 8 - Caravaggio, “Canestra di Frutta”, c.1956, Óleo sobre tela, 49 cm x 62 cm.



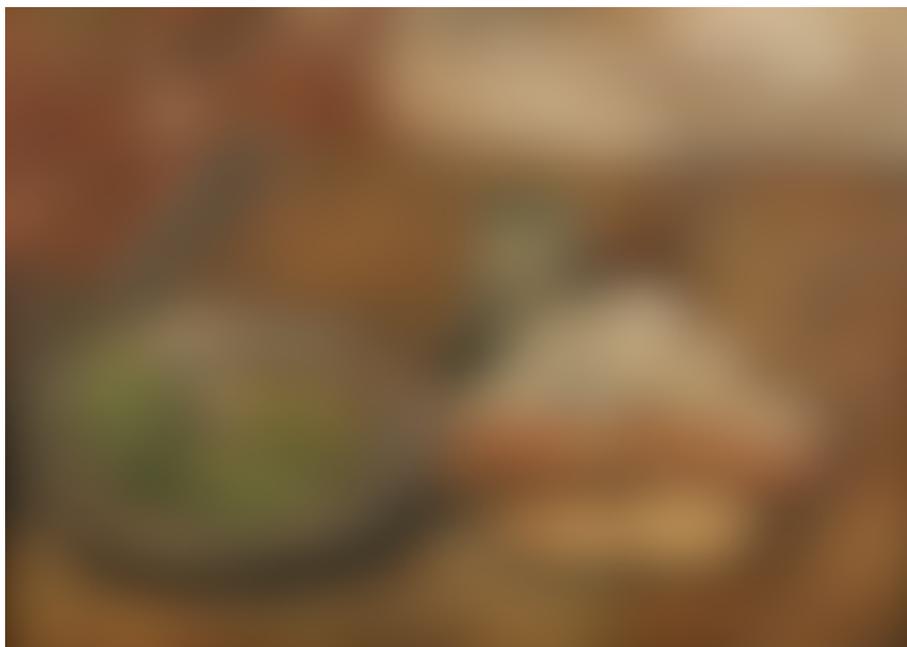
Fonte: Pinacoteca Ambrosiana, Milão. Fotografia desconhecido.

De maneira análoga, percebemos que as naturezas-mortas da coleção italiana do MAC USP refletem o que foram as pesquisas dos artistas da primeira metade do século XX. De acordo com Ana Gonçalves Magalhães, das 71 pinturas que compõem coleção, 23 são naturezas-

²¹² “Indubbiamente per pittori nati nell’Ottocento o nei primi del Novecento, la traccia più sentita di fronte a questo tema è quella che riconduce a Cézanne. Il pittore di Aix-en-Provence rappresenta veramente l’apertura alla grande stagione dell’arte moderna. [...] in questa geometria che non ha più nulla d’astratto e di illusorio, Cézanne ha anticipato tutto, anche il cubismo, ma non sarà mai col senno di poi un profeta di parole, nemmeno delle sue. Poiché “traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective” significa per Cézanne riunire a un culmine di tensione e di segreto addentrante, compenetrativo, quel suo patire reale la leggerezza insoddisfatta delle cose e dell’umana natura.” [“Sem dúvida, para os pintores nascidos no século XIX ou início do século XX, o traço mais sentido diante desse tema é aquele que remete a Cézanne. O pintor de Aix-en-Provence representa uma verdadeira abertura para a grande temporada da arte moderna [...] nesta geometria que já não tem nada de abstrato e ilusório, Cézanne antecipou tudo, até o cubismo, não como sinal de um profeta da palavra, nem mesmo as suas próprias. Uma vez que ‘tratar a natureza pelos cilindros, esferas, cones, tudo posto em perspectiva’ significa para Cézanne unir em um ápice de tensão e de segredo penetrante, aquele seu sofrimento real sobre a leveza insatisfeita das coisas e da natureza humana.”] (tradução nossa) ALIBRANDI, Andrea; CAVALLO, Luigi. **Prestiti di pittura. La Natura Morta**. 1. ed. Florença: Edizione “Il Ponte”, 2003, p. 17.

mortas.²¹³ O pintor lombardo Arturo Tosi, por exemplo, compõe o acervo do museu com a pintura “*Natura morta con pane e uva*”²¹⁴, de 1920. (fig.9) Segundo Dúnia Roquetti Saroute, uma das características do artista fundamenta-se a partir dos estudos das geometrizações de Cézanne, principalmente no uso da composição volumétrica, estruturação e solidez da tela.²¹⁵ Assim como Giorgio Morandi, Tosi não propôs nenhum tipo de “metafísica a ser codificada”.²¹⁶ Nesse sentido, a consciência objetiva é um dos elementos fundamentais de sua proposta.²¹⁷

Figura 9 - Arturo Tosi, “*Natura morta pane e uva*”, 1930
Óleo sobre tela, 70,2 cm x 90 cm



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Fotógrafo desconhecido.

²¹³ “Das 71 pinturas, mais da metade é constituída de naturezas-mortas e paisagens (respectivamente, 23 e 19 obras).” MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p.58.

²¹⁴ A pintura “*Natura morta con pane e uva*” foi premiada na I Quadriennale di Roma, de 1931.

²¹⁵ “[...] a segunda, que tem seu marco inicial no estudo das geometrizações de Cézanne, e caracteriza-se sumariamente, pela composição volumétrica, estruturação e solidez das telas, reverberando, noutra plano, na linguagem clássico-realista popularizada no contexto fascista através das expressividades e visibilidades do grupo *Novecento Italiano*.” SAROQUETE, Dúnia Roquetti. **Política e arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p.16.

²¹⁶ Ibid, p.76.

²¹⁷ Tal fato não significa que o simbólico não seja importante para o artista. Ainda de acordo com Roquetti: “O simbólico em Tosi, no entanto, não sugere o ‘drama do destino temporal e espiritual do homem’, mas vai além disso: o pintor evoca, em seu ressonante colorismo pigmentado e matérico, uma lembrança que se subordina aos objetos, sem poder no entanto intervir em seu sentido. A natureza-morta de Tosi, comporta uma espécie de ‘êxtase’, no sentido cirenaico da verdade enquanto sensação, que oscila, por isso mesmo, entre a contradição da aparente eventualidade desinteressada pelos objetos e a vivacidade do calor do pigmento das cores.” Ibid. p.75.

Outro pintor a ter uma natureza-morta na coleção do museu é o piemontese Carlo Carrà. Segundo Carrà²¹⁸, muitos críticos caíram no erro de entender que as naturezas-mortas compostas a partir de objetos comuns à pintura metafísica – como manequins, mapas e peixes de cobre – seriam menos dignos que as maçãs, garrafas e cachimbos de Chardin e Cézanne. Nesse sentido, Carrà²¹⁹ traz uma nova perspectiva a respeito do gênero em questão, assumindo que as naturezas-mortas italianas também podem se diferenciar das francesas pela escolha dos objetos, mesmo que tal prerrogativa não tenha sido levada a cabo, como podemos ver em sua natureza-morta, de 1941. Dessa maneira, Carrà está muito mais próximo dos franceses, mesmo que tenha frequentado os pintores metafísicos e futuristas.

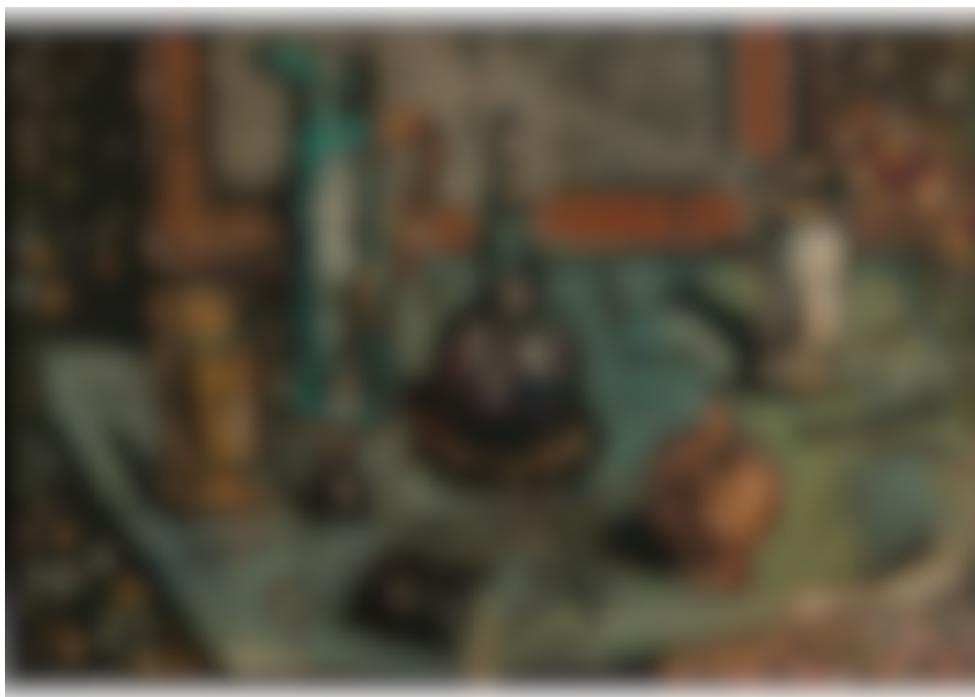
Além dos dois pintores citados, Filippo De Pisis (fig.10) também oferece interessantes perspectivas sobre o gênero de natureza-morta no acervo do MAC USP. O artista milanês, que além de pintor era poeta, romancista e crítico de arte, foi capaz de dar tons poéticos as suas naturezas-mortas tanto pelas escolhas dos objetos quanto pelo uso pesado das cores. Assim como Morandi, De Pisis é um artista que explora com perfeição a construção do espaço pictórico por meio do uso das cores.²²⁰ No entanto, a densidade e os tons escuros diferenciam completamente a pintura dos dois artistas.

²¹⁸ “Molti dei critici, sebbene più benevoli, caddero esse pure nell'errore grossolano di credere che gli oggetti da me presi in rappresentazione - manichini, pesci di rame, carte geografiche - erano meno degni di studio delle mele, delle bottiglie e delle pipe che avevano resi celebri Chardin e Cézanne.” [“Muitos críticos, embora mais benevolentes, caíram no erro de acreditar que os objetos que tomei como representação, - manequins, peixes de cobre, mapas – eram menos dignos de estudos que maçãs, e cachimbos que fizeram celebres Chardin e Cézanne.”] **(tradução nossa)**. CARRÀ, Carlo. **La Mia Vita**. Milão: Universale Economica di Feltrinelli, 1986, p.138.

²¹⁹ Apesar de tal afirmação, a natureza-morta de Carrà sob salvaguarda do MAC USP está muito mais próxima da pintura francesa do que das experiências metafísicas e futuristas do começo do século XX.

²²⁰ No catálogo da IV Bienal de São Paulo, Palluchini faz uma comparação entre De Pisis e Morandi. “Se um filmíneo arrojado de traços e de pontos caracteriza o anseio expressivo de De Pisis, está lenta e paciente elaboração pictórica de Morandi revela uma inspiração equilibrada com um rigor absoluto. Como já disse, tais objetos vão ocupar, um ao lado do outro, seu lugar certo, em composições que antes de tudo criam um espaço, medindo-o numa tensão de efeitos nem formais nem plásticos, mas decididamente tonais e luminosos.” PALLUCCHINI, Rodolfo. Sala Especial. **Giorgio Morandi In: IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (Catálogo de exposição). 1. ed., São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, p. 278-279.

Figura 10 - Fillipo De Pisis, “Natura Morta”, 1946.
Óleo sobre tela, 55,2 cm x 87,2 cm.

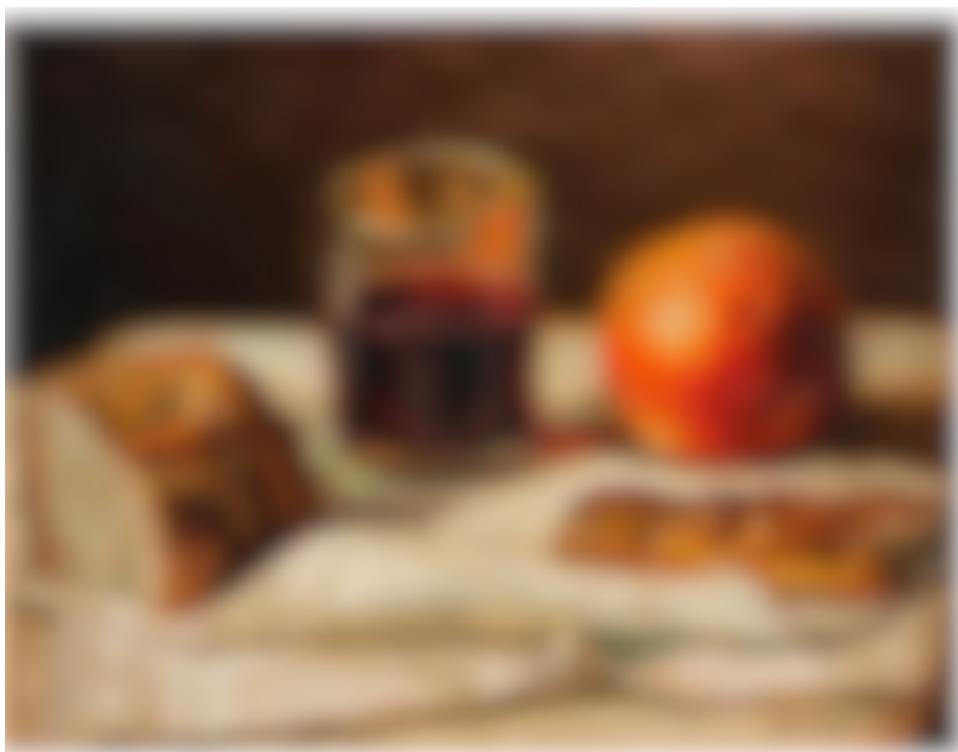


Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho.
Fotógrafo desconhecido.

Tendo em vista a coleção de pinturas italianas de natureza-morta do MAC USP, os dois pintores que mais se distanciam dessa relação entre cor, volume e construção do espaço oferecida por Cézanne são Ardengo Soffici e Giorgio De Chirico. Para o segundo artista, a natureza-morta se caracteriza por ser impregnada pela vida silenciosa das coisas e, justamente por isso, passível de interpretações líricas. Segundo De Chirico, para ser um pintor de natureza-morta, o artista deveria ser um grande conhecedor da técnica, uma vez que este deve ser capaz de traduzir pelo volume, pela forma e pela plasticidade a materialidade de um determinado objeto.²²¹ Nesse sentido, e a exemplo da pintura sob salvaguarda do museu (fig.11), o artista se vincula à tradição clássica de maneira muito explícita.

²²¹ DE CHIRICO, Giorgio. Le Nature-Morte. In: *L'illustrazione italiana*. Milão: Garzanti Editore, LXLX, n. 21. 24 maio 1942, p. 500. Disponível em:< <https://fondazionede chirico.org/wp-content/uploads/2019/09/1.35.-Giorgio-de-Chirico-Le-nature-morte-1942.pdf> > Acesso em : 23 maio 2022.

Figura 11 - Giorgio De Chirico. “*Natura Morta*”, c. 1940
óleo sobre tela, 32,5 cm x 41,8 cm.



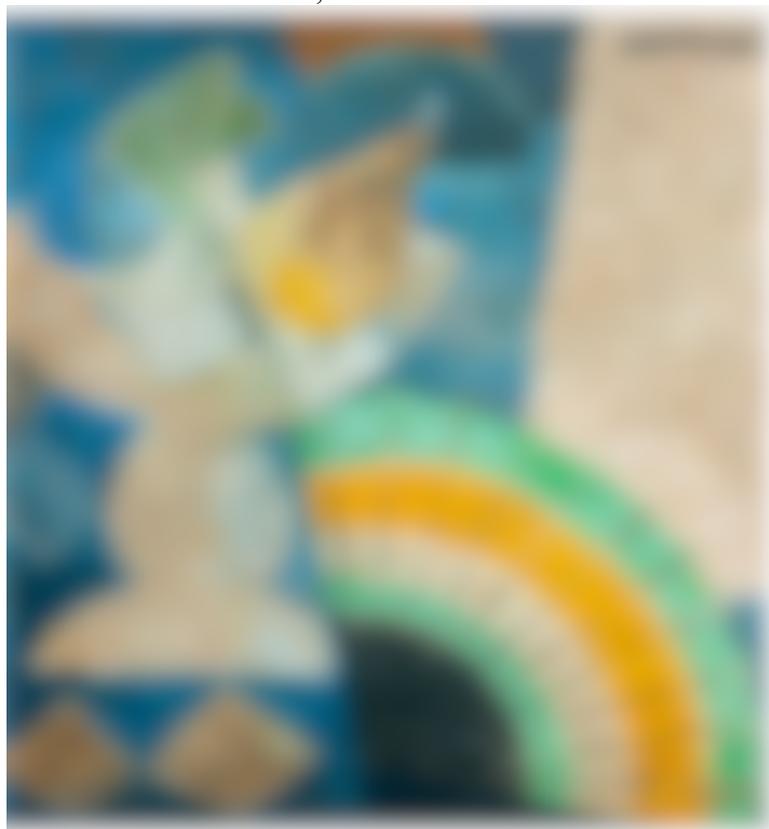
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Fotógrafo desconhecido.

O pintor toscano Ardengo Soffici, por sua vez, esteve fortemente relacionado com as linguagens de vanguarda, principalmente com o futurismo e o cubismo. Assim como a obra do MAC USP, (fig.12) as composições de Soffici costumam ser equilibradas, com cores sóbrias e muito bem delimitadas na construção do espaço pictórico. Além de pintor, o artista em questão foi um intelectual profícuo, colaborando com revistas, jornais, manifestos etc. Em 1911, o pintor publicou um texto na revista *La Voce*, no qual defendia que a essência da pintura só poderia ser conhecida por meio da natureza-morta.²²² Mesmo que pensassem o processo de elaboração de uma pintura de natureza-morta de maneira distinta, Morandi e Soffici foram grandes amigos e, sem dúvida, tal amizade proporcionou ao pintor de Bolonha acesso ao que era escrito e produzido no ambiente parisiense.²²³

222 "It is through the still life that one can establish the true essence of what painting is all about. To deny this, is to admit you know nothing at all about painting." ["É através da natureza-morta que se pode estavebelecer a verdadeira essência do que é a pintura. Negar isso é admitir que não se sabe nada sobre pintura."] (tradução nossa) SOFFICI, Ardengo. *Della Natura Morta*. In: ABRAMOWICZ, Janet. **Giorgio Morandi: the art of the silence**. Yale: Yale University Press, 2004, p. 24.

223 "Ardengo Soffici's essays in a new magazine, *La Voce*, on Impressionism, Picasso, Cubism, and Henri Rousseau first opened the new world of modern art to Morandi and helped to deliver him from the stagnant marsh that was Bologna - and much of Italy. Soffici, whose writings brilliantly displayed the cosmopolitanism that existed

Figura 12 - Ardengo Soffici, “*Natura Morta com Ventaglio*”, 1915
Têmpera sobre recorte de papel sobre papelão,
41,5 cm x 36 cm.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
Fotógrafo desconhecido.

No caso de Giorgio Morandi, podemos entender que a natureza-morta, assim como a pintura de paisagem, funciona como uma espécie de linguagem por meio da qual “a realidade é lida, interpretada e sublimada”.²²⁴ Através dela, o artista é capaz de acessar o mundo das coisas físicas e, a partir disso, tornar a matéria soberana. Nesse sentido, nenhum outro gênero de

among the European avant-garde before World War I, was a Florentine painter who had spent seven years in Paris, where Picasso and the douanier Rousseau were among his friends.” [“Os ensaios de Ardengo Soffici na nova revista, *La Voce*, sobre impressionismo, Picasso, Cubismo e Henri Rousseau abriram pela primeira vez o novo mundo da arte moderna para Morandi, ajudando-o a libertá-lo do pântano estagnado que era Bolonha – e grande parte da Itália. Soffici, cujos escritos mostravam de forma brilhante o cosmopolitanismo que existia entre as vanguardas europeias antes da Primeira Guerra Mundial, era um pintor Florentino que passara sete anos em Paris, onde Picasso e o Douanier Rousseau estavam entre seus amigos.”] (tradução nossa) Ibid, p.27.

²²⁴ “Para Morandi, a natureza-morta é uma maneira de ser, um filtro através do qual a realidade é lida, interpretada e sublimada. O artista resgata a vida silenciosa da matéria inanimada, transmitindo em cada obra a sensação de que se está diante de algo único e absoluto, Morandi conserva a permanente alusão a uma realidade que está além das aparências. Para ele, o importante é “ir até o fim, até o âmago das coisas”. BANDERA, Maria C.; MIRACCO, Renato. Giorgio Morandi e a Natureza-Morta na Itália. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo n. 56, 2006, p.227.

pintura poderia oferecer ao artista tantas possibilidades, mesmo se tivermos em conta a repetição dos objetos. Além do mais, assim como nos outros artistas do *novecento*, o impacto causado pelas pinturas de Cézanne na formação artística de Morandi foi de tal ordem que, do mesmo modo que as pinturas do francês, suas composições exigem intensas reflexões e contemplação.

3.2 O PROCESSO CRIATIVO DE MORANDI

De acordo com a pesquisadora Marilena Pasquali²²⁵, Morandi concebe suas pinturas a partir de três estágios da realidade. O primeiro deles, chamado de realidade mental, diz respeito à idealização de uma imagem. Em outras palavras, assim como Mozart²²⁶, que era capaz de compor um arranjo todo em sua cabeça antes de executá-lo, o pintor de Bolonha tinha em sua mente toda a composição organizada e pronta para ser traduzida em imagem. Nesse sentido, bastava colocá-la à prova. Tal prerrogativa foi confirmada pelo próprio pintor em diversas oportunidades. Quando perguntado sobre a concepção de suas pinturas Morandi respondeu:

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 a 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.²²⁷

Um segundo estágio da realidade, denominado estado de natureza, ou realidade objetiva, configura-se pela criação do conceito, da emoção e do real. Para Morandi, a emoção é a natureza e, portanto, o visível. Por essa perspectiva o que determina a qualidade da obra é justamente o impacto sensorial da composição. Segundo Pasquali, o mundo do artista bolonhês é o mundo visível. Portanto, os outros sentidos não existem ou estão ali somente para fazer companhia à visão. O estágio em que a pesquisadora define como realidade objetiva também foi confirmado pelo artista em uma entrevista ao programa de rádio *A Voz da América*, em 1957. Ao ser perguntado sobre a maneira pela qual concebe suas pinturas, Morandi responde:

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 me interessa.²²⁸

²²⁵ Marilena Pasquali – Ciclo “Le Mostre Raccontate”, Accademia Nazionale di San Luca. 05/junho/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTEWCe2rEUU&list=WL&index=6&t=0s>. Acesso em: 04 de setembro de 2019.

²²⁶ Exemplo utilizado pela pesquisadora.

²²⁷ O texto foi publicado originalmente no livro *Morandi, amico mio*, de E. Tavoni e G. Ruggeri. No Brasil, este trecho pode ser encontrado no catálogo *Morandi no Brasil*. MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza(org.). **Morandi no Brasil** (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p.14.

²²⁸ Entrevista de Giorgio Morandi para a *Voz da América*, 1957. Tradução de Marco Buti. **Revista da USP**, n. 57, mar./abr./maio. 2003.

Por fim, o terceiro estágio, chamado de *messa in posa*, ou o estágio da pose, é o momento em que Morandi, como um diretor de teatro, organiza no palco cênico os objetos que deverão cumprir seu papel para chegar a última realidade: a realidade da pintura. Em carta a Carlo Ludovico Ragghianti²²⁹, Morandi diz:

Recebi seu ensaio crítico [...] Estou certo de que valho muito menos do que você diz. Não por modéstia, acredite. Eu gostaria que fosse como você diz. Se puder, evite a comparação com Picasso. Além disso, devo apontar um erro, de fato, onde você diz [...] que ‘para aqueles que talvez não conheçam, Morandi desenha, e experimenta os planos de sua composição, etc, etc.’ – e você teve a oportunidade de vê-los na minha mesa. Eles somente servem para recuperar imediatamente minha posição quando eu voltar a produzir. Nada mais. Outra coisa... (desta vez se referindo aos traços marcados no chão) ... Servem para marcar uma referência para estabelecer o ponto de vista. Pense nisso, então. Agradeço a sua preocupação, mas acredite em mim quando digo que aquilo me deixa desconfortável.²³⁰

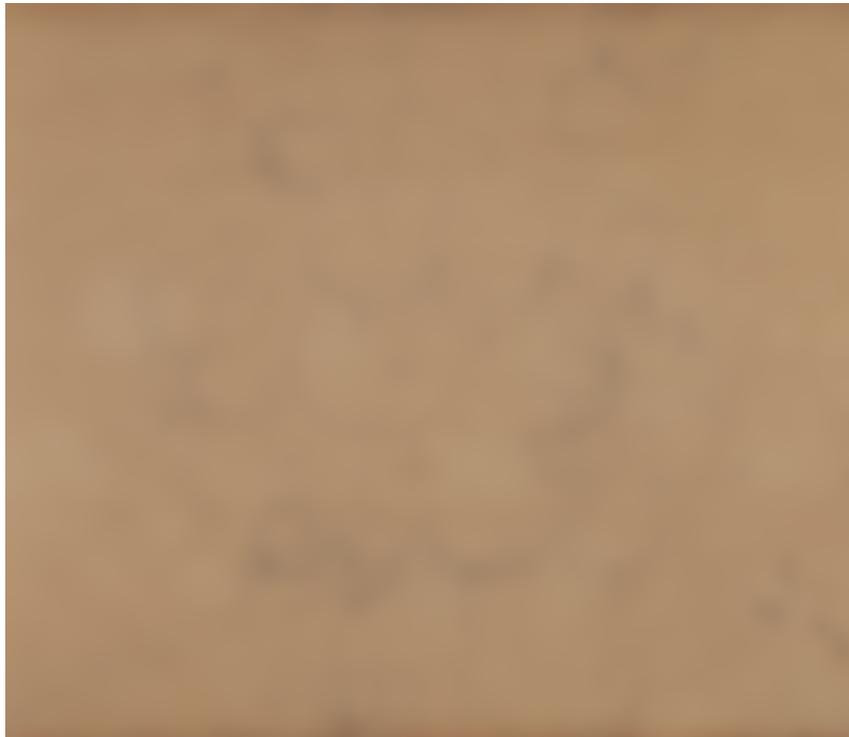
Assim, o espaço do ateliê assume a função de um laboratório no qual o artista experimenta com a cor, o espaço, as formas e sobretudo a luz. Ainda no que diz respeito à frase anterior, Morandi faz referência ao que Ragghianti chamou de desenhos, dizendo que “eles somente servem para recuperar imediatamente minha posição quando eu voltar a produzir.”²³¹ Tal marcação, (fig.13 e 14) revela detalhes interessantes sobre como o artista pensa e controla seus processos criativos. Dito de outra forma, esses recursos funcionam como uma maneira de localizar os objetos na passagem dos estágios da realidade objetiva para o estágio da *messa in posa*.

²²⁹ Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) foi um professor, crítico e historiador da arte. Em 1935, fundou a revista *Critica d'Arte*, que teve a colaboração de Roberto Longhi.

²³⁰ Carta á C. L. Ragghini, 6 de abril de 1953. In: **Morandi 1894 – 1964**. BANDERA, Maria C.; MIRACCO Renato. Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2008, p. 44.

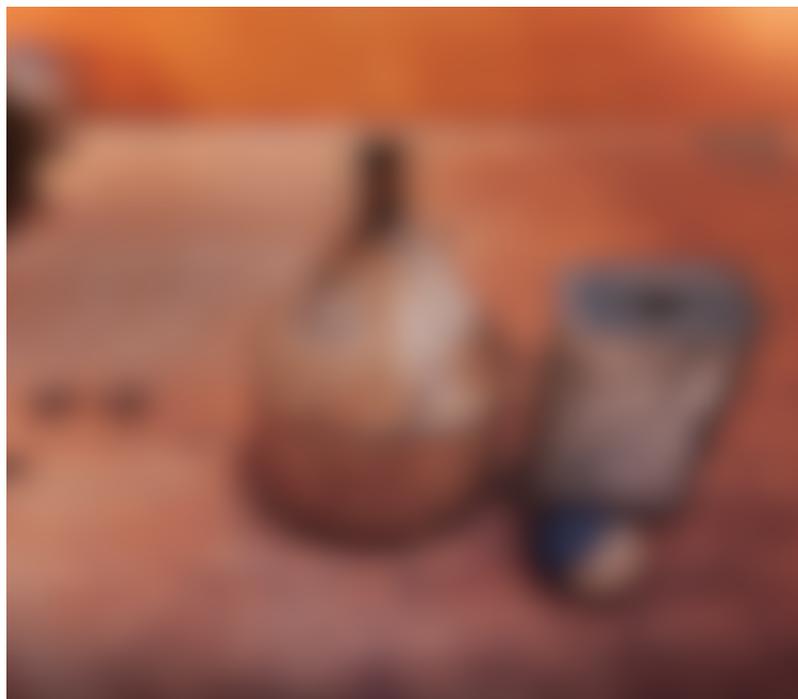
²³¹ *Ibid*, p. 44.

Figura 13 - Folha com marcações. s/ data. Lápis sobre papel. 82,5 cm x 91 cm



Fonte: *Coleção Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*. Fotografia desconhecido.

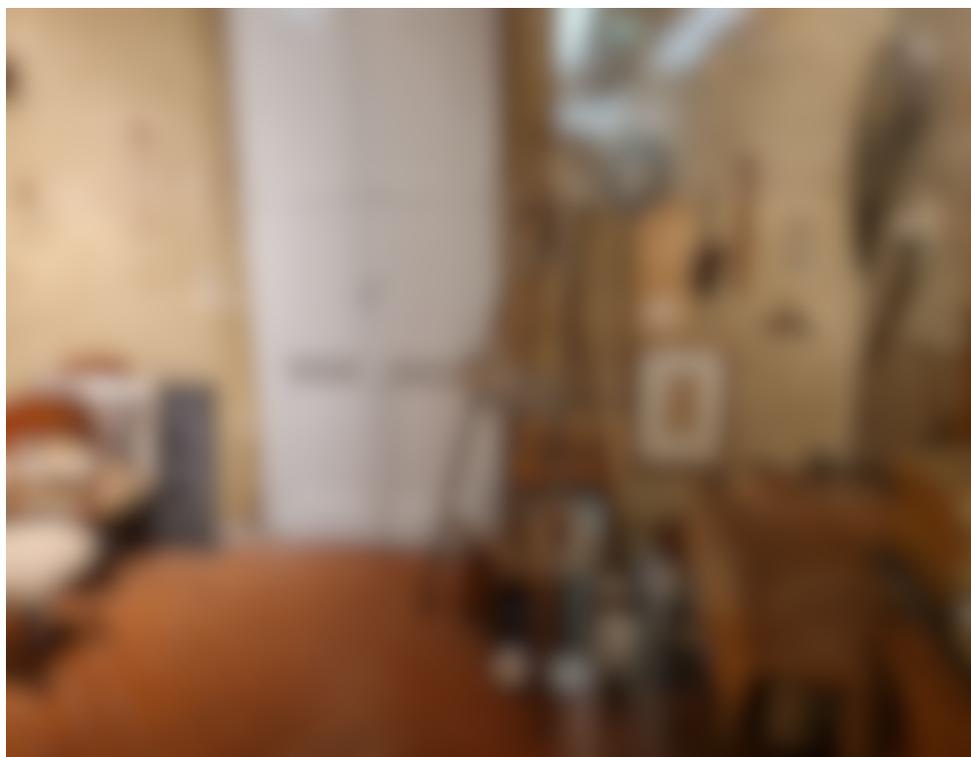
Figura 14 -Detalhe da mesa do artista. c.1990.



Fonte: *Coleção Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*. Fotografia de Luigi Ghirri.

Por essa perspectiva, Giorgio Morandi é mais um daqueles artistas em que o ateliê revela detalhes preciosos da maneira pela qual o artista concebe suas pinturas. Durante praticamente toda a sua vida, o bolonhês viveu²³² junto a suas irmãs²³³ e produziu no mesmo apartamento, em Via Fondazza.²³⁴ Seu ateliê, que também era o quarto em que dormia, estava todo configurado para aproveitar a luz do sol. (Figuras 15, 16 e 17) Além disso, os objetos retratados pelo artista se amontoavam por todos os lados, em uma espécie de obsessão controlada.

Figura 15 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza. Ao centro cavalete de pintura e uma porta com entrada de luz ao fundo. Do lado direito, a mesa com objetos. À esquerda, fora da foto, a cama em que dormia.



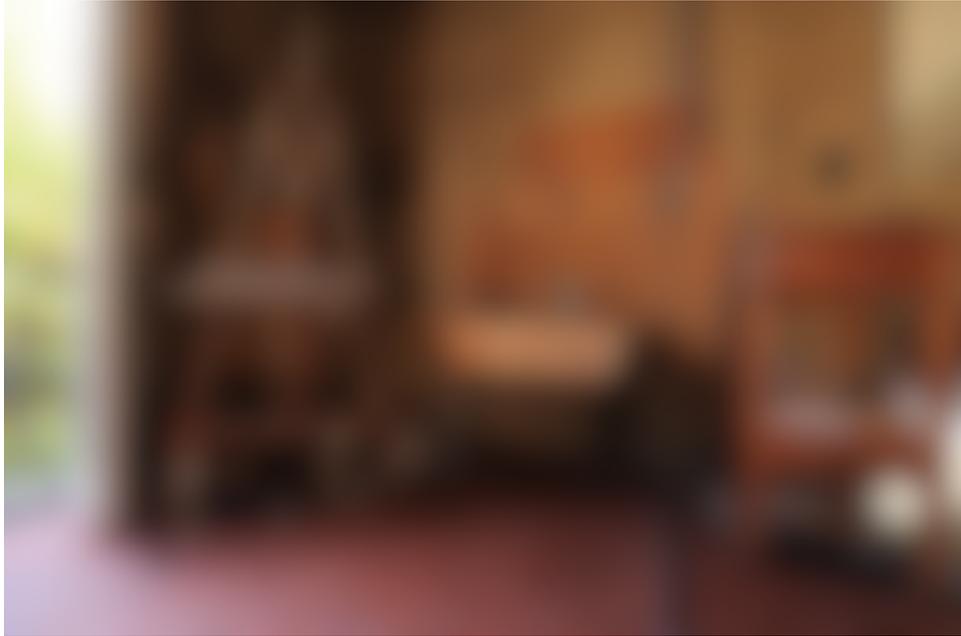
Fonte: Acervo Museo Casa Morandi. Fotografia do acervo do autor.

²³² A casa em que Giorgio Morandi nasceu não existe mais, pois foi alvo de um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial. Além do apartamento na Via Fondazza, em Bolonha, o pintor e sua família mantinham uma casa na cidade de Grizana, a poucos quilômetros de distância. Nos dias de hoje a cidade é conhecida como Grizana Morandi, em homenagem ao pintor.

²³³ São elas Maria Teresa Morandi, Anna Morandi e Dina Morandi.

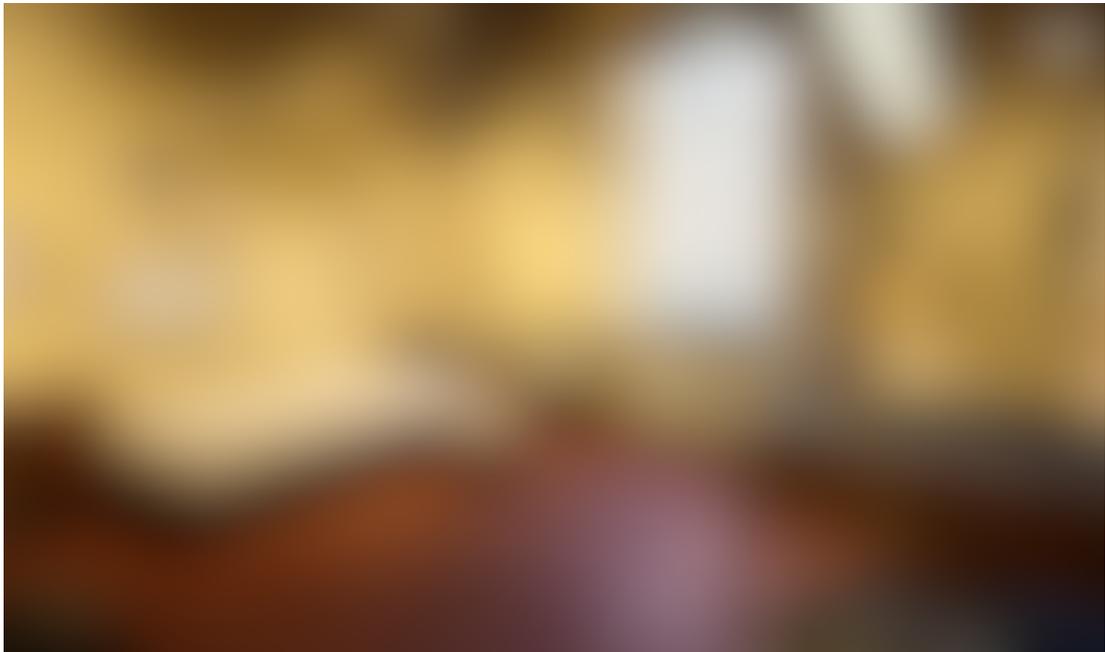
²³⁴ A prefeitura de Bolonha mantém a Casa Morandi aberta para visitação.

Figura 16 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza.



Fonte: Acervo Museo Casa Morandi. Fotografia de Roberto Serra.

Figura 17 - Quarto e ateliê de Giorgio Morandi em Via Fondazza. Vista para a janela e para a cama.



Fonte: Acervo Museo Casa Morandi. Fotógrafo desconhecido.

Se as obras de Giorgio Morandi estão esvaziadas de sentido metafórico, então devemos nos ater aos elementos formais para entendermos a forma e a razão pela qual o artista concebeu determinada pintura. Em um primeiro momento, notamos que uma possível chave de leitura se

desvela no confronto entre duas obras ou mais. Através da comparação, evidenciam-se as pequenas variações, trazendo à luz detalhes que passariam despercebidos caso tivéssemos em conta somente uma pintura. Por essa perspectiva, um panorama das pinturas possibilitaria ampliar a percepção quanto aos problemas e às variações de cada período. Este é o caso das pinturas “*Natura Morta*” (v.783) (Figura 18), de 1951, e “*Natura Morta*” (v.788) (Figura 19), ambas de 1951. Quando colocadas lado a lado, a adição de uma garrafa branca, no centro da imagem, subverte a percepção de equilíbrio, trazendo mais peso ao centro da imagem. Tal referência não poderia ser acessada caso não tivéssemos uma obra ao lado da outra. É necessário notar que, assim como a forma, a cor também é fundamental nesse processo de interpretação das obras.

Figura 18 - “*Natura Morta*” (v. 783), 1951. Óleo sobre tela, 39 cm x 45 cm



Fonte: *Coleção Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*.Fotógrafo desconhecido.

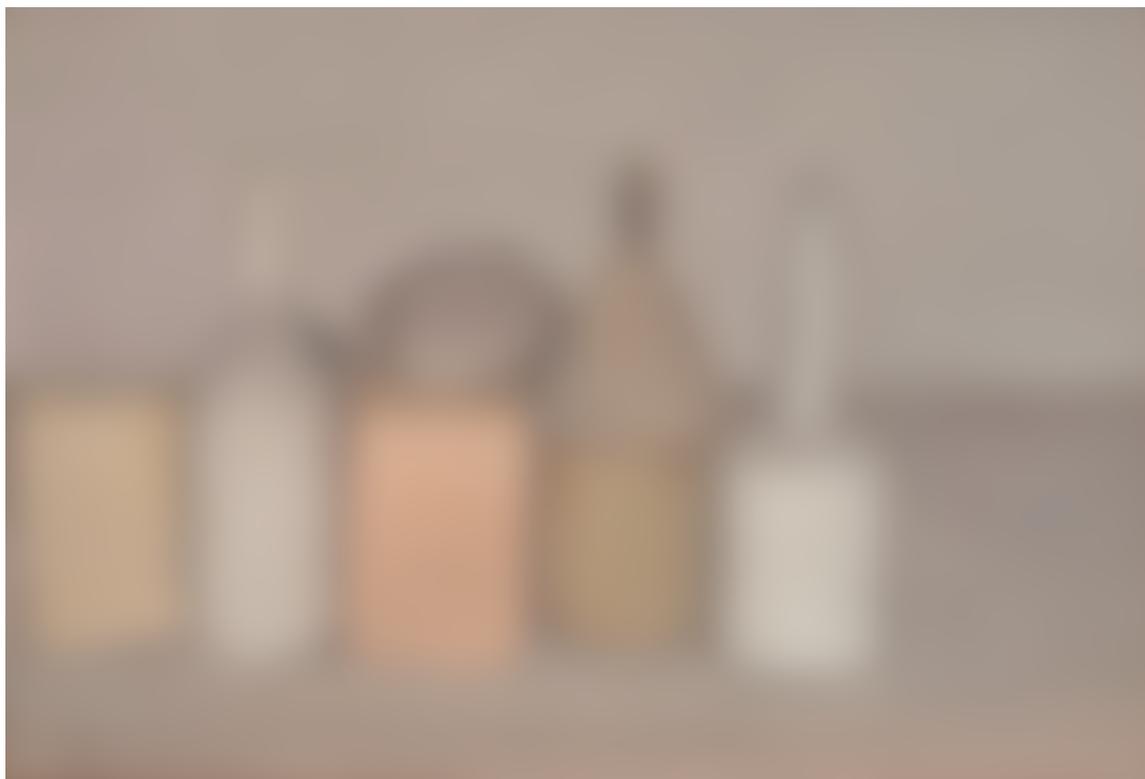
Figura 19 - “Natura Morta” (v.788), 1951. Óleo sobre tela, 36 cm x 40 cm



Fonte: *Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*.Fotógrafo desconhecido.

Outra maneira de lidarmos com as interpretações possíveis, e dessa vez tendo em vista somente uma obra, é considerarmos que nenhuma forma vale por si mesma. Ou seja, os objetos encontram sua plenitude somente quando vistos em relação a outra forma ou ao espaço pictórico como um todo. A pintura “*Natura Morta*” (v.971) (Figura 20), de 1955, a título de exemplo, é bastante competente para explorarmos tal interpretação. Nessa pintura, encontramos os objetos posicionados na porção inferior esquerda da tela. Para que a pintura reencontre seu equilíbrio, o artista posiciona dois objetos, ou, dito de maneira mais coerente, duas formas alongadas na parte central da tela. Remanejando tais objetos, o equilíbrio da obra se mantém, deixando mais claro que uma forma está amplamente relacionada a outra.

Figura 20 - “Natura Morta” (v.971), 1955. Óleo sobre tela. 25,5 cm x 40,5 cm.



Fonte: Coleção Luciano Pavarotti. Fotografia desconhecido.

Uma terceira maneira de interpretarmos as pinturas diz respeito à relação entre a verticalidade (x) e a horizontalidade (y). Isto é, através das coordenadas cartesianas. De maneira resumida, as coordenadas cartesianas se caracterizam pelo uso de duas linhas retas numéricas e perpendiculares na qual, através da relação entre uma e outra, se definem possíveis localizações. Se tivermos tais relações em conta, constataremos que, para Morandi, os blocos de cor e forma se orientam no espaço através de linhas horizontais, onde os objetos se apoiam, em confronto às linhas verticais, estabelecendo o limite e a relação que o objeto terá com outras formas. A pintura “*Natura Morta*” (v.1107) (Figura 21), de 1958, assim como os exemplos citados acima, oferece a possibilidade de pensarmos sobre o uso das coordenadas cartesianas.

Notamos que o terço inferior da tela é dividido por um bloco de cor acinzentado, enquanto os dois terços superiores se definem por uma cor mais esverdeada; os objetos que se apoiam na porção inferior ultrapassam a linha horizontal, ocupando quase a metade da tela; somente um bloco de cor preta, na porção inferior esquerda da imagem, se mantém assentado abaixo da linha vertical. Por meio desse recurso, Morandi faz parecer que os objetos ao fundo quase se confundam em uma forma única. Tal percepção é abalada somente por conta da relação entre os objetos e a forma escura.

Figura 21 - “Natura Morta” (v. 1107), 1958. Óleo sobre tela. 20 cm x 30 cm.



Fonte: Coleção Istituzione Bologna Musei / Museo Morandi. Fotógrafo desconhecido.

Giorgio De Chirico escreve:

A consciência absoluta do espaço que um objeto deve ocupar em uma pintura e do espaço que os objetos dividem entre eles, estabelece uma nova astronomia das coisas ligadas ao planeta pela fatal lei da gravidade. O uso meticulosamente preciso e prudente das superfícies e volumes constitui cânone da estética metafísica.²³⁵
(tradução nossa)

Assim como para os pintores metafísicos, uma “astronomia” meticulosa dos objetos também é problema central na obra de Giorgio Morandi.²³⁶ Tais objetos, longe de constituírem

²³⁵ “La coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro, stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta per la fatale legge di gravità. L’impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni di estetica metafísica.” A citação foi publicada em: PASQUALI, Marilena. La stagione della Metafísica e dei Valori Plastici (1918 – 1921). In: **Saggi e Ricerche: 1997 – 2027**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi, 2007, p.52.

²³⁶ O artista e poeta norte-americano Eric Pankey escreveu o poema *Objects in Giorgio Morandi’s Studio*. O Poema diz: “An absence animates an empty room / Yet to perceive it, one must enter / And, in entering, displace absence. / The hour (call it noon sunk in the shallows) / Is although it moves on to isn’t, / as the next and the next and the next hour / Inscribe like shadow on water, / Becomes the shadow of water, / the shadowy, watery light / That is the far wall’s marred plaster. / A stack of books on the chair / Must be moved to stone floor / So that an angel – should an angel enter - / Might have a place to sit down. / Beyond Bologna light powdered on the sill: / A throb of crickets. Except by dust, / Each bottle, jar, pitcher, vase, tin box, and bowl / Remains untouched, as befits a sacred object.” PANKEY, Eric. *Objects in Giorgio Morandi’s Studio*. **Southwest Review**, v. 98, n. 3, 2013, p. 345. Gale Literature Resource Center. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A340181277/LitRC?u=anon~7df9d940&sid=googleScholar&xid=73428734. Acesso em: 27 maio 2022.

um alfabeto simbólico ou uma “charada figurativa”²³⁷, desvelam seu valor como uma espécie de chave capaz de acessar o mundo real das formas geométricas. Por conseguinte, nenhum objeto tem para Morandi qualquer valor que não seja formal. Portanto, o que seduz o artista é justamente a singularidade da forma, as relações, as quebras de luz e o movimento produzido entre uma forma e outra.²³⁸

Por essa razão, quando falamos da escolha dos objetos, estamos nos referindo diretamente à escolha das formas. Para a pesquisadora Marilena Pasquali, a escolha dos objetos funciona como uma espécie de pretexto, necessário e inevitável, para enfrentar os mais diferentes aspectos da realidade natural, a fim de que se possa convertê-la em pintura.²³⁹ Dessa maneira, ao escolher um frasco de perfume azul, Morandi não está em busca de uma referência a uma memória, a uma fragrância ou qualquer outra coisa que não a uma forma capaz de compor, na construção do espaço pictórico, um esquema há muito meditado.

O respeito pelo objeto é de tal ordem que o artista, em entrevista a Edith Schloss, no *International Herald Tribune*, de Nova Iorque, se orgulha em dizer que nunca inventou um objeto.²⁴⁰ Além do mais, Morandi nunca alterava a forma das peças colocadas na composição.²⁴¹ Para ele, a fidelidade à geometria e à proporção não permitiam o desequilíbrio entre um objeto e outro.

²³⁷ O termo “sciarada figurata” foi utilizado por Cesare Brandi em: BRANDI, Cesare. *Cammino di Morandi*. *Rivista L’Arte*, Roma, mar. 1939, p. 246.

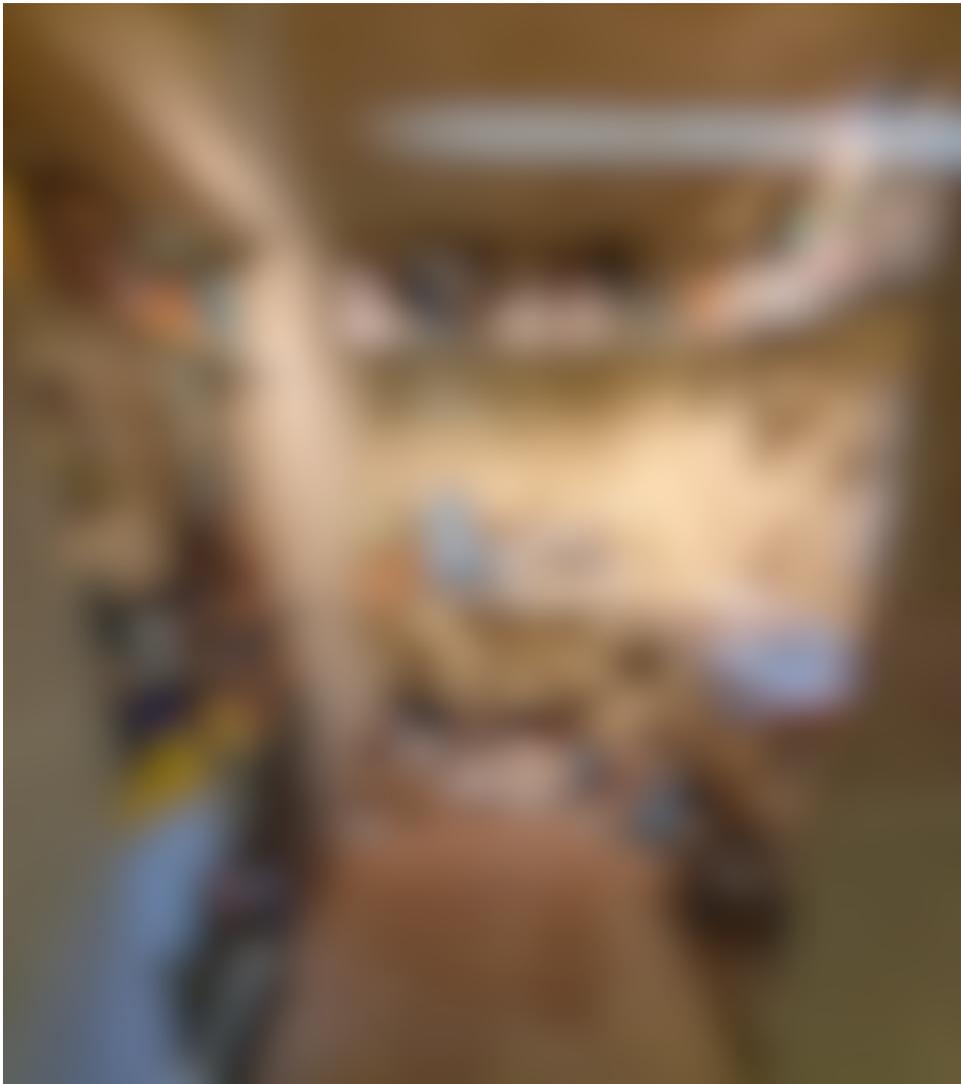
²³⁸ A pesquisadora Maria Elisa Linardi de Oliveira Cezaretti defendeu a tese *Olhar em Suspensão: Giorgio Morandi e a Natureza-Morta*, no qual se ocupou especificamente dos objetos, da construção do espaço pictórico e do uso da cor. Por essa razão, entendemos que tal questão deverá ser discutida somente como apoio para as questões subsequentes. Segundo Cezaretti: “Giorgio Morandi, abordando o gênero natureza-morta como uma experiência original de representação, com ênfase na concepção espacial construída através de requintadas combinações cromáticas, geometria austera e lima de mistério e poesia, criou um discurso pictórico profundamente comprometido, ao mesmo tempo, com padrões mais clássicos de modelagem plástica e com a organização moderna da composição, compatíveis com o período de desenvolvimento de sua obra, dos anos 20 aos 60. Sua visualidade paradoxal era impregnada de um estranho sentimento de opressão surgido da observação perscrutadora dos objetos mais simples e banais. Morandi acabou definindo um código especial de representação da natureza-morta, no qual abandonou os aspectos descritivos e simbólicos tradicionais do gênero em prol da consolidação da experimentação plástica sem, contudo, perder o gancho da especificidade maior do gênero: o fato de ser uma pintura de caráter construtivo, cuja concepção visual documenta um mundo que os sentidos materiais revelam, nas não explicam, um mundo velado e misterioso, existente em uma brecha temporal e em um espaço não real, somente apreendido pelo lirismo. Um mundo fantasmagórico, cuja própria extraordinariedade reside na contemplação persecutadora do objeto comum, representando em seu aspecto mais essencial e na linguagem da natureza-morta. Ver: CEZARETTI, Maria Elisa Linardi de Oliveira; **Olhar em suspensão: Giorgio Morandi e a natureza-morta**. 2002. (Tese) Doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

²³⁹ PASQUALI, Marilena. **Saggi e Ricerche: 1997 – 2027**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi. 2007.p.143.

²⁴⁰ Trecho dessa entrevista pode ser encontrado em: PASQUALI, Marilena. **Saggi e Ricerche: 1997 – 2027**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi, 2007. Ou: SCHLOSS, Edith. *Conversation with Morandi*. **International Herald Tribuna**, Nova Iorque, maio 1973, p.12-13.

²⁴¹ Sabemos por meio de relatos de visitantes e amigos de Giorgio Morandi que o mesmo não acontecia com as cores. Morandi pintava objetos, embalava em papel colorido e, a fim de deixá-los opacos, permitia que o pó se sedimentasse em suas peças.

Figura 22 - Depósito de objetos. Acervo Museo Casa Morandi.



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Assim como a forma, a cor é um dos recursos mais importantes utilizados no processo de composição de Morandi. Ainda que não possamos descartar o apelo sensorial da paleta de cores, devemos considerar que tal recurso cumpre uma função prática nas relações entre os objetos. Dessa maneira, quando nos referimos às particularidades cromáticas nas pinturas de Giorgio Morandi, devemos discutir pelo menos dois aspectos complementares: a luminosidade e a tonalidade.

Para Marilena Pasquali, mais do que somente cores, devemos pensar em luz.²⁴² Por meio desse recurso, Giorgio Morandi define diferentes intensidades de luz possibilitando a identificação do que a autora chama de bordas cromáticas. Tais considerações podem ser percebidas tendo em conta o exemplo da pintura anterior (fig.21), “*Natura Morta*” (v. 1107). Se considerarmos o jogo de incidência de luz, notamos que a sombra, ou o bloco de cor escura, mais do que se contrapor aos tons claros e quentes, alonga o objeto na porção inferior da tela, aumentando ainda mais o contraste²⁴³ e a percepção sobre a posição dos utensílios.²⁴⁴

No que diz respeito à tonalidade, Pasquali aponta que Morandi dá preferência ao uso de cores harmônicas e complementares, como: verdes, o cinza madrepérola, o bege mel, o lilás ou o roxo.²⁴⁵ Em algumas composições, percebemos que os tons leves são abalados pela presença de cores quentes como laranja, vermelho, amarelo etc. No entanto, tais cores nunca aparecem de maneira predominante, somente como uma porção de cor intensa contida por uma ampla área de cor opaca. Ao contrário da pintura anterior, a “*Natura Morta*” (v.1049) (fig. 23), de

²⁴² “Qui tutto è luce, la pennellata e la pasta cromatica si nutrono di luce, lo spazio respira luce, le forme si imbevono di luce, persino i bordi cromatici che definiscono gli oggetti vivono di differenti intensità di luce, mentre il chiaroscuro rafforza il volume della figura e ne sottolinea il distacco dallo sfondo.” [“Aqui tudo é luz, a pincelada e a pasta cromática se nutrem de luz, o espaço respira luz, as formas são impregnadas de luz, até as bordas cromáticas que definem os objetos convivem com diferentes intensidades de luz, enquanto o claro-escuro reforça o volume da figura e enfatiza o distanciamento do fundo.”]. (tradução nossa). PASQUALI, Marilena. **Saggi e Ricerche: 1997 – 2027**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi, 2007, p.179

²⁴³ As duas cores quentes na parte esquerda e direita da imagem parecem contribuir com a ideia de achatamento, ou contenção das cores claras, principalmente o objeto de cor branca, no centro da imagem.

²⁴⁴ Segundo Cesare Brandi: “Le ombre, per quanto ricondotte a prima vista entro una conforme verosimiglianza, continuano a fornire spunti preziosi di suggerimenti spaziali e di represse di colore: gli scambi fra le zone in luce, campite di tinte dense, quasi sorde e ottuse, e le sagome delle ombre iridate di riflessi, trasparente come in velo, propongono una continua equivalenza su una base cromatica, non di traduzione veristica.” [“As sombras, quando reconduzidas ao primeiro plano em verossimilhança, continuam a fornecer valiosos indícios de sugestão espacial e de tomadas de cores: as trocas entre as áreas de luzes, repletas de um matiz denso, quase surdos e opacos, e as silhuetas de sombras iridescentes de reflexão, transparentes como em véu, propõem uma equivalência contínua em base cromática, não de tradução verística.”]. (tradução nossa). BRANDI, Cesare. *Cammino di Morandi*. **Rivista L’Arte**, Roma, mar. 1939, p. 254.

²⁴⁵ “Morandi usa soltanto colori armonici e complementari e predilige le tinte fredde, il verde (quante sono le sfumature del verde morandiano? È possibile contarle e, soprattutto, è possibile trovare a tutte un nome?), lo sfumare dei grigi-madrepérola e dei beige-miele (qui un’ultima scintilla di calore è rimasta), il lilla e il viola che nella stagione estrema vanno sfumando in un nero dolente e pur ancora colmo di colore. Qualche volta però il mormorare sommesso dei grigi, dei bianchi e degli avori è scosso dallo squillare rosa-salmone di un barattolo, dall’avanzare dell’azzurro-cielo nei fondali dipinti delle nature morte, dall’imporsi del giallo paglierino delle bottiglie persiane. Qui Morandi opera per << contrasto di quantità >>, evidenziando all’interno di un’area di cromia apparentemente uniforme una porzione di colore squillante. E tutto prende vita, come sotto l’influsso di un incantesimo gioioso.” [“Morandi usa apenas cores harmoniosas e complementares e prefere cores frias, os verdes (quantos tons de verde morandiano existem? É possível contar-los e, sobretudo, é possível encontrar um nome a todos eles?) o lilás e roxo que na estação extrema se desvanecem em um preto dolorido, mas ainda cheio de cor. Às vezes, porém, o murmúrio abafado dos cinzas, brancos e marfins é abalado pelo tinido rosa-salmão de uma jarra, pelo avanço do azul-celeste nos cenários pintados das naturezas-mortas, pelo imponente amarelo-palha das garrafas persas. Aqui Morandi trabalha por << contraste de quantidade >>, destacando uma porção de cor brilhante dentro de uma área de cor aparentemente uniforme. E tudo ganha vida, como sob a influência de um feitiço de alegria”]. (tradução nossa). PASQUALI, Marilena. **Saggi e Ricerche: 1997 – 2027**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi, 2007, p.179-180.

1957, destaca dois objetos de cor laranja sendo contidos por outros dois objetos de cor bege. A presença das cores alaranjadas, mesmo que manifestada de maneira moderada, é suficiente para projetar ainda mais à frente os objetos em tons sóbrios, deixando claro o que o artista esperava empregando tal paleta de cores.

Figura 23 - “Natura Morta” (v. 1049), 1957. Óleo sobre tela. 28 cm x 35 cm.



Fonte: Coleção Istituzione Bologna Musei / Museo Morandi. Fotografia desconhecido.

3.3 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS DO MAC USP

Antes de darmos prosseguimento à discussão da análise técnico-científica das obras do MAC USP, cabe uma digressão no sentido de contextualizar alguns aspectos biográficos de Giorgio Morandi que, de alguma maneira, possam contribuir para o entendimento das obras. Não se trata, evidentemente, de uma contextualização exaustiva da vida do artista. De toda forma, como veremos a seguir, a década de 1930 e 1940, – período que abarca as obras do MAC USP – representam algo de significativo na produção geral do artista.

Logo no primeiro ano da década de 1930, Morandi é convidado a assumir a cátedra de técnica de gravura na *Accademia di Belle Arti di Bologna*. Tal fato viabilizou ao artista certo bem-estar financeiro, podendo assim se dedicar com mais tranquilidade à pintura e à gravura. De todo modo, os eventos mais significativos envolvendo a década de 1930 dizem

respeito às suas participações nas edições da *Quadriennale di Roma*. Em sua primeira edição, de 1931, Morandi apresentou 4 obras recebendo, ao final do evento, o prêmio de pintura. Nas edições seguintes, de 1935 e 1939, o artista bolonhês participou, respectivamente, com 4 pinturas e uma sala contendo 60 obras, das quais faziam parte pinturas, gravuras e desenhos.

Com o acirramento dos ânimos por conta do início da segunda grande guerra, a *Quadriennale* de 1939 ficou marcada por intensos debates a respeito da legitimidade e da participação de artistas não engajados na causa ultranacionalista. Nessa ocasião, Giorgio Morandi enfrentou duras críticas por parte do ambiente intelectual fascista, sendo acusado repetidas vezes de ser um artista burguês. Um dos jurados daquela edição, o escultor Romano Romanelli, em uma carta endereçada a Giuseppe Bottai, ministro da educação, ao qual a *Quadriennale* era subordinada, defendeu a tese de que deveria existir uma ligação recíproca entre os fatos políticos e a produção artística²⁴⁶. Mesmo não tendo sucesso no que diz respeito ao prêmio daquela edição, a participação de Morandi ficou marcada por forte apoio da crítica de arte italiana, principalmente de nomes como Lionello Venturi, Roberto Longhi e Cesare Brandi.

Quanto ao ambiente internacional, o período em questão mostrou-se proveitoso. Até 1939, o pintor de Bolonha havia sido exposto em poucas oportunidades fora da Itália, e de maneira ainda mais rara fora da Europa. No entanto, naquele mesmo ano, o artista circulou com duas pinturas no *Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art*, de São Francisco e na premiação da Carnegie, de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Também naquele ano, 6 gravuras circularam por São Paulo e Santiago do Chile na *Mostra de Gravura Italiana*.

A década de 1940, por sua vez, é ainda mais decisiva no que concerne a solidificação da imagem de Morandi enquanto um artista relevante no ambiente artístico internacional. Isso se deveu principalmente à participação em duas exposições: a *XXIV Biennale di Venezia* e a *Twentieth Century Italian Art*, no MoMA de Nova Iorque. Se por um lado, a exposição de Veneza entrou para a história como a bienal de reabertura, ou seja, de reinserção da Itália no circuito artístico mundial, a exposição de Nova Iorque representou uma espécie de chancela através da qual o governo norte-americano legitima e reconhece tal esforço.²⁴⁷

²⁴⁶ “É necessário que exista uma conexão entre fatos políticos e artísticos... os artistas precisam participar da história do nosso tempo”. (tradução nossa). “There must be a reciprocal connection between political facts and artistic ones... artists must participate in the history of our time...” Cf. ABRAMOWICZ, Janet. **Giorgio Morandi: the art of the silence**. Yale: Yale University Press, 2004, p.158

²⁴⁷ Cf. BEDARIDA, Raffaele. Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949. **Oxford Art Journal**, Oxford, 2012.

Os anos de 1940 também se caracterizam por um abandono progressivo da pintura de paisagem por Morandi. O que pode explicar a dificuldade de Fiammetta Sarfatti e Livio Gaetini em adquirir tal gênero de pintura produzido pelo artista. Sua paleta de cores é diferente, e parece carregada de apreensão. O artista privilegia o uso de tons escuros como roxo, o vermelho cobreado, o amarelo quase que marrom. Além do mais, a questão da serialidade das obras parece fazer muito mais sentido nesse período, pois as pequenas variações são muito mais frequentes. A historiadora da arte Janet Abramowickz, por exemplo, contou 17 variações a partir de uma mesma concha.²⁴⁸

3.4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DA ANÁLISE TÉCNICO-CIENTÍFICA DAS PINTURAS

No mês de agosto de 2019, o Museu de Arte Contemporânea conduziu, junto ao Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural (LACAPC-USP), no contexto do Projeto Temático Fapesp “Coletar, Identificar, Processar, Difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento”, uma análise de imageamento²⁴⁹ (fluorescência de Raio X, UV, IR, luz razeante e luz visível), realizada nas pinturas “Natureza-Morta” (v. 1349), de 1939 e “Natureza-Morta” (v. 506), de 1946. A partir dos elementos identificados e registrados no relatório, em conjunto com as informações adquiridas em pesquisas bibliográficas e nos centros de documentação, proporemos nas próximas linhas discutir os aspectos formais de tais obras.

²⁴⁸ Cf. ABRAMOWICZ, Janet. **Giorgio Morandi: the art of the silence**. Yale: Yale University Press, 2004, p. 148.

²⁴⁹ O relatório se encontra de maneira integral na sessão de anexos da tese.

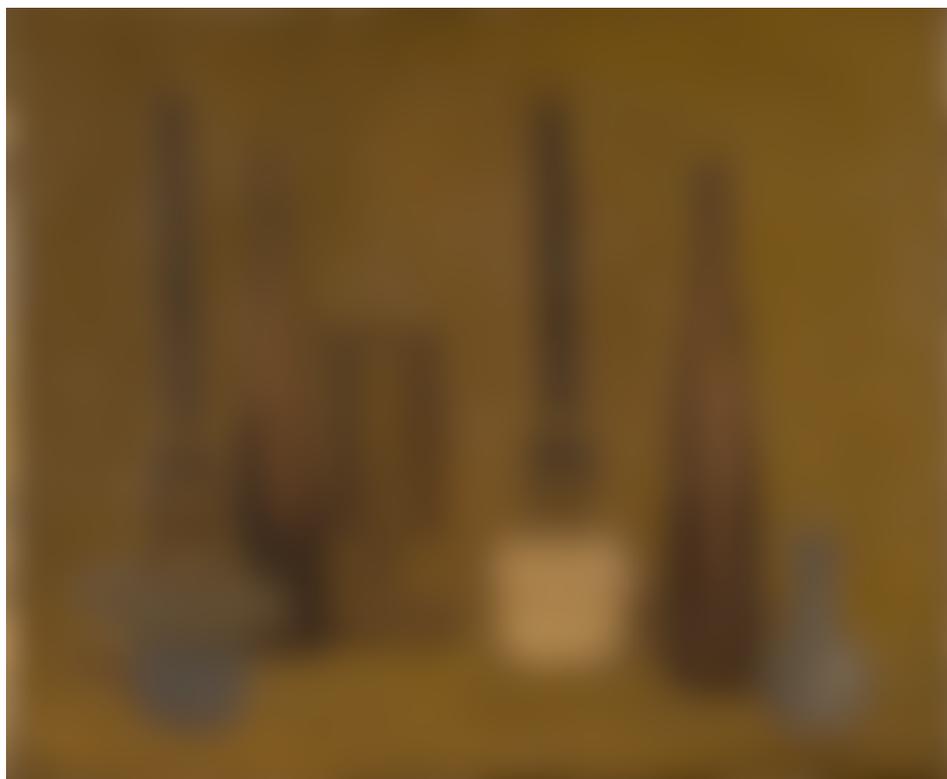
Figura 24 - Procedimentos técnicos-científicos realizados na pintura “Natureza-Morta” (v.506), de 1946.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo (MAC USP). Fotografia do acervo do Autor.

3.4.1 “Natureza-Morta” (v. 1349), 1939.

Figura 25 - “Natureza-Morta” (v. 1349), 1939. Óleo sobre tela. 44 cm x 51 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: Doação Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho. Fotografia de Pedro H. O. V. de Campos

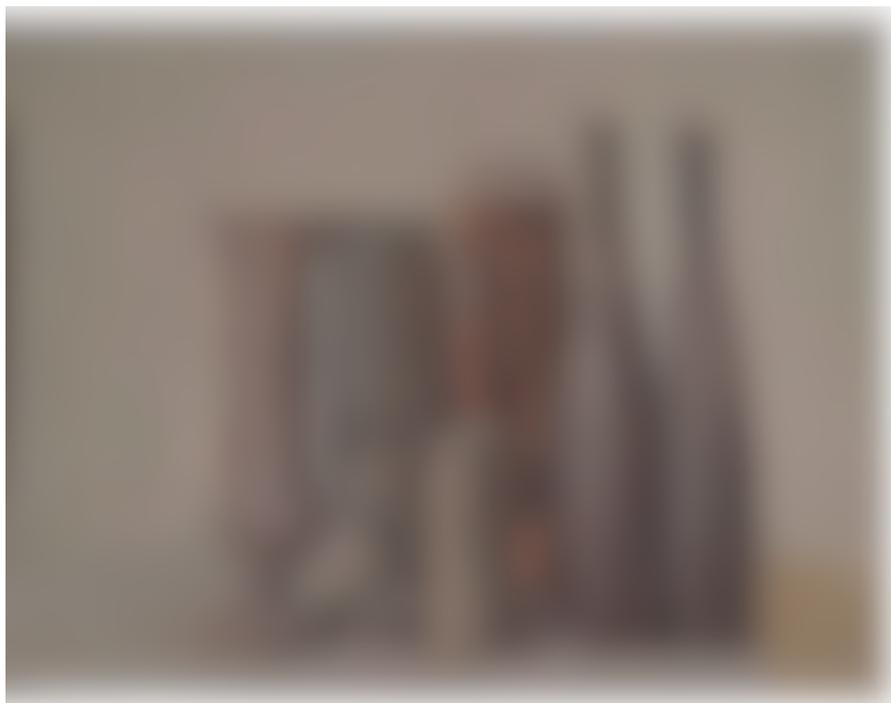
A pintura “Natureza-Morta” (v.1349) (fig.25), de 1939, organizada de maneira horizontal, compõem-se a partir da relação entre seis objetos: duas lamparinas, uma de cor azul e a outra branca, a primeira na porção esquerda e a segunda na parte central da imagem; duas garrafas de vidro alongado, de cor marrom, no centro da tela; um castiçal de metal, no centro da imagem; e, por fim, um pequeno vidro de perfume azul, na parte inferior direita da tela. Não existem variações quanto à construção do espaço pictórico dessa imagem. Tanto os objetos quanto a disposição da tela, podem ser encontrados em outras obras do mesmo período, como na pintura “Natura Morta” (v.241) (Figura 26), também de 1939, ou na “Natura Morta” (v.563) (Figura 27), de 1947.

Figura 26 - “*Natura Morta*” (v.241), 1939. Óleo sobre tela, 41,5 cm x 47 cm.



Fonte: Coleção Istituzione Bologna Musei /Museo Morandi Fotógrafo desconhecido.

Figura 27 - “*Natura Morta*” (v.563), 1947. Óleo sobre tela, 31,8 cm x 43,7 cm.



Fonte: Coleção Istituzione Bologna Musei / Fotografia desconhecido.

No decorrer do processo de radiografia²⁵⁰ (Figura 28) desvelaram-se alguns detalhes interessantes sobre a supressão e a substituição de alguns objetos durante a composição da imagem. No que diz respeito à supressão, percebemos que uma jarra, no centro da imagem, deu lugar a mais uma lamparina. Esta mesma jarra, com tom alaranjado, pode ser encontrada em outras composições, como por exemplo, na própria natureza-morta (v.563) de 1947, apontada acima. Outro detalhe que foi suprimido é uma pequena tampa de perfume (Figura 29), em formato esférico, vista na “*Natura Morta*” (v.241). Com relação à substituição, notamos que o castiçal, em um primeiro momento, parecia estar coberto por uma espécie de V invertido, transformando este objeto em algo muito semelhante a uma lata de óleo, encontrada na outra pintura (v.506) do MAC USP.

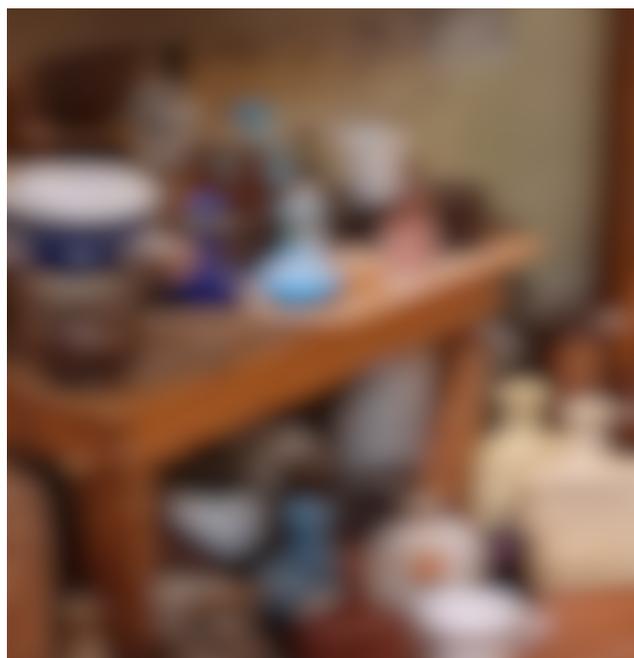
²⁵⁰ “**Radiografia** - A radiografia com raios X é também uma técnica não destrutiva, na qual a imagem é obtida devido à atenuação dos raios X pelo material. Para a produção da imagem radiográfica necessita-se de uma fonte de raios X e um sensor digital. A imagem de radiografia pode discriminar materiais mais densos dos menos densos.” Cf. Relatório técnico-científico, p. 06.

Figura 28 - Imagem de radiografia da obra “Natureza-Morta” (v. 1349), 1939.



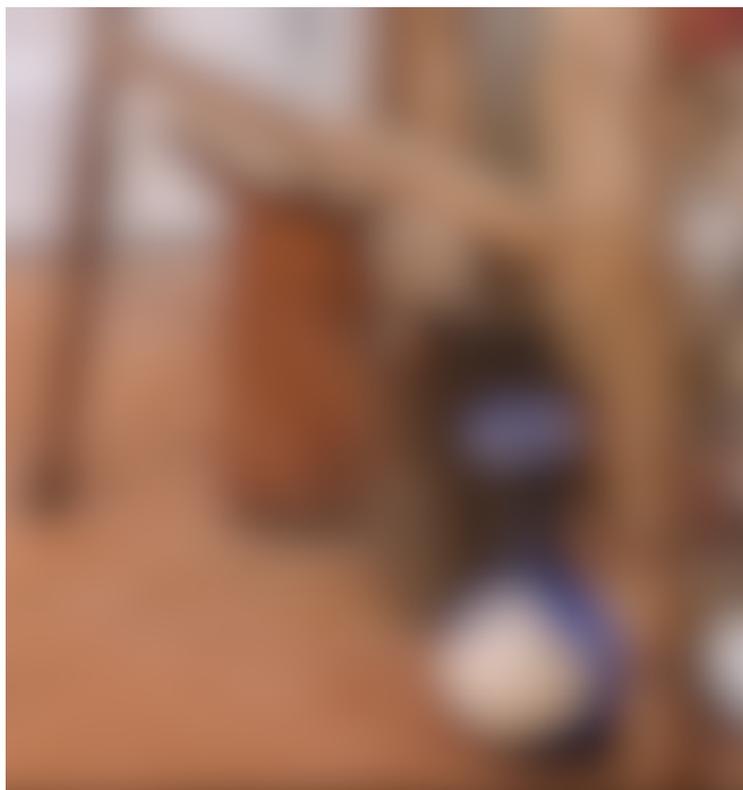
Fonte: Relatório das Análises por Fluorescência de Raio X e Imageamento. Fotografia Pedro H. O. V. de Campos.

Figura 29 - Vidro de perfume, na parte superior esquerda. Casa Morandi.



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Figura 30 - Detalhe do jarro. Casa Morandi.

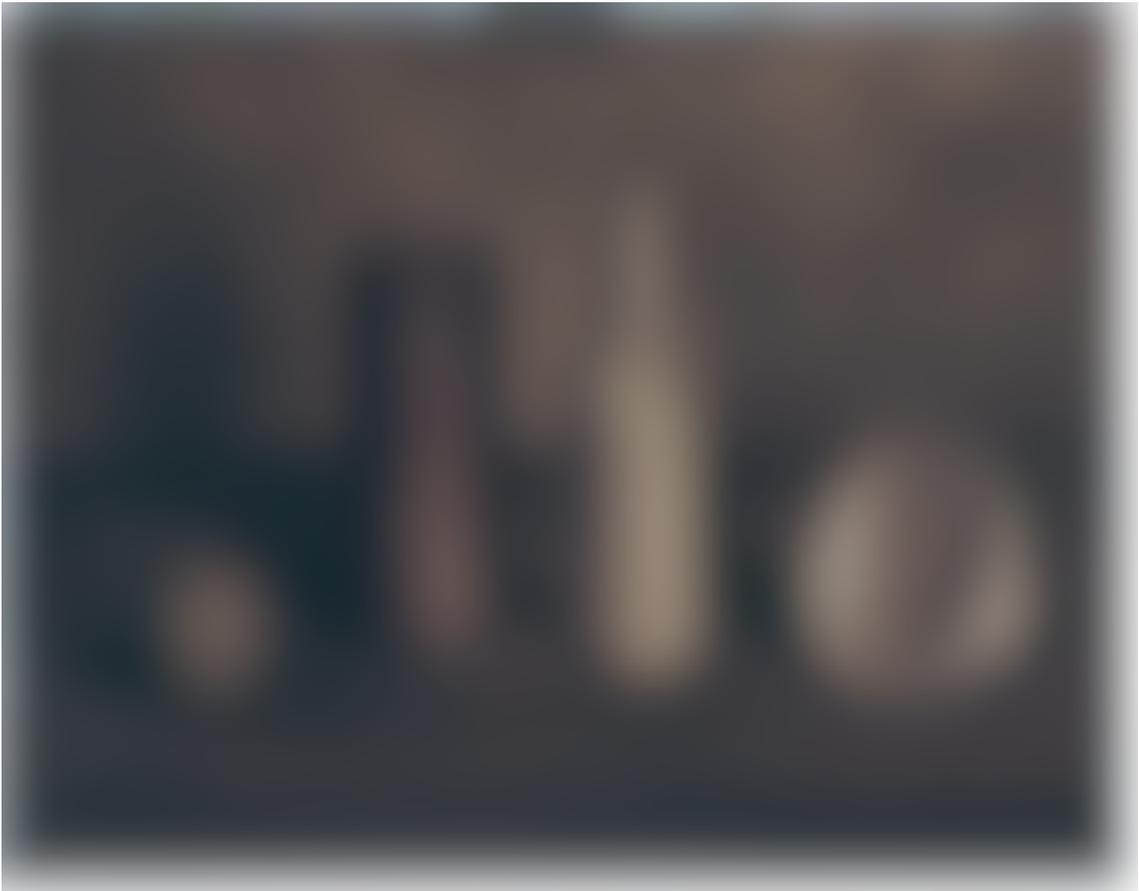


Fonte: Fotografia do acervo do autor.

As indicações promovidas por meio da radiografia foram reveladoras se tivermos em conta os processos criativos apontados no subitem 3.2, uma vez que confirmam as declarações do artista sobre a plenitude da forma e a escolha dos objetos. Na ocasião, citamos uma frase em que Giorgio Morandi dizia que demorava apenas vinte minutos para pintar uma tela, no entanto, às vezes era necessário repintar em busca da luz correta, o que parece ser o caso da natureza-morta em questão.

Outro detalhe pertinente em relação ao posicionamento dos objetos, diz respeito ao espaço deixado entre a lamparina branca e os objetos a sua volta. Tal construção é bastante rara, e não teria o mesmo efeito caso a jarra não fosse substituída. Giorgio Morandi parece ter experimentado com o distanciamento dos objetos na pintura “Natura Morta” (v.57) (fig.31), de 1920.

Figura 31 - “*Natura Morta*” (v.57), 1920. Óleo sobre tela, 30,5 cm x 44,5 cm.



Fonte: Coleção Istituzione Bologna Musei /Museo Morandi.Fotógrafo desconhecido.

Além da questão espacial, notamos um paralelo com a pintura acima no que diz respeito à cor. Podemos dizer que, de maneira geral, as pinturas de Morandi empregam tons claros e muita luz, o que não é esse o caso da “Natureza-Morta” (v.1349) e nem da “Natura Morta” (v.57). Se tivermos em conta as coordenadas cartesianas, exemplificadas no começo do capítulo, observamos que os tons escuros cumprem a função de projetar os objetos de cores claras para frente. Ou seja, ao colocar a lamparina e o vidro de perfume, ambos de cor azul, nas duas pontas da imagem e a lamparina branca no centro, Morandi concebe um tipo de arco, ampliando a noção de profundidade do espaço pictórico. Além disso, o uso das cores contribui para a construção de uma percepção simétrica da tela, já que praticamente as mesmas porções de cor ocupam os mesmos espaços das porções direita e esquerda de tela.

No que se refere às pinceladas, ou a grafia pictural, as análises técnicas conduzidas por meio de luz rasante²⁵¹ (fig. 32) e reflectografia de infravermelho²⁵², contribuíram para fundamentar algumas das questões levantadas neste capítulo. Sendo a concepção e a organização dos objetos no espaço pictórico o resultado de um exercício puramente intelectual e o ato de pintar, um meio para atingir a forma em sua plenitude, então os movimentos do artista devem ser consistentes, como de fato os são. Ademais, os traços circundantes, ou as bordas cromáticas, definem com clareza os contornos dos objetos representados que, de uma forma ou de outra, retêm cada uma das figuras no lugar exato que deveriam ocupar, traduzindo-se em uma espécie de limite imposto pelo pincel.

Figura 32 - Imagem de fotografia com luz rasante na obra “Natureza morta” (v.1349), 1939.



Fonte: Relatório das Análises por Fluorescência de Raio X e Imageamento. Fotografia Pedro H. O. V. de Campos.

²⁵¹ “**Luz Rasante** - Nesta técnica utiliza-se um conjunto linear de luz LED branco posicionado tangencialmente à obra, com o objetivo de realçar características desta, como relevos, pinceladas e asperezas da tela.”

²⁵² “**Reflectografia de Infravermelho (IV)** – Fotografia de reflectografia de IV é uma técnica não destrutiva, na qual a imagem é obtida através de uma câmera com sensor sensível apenas nesta faixa de radiação eletromagnética. [...] A imagem observada resulta da conjunção de fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da radiação na faixa de infravermelho nas camadas superficiais, revelando peculiaridades escondidas. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência. Cf. Relatório técnico-científico, p.05-06.

Outro aspecto pertinente à pincelada diz respeito à ausência de tinta em alguns pontos da pintura. Tal característica pode ser explicada por um movimento rápido e despreocupado, o que contribui para a percepção de que a composição é a etapa mais importante no processo da pintura. Isso não significa que o artista mantém o mesmo tipo de pincelada em toda tela. Um quarto procedimento, chamado fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta²⁵³, constatou a presença de algumas camadas mais finas e outras mais grossas de tinta, o que poderia explicar a razão pela qual, nessa pintura, o artista muda constantemente sua grafia pictural, adaptando-se às necessidades específicas de cada objeto. Em comparação às pinturas de períodos posteriores, a “Natureza-Morta” (v.1349) parece mais fluida; todavia, quando a comparação recai sobre pinturas anteriores, fica claro que o artista está mais preocupado com a porção de tela que cada cor ocupa do que propriamente com o estilo da pincelada.

3.4.2 “Natureza-Morta” (v. 506), 1946.

Figura 33 - “Naturza-Morta” (v. 506), 1946. Óleo sobre tela. 30 cm x 40 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: Doação Francisco Matarazzo Sobrinho. Fotografia de Pedro H. O. V. de Campos

²⁵³ “**Fotografia de Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV)** – Técnica fotográfica em que é registrada a fluorescência no visível de determinadas substâncias gerada pela radiação UV que incide na pintura. A emissão de fluorescência de uma determinada substância é devido à interação da radiação UV com os materiais existentes na obra e deste modo é possível obter informações superficiais da camada pictórica, detectando anomalias na policromia, áreas retocadas onde há difícil distinção entre estas e a pintura original e possíveis materiais utilizados pelo artista.” Cf. Relatório técnico-científico, p.05.

Diferentemente da pintura de 1939, a “Natureza-Morta” (v.506), de 1946 é construída a partir de três planos: no primeiro, verificamos a existência de uma pequena tigela nas cores branca e roxa ao lado de uma lata de óleo amarela; no segundo, encontramos um pedaço de pão e, por fim, no terceiro plano vemos somente a parte superior de uma jarra. Como dito no capítulo anterior, o *Museo Morandi* mantém sob sua salvaguarda a pintura “Natura Morta” (v. 625) (fig.34), de 1948, similar à natureza-morta do MAC USP. Em uma perspectiva ampla, notamos que a diferença entre uma pintura e outra caracteriza-se por detalhes, como por exemplo: o formato do pão, a posição da luz (e por isso há diferenças em relação às sombras) e a posição do elemento no último plano, que, na pintura do MAC USP, encontra-se o centro de todos os objetos.

Figura 34 - “*Natura Morta*” (v.625), 1948. Óleo sobre tela. 32 cm x 44 cm.



Fonte: *Coleção Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*.Fotógrafo desconhecido.

Assim como a orientação pelas coordenadas cartesianas oferece recursos para uma análise formal da pintura de 1939, também podemos nos valer de tais recursos para a pintura de 1946. No entanto, nesse caso, partiremos de uma linha diagonal, certificando que talvez seja essa a maior diferença entre a natureza-morta do MAC USP com àquela do *Museo Morandi*. Enquanto na pintura do museu paulista percebemos a formação de uma espécie de triângulo,

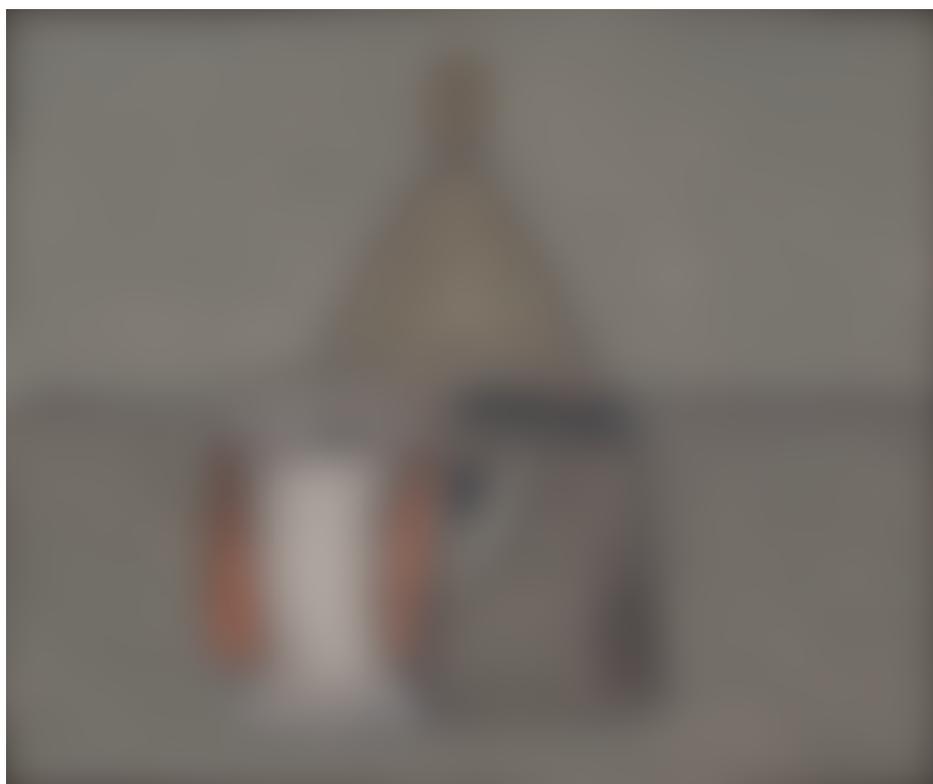
começando pela tigela, atingindo o cume na ponta da lata de óleo, para depois formar outro ângulo com o final das sombras, na porção direita da obra, o mesmo não ocorre na obra do *Museo Morandi*. Em paralelo a isso, outras construções em forma triangular podem ser encontradas, por exemplo, nas pinturas “Natura Morta” (v. 514) (fig.35) também de 1946, da *Tate Modern Gallery*, e a “Natura Morta” (v. 1176) (fig.36) de 1960, sob salvaguarda da *Museo Morandi*.

Figura 35 - “Natura Morta” (v.514), 1946. Óleo sobre tela. 37,5 cm x 45,5 cm.



Fonte: Tate Modern Gallery. Fotografia desconhecido.

Figura 36 - “*Natura Morta*” (v.1176), 1960. Óleo sobre tela. 30 cm x 35 cm



Fonte: *Coleção Istituzione Bologna Musei/Museo Morandi*. Fotografia desconhecido.

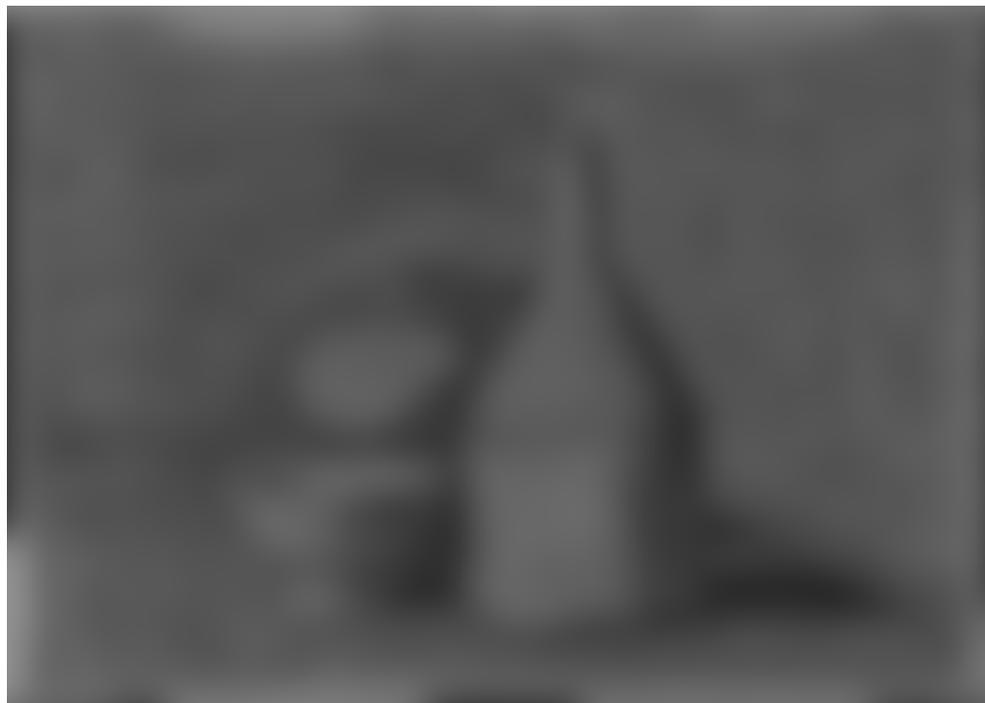
De acordo com os resultados obtidos pelo procedimento de fluorescência de Raio-X²⁵⁴ (FRX), a paleta de cores da natureza-morta do MAC USP é composta basicamente por tons de branco, bege, violeta e preto. Tais cores são habituais nas pinturas da década de 1940, todavia, diferentemente das outras cores, os tons de violeta são utilizados com mais frequência nas pinturas de vasos com flores dos anos de 1940 e 1950. Ao que tudo indica, a escolha das cores está associada ao processo de composição espacial, uma vez que, com as cores mais claras compondo o primeiro plano, as figuras saltam aos olhos do espectador.

Os processos de reflectografia com luz infravermelha (Figura 37) revelaram que a grafia pictural desta natureza-morta é composta por pinceladas longas e largas nos espaços maiores e curvos, e delicados nos limites das cores. Esses resultados foram coerentes com o tipo de informação adquirida por meio da bibliografia sobre o artista. Desse modo, mais uma vez, fica claro que a pincelada tem por função simplesmente demarcar a quantidade de espaço que cada

²⁵⁴ “A **Fluorescência de Raios X (FRX ou XRF – X-Ray Fluorescence)** é uma técnica de análise não destrutiva, que vem sendo muito utilizada para investigar a composição elementar dos materiais presentes em diferentes objetos do patrimônio histórico-cultural. A análise por XRF é uma técnica que permite observar os elementos químicos presentes em uma amostra.” Cf. Relatório técnico-científico, p.06.

cor deve ocupar na pintura, isto é, a pincelada impõe limites à cor, assim como ocorre na pintura de 1939.

Figura 37 - Imagem de reflectografia com luz infravermelha na obra “NATUREZA-MORTA” (v. 506), 1946.



Fonte: Fotografia Pedro H. O. V. de Campos.

Por fim, durante os processos de análise técnico-científicas, levantou-se a suspeita sobre uma pequena marca encontrada na região central da tela. No entanto, depois da condução dos procedimentos necessários, o resultado para tal questão manteve-se inconcluso. Em pesquisa posterior, no Centro de Documentação do Museu, encontrou-se um laudo, redigido pelo Setor de Conservação e Restauro, no qual encontra-se a seguinte informação:

EXAME PRELIMINAR – ESTADO GERAL E CONSERVAÇÃO:

Pintura muito suja, com um “grafitti” à esférográfica na região central, do lado esquerdo mancha esbranquiçada ao redor, possivelmente consequência de tentativa de remoção do “grafitti” quando esta peça encontrava-se no gabinete do Reitor, sob empréstimo.

INTERVENÇÃO EXECUTADA E OBSERVAÇÕES FEITAS DURANTE A MESMA:

Limpeza geral e remoção do “grafitti”. Na área adjacente notam-se duas pequenas manchas brancas, consequência da tentativa anterior de removê-lo. O resto que requerido não foi executado por falta de tempo e por ter sido o serviço realizado no MAC da Cidade Universitária.²⁵⁵

²⁵⁵ Cf. Pasta Morandi no Centro de Documentação do MAC USP.

Tal informação, mais do que tratar do estado de conservação da obra, teria relevância, caso encontrada, uma vez que poderia fornecer indícios de algum tipo de orientação feita em grafite para a construção do espaço pictórico. Como não foram encontradas nenhuma marcação, as obras que pertencem ao MAC USP parecem estar de acordo com o que a literatura bibliográfica indica, ou seja, que os mecanismos de orientação para Giorgio Morandi estavam fora da pintura.

Nesse terceiro e último capítulo, investigamos alguns pontos relacionados ao processo criativo de Giorgio Morandi. Para isso, começamos propondo uma discussão sobre o termo natureza-morta e a forma com a qual os pintores do *novecento* italiano, principalmente aqueles que possuem obras sob salvaguarda do Museu de Arte Contemporânea da USP, lidam com as questões associadas ao tema. Em seguida, nos debruçamos especificamente nos procedimentos de composição de Giorgio Morandi, tendo em vista a maneira pela qual o artista concebe o uso da paleta de cores, da composição por meio dos objetos e do uso espaço pictórico através do plano cartesiano. Por fim, tendo como base o repertório oferecido com as discussões anteriores, nos dedicamos a uma apreciação formal das duas pinturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da tese, empenhamo-nos em fornecer alguns elementos que contribuíssem para a contextualização das duas telas de Giorgio Morandi em um panorama maior da coleção de pinturas italianas do MAC USP. Para isso, propusemo-nos a investigar a maneira pela qual tais pinturas foram compreendidas, bem como as relações sociais que permitiram a aquisição, incorporação, interpretação e circulação dessas obras.

No primeiro capítulo, “Morandi e o ambiente brasileiro”, procuramos elucidar como o circuito artístico e intelectual do País entendeu a presença das obras do artista italiano no certame nacional. Com esse intuito, fez-se fundamental articularmos as concepções de vanguarda, principalmente no que se refere à disputa entre abstração e figuração nos anos 1950, posto que, no contexto desse debate, Morandi é tomado como um pintor vinculado a experiências abstratas pela crítica brasileira. Ademais, alguns intelectuais, como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e Pietro Maria Bardi, mostraram-se indispensáveis para a consolidação de Morandi no Brasil.

Com relação ao segundo capítulo, “Colecionismo e Proveniência”, tratamos dos processos de aquisição, incorporação e exibição das duas obras. Desse modo, entendemos que o capítulo contribuiu de maneira decisiva para o entendimento das relações sociais que permitiram ao museu manter as naturezas-mortas sob salvaguarda. Além disso, as cartas de Fiammetta Sarfatti e Livio Gaetani, inéditas até o momento da publicação desta tese, mais do que revelar elementos essenciais da pintura de 1946, reforçam a hipótese que a obra pode ter sido feita por comissionamento a Ciccillo Matarazzo. Tal conjuntura possibilita supor que os procedimentos do casal italiano não foram empregados somente para a aquisição da natureza-morta em questão.

O terceiro capítulo, por sua vez, cruzou algumas das informações obtidas por meio das referências bibliográficas com os resultados obtidos nas análises técnico-científicas, para que se pudesse conhecer algumas das características peculiares das duas pinturas. Dessa maneira, entendemos que, a partir de agora, ficaram mais claras as possíveis relações entre as duas pinturas de natureza-morta com a coleção de artistas italianos, além de proporcionar um melhor entendimento sobre os processos criativos do artista especificamente nessas composições.

Tendo em vista o período regimental para a conclusão da pesquisa, algumas indagações continuam sem resposta, devendo ser aprofundadas em momento oportuno. A primeira delas diz respeito à relação de Morandi com Mário Pedrosa. Esclarecer aspectos dessa relação seria fundamental para a compreensão tanto do crítico quanto do artista. No entanto, a Biblioteca

Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, que mantém importante material para este fim, encontrava-se fechada na ocasião em que estávamos organizando a pesquisa documental. Acreditamos que os documentos sob salvaguarda da biblioteca poderiam esclarecer alguns pontos como: o teor das cartas trocadas entre Pedrosa e Morandi; os conceitos utilizados pelo crítico na leitura de obras; e a troca de correspondência entre Pedrosa e outros intelectuais que citavam Morandi.

Outro argumento que se manteve pendente diz respeito às cartas enviadas por Morandi à Fiammetta e Livio. Sabemos pelas correspondências recebidas pelo artista que a aquisição da pintura “Natureza-Morta” (v.506), de 1946, foi mediada pelo artista; no entanto, uma parte considerável das informações permanecem incógnitas.²⁵⁶

Embora algumas questões não tenham se resolvido, acreditamos que a tese tenha aberto a possibilidade de pesquisas futuras, como por exemplo um aprofundamento sobre o que era e o que representava o gênero de natureza-morta nas pinturas italianas do *novecento*, aspectos da conservação das obras e a possibilidade do uso de análises técnico-científicas nos estudos da forma e da cor.

Esperamos que, ao fim da leitura da presente tese, o leitor tenha encontrado informações que auxiliem na compreensão não só de um artista, mas também de um período e das personagens que participaram da construção dessa história.

²⁵⁶ O *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto* (MART) mantém o *Fondo Margherita Sarfati*, com correspondências, escritos, recortes de jornal, material fotográfico etc. No entanto, não há nada a respeito das obras de Giorgio Morandi, nem tampouco qualquer correspondência referente às aquisições Matarazzo.

REFERÊNCIAS

Sobre Giorgio Morandi:

ABRAMOWICZ, Janet. **Giorgio Morandi: the art of the silence**. Yale: Yale University Press, 2004, p. 196.

ARCANEGELI, Francesco. **Giorgio Morandi**. Milão: Edizione del Milione, 1964.

_____. **Omaggio a Giorgio Morandi. Mostra di dipinti restaurati del territorio di Grizzana e di paesaggi grizzanesi del Maestro**. Grizzana: Scuole Comunali, 1966.

AGUIRRE, Mariana. Giorgio Morandi. **Revista de Filosofia e Letras**, Guadalajara, ano 18, p. 01-26, Jan. 2013.

_____. Giorgio Morandi and the 'Return to Order': From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917 – 1928. *In: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Laboratório Sensorial, Guadalajara, v. 35, n. 102, 2013.

ANDREAE, Christopher. An Italian Painter's Impact on British Artists. **Christian Science Monitor**. Londres, v. 98, n. 95, p. 19-192, 2006.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 374.

_____. **Morandi Disegni**. Bolonha: La casa dell'arte Editrice, Sasso Marconi. 1981. p.11-13.

BANDERA, Maria C; Miracco, Renato. Giorgio Morandi e a Natureza-Morta na Itália. *In: Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, Set. 2006.

_____. Giorgio Morandi al Metropolitan Museum of Art. **Rivista Paragone**. Florença, n. 83, p. 53-58, 2009.

_____. **Morandi e Firenze: I Suoi Amici, Critici e Collezionisti**. Milão: Mazzotta, 2005.

_____. **Morandi Sceglie Morandi: Corrispondenza com la Biennale 1947-1962**. Milão: Edizione Charta, 2001.

BAUN, Emily. Giorgios Morandi's Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese. **Modernism/modernity**, Baltimore, n. 3, p. 89-116, 1995.

BARDI, Pietro M. **16 dipinti de Giorgio Morandi**. Milão: Edizione del Milione, 1957.

BECCARIA, Arnaldo. **Giorgio Morandi**. Milão: U. Hoelpi. 1939.

BERGER, John. Morandi The Metaphysician of Bologna. **Artnews**. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2015/11/06/the-metaphysician-of-bologna-john-berger-on-giorgio-morandi-in-1955/>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

BRANDI, Cesare. **Morandi**. Florença: F. le Monnier. S.d.

CASSELLS, Cyrus. The White Road of Giorgio Morandi. **Salmagundi**. Nove Iorque, n.144/145, p.108-110, 2005.

CATON, Shaun. **The Gentle Ascetic: Giorgio Morandi**. Melbourne: Dissecting Room, 2001.

COLDWELL, Paul. Giorgio Morandi: Lines of Poetry. **Art in Print**, Chicago, v.3, n.1, p. 28-29, 2013.

_____. Giorgio Morandi: Epiphany in a Bottle. **Art in Print**, Chicago, v. 05, n. 5, 2016. Disponível em: <http://artinprint.org/article/giorgio-morandi-epiphany-in-a-bottle/>. Acesso em: 6 fev. 2008.

COSTELLO, Bonnie. Charles Wright, Giorgio Morandi and The Methaphysics of the Line. **Mosaic: An interdisciplinary Critical Journal**. Winnipeg, v. 35, n. 1, p. 149-171, 2002.

D’ALESSANDRO, Stephanie. Still Life Giorgio Morandi. **Notable Quotations at The Art Institute of Chicago**. Art Institute of Chicago Museum Studies. Chicago, v. 29, n. 2, p. 81-95, 2003.

DANTO, Arthur. Jarring Bottles: The Pantings of Giorgio Morandi. **The Nation**. Books & the Arts. Nova Iorque, p. 35-38, 22 dezembro 2008.

EATON, William. **Morandi, Relationship, Fascism, Still Life**. ZETEO. Disponível em: <http://zeteojournal.com/2015/11/23/morandi-relationships-fascism-still-life-zeteo-eaton/>. Acesso em: 25 jun. 2018.

ECO, Umberto. Il mio primo Morandi. *In: **Giorgio Morandi 1890 – 1964***. Bolonha: MAMbo, 2009, p. 342.

FABRIS, Annateresa. Giorgio Morandi. Natureza Morta. *In: **Perfil de um Acervo***. São Paulo: Techint, 1988.

FAMELI, Pasquale. L’autore e il suo doppio. Considerazioni sul dissidio tra Morandi e Arcangeli. **INTRECCI d’Arte Dossier**, Bolonha, n. 2, p. 119 – 128, 2017.

FERGONZI, Flavio. Giorgio Morandi: criticism, cities, sources, series. *In: **Morandi – Master of Modern still life***. Washington: The Phillips Collection, 2009. p.17

GALE, Mattew. Giorgio Morandi. London and Madrid. **The Burlington Magazine**, Londres, v. 141, n. 1158, p. 558-561, 1999.

GAYFORD, Martin. **Giorgio Morandi**. Gale Academic, Spectator, vol.286, 2001. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A78032463/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=d179ab52>. Acesso em: 24 jun. 2018.

GIUFFRÈ, Guido. **Morandi**. Nova Iorque: Hamlyn, 1971.

GULLAR, Ferreira. Último lampejo. *In: Relâmpagos – dizer e ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.102-103.

GROWE, Bernhard. Serialismo e Configuração da Luz nas Naturezas-Mortas de Giorgio Morandi. in: **Cosidetta Realtà: a Indisponibilidade do Mundo**. São Paulo: Revista USP, n. 57, p.169-180, 2003.

HALL, James. Rosso, Morandi, Manzoni. **The Burlington Magazine**. Londres, v. 131, n. 1037, p. 577-579, 1989.

HALL, Douglas. Morandi's 'Still Life with Bottles'. **The Burlington Magazine**. Londres, v.108, n. 755, p. 89-92, 1966.

HUGHES, R. Master of Unfussed Clarity. **Time**, Nova Iorque, vol.118, 1981. p. 62.

HUSTVEDT, Siri. Giorgio Morandi: Not Just Bottles. *In: Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*. Princeton Architectural Press. Princeton, 2006, p. 121-133.

IMBENI, Renzo; Riccomini, Eugênio. *Morandi e il suo Tempo*. Milão: Mazzotta, 1985.

LAMBIRTH, Andrew. *Morandi's Legacy: Influences on British Art*. 2006. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A147575317/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=6c485047>. Acesso em: 6 mar. 2018.

LONGHI, Roberto. **Momenti della pittura bolognese**. Bolonha: L'Achiginnasio, v. XXX, p. 3-4, 1935.

_____. **Da Cimabue a Morandi**. 4 ed. Milão: Mondadori, 1982.

M. C. Gli Amici di Giorgio Morandi. *Rivista Di Letteratura Italiana*, Roma, v. 34, n. 3, p. 168, 2005,. Disponível em: www.jstor.org/stable/23937602. Acesso em: 19 abr. 2019.

MAMMÌ, Lorenzo. Morandi e o Brasil. *In: MAMMÌ, Lorenzo. O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARINI, Francesca. L'ombra Lunga di Giorgio Morandi. *In: Giorgio Morandi – Pittore di Luce e di Silenzio*. Florença: Galleria d'Arte Frediano Farsetti, 2011. p. 34-39

MATHIEU, Romain. **Giorgio Morandi: Une Rétrospective**, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/critiquedart/13724> . Acesso em: 22 jun. 2018.

MENDES, Murilo. Giorgio Morandi. *In: MENDES, Murilo. L'occhio del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001. p. 126-128.

MERLIN, James. Giorgio Morandi: London and Paris. **The Burlington Magazine**, Londres, v. 14, n. 1182, p. 578-579, 2001.

MEYERS, Bernard S.(org.) **Encyclopedia of Panting**. 4. ed. Nova Iorque: Crown Publishers, 1979. p. 461.

MILLER, J. David. Giorgio Morandi tra Psicoanalisi e crítica d'arte. **Psicoarte**, Bolonha, v.1, n.1, 2010.

_____. Unraveling the Enigma of Giorgio Morandi: A Psychoanalytic Strategy. **American Imago**, Baltimore, v. 72, n. 4, p. 451- 476, 2015.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**, 1948/1949. 2. ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981. v. VI.

_____. **Diário crítico**, 1951. 2ª ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981. v. VIII.

MORANDI, Giorgio. **Morandi in Galleria: opere e documenti**. Bolonha: Galleria d'Arte Moderna, 1982.

MUNDY, Jennifer. Morandi. **Print Quartely Publications**, Exhibition and Book Reviews, Londres, v.9, n.3, p. 307-310, 1992.

PANKEY, Eric. Objects in Giorgio Morandi's Studio. *Southwest Review*, v. 98, n. 3, p. 345, 2013. Gale Literature Resource Center. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A340181277/LitRC?u=anon~7df9d940&sid=googleScholar&xid=73428734. Acesso em: 27 mai. 2022.

Parks, John A. The quietest magician: the paintings of Giorgio Morandi: futurism, fascism, two World Wars, and armies of hostile critics failed to divert Giorgio Morandi from his self-appointed task. **American Artist**, v. 72, n. 793, Dez. 2008. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A187842409/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=0e71d76c>. Acesso em: 06 mar. 2018.

PASQUALI, Marilena. (org.) **Giorgio Morandi – Saggi e ricerche, 1990-2007**. Bolonha: Centro Studi Giorgio Morandi, 2007.

PEARL, Jed. The Contrarian. **The New Republic**. 2007. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/63274/the-contrarian> . Acesso em: 14 jun. 2018.

PRESTON, Stuart. Morandi at the Guggenheim. **The Burlington Magazine**, Currunt and Forthcoming Exhibitions, Nova Iorque, v.124, n. 948, p. 194-197, 1982.

POP, Martin L. **An Introduction to The Etchings of Giorgio Morandi**. Nova Iorque: Monash University, 2015.

QUADROS, José Odone. A linguagem da arte. **Letras de Hoje**, Rio Grande do Sul: Centros de Estudos de Língua Portuguesa, n. 8-9, p. 7, Dez. 1971.

RAGGHIANI, Carlo L. **Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni e Saetti**. Bolonha: Calderini, 1982.

RECALCATI, Massimo. El Paradigma de las botellas de Giorgio Morandi. *In*: RECALCATI, Massimo. **Las Tres Estéticas de Lacan**. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006.

_____. L'immagine-segno. Giorgio Morandi e la Poetica del Vuoto. **Psicoart**. Bolonha, v. 1, n. 0, 2010. Disponível em: <https://psicoart.unibo.it/article/view/1819>. Acesso em: 04 jan. 2021.

RUGGERI, Giorgio. **Morandi: Amico Mio / Appunti e Memorie di Efren Tavoni**. Milão: Charta, 1995

SAYÃO, Jorge H. Carneiro. A Recepção de Morandi no Brasil sua influência nas obras de Dacosta e Iberê e as relações com as vanguardas concretas. **Anais do II Seminário de Pesquisadore do PPGartes**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/jorge_sayao.pdf. Acesso em 3 jan. 2021.

SCHABSKY, Barry. **Giorgio Morandi**. 2013. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/201308/giorgio-morandi-43100>. Acesso em: 15 jun. 2018

SCHJELDAHL, Peter. Tables for One. Giorgio Morandi's Still-Life. **Rivista Paragone**, Florença, n. 83, p.59-62, 2009.

TAYLOR, Joshua C. Scuola metafisica. In: CHIPP, Hershel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 451.

VALERI, Diego. Natureza Morta de Morandi. In: Amico dei Pittori. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1967. p. 15.

VENTURI, Lionello. Giorgio Morandi. In: VENTURI, Lionello. **Pittori di ieri e di oggi**. Milão: Ferrania, 1949. p. 91- 92.

VITALI, Lamberto. **Giorgio Morandi: Pittore**. 2 ed. Milão: Milione, 1965.

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

YOUSSEF. Ishaghpour. **Morandi: Lumière et Mémoire**. Tours: Farrago. 2001

ZUCCHINI, C. Visita a Giorgio Morandi. In: **Il Foglio di Crevalcore**, Florença: Accademia Infifferenti Risoluti di Crevalcore, 1968.

Catálogos:

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2ed. 1951

II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam. 1. ed. 1953

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1 ed., 1957.

XV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1979.

AMARAL, Aracy (org.). **Artistas italianos na Coleção do MAC**. São Paulo: MAC USP, 1985.

_____. **Museu de Universidade de São Paulo - Perfil de um Acervo**. São Paulo: Techint, 1988.

AJZEMBERG, Elza. Introdução. *In: Interfaces Contemporâneas. MAC USP 40 anos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2003.

BANDERA, Maria Cristina. **Morandi: 1890-1964**. Lausanne: Skira, 2008.

_____.; FRANCIOLLI, Marco. **Giorgio Morandi**. Lugano: SilvanaEditoriale, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. Os 30 anos do MAC. *In: Arte Moderna: Vanguarda, Derivações e Reflexos segundo o acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1994.

BARISONI, Elizabetta; FERGONZI, Flavio. **Morandi: Master of Modern Still Life**. Washington: The Phillips Collection, 2009.

BARR, Alfred; SOBY, James Thrall. (org.) **Twentieth-Century Italian Art**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1949.

CALABRESI, Stefano. **L'Imagene dell'Apenino Bolognese: Dai Disegnatori dell'Ottocento a Giorgio Morandi**. Bolonha: Nuoca Alfa, 1984.

CASADEI, Sauro; CASADIO, Claudio. **Pinacoteca Comunale di Faenza**. Ravenna: Pinacoteca Comunale, 2007.

FICACCI, Luigi. **Morandi: l'Arte dell'Incisione**. Ferrara: Ferrara Arte, 2009.

FRONGIA, Maria Luisa. **Morandi nella Collezione Ingrao**. Cagliari: Ilisso Edizione, 2001.

GLASSER, Milton. **Giorgio Morandi**. Milão: Mondadori, 1989.

GÜSE, Ernst-Gerhard; MORAT, Franz A. **Giorgio Morandi: Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings**. Munique: Prestel, 2008.

GROSSMANN, Martin; COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte: A Coleção MAC USP**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea USP, 1999. p. 30.

Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977.

LONGHI, Roberto. **Catalogo della mostra personale**. Florença: Galleria del Fiore, 1945.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras**. São Paulo: MAC USP, 2013.

MARQUES, Luiz C.; PATERNOSTRO, Zuzana. **Corpus da Arte Italiana nas Coleções Brasileiras**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1996.

MASSI, Alessia; SELLERI, Lorenza(org.). **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

PASQUALI, Marilena. **Giorgio Morandi**: Catalogo Generale Opere Catalogate tra il 1985 e il 2016. Grizana: Centro Studi Giorgio Morandi, 2006.

_____. **Giorgio Morandi nelle Raccolte Romane**. Roma: Studio d'arte Campaiola, 2003.

_____. **Giorgio Morandi**. Milão: Electa, 1989.

_____. **Morandi: Acquarelli**. Milão: Electa, 1991.

_____. **Museo Morandi**. Bolonha: Charta, 1993.

PEREZ, Amadeu. **Desenhos a partir de Obras de Giorgio Morandi**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

PUCU, Isabela; BÔAS, Glaucia V.; PEDROSA, Quito. (org.) **Mário Pedrosa Atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

RAGNI, Elena Lucchesi; Maurizio Mondini. **Da Dürer a Rembrandt a Morandi**: Capolavori dell'incisione della Pinacoteca Tosio Martinengo. Treviso: Linea d'Ombra Libri, 2004, p.134-135.

SCHEIWILLER, Giovanni. **Giorgio Morandi**. Turin: Chantore, S.d.

SCOLARO, Michela. **Morandi**. São Paulo: União Latina/MASP, 1997.

SALVO, Donna de; GALE, Matthew; CELMINS, Viji. **Giorgio Morandi**. Londres: Tate Publishing. 2001.

SOLMI, Franco. **Morandi**: Alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Bolonha: Grafis, 1985.

VILELA, Suely. Apresentação *In*: **Ciccillo**: Acervo MAC USP. Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006.

VITALI, Lamberto. **Morandi**. Catalogo Generale (versão italiana). Milão: Edizione Electa, 1983.

_____. **L'Incisione Italiana del Novecento**. I selvaggi: Giorgio Morandi. Florença: Fondazione Memofonte Onlus. Domus. 36 de dezembro de 1930. p. 64-67. Disponível em: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DICEMBRE_1930.pdf Acesso em: 15 nov. 2019.

WILDER, Gabriela Suzana. **Arte Moderna**: Vanguarda, Derivações e Reflexos segundo o acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1994.

ZANINI, Walter. **Exposição em Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977)**. São Paulo: MAC, 1977.

Referencial teórico:

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Poliana. **As Bienais de São Paulo**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALIBRANDI, Andrea; CAVALLO, Luigi. **Prestiti di pittura. La Natura Morta**. Florença: Edizione “Il Ponte”. 1. ed. 2003. p. 17.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989. p. 265. Acesso em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/15bienal>. 15 mar. 2022.

ANSALONI, Patrizio; MAZZANTI, Claudio. **Bologna Experience**. Bolonha: Con-fine Edizione, 2017.

ARANTES, Otilia (org.). **Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV**. São Paulo: Edusp, 2000.

ARCANGELI, Francesco. Notes on Contemporary Italians Paiting. **Burlington Magazine Publications**, Londres, v. 97, n. 627, p.174-180, 1955.

ARGAN, G. C. **A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Tradução de Lorenzo Mammí. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 1.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 2.

_____. **História da Arte Italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 3.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNASON, H. H., **A History of Modern Art**. Londres: Thames & Hudson Ltd, 1998.

BANDERA, Maria Cristina. **Le prime Biennali del dopoguerra: Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)**. Milão: Editora Charta, 2000. p. 261.

_____. Morandi e la “Sala Especial”. *In: IV Bienal del museo de Arte Moderno: 1957*. Navarra: Espanha, 2007.

BARDI, Pietro M. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Sudameris, 1978.

BARR, Alfred H.; SOBY, James Thrall. **Twentieth-Century Italian Art**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1949.

BAXANDALL, M. **O Olhar Renascente Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

- BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEDARRIDA, Raffaele. Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949. **Oxford Art Journal**, Oxford, p.155, 2012.
- BERTONHA, João Fábio. A Política Cultural da Itália Fascista no Brasil: O Soft Power de uma Potência Média em Terras Brasileiras, 1922-1940. *In: Modernidade Latina – Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea. 2014. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/FABIO_PORT.pdf Acesso em: 06 fev. 2018.
- BOSSAGLIA, Rossana. **Il novecento italiano**: Storia, documenti, iconografia. Milão: Feltrinelli Editore, 1979.
- BRAUN, Emily. **Italian Art of the 20th Century**: Painting and Sculpture, 1900-1988. Munique/Londres: Prestel/Thames & Hudson, 1989.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**: ensaios de história social da arte. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- CARRÀ, Carlo. **La Mia Vita**. Milão: Universale Economica di Feltrinelli, 1986
- CHASTEL, A. **A Arte Italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu (org.). **Acervo**: Outras Abordagens. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015
- CHIARELLI, Tadeu; WECHSLER, Diana B.; GIANANNESCHI, Elena (org.) **Novecento Sudamericano**: Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira. 2003
- DE CHIRICO, Giorgio. Le Nature-Morte. **L'illustrazione italiana**, Garzanti Editore, Milão, LXLX, n. 21, p. 500, 24 maio 1942. Disponível em: <https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/09/1.35.-Giorgio-de-Chirico-Le-nature-morte-1942.pdf>. Acesso em: 23 maio 2022.
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DI GENOVA, Giorgio (org.). **Storia dell'arte italiana del '900**. Bolonha: Edizioni Bora, 1982.
- D'ORSI, Angelo. O Fascismo, os Intelectuais e a Política Cultural. *In: MODERNIDADE LATINA: OS ITALIANOS E OS CENTROS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO*. 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANGELO_PORT.pdf . Acesso em: 18 dez. 2017.

FABI, Chiara. Arte e Propaganda: A Identidade do Regime nas Mostras de Arte no Exterior, 1935-1937. *In: MODERNIDADE LATINA: OS ITALIANOS E OS CENTROS DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO*. 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/CHIA_RA_PORT.pdf . Acesso em: 06 fev. 2018.

FAIETTI, Marzia. Italian Prints. **Print Quarterly Publications**, Catalogue and Books Reviews, Londres, v. 24, n. 4, p. 455-459, 2007.

FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge. (org.) **Provenance, an alternative history of art**. 1.ed., Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.

FERGONZI, Flavio; TEDESCHI, Francesco. **Arte italiana 1960-1964: Identità Culturale, Confronti Internazionale, Modeli Americani**. Milão: Museu del Novecento, 2017.

FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo. (orgs.). **Mário Pedrosa: Primary Documents**. Nova Iorque: Duke Univ. Pr. MoMA, 2016.

FOSSATI, Paolo. **Storie di figure e di immagini**. Turim: Einaudi, 1995. p.158.

GINZBURG, Carlo. História da Arte Italiana. *In: GINZBURG, Carlo. A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

GRIFFIN, Roger. Modernity, Modernism, and Facism. A 'Mazeway resynthesis'. **University Press**, Oxford, v. 15, n. 1, p. 9-24, 2008.

HARTEL, Nilza Grau. A Magia do Silêncio nas Artes Visuais. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 1990.

HOBSBAWM, Eric John. As artes, 1919-1945. *In: HOBSBAWM, Eric John. Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 p.178-197.

LAMBERTI, Mimita M. Vittorio Pica e L'Impressionismo in Itália. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa**, Classe di Lettere e Filosofia, Pisa, v. 5, n. 3, p. 1149-1201, 1975.

LOMBARDO, Joseph Vincent. 20th Century Italian Art. **Art Education**, Washington, v. 5, n. 6, p. 1-10, 1952.

LONGHI, Roberto. **Lavori in Valpadana dal trecento al primo cinquecento 1934-1964: Opere complete di Roberto Longhi**. Florença: Sansoni Editore, 1973. p. 205.

_____. **Studi di storia dell'arte**. Florença: Sansoni, 1943

MANDELLI, P. **Via delle belle arti**. Bolonha: Minerva, 2002. p.168.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**

da **Universidade de Brasília**, *Museologia & interdisciplinaridade*, v. 1, n. 1, p. 77 – 108, Jan. 2012.

_____. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. **Museologia e Interdisciplinaridade, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília** Brasília, v. 1, n.7, p. 112-129, 2015.

_____. Arte moderna italiana, fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-1940. *In: COLÓQUIO CBHA*, Campinas, 32., 2012. **Direção e Sentidos da História da Arte**; Campinas, 2012. p. 1583 – 1602.

_____. Estudos de proveniência e colecionismo: apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil. *In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS*, 3., 2014, São Paulo. **Colecionar e Significar**: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo, 2014, p. 37 – 47.

_____. Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho Enquanto Panorama da Pintura Moderna. *COLÓQUIO DO CBHA*, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2010. p. 257-263.

MARGOZZI, Mariastella. **Arte in Italia da Valori Plastici a Corrente**: opere dalla Galleria Nazionale d' Arte Moderna di Roma. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

MARINI, Giorgio. Italian Prints, 1875-1975. **The Burlington Magazine**, Painting and Sculpture in France, Londres, v. 149, n. 1253, p. 565-566, 2007.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. **Memória e cultura material**: Documentos pessoais no espaço público. São Paulo: Estudos Históricos, 1998. p. 89 – 100.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v.2, jan.1994, p.9 – 42.

MONTEVERDE, Mario. **Natureza Morte Come Arte Viva**. Milão: Galeria d'arte de Edmondo Sacerdoti, 1969.

PEDROSA, Mário. **Panorama da Pintura Moderna**. Os Cadernos de Cultura. Ministério da Educação e da Saúde, 1952. 49 p.

_____. Parecer sobre o Core da Cidade Universitária. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP)**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 67-73, 2003.

_____. Semana de Arte Moderna. *In: Artes – Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 216-235.

POZZOLI, Viviana. Lo Studio d'Arte Palma: Storia d'una impresa per il commercio artistico nell'Italia del dopoguerra. **ACME 2**, Milão, v. 69, n. 2, p. 145-173, 2016.

RUHRBERG, Karl; WALTHER, Ingo F. **Arte del Siglo XX**. Barcelona: Taschen, 2005. v.1.

RODITI, Edouard. **Dialogues: Conversations with european Artists at mid-century**. Londres: Lund Humphires Publishers Ltda, 1990.

SALVAGNINI, Sileno. **Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943**. Bolonha: Minerva, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, n. 2, p. 1-17, 2013. Disponível em:
<<https://journals.openedition.org/perspective/5539>> . Acesso em: 10 mai. 2022.

SPAMPINATO, Vittorio; TASSINARI, Valeria; FIENGA, Gino. **900 Pittura italiana: Atmosfere Tensioni del ventesimo secolo**. Bolonha: Com-Fine Art&Culture Publishing, 2015.

TASSINARI, Alberto (org.). **Amilcar de Castro**. São Paulo: Tangente, 1991. p. 29.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. **Pittura Contemporanea**. Milão: Ulrico Hoepli, 1945.

Teses e Dissertações:

BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. 2010. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP: Museu Laboratório – Projeto de museu para a cidade: 1947 – 1957**. 2010. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CEZARETTI, Maria Elisa L. de O. **Olhar em suspensão: Giorgio Moradi e a natureza morta**. 2002. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FORMIGA, Tarcila Soares. **À espera da hora plástica: O percurso de Mário Pedrosa na crítica de Arte Brasileira**. 2014. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MAGALHÃES, Ana G. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MAIORINO, Massimo. **Il dispositivo Morandi**. 2014. Tese (Doutorado) Facoltà di Lettere e filosofia, Universidade de Salerno, Salerno, 2014.

PASSSOS, Valtencir Almeida. **O processo de institucionalização da coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes**. 2019. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, 2019.

RIBEIRO, Helena C. **Um Olhar Sobre a Representação Pictórica de Objetos Cotidianos**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Crítica de Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29112018-101540/publico/2018_RenataDiasFerrarettoMouraRocco_VOrig.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

RODRIGUES, Rodrigo Vicente. **Mário Pedrosa e a Arte Moderna Italiana**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SAROUETE, Dúnia Roquetti. **Política e arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2015.

SAYÃO, Jorge Henrique C. **Giorgio Morandi e o respeito pelas coisas de uso**. 2013. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Mariana L. **Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição da Primeira Bienal de São Paulo**. 2020. Dissertação (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Artigos de Jornal e Revista:

A II Bienal de São Paulo, Os estrangeiros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1953.

A. J. G. Os Rebeldes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 21 set. 1957.

ALMEIDA, Paulo Mendes. Ecos da IV Bienal. **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário, São Paulo, p.14, 1 fev. 1958.

. Arte moderna no Ibirapuera. **Última Hora**, São Paulo, 19 set. 1957.

BACCHELLI, Riccardo. Giorgio Morandi. **Rivista Il Tempo**, Roma, n. 88, Mar. 1918.

_____. Lettera aperta a Giorgio Morandi. **La Nuova Stampa**, Turim, ano 12, n. 207, p. 3, 4 set. 1956.

BARDI, P. M. IV Bienal Itália: Sala Giorgio Morandi. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 44, 16 set. 1957.

_____. Gênio discreto. **Revista Isto é Brasil**. São Paulo, 12 set. 1990.

_____. Acima das Escolas. **Revista Isto é Brasil**. São Paulo, 1 maio 1991.

_____. Vogue Brasil, n. 1, maio 1975, p.177.

_____. Senhor Vogue, n. 4, julho 1978, p. 58-69.

_____. Senhor Vogue, n. 11, p. 76-98, fev. 1979.

_____. Senhor Vogue, n. 177, p.77-79, 8 agosto 1984.

_____. Vogue Brasil, n. 115, p.115-162, fev. 1985.

BARILLI, Renato. Nelle bottiglie di Morandi un messaggio per tutte le avanguardie. **La Stampa**, Turim, ano 7, n. 261, p. 3, 14 mar. 1981.

BECHERUCCI, Bruna. Humildade de Giorgio Morandi. **O Estado de São Paulo**. Ponto de Vista de uma Mulher. São Paulo, p. 40, 04 out. 1957.

BERNARDI, Marziano. La Morte di Giorgio Morandi. **La Stampa**. Turim, ano 98, n. 144, p.7, 19 jun. 1964,

Bienal de São Paulo: O maior certame artístico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 17, 25 set. 1957.

BRANDI, Cesare. Cammino di Morandi. **Rivista L'Arte**. Roma, p. 245-55, Mar. 1939.

_____. Morandi. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro, n.14, p.582, Set. 1996.

_____. La rivolta delle bottiglie. **L'Immagine**, Roma, v. 1, n. 3, p.181-183, Jul. 1947.

_____. Um Pittore Attualissimo e Insieme Remoto. Il Platonismo di Morandi. **La Stampa**. Turim, ano 104, n. 85, p. 12, 24 abr. 1970.

BRASIL, Ubiratan. Eventos Celebram os 70 anos obstinados de Gullar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 ago. 2000. Caderno 2, p. D13.

BRIGANTI, Giuliano. Omaggio a Morandi. **Cosmopolita**, Roma, n. 18, p. 6, 3 mai. 1945.

CHAGAS, Tonica. MoMA revê 40 anos de Artes do século 20. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.d2, 26 abr. 2000.

CUNHA, Fausto. **Morandi, talvez um equívoco**. São Paulo: Fundação Bienal, 1957.

COLOMBO, Furio. Lo Schock di Morandi a New York. **La Stampa**, Turim, p. 3, 10 dez. 1981.

Conferido a Girogio Morandi o grande prêmio da IV Bienal de Are Moderna. **Folha da Arte**, São Paulo, 17 set. 1957.

CORK, Richard. Giorgio Morandi: Quando a natureza morta é uma lição. **O Globo**. Rio de Janeiro, 31 dez. 1970.

DACOSTA, Antonio. A metafísica de Morandi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 mar. 1971.

DORFLES, Gillo. Il Morandi “autocensurato”. Ecco la biografia bocciata dal maestro. **Corriere della Sera**, Milão, 7 ago. 2007. Disponível em: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera/20070807/282557308810392>. Acesso em: 04 de julho de 2018.

DRAGONE, Angelo. Bottiglie Pretesto per Capolavori. **La Stampa**. Turim, 18 ago. 1981. p.3. Morandi. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1965.

Giorgio Morandi. **Fanfulla**. São Paulo, 27 jul. 1957.

Giorgio Morandi conquista o grande premio da Bienal. **Última Hora**, São Paulo. 17 set. 1957.

Giorgio Morandi: Grande premio da IV Bienal. **Diário da Noite**, São Paulo, 16 set. 1957.

Giorgio Morandi na IV Bienal. **O Estado de São Paulo**, Itinerário de artes plásticas, São Paulo, 21 jul. 1957.

Giorgio Morandi in Brasile vince il “Premio San Paolo”. **Stampa Sera**, Milão, ano XI, n. 220, p. 3, 18 set. 1957.

Giorgio Morandi conquista o grande premio da Bienal. **Última Hora**, São Paulo, 17 set. 1953.

GULLAR, Ferreira. Dez anos de pintura italiana. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1957.

Good man with a bottle. **Time**, Nova Iorque. 30 de set. 1957.

FERRARI, Armando. Giorgio Morandi. **O Estado de São Paulo**, 19 out. 1957. Suplemento Literário, p. 45.

FERRAZ, João Carlos de F. A incrível, fundamental e transformadora Fundação Bienal de São Paulo. **Estadão**, 4 fev. 2017. Disponível em: < <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-incrivel-fundamental-e-transformadora-fundacao-bienal-de-sao-paulo,70001651039>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GAGLIANO, Ernesto. Morandi. **Stampa**, Turim, 12 mar. 1990. Tutto libri, p. 9.

GONÇALVES, Antonio G. A volta de Morandi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano XXVII, n. 8930, 19 nov. 2012. Caderno 2, p.D1.

_____. Em busca da essência das coisas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2006. Caderno 2, p. D2.

_____. MASP reúne sete séculos de arte. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1996. Caderno 2, p. D26.

_____. Pinacoteca mostra arte italiana na era fascista. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 21 abr. 1999. Caderno 2, p. D4-D5.

_____. Pintor abriu caminho para a arte moderna. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 fev. 1996. Caderno 2, p. D6.

_____. Retrospectiva de Morandi traz obras raras. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 fev. 1997. Caderno 2, p. D2.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Centenário de Morandi em Exposição. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p.F14, 23 nov. 1990.

GRAZIADEI, Ercole. Il pittore Giorgio Morandi non teme d'essere "borghese". **La Stampa**, Turim, ano 98, n. 6, p. 5, 8 jan. 1964.

IGNEZ, Maria. Morandi na Bienal. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1957.

Inaugurada Solenemente Domingo a Mostra de Arte Internacional. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 08, 24 set. 1957.

Inaugura-se Hoje a IV Bienal de São Paulo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 99, 22 set. 1957.

La IV Bienal de San Pablo: Balance y perspectiva de la pintura actual. **Histonium**, Buenos Aires, v. 19, n. 224, Jan. 1958.

LEIRNER, Sheila. Morandi Continua a Desafiar Interpretações. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 dez 2001. Caderno 2, p. 14

Mala Diplomática. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 16 nov. 1957.

MARANCA, Paolo. Um Convite ao silêncio. **Última Hora**, São Paulo, 8 abr. 1963.

_____. Giorgio Morandi volta a São Paulo. **Folha da Manhã**, São Paulo, 25 out.1979.

_____. Giorgio Morandi. **Folha da Tarde**, São Paulo, 11 jan. 1984.

_____. Museu Morandi. **Folha da Tarde**, São Paulo, 13 jan. 1984.

MACHADO, Cassiano Elek. Paulo Pasta exhibe mundo suspenso que não se pode ver. **Folha de São Paulo**, Jun. 1999. Acontece, p.12.

MACHADO, Lourival Gomes. Diálogo da Véspera. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 set. 1957. Suplemento Literário, p. 5.

MANUEL, Pedro. Chagall, Morandi e Nicholson. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 out. 1957.

MARTÍ, Silas. Mostra ilumina Obsessões de Morandi. **Folha de São Paulo**, 1 dez. 2012. Ilustrada, p. E8.

MAURICIO, Jayme. Concedidos os prêmios da IV Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 set. 1957. 1º caderno, p. 16.

_____. LASSAIGNE explica o Affaire Chagall (os delegados brasileiros seriam contra Chagall). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 set. 1957. Itinerário das Artes Plásticas, p. 14

_____. Morandi: Um mestre no meio do Caos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 out. 1957. 1º caderno, p. 16.

_____. Protestos dos artistas de São Paulo contra o júri da Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 25 maio 1957.

_____. Votei sempre com minha consciência. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 10, 2 out. 1957.

MEUGOZZI, Frederico. A maneira italiana de ver e fazer artes plásticas em dez exposições. **O Estado de São Paulo**, p. 87, 16 mai. 1989.

MORAES, Angélica. Pintor italiano influenciou obra de brasileiros. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p. D3, 10 fev. 1995,

Morandi Conquista o Grande Prêmio da Bienal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 set. p. 52, 1957.

Mornadi, da Itália, Conquista o Grande Prêmio Internacional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p.10, 17 set. 1957.

“Morandi e Chagall são grandes; o júri não escolheu o melhor, premiou um deles”. **Folha da noite**, São Paulo, 17 set. 1957.

Morandi, no patrimônio do museu de arte moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1956.

Museu: Homenagem a Morandi. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 dez. 1964.

O caminho da simplicidade. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, anoVII, n. 519, p. 65, 14 jul. 1990.

O Crítico Marco Valsechi e a Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1951. 2º Caderno, p. 3

OSTOIANI, Marisa. A Bologna il Tesoro di Giorgio Morandi – Tra Due Anni un Museo per la Più Rica Collezione dell’Artista. **La Stampa**, Turim, ano 125, n. 250, 17 out. 1991, Societá & Cultura, p. 15.

O “Vernissage” da Bienal. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 dez. 1953.

O Maior desastre da arte moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 23, 9 jul. 1978. 1º caderno.

PASTA, Paulo. Reencontrando tudo igual. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 1997. Caderno 2, p. D2.

PANERO, Fiorenzo. Solo Bottliglie e Cicogne - Già in Diecemila per Morandi. **La Stampa**, p. 42, 1 jun. 1996.

PEDROSA, Mário. É tão difícil falar de Morandi como das coisas completas em si mesmas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1957. 1º caderno, p. 6.

_____. Um dia de Morandi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 253. p. 6, 30 out. 1957.

_____. Giorgio Morandi. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 23 mai. 1947.

_____. Giorgio Morandi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 out. 1957.

_____. Mostra de pintura circulante. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 74, p. 8, 30 mar. 1957.

_____. O prêmio a Morandi, uma revisão de valores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 17 dez. 1957.

_____. Os quatro grandes da Bienal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVII, n 19.774, p. 14, 11 set. 1957.

_____. Parecer sobre o Core da Cidade Universitária. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: EESC-USP, v.2, n.1, p. 67-73, 2003.

PIOVENE, Giorgio. I difficili rapporti tra autore e critico: Un saggio su Giorgio Morandi. **La Stampa**, Turim, 17 mar. 1965. Cronache dei Libri, p.11.

QUENTAL, Paula. A arte italiana sob o fascismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1999.

RIDING, Alan. A arte solitária de Morandi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 23 jul. 2001.

_____. A loner who found a universe in his studio. (Giorgio Morandi). **The New York Times**, Nova Iorque, 2001. Disponível em: <http://link.galegroup.com/apps/doc/A76466020/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=7aa6e04e>. Acesso em: 6 mar. 2018.

. Setembro, mês da Bienal. **Estado de São Paulo**, Artes Plásticas, São Paulo, 1 set. 1957.

SOARES, Ricardo. Bardi doa sua casa por amor à arte. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 out. 1986. Caderno B, p.7

SOUZA, Claudia. A Valiosa Itália Brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1996.

SICILIANO, Enzo. Il platonismo di Morandi. **La Stampa**. Turim, , ano 104, n. 83, , 24 abr. 1970. Cronache dei libri, p. 12.

TAZARTES, Maurizia. Caro Morandi, Solitario e Cocolato. **La Stampa**. Turim, p. 3, 22 ago. 1988.

.UM PINTOR FALA DE GIORGIO MORANDI. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 11, n. 85, p.7, 24 jan. 1982.

UMBRO, Apollonio. Gli artisti italiani alla IV Biennale. **Fanfulla**. São Paulo, 14 set. 1957.

VARELLA, Paulo. Mira Schendel: A Arte contemporânea brasileira. **Arte Ref**, Cotia, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://arteref.com/gente-de-arte/as-mulheres-mais-famosas-da-arte-mira-schendel/>. Acesso em: 30 out. 2020.

VALLORA, Marco. I Morandi che amavano Longhi e Raggianti. **La Stampa**. Turim, p. 5, 26 fev. 2005,.

_____. Morandi, Filosofia in Bottiglia. **La Stampa**, Turim, 25 maio 2000. Società & Cultura, p. 25.

VIEIRA, José Geraldo. IV Bienal de São Paulo. **Folha da Manhã**. São Paulo, 13 out. 1957.

Visite a IV Bienal de São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1957. Suplemento Dominical, p. 2.

VITA, Luis W. Premiado o mais alto vôo lírico da pintura figurativa moderna. **Correio Paulistano**, São Paulo, 20 set. 1957.

VITALI, Lamberto. Giorgio Morandi. Opera grafica. **The Burlington Magazine**. Londres, v.101, n. 681, p. 462-463, Dez. 1959.

_____. Giorgio Morandi. **L'œuvre: architecture et art**. 1946. Disponível em: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=wbw-002:1946:33::372#373> . Acesso em : 15 mai. 2019.

Recursos Áudio Visual:

IO SONO L'AMORE. Direção: Luca Guadagnino. Produção: Francesco Melzi, Tilda Swinton, Alessandro Usai. Intérpretes: Tilda Swinton, Alba Rohrwacher, Pippo Delbono, Marisa Berenson. Roteiro: Barbara Alberti. 2009. (210 min) son., color.

LA DOLCE VITA. Direção: Federico Fellini. Produção: Riama Films. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Alain Cuny. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini. 1960. (180 min) son., color.

LA NOTTE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Nepi film, Soditefip, Silver Films. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra, 1961. (120 min), son., color.

NOTTI MAGICHE. Direção: Paolo Virzì. Produção: Marco Belardi. Intérpretes: Mauro Lamantia, Giovanni Toscano, Irene Vetere. Roteiro: Paolo Virzì. 2018. (125 min), son., color.

THE ROOM. Direção: Tommy Wiseau. Produção: Drew Caffrey, Chloe Lietzke, Greg Sestero. Intérpretes: Tommy Wiseau, Juliette Danielle, Greg Sestero. 2003. (99 min) son., color.

Sites Acessados:

BIASA – Biblioteca Di Archeologia e Storia dell’Arte: <http://periodici.librari.beniculturali.it/>

Biblioteca Universitaria de Pisa: <http://opac.pisa.metavista.it/>

Catalogo Informatico Riviste Culturale Europee: http://circe.lett.unitn.it/main_page.html

Emeroteca Digital da Biblioteca Braidense de Milão: <http://emeroteca.braidense.it/>

Emeroteca Virtuale Toscana: <http://emerotecavirtualetoscana.siaiv.it>

Fondazione Lelio e Lisli Basso: <http://www.fondazionebasso.it/site/it-IT/>

Internet Culturale – Site Digital da MBAC: <http://www.internetculturale.it>

La Stampa: Archivo Storico dal 1867: <http://www3.lastampa.it/archivio-storico/>

Le Riviste Crociane Online: http://bibliotecafilosofia.uniroma1.it/b-croce/riv_croce.htm

Progetto Marengo: Riviste italiane Digitalizzate: <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/>

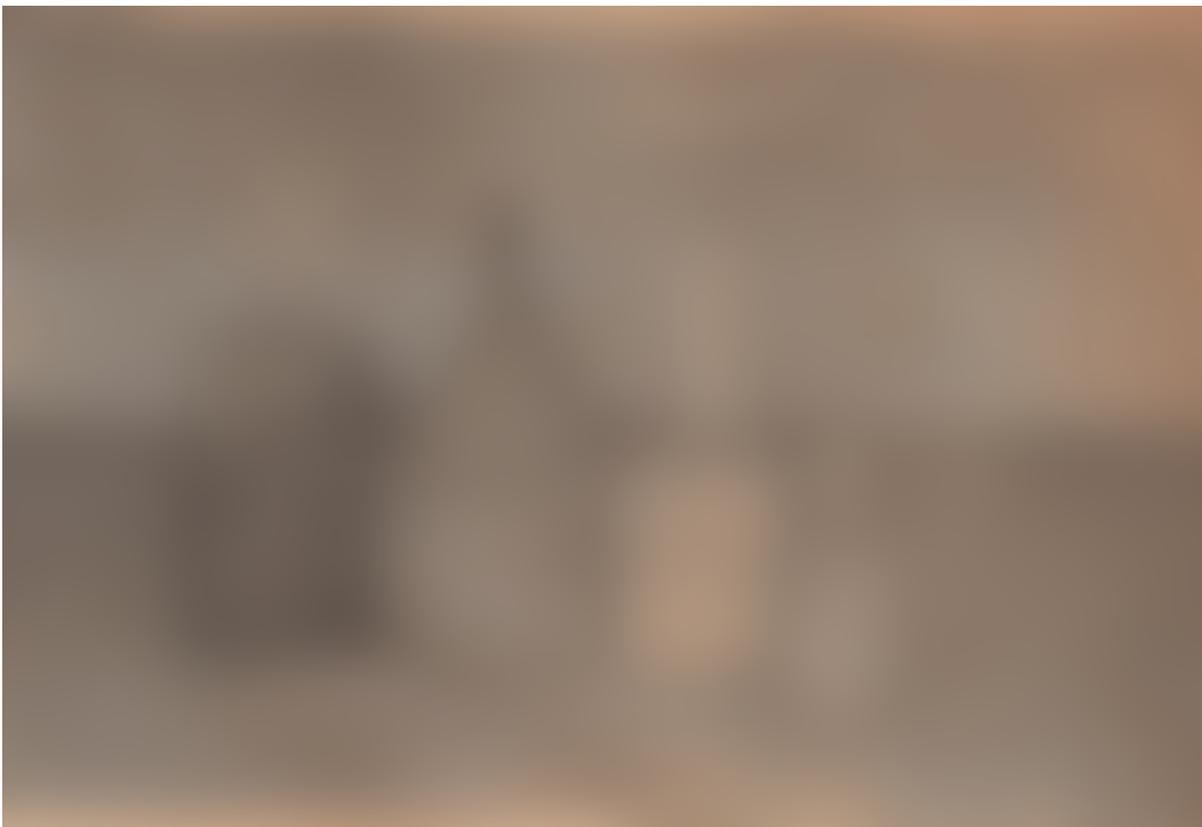
Rassegna Storica Del Rissorgimento (1914-2001):
<http://www.risorgimento.it/rassegna/index.php>

Sergio Reggi, Collezione ‘900 dell’Universitá di Milano:
<http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/>

ANEXOS

Anexo A

Figura 38 - Clichê da matéria Morandi, no patrimônio do Museu de Arte Moderna. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 17 de fevereiro de 1956.



Fonte: Arquivo da Fundação Bienal. Fotografia desconhecido.

Anexo B

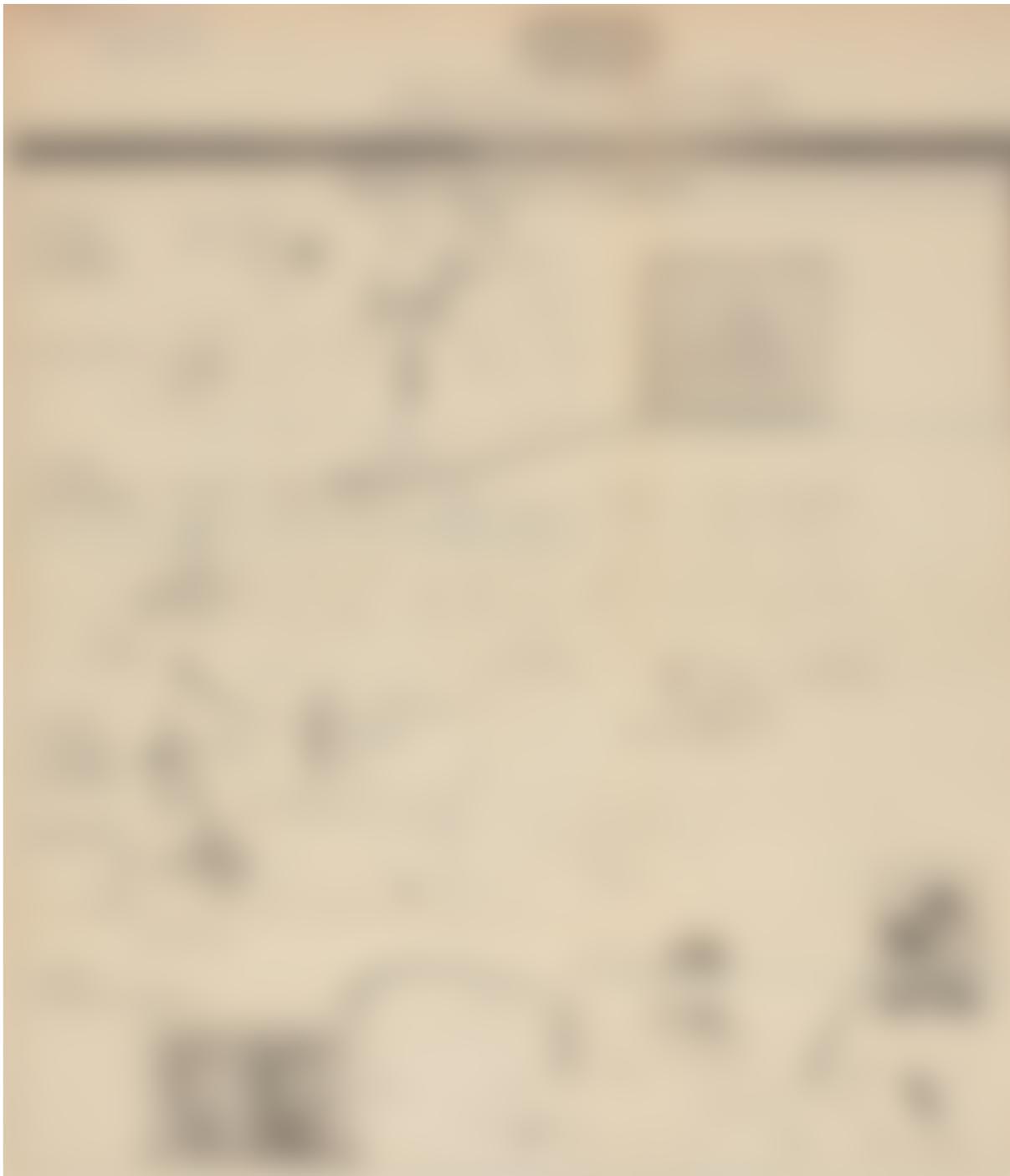
Figura 39 - Vista da Sala Especial de Giorgio Morandi na IV Bienal de São Paulo publicado em sexta-feira, 20 de setembro de 1957, do Correio Paulistano, São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal. Fotografia desconhecido.

Anexo C

Figura 40 - Roteiro de visita à XV Bienal de São Paulo, publicado na revista ARTES, em 1979. São Paulo.



Fonte: Fundação Bienal. Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/exposicoes/15bienal> >. Acesso em: 23 mai. 2019.

ANEXO D

CARTA 1

Roma, via Lima 4,

6 gennaio

Caro signore, la ringrazio per la sua cortese lettera – mi dispiace che Lei non possa cedermi direttamente una sua opera, e, perché tengo a che lei sia molto ben rappresentato nel museo sudamericano, cercherò di trovare altrove uno o due suoi quadri. Se per questo lei potesse darmi qualche indicazione utile, gliene sarei assai grata.

Comunque le invio intanto molti cordiali auguri e saluti.

Fiammetta Gaetani Sarfatti

CARTA 1

Roma, Via Lima 4

6 de janeiro

Caro senhor, lhe agradeço por sua carta gentil – Lamento que o senhor não possa me ceder uma de suas obras diretamente e, porque me importo que o senhor esteja muito bem representado no museu sul-americano, tentarei encontrar uma ou duas de suas pinturas em outros lugares. Se o senhor pudesse me dar qualquer indicação útil, ficaria muito grata.

De todo modo, lhe envio cordiais saudações.

Fiammetta Gaetani Sarfatti

CARTA 2

Roma 10.4.1947

Illustre Maestro, sono il marito di Fiammetta Sarfatti alla quale Lei scrisse alcuni mesi fa a proposito della nostra richiesta di un suo quadro.

Poiché in quell'epoca Ella non aveva niente di pronto, ci fece sperare che in prosieguo di tempo avrebbe potuto accontentarci.

Mi permetto perciò, anche a nome di mia moglie, rinnovarle la viva preghiera di voler aderire alla nostra richiesta. Come mia moglie Le scrisse, un nostro amico sud-americano sta procedendo all'istituzione di un museo di pittura moderna italiana, e mia suocera Margherita Sarfatti – e lei dal 1939 vive in Sud-America – ha avuto l'incarico di raccogliere alcune opere significative dei maggiori nostri pittori.

Lei non può e non deve mancare a questa importantissima rassegna che rappresenta un'opera di italianità e di prestigio per la nostra Patria in un'ora oscura.

Avrei perciò bisogno di due nature morte oppure di una natura morta e di un paesaggio. Ho visto una raccolta di opere sue a Firenze che mi ha veramente entusiasmato. Ma il proprietario, comm. Ventura, non vuol distaccarsi dai suoi quadri, e non so dargli torto

Saltuariamente si riesce a trovare qualcosa ma a prezzi esorbitanti: non in rapporto al sempre grandissimo valore intrinseco delle opere ma alle mie non rilevanti disponibilità.

Pur essendomi ben noto il suo disinteresse mi permetto a questo proposito farle una proposta. Sono così disposto a corrisponderle una cifra superiore a quella che normalmente le viene praticata dai mercanti e dai suoi collezionisti abituali che Le si rivolgono direttamente. Vi sarebbe così l'interesse e il vantaggio reciproco. E voglia scusarmi se adopero con un disinteressato artista *qual'è* Lei un linguaggio così mercantile.

La prego, illustre maestro, di volermi fissare un appuntamento a Bologna. Io potrei raggiungerla costà nel giorno e nell'ora che vorrà indicarmi.

Accolga il mio cordiale omaggio.

Livio Gaetani
Via Lima 4. Roma.
Tel. 80770

CARTA 2

Roma, 10.4.1947

Ilustre Mestre, sou o marido de Fiammetta Sarfatti a quem o senhor escreveu há alguns meses sobre nosso pedido de uma de suas pinturas. Como naquela época o senhor não tinha nada pronto, o senhor nos pediu um tempo para conseguí-la.

Me permito, portanto, também em nome de minha esposa, renovar meu sincero pedido para o senhor acolher nosso pedido. Como minha esposa lhe escreveu, um amigo sul-americano está instituindo um museu de pintura moderna italiana, e minha sogra, Margherita Sarfatti – que vive na América do Sul desde 1939 – teve a tarefa de recolher algumas obras significativas dos nossos maiores pintores. O senhor não pode e não deve perder essa importantíssima exposição que representa um ato de italianidade e de prestígio para nossa Pátria em um momento sombria.

Eu precisaria, portanto, de duas naturezas-mortas ou uma natureza-morta e uma paisagem. Vi uma coleção de suas obras em Florença que realmente me emocionou. Mas o proprietário, o Comm. Ventura, não quer se separar de suas pinturas, e não saberia como culpá-lo.

Ocasionalmente, se pode encontrar algumas **[obras]**, mas a preços exorbitantes: não em relação ao grande valor intrínseco das obras, mas à minha disponibilidade não relevante.

Embora esteja ciente de sua falta de interesse, me permito fazer uma proposta a esse respeito. Dessa forma, estou disposto a pagar-lhe uma quantia maior do que a que normalmente lhe é praticada pelos mercadores e colecionadores habituais que o contatam diretamente. Haveria, assim, o interesse e a vantagem mútua. E queira me desculpar se uso uma linguagem comercial com um artista tão desinteressado **[a assuntos comerciais]**.

Por favor, illustre mestre, marque um encontro comigo em Bolonha. Eu poderia vê-lo no dia e na hora que o senhor me falar.

Aceite minha cordial saudação.

Lívio Gaetani
Via Lima 4. Roma.
Tel. 80770

CARTA 3

Roma 15.4.1947

Illustre maestro. Le sono assai grato per la sua amichevole e sollecita risposta e prendo atto, con dispiacere, che per il momento Ella non abbia la possibilità di favorirmi. Tuttavia non abbandono l'idea di poter trovare sul mercato una sua opera; e a questo proposito Le sarei grato se potesse indicarmi l'indirizzo di qualche collezionista o mercante in Bologna ove si possa trovare un'importante "natura morta" o "paesaggio".

Probabilmente Lei avrà tra le persone che, nella sua città, Le sono più vicine, qualcuno che sia disposto a cedere almeno un quadro. In tal caso io verrei subito costà, conciliando la soluzione del mio problema col piacere vivissimo di poterla conoscere di persona.

Mi perdoni per l'insistenza, alla quale del resto Lei è certamente abituato, e accolga i cordiali saluti di mia moglie e miei.

Lívio Gaetani.

CARTA 3

Roma 15.4.1947

Ilustre mestre, estou muito grato por sua cordial e solícita resposta. Noto, com pesar, que, no momento, o senhor não pode não me ajudar. No entanto, não abandono a ideia de poder encontrar uma das suas obras no mercado; e a este respeito, eu ficaria grato se o senhor pudesse me indicar o endereço de algum colecionador ou comerciante em Bolonha onde se possa encontrar uma "natureza-morta" ou "paisagem" que seja relevante.

Provavelmente o senhor terá em sua cidade, entre os mais próximos, alguém que esteja disponível a ceder pelo menos um quadro. Nesse caso, eu iria até aí imediatamente, conciliando a solução do meu problema com o grande prazer de poder conhecê-lo pessoalmente.

Perdoe-me à insistência, à qual o senhor certamente está acostumado, e receba as cordiais saudações minhas e de minha esposa.

Lívio Gaetani.

CARTA 4

21 dicembre

Caro signore, sono la figlia di Margherita Sarfatti, che è da molti anni in Sud America. Mia madre è stata incaricata di scegliere le opere dei pittori italiani che costituiranno un museo di arte moderna che sorgerà in Brasile. Poiché ella non è qui, ha incaricato mio marito e me di

scegliarli secondo le sue precise istruzioni. È per questo che io le scrivo – un primo gruppo di opere è già partito, e fra esse figurava una sua bella natura morta, acquistata l'estate scorsa a Milano. Non potemmo, allora, rivolgerci direttamente a lei, il tempo stringeva; lo facciamo ora, per il secondo gruppo di quadri che dobbiamo raccogliere. Vorrei dunque sapere da lei se lei ha un bel paesaggio pronto da cederci, e la pregherei di dirmi, con cortese sollecitudine, le dimensioni e il prezzo di un'opera sua importante e rappresentativa della sua finissima, squisita pittura. Poiché non si tratta di una speculazione di mercante, ma di un museo, spero che lei voglia venire incontro al nostro desiderio di avere, possibilmente, altre due opere sue, un paesaggio e una seconda natura morta, che con l'altra acquistata a Milano (e molto bella) formerebbero un bel gruppo – se le è possibile, potrebbe mandarmi la fotografia delle opere che lei giudica migliori e più adatte a degnamente rappresentarlo in un museo, per qualità di pittura e anche, in secondo luogo, per dimensioni. Ove occorresse, mio marito potrebbe venire da lei a Bologna per la scelta definitiva.

La ringrazio sin d'ora, e con i migliori auguri le invio molte cordialità.

Fiammetta Gaetani Sarfatti

Via Lima.4 – Roma

CARTA 4

21 de dezembro

Caro senhor, sou filha de Margherita Sarfatti, que está na América do sul há anos. Minha mãe foi convidada e escolher obras de pintores italianos para compor um museu de arte moderna que será construído no Brasil. Como ela não está aqui, ela instruiu meu marido e a mim para selecioná-las de acordo com suas orientações precisas. É por isso que estou escrevendo – um primeiro grupo de obras já partiu, e entre elas estava uma bela natureza-morta, comprada no verão passado em Milão. Não podíamos, então, nos dirigir diretamente ao senhor, pois o tempo estava se esgotando; o fazemos agora, para o segundo grupo de pinturas que teremos que adquirir. Eu queria então saber se o senhor teria uma bela paisagem pronta para nos dar. Peço que me diga também, por cortesia, o tamanho e o preço de uma obra importante e representativa sua pintura extremamente refinada e rebuscada. Como não se trata de especulação de comerciante, mas sim de um museu, espero que o senhor queira atender ao nosso desejo de possivelmente ter outras duas obras suas, uma paisagem e uma segunda natureza-morta, que com a outra que compramos em Milão (e muito bonita) formariam um belo grupo – se possível, você poderia me enviar uma fotografia das obras que acredita serem as melhores e mais adequadas para representa-lo dignamente em um museu, pela qualidade da pintura e também, em segundo lugar, pelo tamanho. Se necessário, meu marido pode ir até você em Bolonha para a escolha final.

Desde já agradeço e, com os melhores votos, desejo-lhe muita cordialidade.

Fiammetta Gaetani Sarfatti

Via Lima.4 - Roma



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Relatório das Análises por Fluorescência de Raios X
e Imageamento, realizadas nas obras
“Natureza Morta” do artista Giorgio Morandi

Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Trabalho vinculado ao projeto de doutorado de Victor Murari
sob supervisão da Profa. Dra. Ana Magalhães

Núcleo de Pesquisa de Física Aplicada ao Patrimônio Artístico e Histórico da
Universidade de São Paulo – NAP-FAEPAH

<http://portal.if.usp.br/faepah>

Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural –
LACAPC-USP

Departamento de Física Nuclear – Instituto de Física – USP

<https://portal.if.usp.br/arqueometria/pt-br/laboratorio>

Equipe:

Márcia A. Rizzutto (rizzutto@if.usp.br)

Pedro H. O. V. de Campos (pcampos@usp.br)

São Paulo
março / 2020

1. Introdução

As análises científicas realizadas por metodologias físicas e químicas em objetos de arte e do patrimônio cultural são de interesse para historiadores, restauradores, conservadores, arqueólogos, etc., pois permitem obter informações dos materiais existentes na obra, do processo criativo e sobre o estado de conservação da obra. As técnicas analíticas não destrutivas, onde não há retirada de amostras, são importantes de serem empregadas aos objetos de arte por possuírem valores histórico-culturais elevados.

No caso de estudos de pinturas de cavalete, as análises científicas podem ser feitas por análises elementares que permitem determinar os elementos químicos presentes nos diferentes pigmentos. As análises por imagens podem identificar traços de grafite ou carvão feitos inicialmente pelo artista, além de permitir identificar possíveis retoques e/ou intervenções realizadas posteriormente. Estas análises podem ajudar na identificação de características do artista, no processo criativo, nas características históricas da obra, bem como podem fornecer dados importantes para a identificação do período histórico da obra, além de poder levantar parâmetros para a avaliação de tratamentos para o processo de conservação e restauro dos objetos.

As análises por imageamento foram realizadas com diferentes técnicas (Luz Visível (VIS), Fluorescência Visível por Ultravioleta (UV) e Reflectografia de Infravermelho (RIV)). As análises por fluorescência visível com luz UV podem auxiliar na observação de existência de restauros e intervenções, craquelamentos, camadas de vernizes, etc. A análise por RIV permitem também revelar camadas subjacentes que podem estar relacionadas aos traços preliminares do artista que estão na camada inferior a pintura.

As análises espectroscópicas de Fluorescência de raios X por Dispersão de energia (FRX- DE ou Energy Dispersive X-Ray Fluorescence – ED-XRF) permitem identificar os elementos químicos presentes nos pigmentos utilizados na obra.

Este relatório apresenta os resultados obtidos pela análise de FRX e imageamento realizadas em pinturas de cavalete pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP).

2. As obras analisadas

As obras intituladas

- Natureza Morta, 1939, MAC.USP 63.2.17
- Natureza Morta, 1946, MAC.USP 63.1.126

são pinturas de óleo sobre tela, com registro de autoria do artista Giorgio Morandi, com dimensões de 44 x 51,4 cm² e de 28,2 x 38,8 cm² respectivamente e pertencem ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). As imagens das obras analisadas estão apresentadas nas figuras 2.1 e 2.2 abaixo:



Figura 2.1: Fotografia com luz visível da obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1939, com dimensões de 44 x 51,4 cm², acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 2.1: Fotografia com luz visível da obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

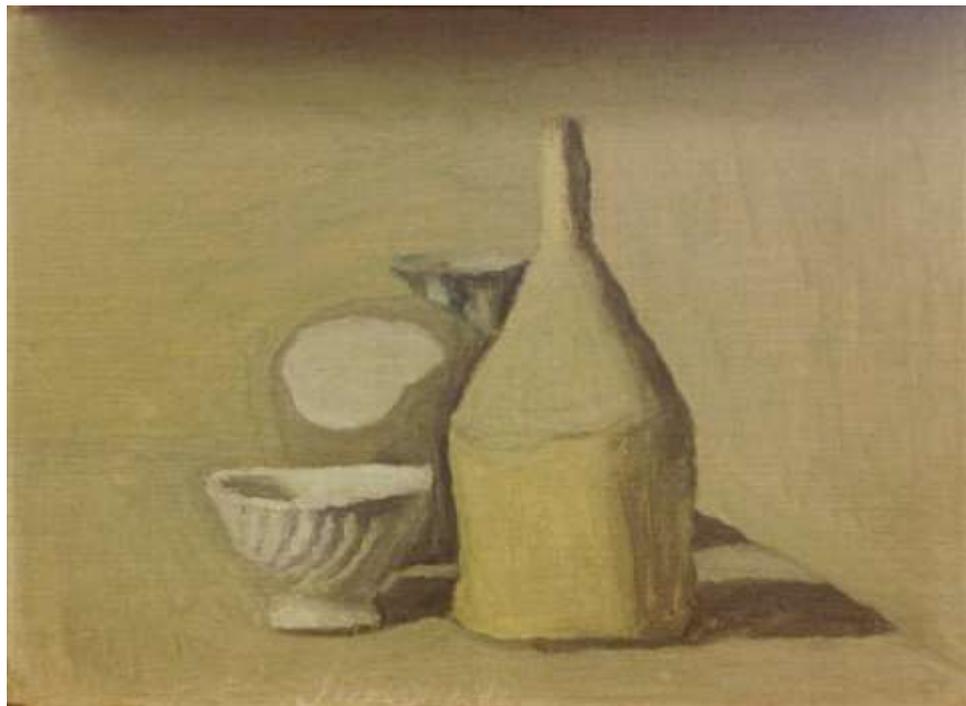


Figura 2.2: Fotografia com luz visível da obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1946, com dimensões de 28,2 x 38,8 cm², acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 2.3: Fotografia com luz visível da obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1946, com dimensões de 28,2 x 38,8 cm², acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

3 Técnicas analíticas utilizadas na obra neste estudo

3.1 Análises por meio de Imageamento:

As técnicas por meio de imageamento são formas importantes de documentação, registro e estudo do patrimônio, como fonte de informações fidedignas. Resultando em um conjunto de dados característicos, exclusivos, tornando-se documento da própria obra.

3.1.1. Luz Visível - permite registrar a obra, a paleta cromática e detalhes estilísticos. O sistema utilizado consistiu em uma câmera usou uma câmera fotográfica digital de alta resolução modelo Nikon D90 e lentes adequadas. Como fontes iluminantes (visível), foram utilizadas duas lâmpadas alógenas de 1000 W cada, posicionadas a aproximadamente 45° da obra, e diversas lentes, para reprodução legítima da obra, principalmente o registro das cores utilizando uma tabela de cor (Color Checker¹) com valores RGB ("Red, Green e Blue") conhecidos, e demais correções foram realizadas com o programa *Adobe LightRoom*.

3.1.2. Luz Rasante – Nesta técnica utiliza-se um conjunto linear de luz LED branco posicionado tangencialmente à obra, com o objetivo de realçar características desta, como relevos, pinceladas, asperezas de superfície, etc.

3.1.3. Fotografia de Fluorescência Visível com Radiação de Ultravioleta (UV) - Técnica fotográfica em que é registrada a fluorescência no visível de determinadas substâncias gerada pela radiação UV que incide na pintura. A emissão de fluorescência de uma determinada substância é devido à interação da radiação UV com os materiais existentes na obra e deste modo é possível obter informações superficiais da camada pictórica, detectando anomalias na policromia, áreas retocadas onde há difícil distinção entre estas e a pintura original e possíveis materiais utilizados pelo artista. A visualização de áreas de retoques, restaurações e intervenções recentes são observadas pelas diferentes fluorescências que se apresentam sobre tons azulados. Se os vernizes que cobrem a obra são muito antigos e espessos, haverá uma fluorescência esverdeada. Para as fotografias de fluorescência com luz UV, foram utilizados dois arranjos de lâmpadas UV incandescente, Philips HPW L 125 W T Ultraviolet, posicionadas nas laterais da obra, equidistantes, em ângulos de 45° em relação à pintura, para maior uniformidade da distribuição da radiação.

3.1.4. Reflectografia de Infravermelho (IV) - A fotografia de reflectografia de IV é uma técnica não destrutiva, na qual a imagem é obtida através de uma câmera com sensor sensível apenas nesta faixa de radiação eletromagnética. O equipamento utilizado foi uma câmera Osiris®, produzida pela Opus Instruments, que possui uma região de trabalho entre 900 e 1700 nm e um conjunto de lentes objetivas de 150 mm e f/ 5,6-45. Este equipamento possui um detector de índio gálio arsênio (InGaAs) do tipo *array*. Para a fonte de luz, foram utilizadas duas lâmpadas alógenas de 1000 W cada, posicionadas a aproximadamente 45° em relação à obra. A imagem observada

¹ Color Checker é uma cartela que possui os valores de referências padrão para cada cor e deste modo permite aferir as cores das fotos.

resulta da conjunção dos fenômenos de reflexão, absorção e transmissão da radiação na faixa de infravermelho nas camadas superficiais, revelando peculiaridades escondidas. A visualização dos desenhos depende de dois aspectos: contraste e transparência.

O contraste esta relacionado ao material utilizado no desenho e a refletividades com relação à base de preparação. A transparência esta relacionada com a camada pictórica e depende da composição dos pigmentos. Quando o meio para desenhar é à base de carbono, sua absorção do IV é alta e aumenta a diferença da refletividade em relação à base de preparação. Neste caso é possível que o desenho seja bem visível, mesmo que a capa pictórica seja pouco transparente.

3.1.5. Radiografia - A radiografia com raios X é também uma técnica não destrutiva, na qual a imagem é obtida devido à atenuação dos raios X pelo material. Para a produção da imagem radiográfica necessita-se de uma fonte de raios X e um sensor digital. A imagem de radiografia pode discriminar materiais mais densos dos menos densos. Utilizou-se nestas medidas um tubo de raios X marca Amptek (mini-X com feixe de raios X com abertura de 120°), que possui tensão (10 - 500 kV) e corrente (5 - 200 μ A) variáveis. A aquisição da imagem é feita por um detector DR (Carestream Industrex - HPX-DR, com filtro de Tungstênio). Nas análises de radiografia em cada obra utilizou-se as configurações de 50kV e 40 μ A e tempo de 5 seg. vezes 10 repetições. A distância do tubo às obras foi de 1,1 metros. Na obra “Natureza Morta de 1946” foi feita apenas uma imagem radiográfica. Na obra “Natureza Morta de 1939” a imagem total foi obtida com sobreposição de 4 imagens, as imagens foram divididas em quadrante superior esquerdo (QSE), quadrante superior direito (QSD), quadrante inferior esquerdo (QIE) e quadrante inferior direito (QID) conforme diagramação abaixo:

QSE	QSD
QIE	QID

3.2 Fluorescência de Raios X

A Fluorescência de Raios X (*FRX ou XRF – X-Ray Fluorescence*) é uma técnica de análise não destrutiva, que vem sendo muito utilizada para investigar a composição elementar dos materiais presentes em diferentes objetos do patrimônio histórico cultural. A análise por XRF é uma técnica que permite observar os elementos químicos presentes em uma amostra. Inicialmente se irradia a amostra com raios X, provenientes de uma fonte de raios X, essa radiação ioniza os átomos presentes na amostra, arrancando elétrons de duas camadas eletrônicas. Estes átomos ionizados, após sofrerem um rearranjo de seus elétrons, emite uma radiação, na faixa energética dos raios X, que são característicos de cada átomo. Desta forma, é possível, a partir da medição destes raios X que deixam a amostra, utilizando um detector de raios X, fazer uma análise qualitativa e quantitativa dos elementos químicos (tipos e quantidade de átomos) presentes na amostra analisada.

Para as análises de Fluorescência de Raios X (FRX) por dispersão de energia, utilizou-se um sistema portátil constituído por um tubo de raios X Mini-X da Amptek®, com anodo de prata (com voltagem de 30 kV e correntes de 5 μ A) e um detector Si-PIN X-123 da Amptek®. Durante as medidas, o equipamento é posicionado próximo ao objeto, sem tocá-lo e sem causar nenhum tipo de dano a este.

O feixe de raios X de saída do tubo de diâmetro foi de aproximadamente 2 mm de diâmetro.

4 Medidas Realizadas e Discussões:

4.1 Medidas de Imageamento: obra “Natureza Morta de 1939”

Para a obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, MAC USP 63.2.17 são apresentadas as medidas de fotografias com luz visível (figura 2.1), fluorescência visível com ultravioleta (figura 4.1 e 4.2), com luz rasante (figura 4.3), reflectografia no infravermelho (figura 4.4, 4.5 e 4.6) e radiografia digital (figura 4.7 e 4.8).

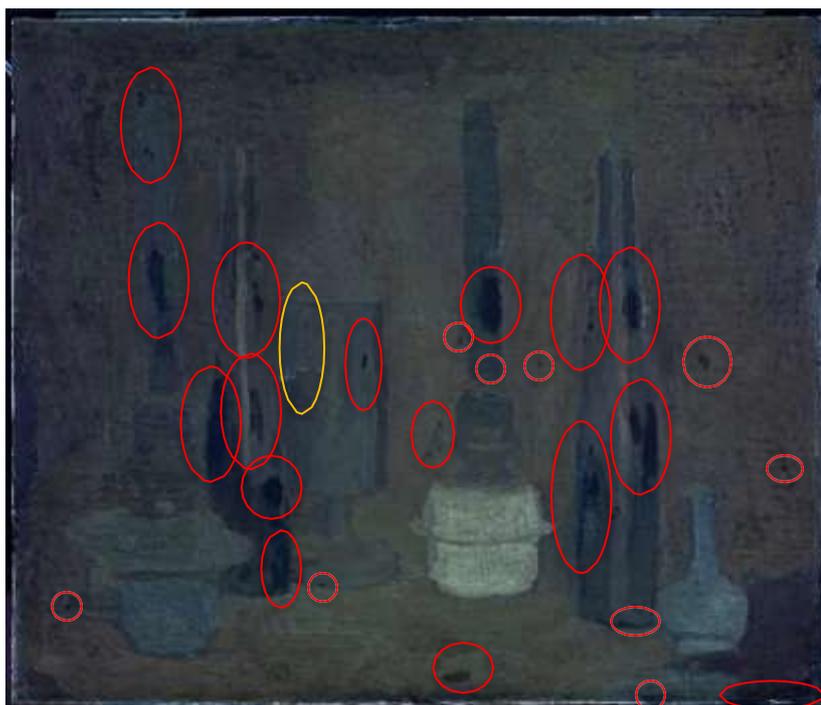


Figura 4.1 – Imagem de fotografia da fluorescência no visível com luz ultravioleta na obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 4.2 – Imagem de fotografia da fluorescência no visível com luz ultravioleta na obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

A imagem de fotografia com luz visível (figura 2.1) sendo um registro importante da obra e da paleta de cores e é uma referência comparativa importante para com as demais técnicas de imagem.

A imagem de fluorescência visível por ultravioleta (figura 4.2) evidencia, em tons escuros, tendendo ao negro e roxo, áreas em que houve intervenções de restauro (identificados com círculos e elipses vermelhas). Por esta imagem pode-se também verificar a camada espessa de verniz na obra identificado como uma névoa esbranquiçada em toda a obra, bem como regiões de verniz escorrido identificado pela elipse amarela.



acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

As imagens de luz rasantes (figura 4.3) evidenciam as pinceladas (marcações em vermelho), bem como as regiões com excesso de pigmento (marcações em amarelo) e uma região esbranquiçada no centro (verde).



Figura 4.4 – Imagem de reflectografia com luz infravermelha da obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 4.5 – Imagem de reflectografia com luz infravermelha da obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

A imagem de infravermelho (figura 4.4) revela manchas escuras e claras não uniformes na obra (identificadas com marcações vermelhas). Particularmente as marcações amarelas revelam manchas de contorno como se estivesse contornando uma imagem inferior. Recortes desta imagem de infravermelho apresentados na figura 4.6 revelam nitidamente camadas mais finas (capacidade de identificação da trama da tela) e mais espessas de tinta. Também é possível levantar a suspeita da existência de resíduos de traços de carvão (identificado em amarelo) e grafite (em vermelho). Na parte inferior da figura 4.6 podemos observar em melhor detalhe na imagem de IRV a assinatura do artista.



1939, acervo MAC USP 63.2.17. Superior: detalhe evidenciando possíveis marcações de grafite e carvão, bem como evidências do tecido devido a camada fina de tinta. Imagens inferiores de detalhe da assinatura: esquerda: luz visível; direita imagem IVR. (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

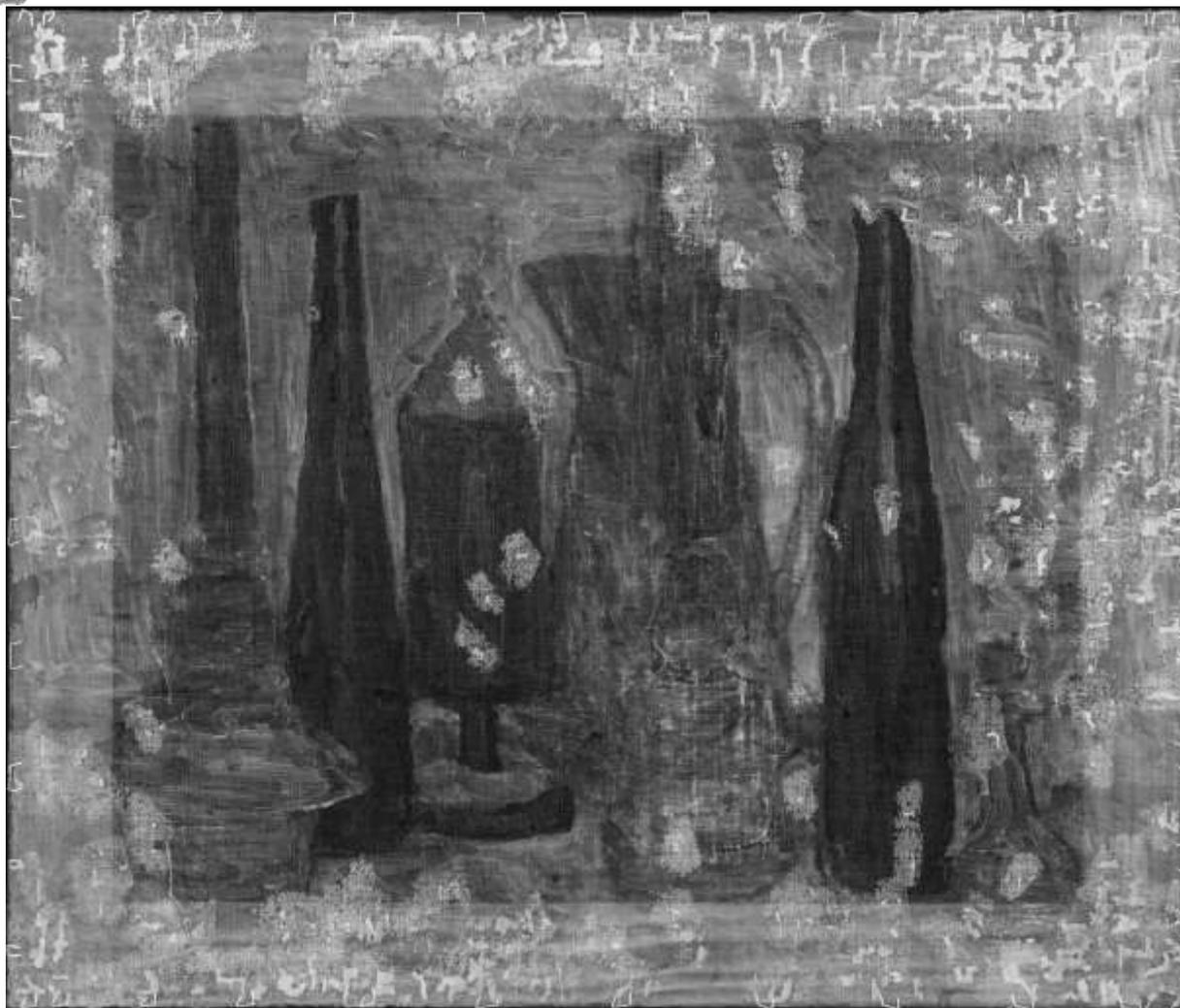


Figura 4.7 – Imagem de radiografia da obra na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP). Condições experimentais (50kV, 40 μ A, 5seg 10x) que foram aplicadas em 4 medidas de quadrantes (QSE,QSD, QIE e QID)



Figura 4.8 – Imagem de radiografia (esquerda) comparada com a imagem visível (direita) da obra na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

A imagem obtida pela técnica de radiografia permitiu identificar várias alterações feitas pelo artista. A principal alteração esta na parte central da obra onde inicialmente existia uma jarra com alça (imagem da radiografia) que depois foi substituída por um vaso longo (visível). Existia também na parte frontal desta jarra um outro vaso com tampa que foi modificado. A radiografia ainda permite observar várias manchas brancas (provavelmente intervenções de restauro). A imagem 4.9 mostra um zoom desta área central com círculos azuis evidenciando as alterações que ocorreram em relação a imagem do visível.

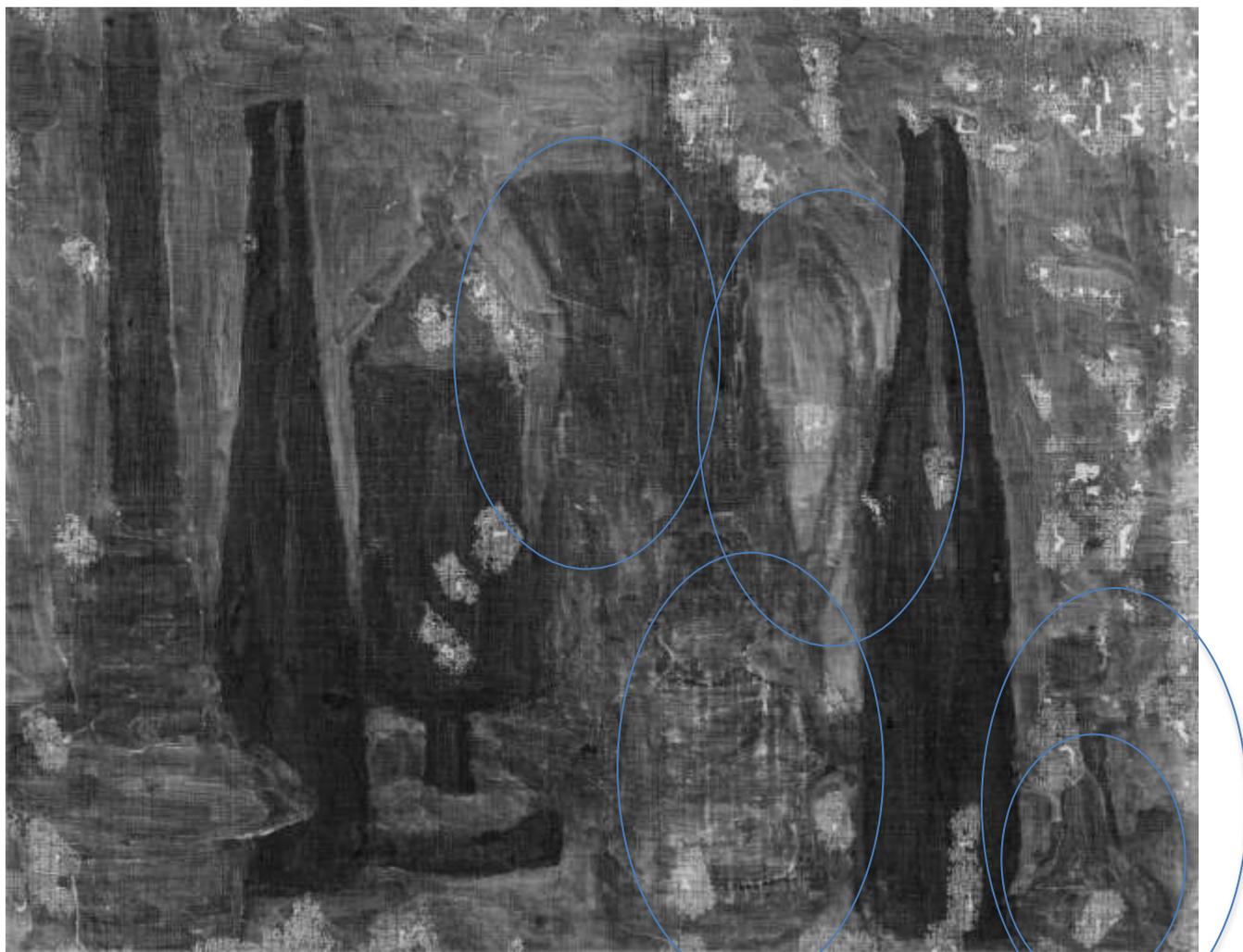


Figura 4.9 – Imagem de radiografia (esquerda) comparada com a imagem visível (direita) da obra na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

4.2 Medidas de FRX: obra “Natureza Morta de 1939”

As imagens da figura 4.10 mostram exemplos do sistema de FRX portátil em funcionamento nas medidas da obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17.



Figura 4.10. Imagens das medidas de FRX. Foto esquerda: arranjo experimental de XRF; foto direita: ponto P10 próximo a assinatura. Obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

Um total de quarenta e seis (46) pontos foi medido com FRX, em diferentes colorações identificadas na pintura (figura 4.11). Os detalhes da localização de cada ponto medido na obra estão descritos na tabela 1. Deve-se observar que as cores sugeridas na tabela foram identificadas visualmente. As figuras 4.12, 4.13 e 4.14 apresentam a localização dos pontos de FRX nas imagens com luz ultravioleta, reflectância de infravermelho e radiografia, respectivamente.

Tabela 1. Nomenclatura e especificação dos pontos medidos por FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17

Espectros	Posição medida - detalhe	Espectros
P1	P1 – bege muito claro garrafa inferior	190715ac
P2	P2 – marrom garrafa	190715ad
P3	P3 – marrom garrafa restauro	190715ae
P4	P4 – bege claro garrafa	190715af
P5	P5 – marrom claro fundo lateral direita	190715ag
P6	P6 – cinza garrafa	190715ah
P7	P7 – preto sombra lateral garrafa	190715ai
P8	P8 – marrom claro fundo lateral canto restauro	190715aj
P9	P9 – letra M	190715ak
P10	P10 – marrom claro fundo próximo letra	190715al
P11	P11 – bege muito claro superior garrafa	190715am
P12	P12 – marrom escuro vaso central	190715an
P13	P13 – marrom claro vaso central base	190715ao
P14	P14 – cinza vaso lado esquerdo	190715ap
P15	P15 – cinza escuro embaixo (azul)	190715aq
P16	P16 – marrom escuro lateral	190715ar
P17	P17 – marrom escuro superior	190715as
P18	P18 – marrom escuro mais superior	190715at
P19	P19 – bege claro centro vaso	190715au

P20	P20 – marrom escuro aso restauro	190715av
P21	P21 – marrom claro tampa vaso	190715aw
P22	P22 – marrom fundo	190715ay
P23	P23 – marrom escuro vaso	190715az
P25	P25 – marrom escuro lateral vaso	190715ba
P26	P26 – marrom escuro vaso central	190715bb
P27	P27 – marrom mancha fundo	190715bc
P28	P28 – marrom fundo canto inferior	190715bd
P29	P29 – marrom fundo	190715be



Figura 4.11. Imagem com luz visível com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

Podemos observar da imagem 4.12 onde foram colocados os pontos de XRF sobre a imagem de UV que os pontos P8 e P28 estão localizados em manchas. O ponto P3, P18 e P20 foram medidos em pontos de restauro (nitidamente identificados na figura acima). O ponto P25 e P19 podem ter tanto pigmento original como pigmento de restauro. O ponto P22 quando olhamos na imagem de radiografia (figura 4.14) temos que este ponto esta exatamente na jarra que esta escondida na imagem visível.



Figura 4.12. Imagem de luz ultravioleta com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

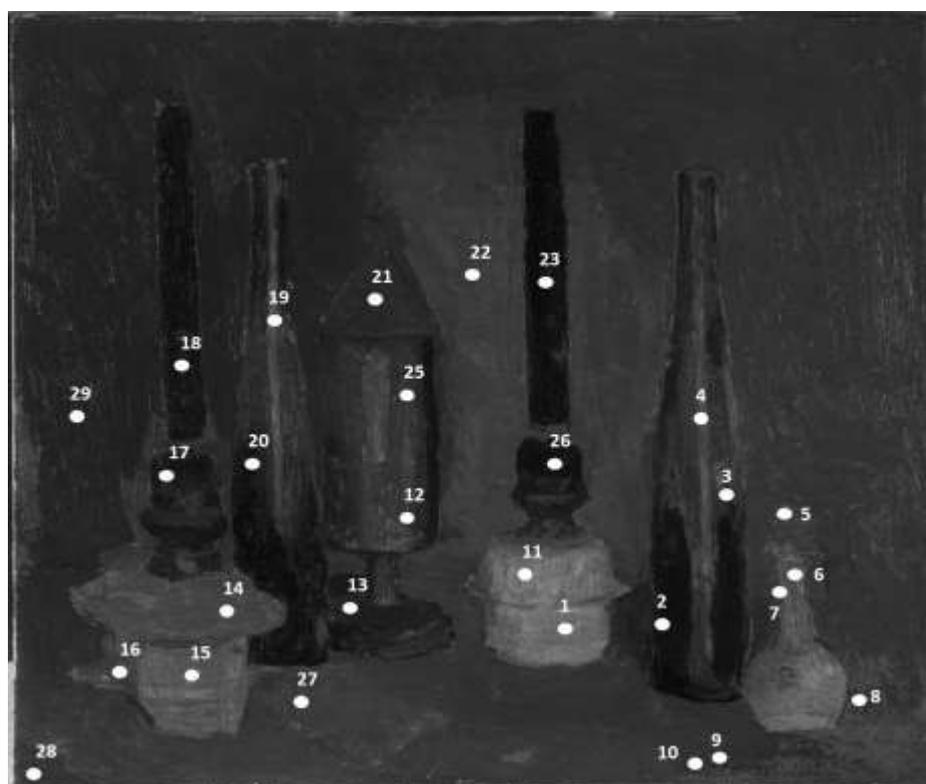


Figura 4.13. Imagem de Reflectografia de Infravermelho com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

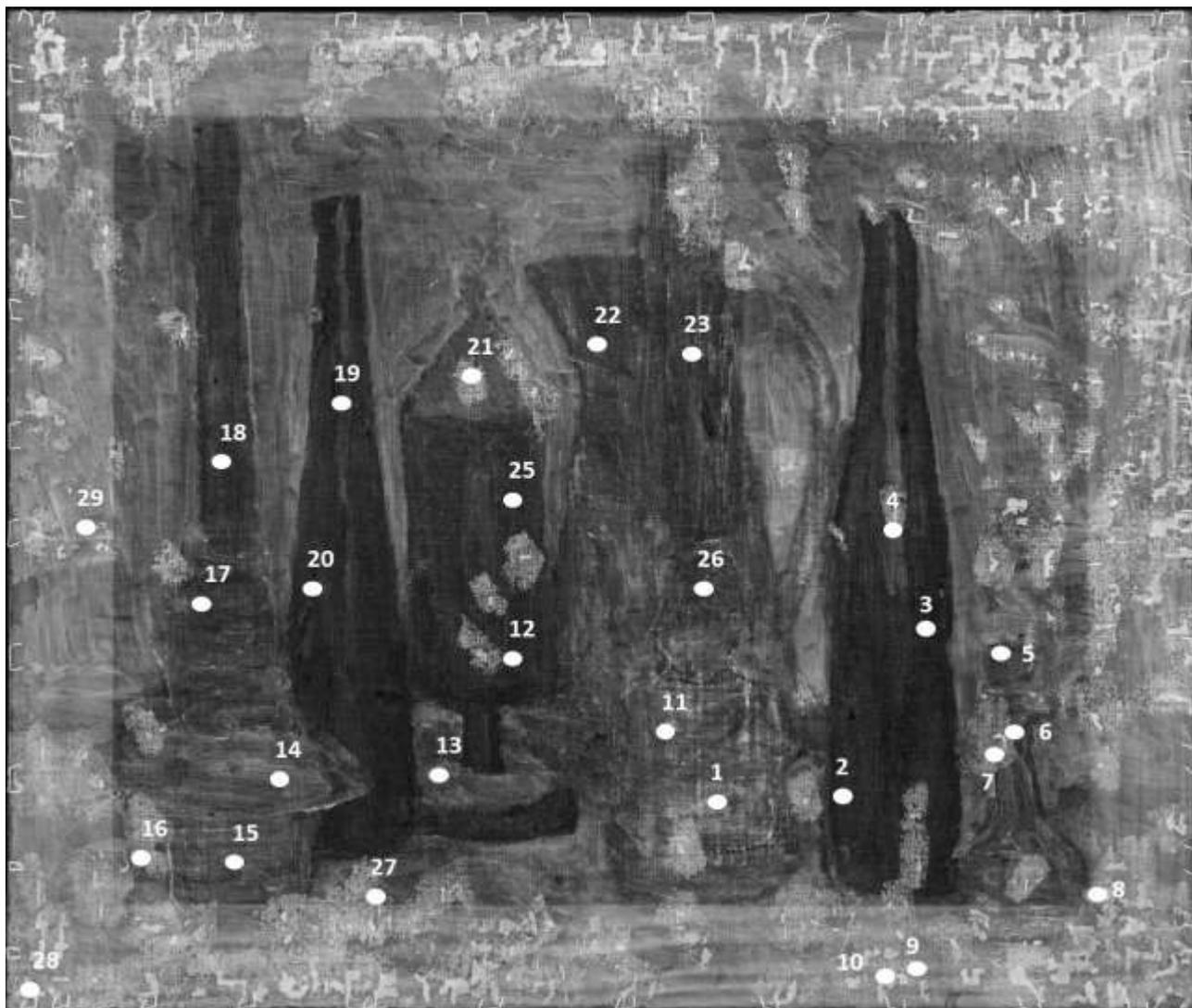


Figura 4.14. Imagem de Radiografia com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17.
(foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

Espectros típicos das medidas FRX com o equipamento portátil podem ser vistos nas figuras abaixo (4.15)

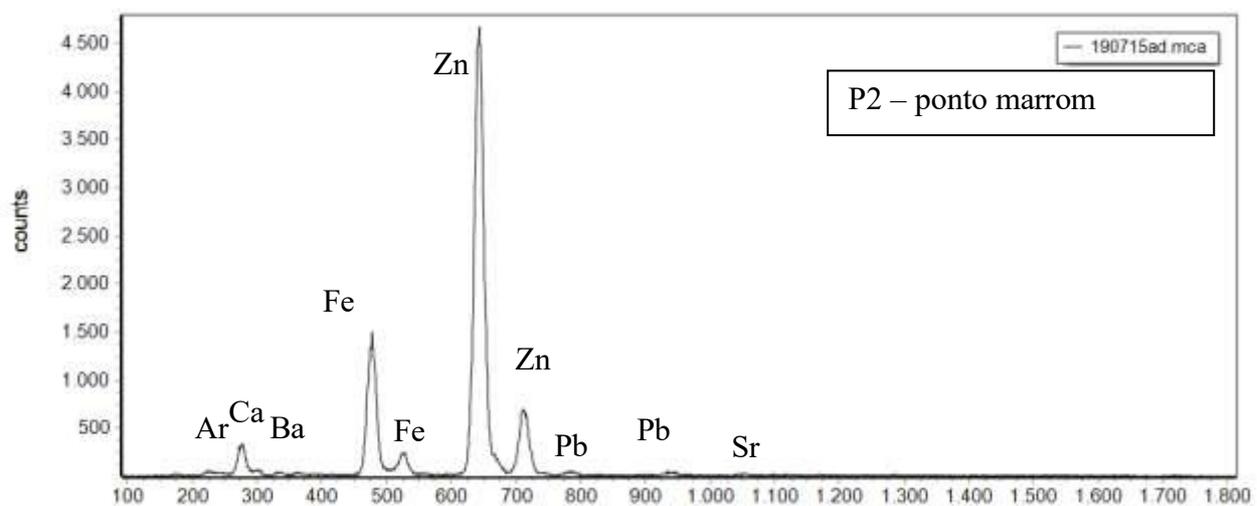
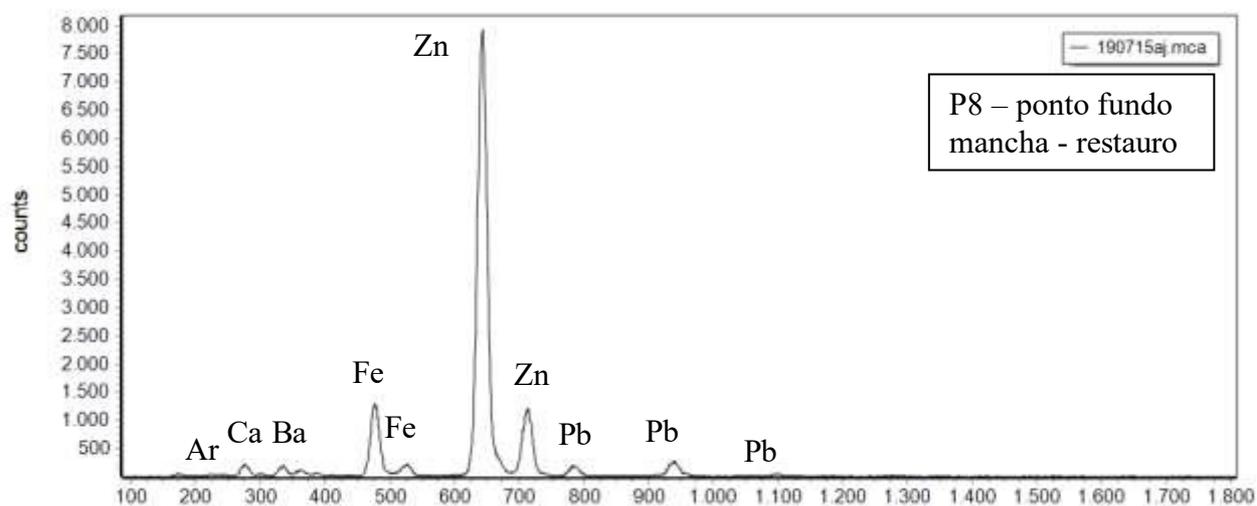
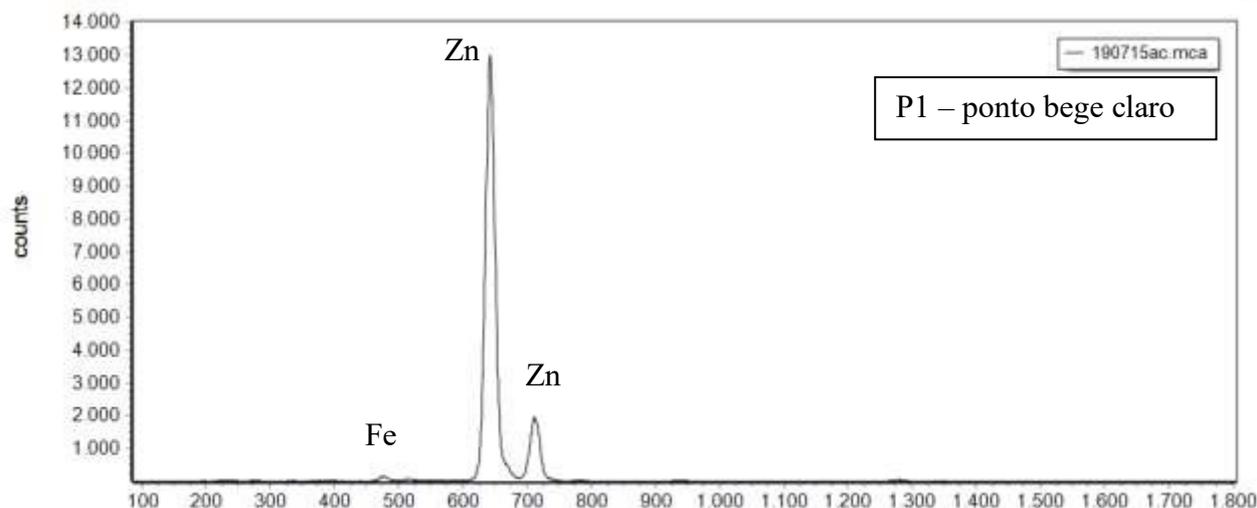
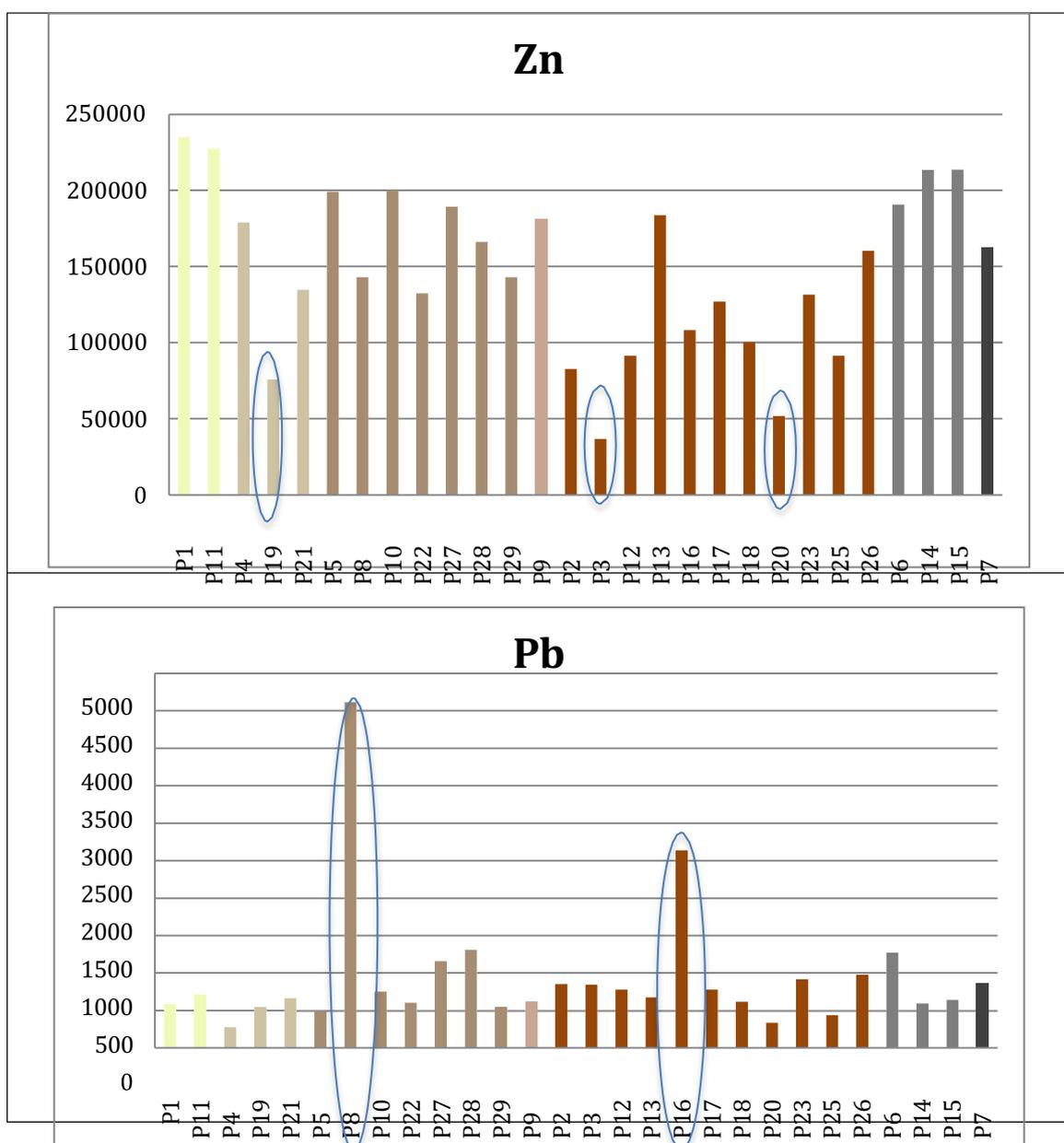


Figura 4.15. Espectros de FRX, superior: ponto P1 – bege claro s garrafa; centro: ponto P8 – fundo mancha; inferior: ponto P2 – marrom garrafa. Obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17.

Todos os espectros medidos apresentam uma grande quantidade de zinco (Zn) o que sugere que o branco dominante nesta obra é o branco de zinco. Nos pontos escuros também há alta quantidade de ferro (Fe). Os espectros também apresentam quantidades menores de elementos como cálcio (Ca), bário (Ba), e estrôncio (Sr). O chumbo (Pb) apareceu em maior quantidade em dois pontos específicos como P8 e P16 que pode estar vinculado a pontos de restauro. A quantidade de elementos químicos identificados nesta obra é bastante pequena o que sugere uma paleta restrita que pode ser característico de obras deste artista. A sistematização dos dados de FRX para esta obra pode ser visualizada através de gráficos de barras abaixo (figura 4.16) para cada elemento químico e para todos os pontos medidos. As barras coloridas nestes gráficos ajudam a identificar a cor do ponto medido.

Pela sistematização dos dados percebe-se que o elemento Zn esta em todos os pontos medidos em grande quantidade principalmente nos pontos P1 e P11 (pontos bem claros da obra), no entanto isto não ocorre nos pontos P19, P3 e P20 (identificados com círculo azul no gráfico de barra do Zn) o que sugere que o restauro não utilizou este elemento químico.



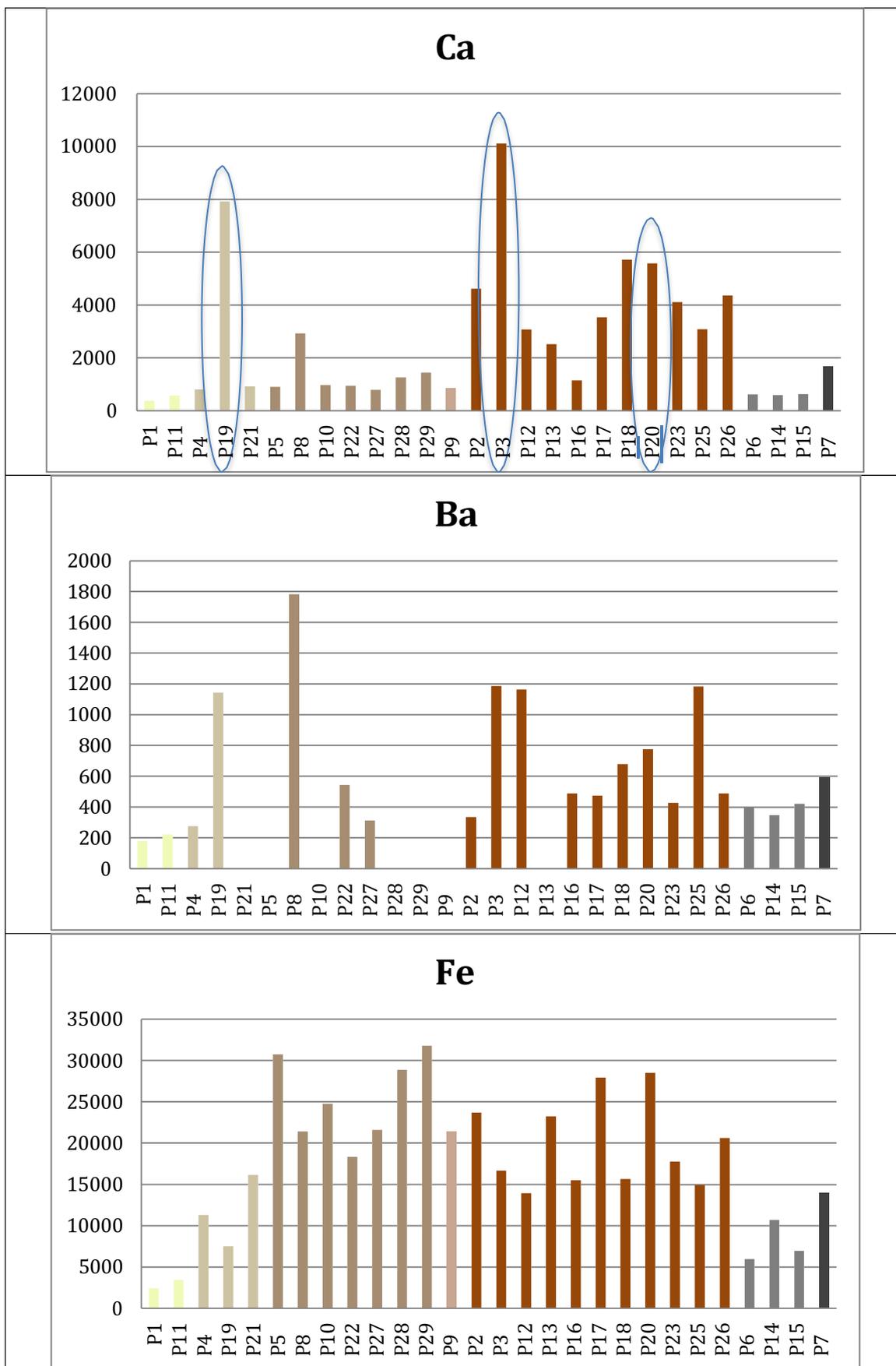


Figura 4.16. Gráficos de barra das quantidades de raios X medidos para os diferentes elementos químicos por FRX nos diversos pontos da obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17.

A análise dos gráficos de barra acima evidencia também que a mancha observada em torno do ponto P8 possui alta quantidade de chumbo. Os pontos P3, P19 e P20 que foram identificados com restauro (baixa quantidade de Zn) possui correlação com o elemento Ca (possivelmente vinculado ao restauro). Também já foi ressaltado que a paleta do artista nesta obra é bastante reduzida basicamente o branco é de zinco os marrons são a base de ferro e os com tonalidade mais escura do marrom também possui bário em sua constituição.

4.3 Medidas de Imageamento: obra “Natureza Morta de 1946”

Para a obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, MAC USP 63.1.126 são apresentadas as medidas de fotografias com luz visível (figura 2.2 e 2.3), com luz rasante (figura 4.17), fluorescência visível com ultravioleta (figura 4.18 e 4.19), reflectografia no infravermelho (figura 4.20 e 4.21) e radiografia digital (figura 4.22).

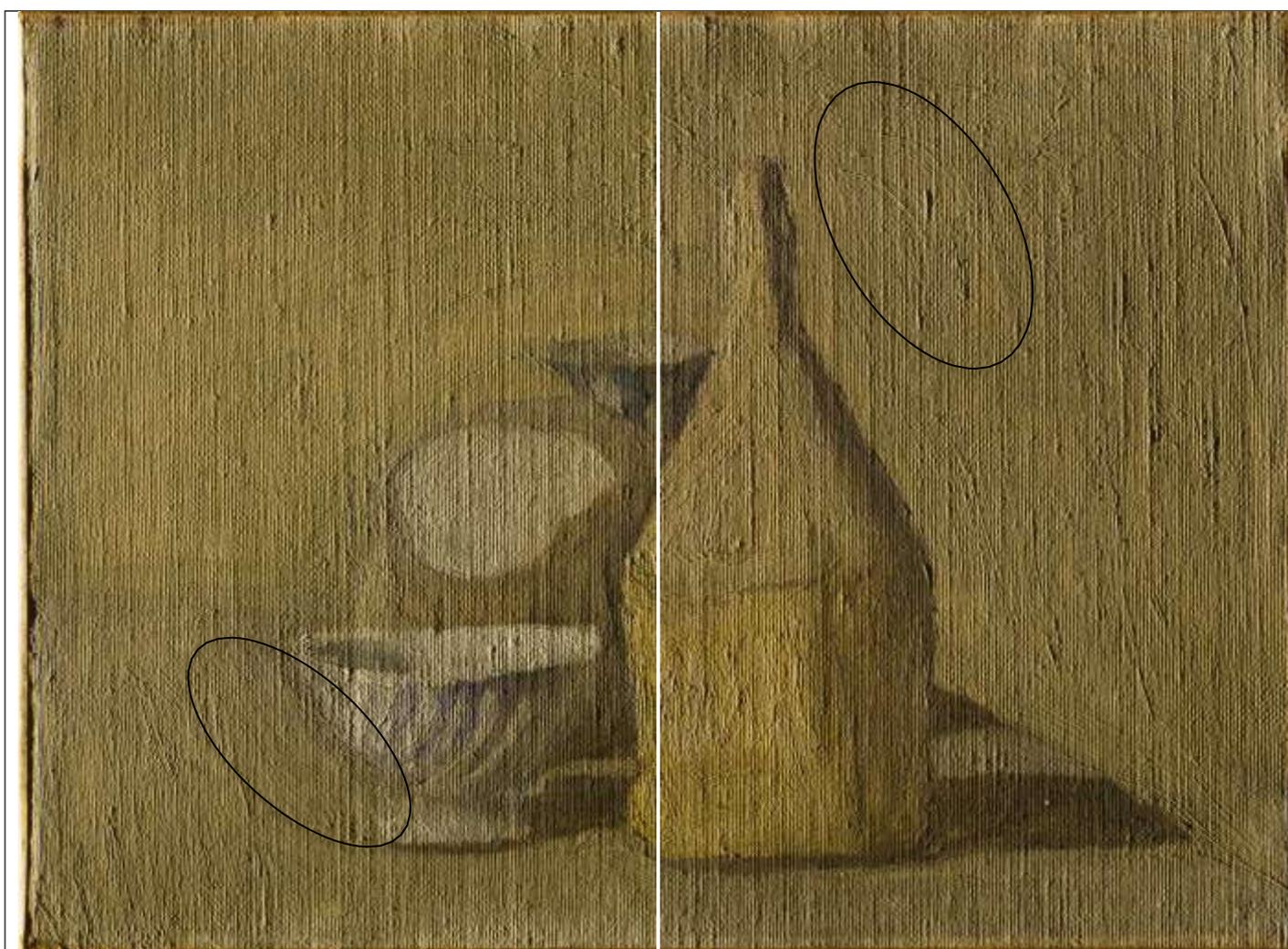


Figura 4.17 – Imagem de fotografia com luz rasante na obra na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

A imagem com luz rasante permite evidenciar melhor o relevo existente na obra. Percebem-se mais nitidamente as pinceladas do artista destacadas pelas elipses pretas na figura acima.

A imagem de fluorescência visível por ultravioleta (figura 4.18) evidencia pequenas regiões com tons escuros, tendendo ao negro e roxo que são possíveis áreas em que houve intervenções de restauro (identificados com círculos e elipses vermelhas). Por esta imagem pode-se também verificar as diferentes pinceladas bem como a fluorescência em um tom azul bem claro na assinatura (assinalando a utilização de um material diferente).



Figura 4.18 – Imagem de fotografia de fluorescência visível com luz ultravioleta na obra na obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 4.19 – Imagem de fotografia de fluorescência visível com luz ultravioleta na obra na obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 4.20 – Imagem de reflectografia com luz infravermelha da obra “Natureza morta” (frente), Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)



Figura 4.21 – Imagem de reflectografia com luz infravermelha da obra “Natureza morta” (verso), Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

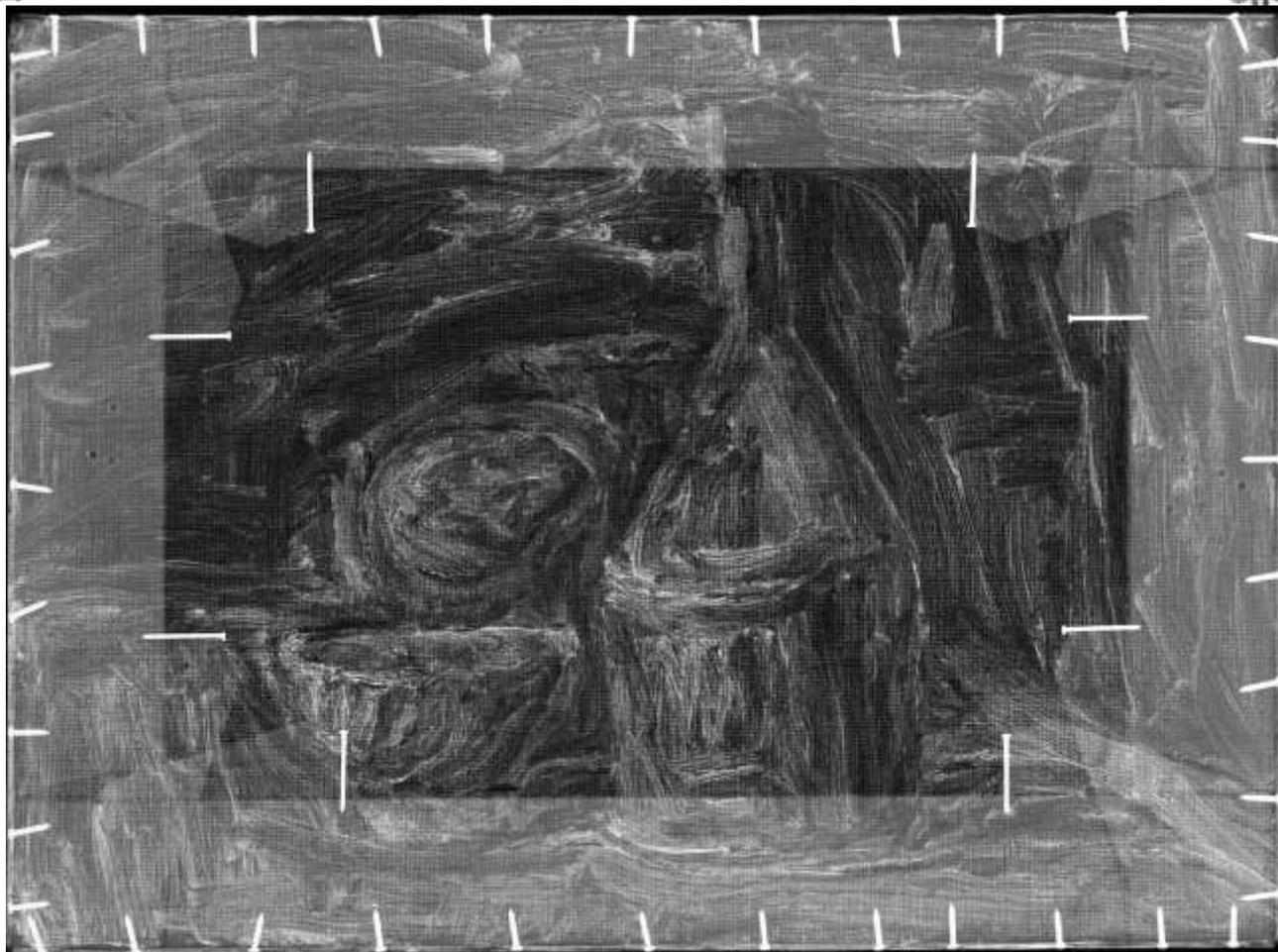


Figura 4.22 – Imagem de radiografia da obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126. Condições experimentais (50kV, 40 μ A, 5seg 10x) que foi aplicado uma só vez (tela inteira). (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

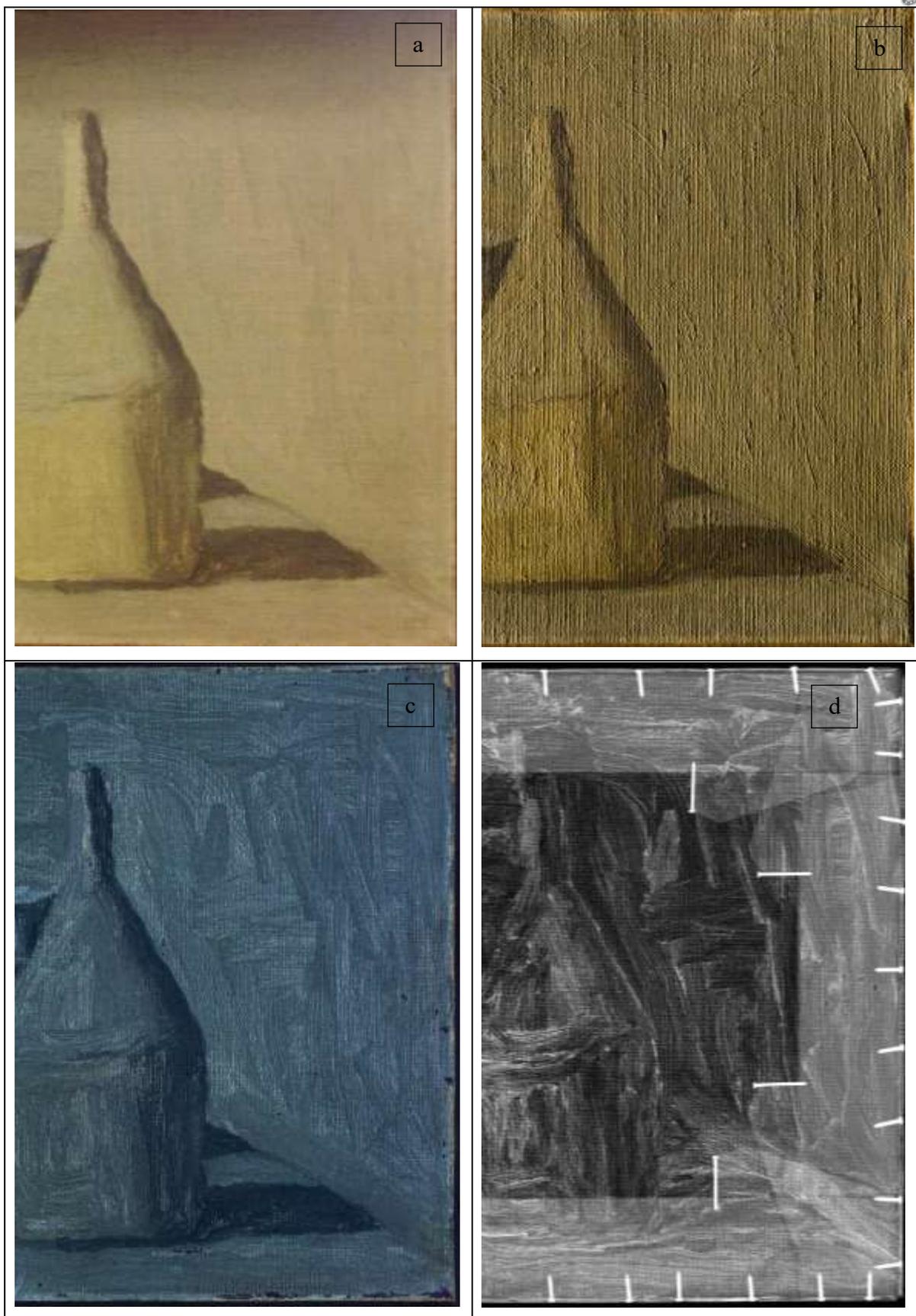


Figura 4.23 – Imagens comparativas: a) visível, b) rasante, c) UV, d) radiografia da obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126. (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

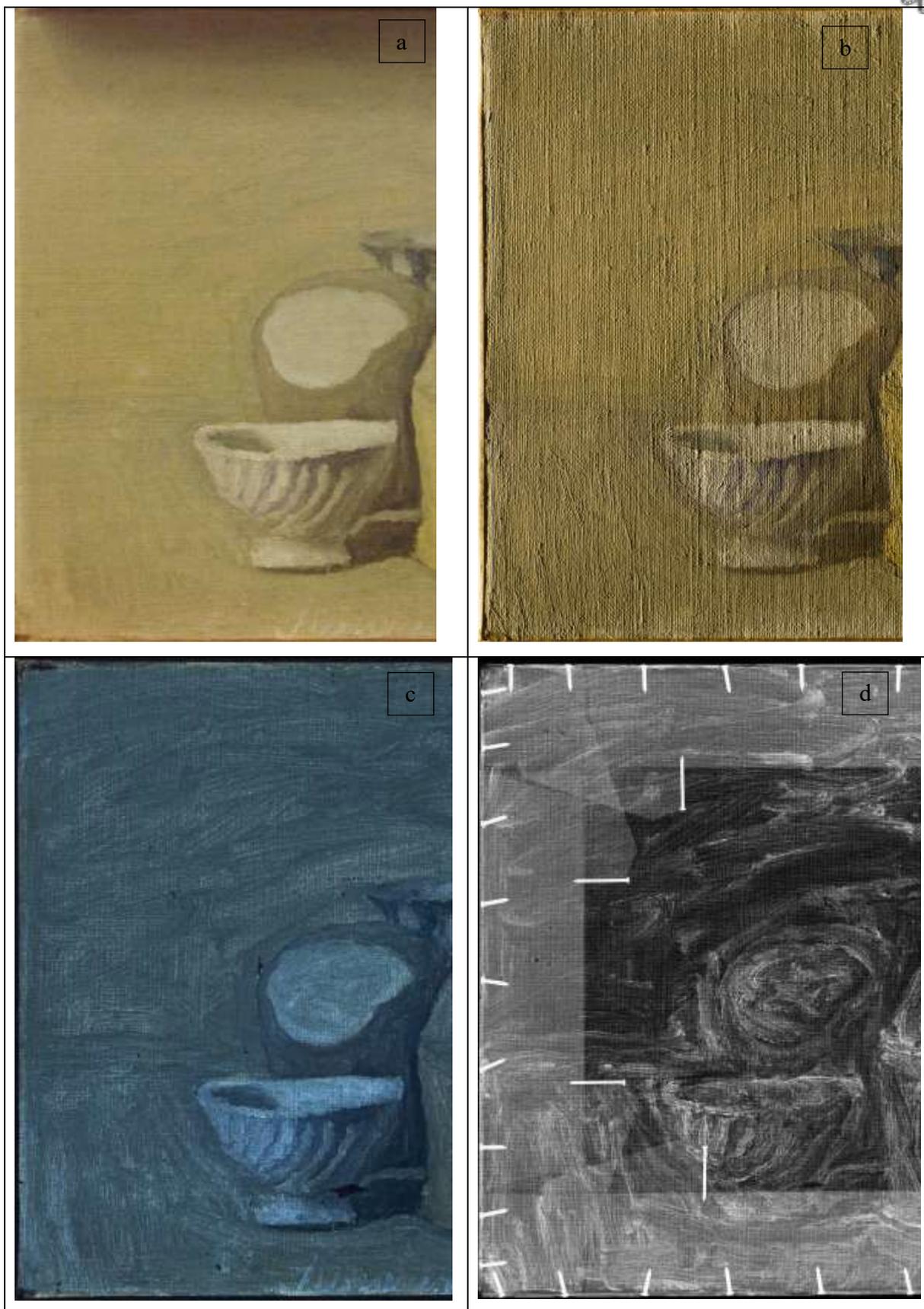


Figura 4.24 – Imagens comparativas: a) visível, b) rasante, c) UV, d) radiografia da obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126. (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

4.4 Medidas de FRX: obra “Natureza Morta de 1946”

As imagens da figura 4.25 mostram exemplos do sistema de FRX portátil em funcionamento nas medidas da obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC.USP 63.1.126

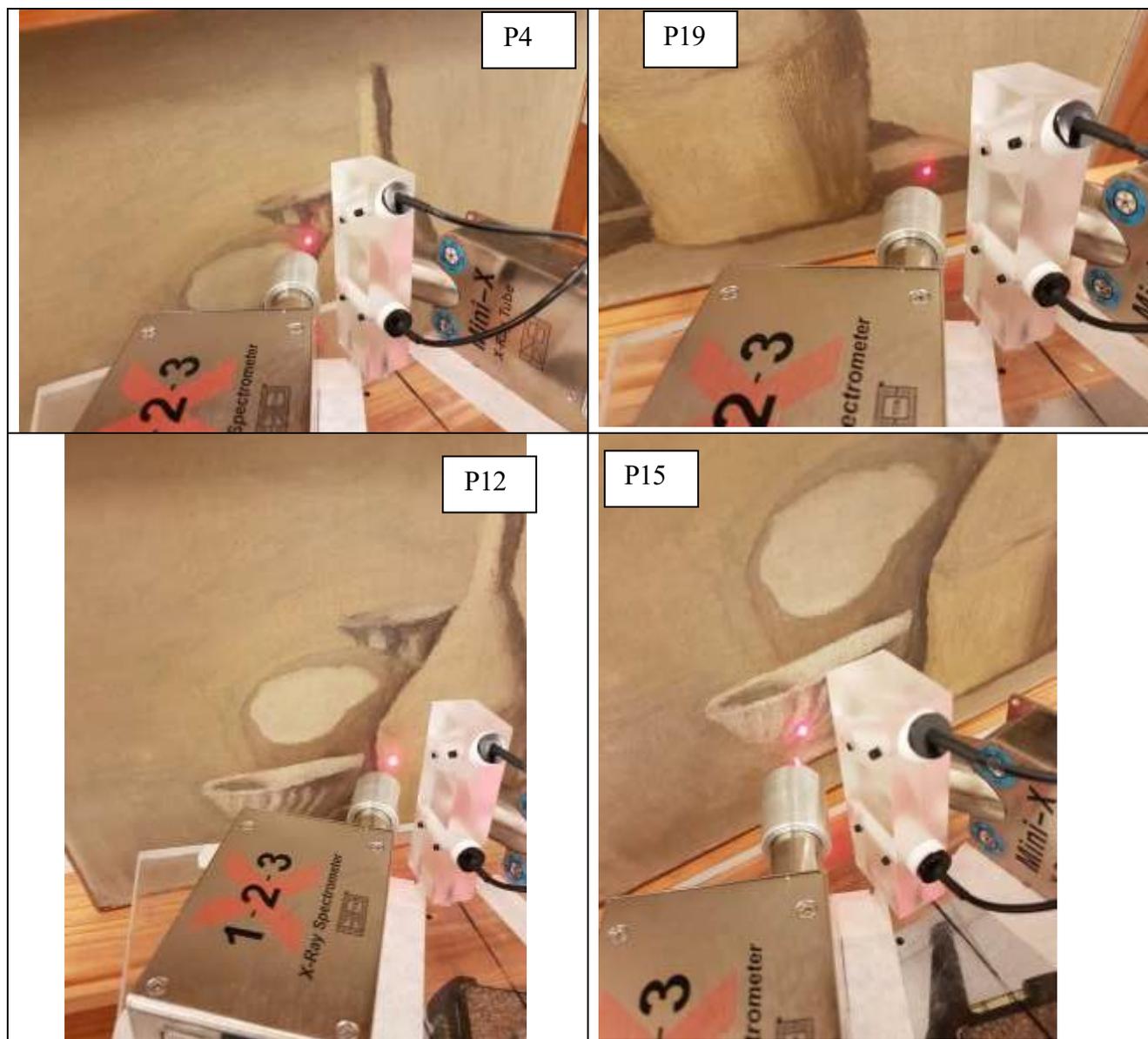


Figura 4.25. Imagens das medidas de FRX e os respectivos pontos identificados. Obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

Um total de vinte (20) pontos foi medido com FRX em diferentes colorações identificadas na pintura (figura 4.26). Os detalhes da localização de cada ponto medido na obra estão descritos na tabela 2. Deve-se observar que as cores sugeridas na tabela foram identificadas visualmente. As figuras 4.27, 4.28 e 4.29 apresentam a localização dos pontos de FRX nas imagens com luz ultravioleta, reflectância de infravermelho e radiografia respectivamente.

Tabela 2. Nomenclatura e especificação dos pontos medidos por FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126

Espectros	Posição medida - detalhe	Espectros
P1	fundo bege lado direito lado garrafa grande	190715cc
P2	sombra garrafa grande	190715cd
P3	bege garrafa grande	190715ce
P4	sombra escura	190715cf
P5	sombra sobre garrafa	190715cg
P6	branco acinzentado sobre garrafa	190715ch
P7	branco acinzentado xícara	190715ci
P8	bege garrafa grande	190715ej
P9	sombra	190715ck
P10	sombra	190715cl
P11	branco acinzentado xícara (verso há selo)	190715cm
P12	bege + escuro garrafa grande	190715cn
P13	branco borda da xícara	190715co
P14	fundo bege lado esquerdo próximo xícara	190715cp
P15	sombra violeta xícara	190715cq
P16	sombra entre garrafa e xícara	190715cr
P17	sombra garrafa grande	190715cs
P18	branco	190715ct
P19	sombra marrom	190715cy
P20	branco assinatura	190715cx

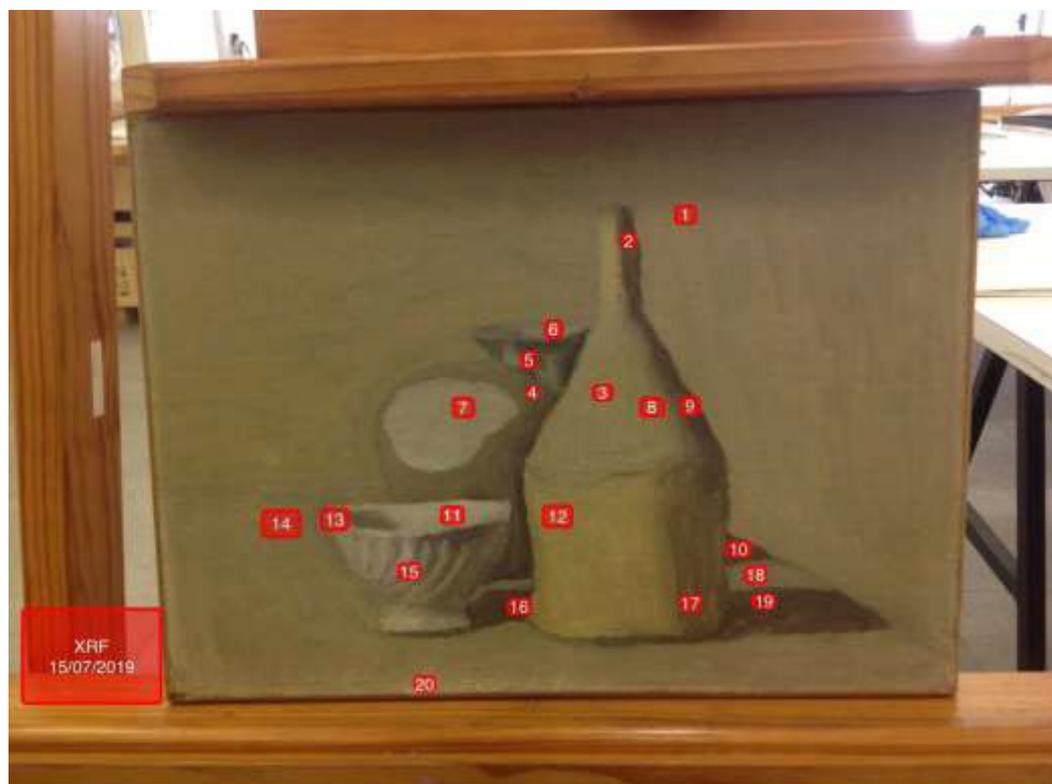


Figura 4.26. Imagem de luz visível com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

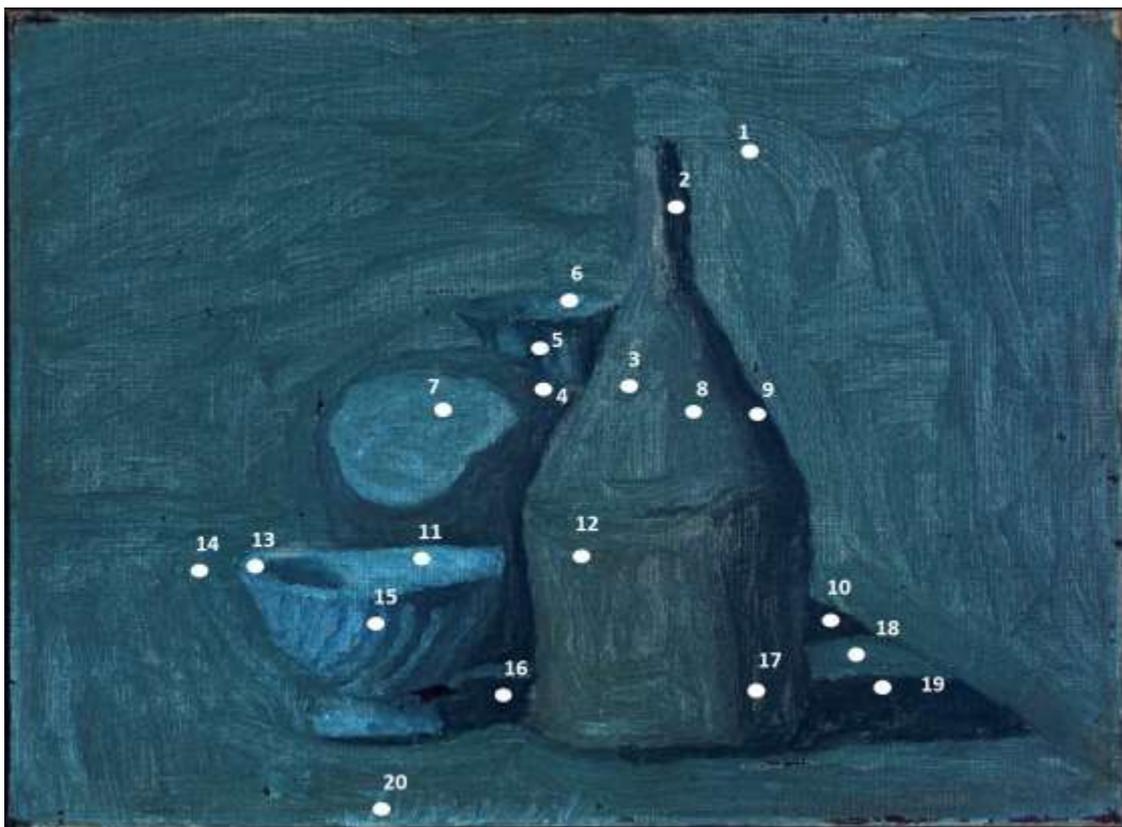


Figura 4.27. Imagem de fluorescência visível com luz UV de Infravermelho com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

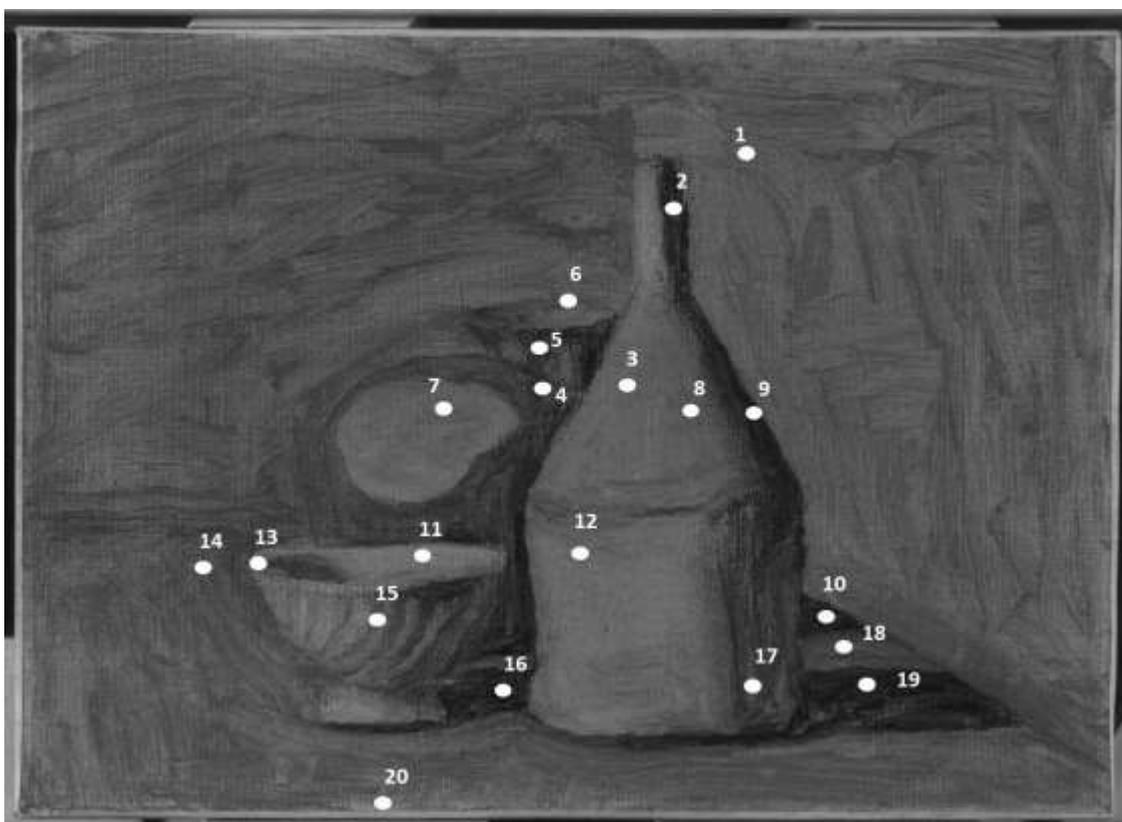


Figura 4.28. Imagem de Reflectografia de Infravermelho com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

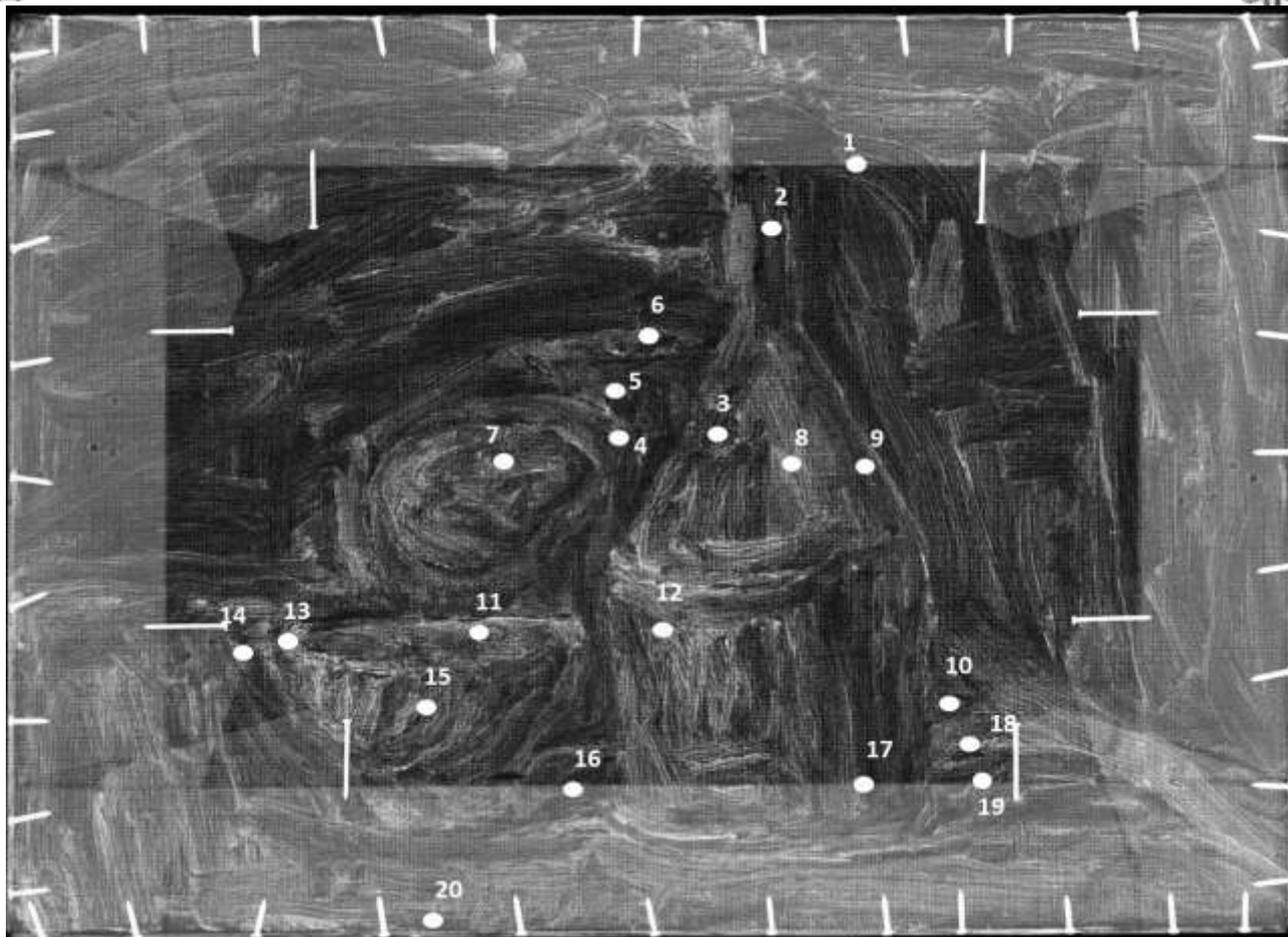
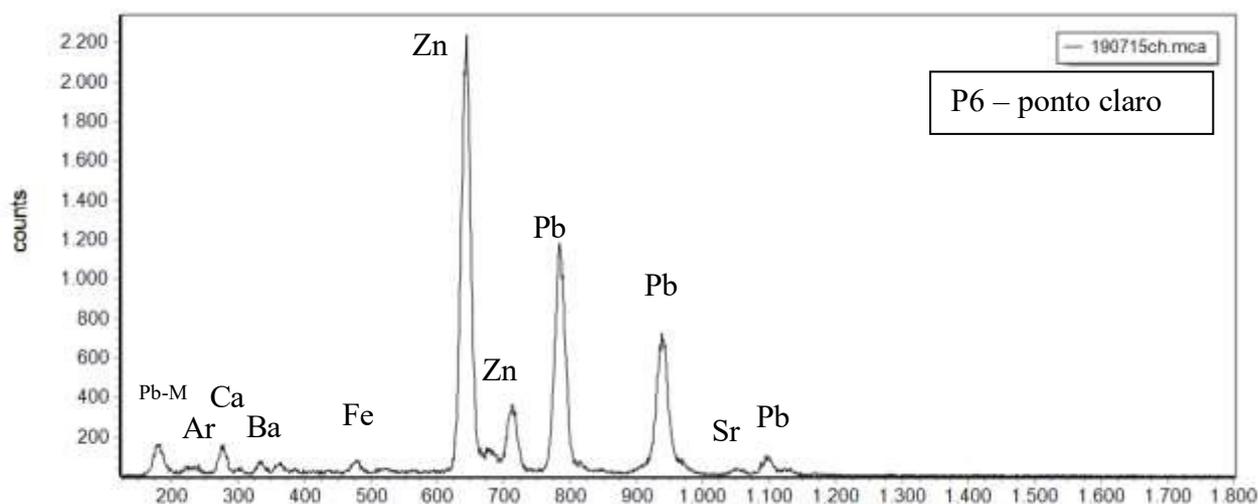


Figura 4.29. Imagem de Radiografia com os pontos medidos com a técnica de FRX na obra “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17 (foto: PCampos, MRizzutto-IFUSP)

Espectros típicos das medidas FRX com o equipamento portátil podem ser vistos nas figuras abaixo.



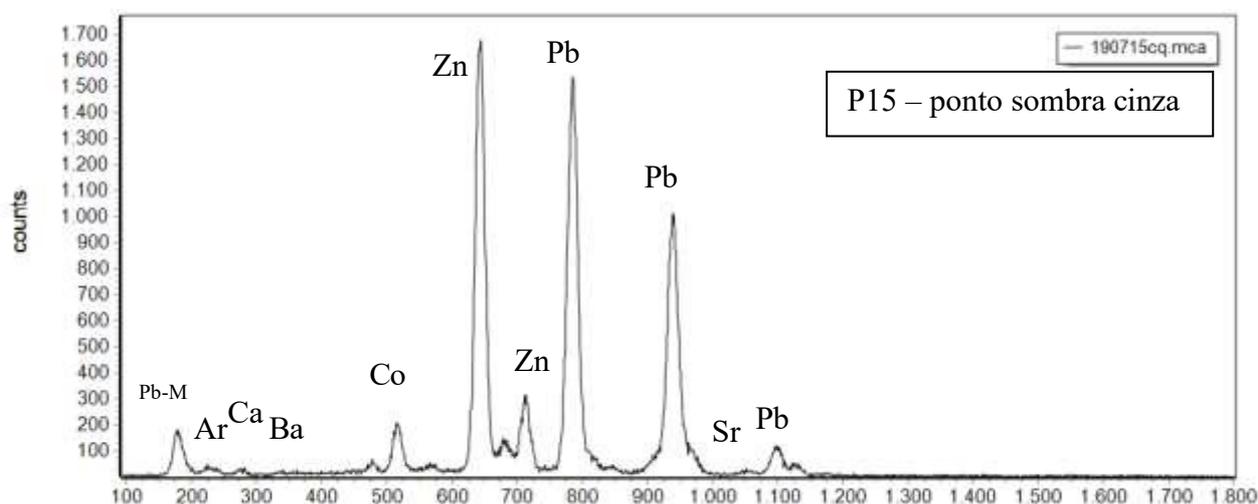
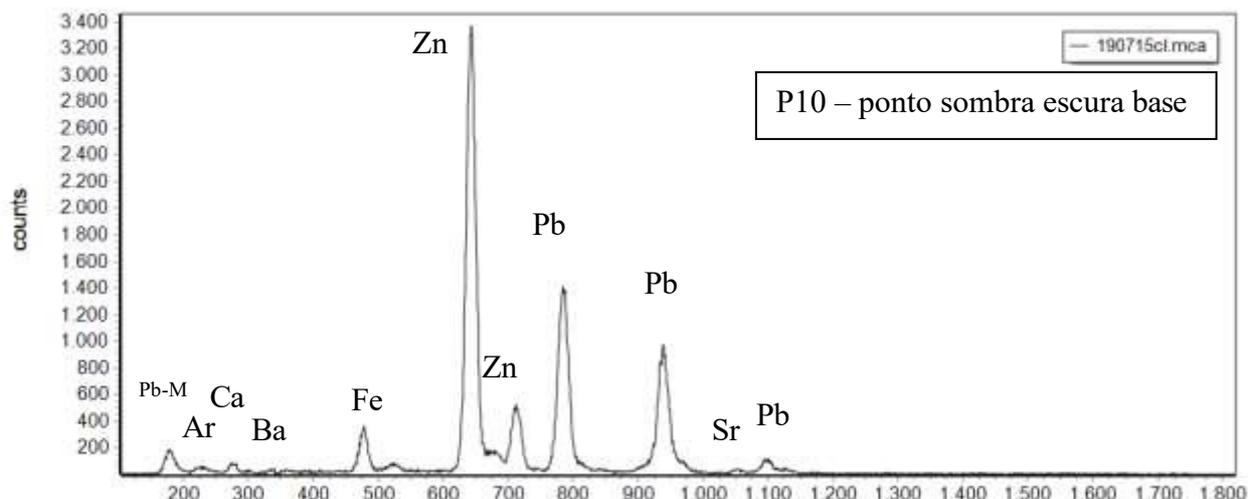
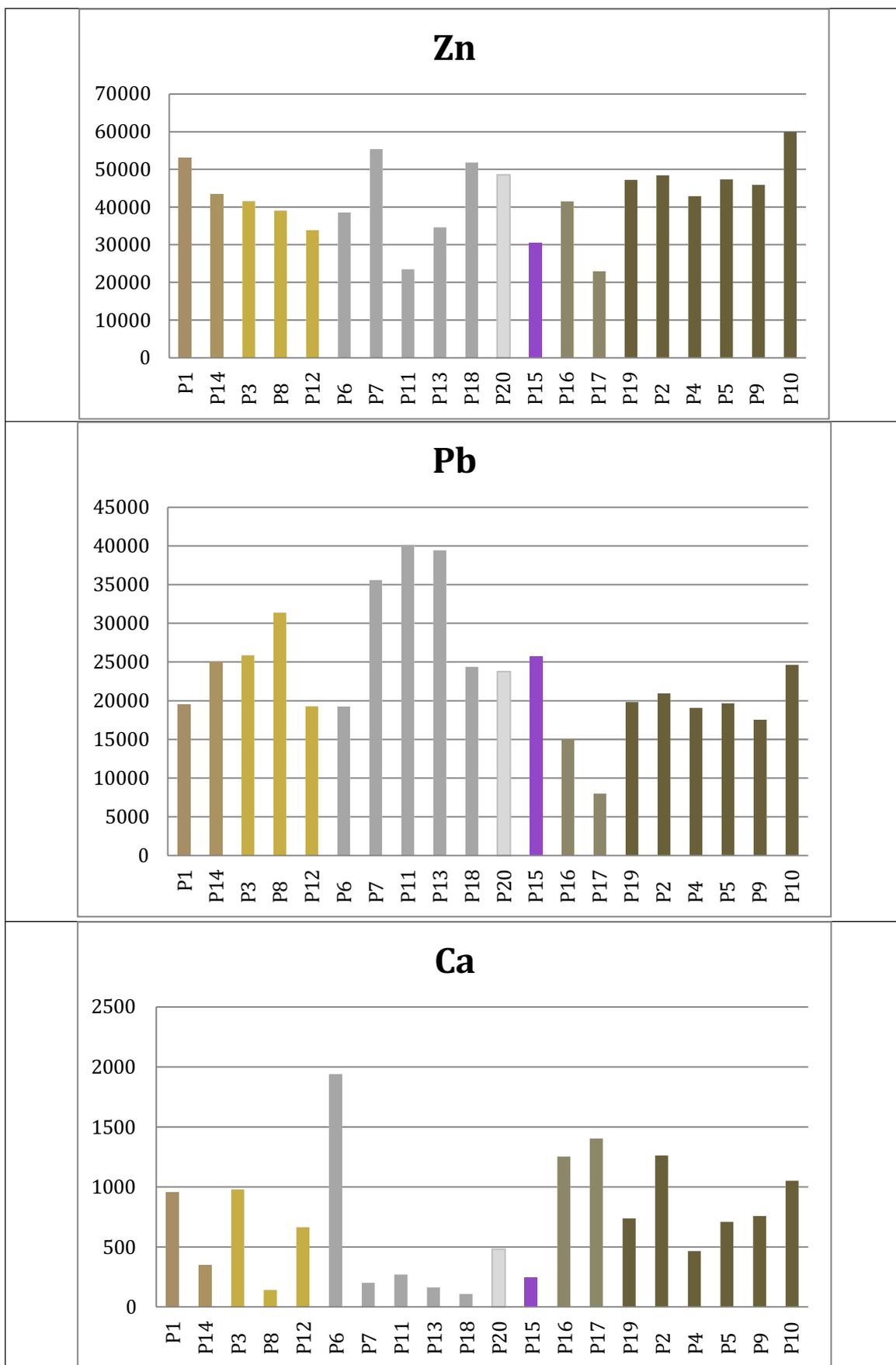


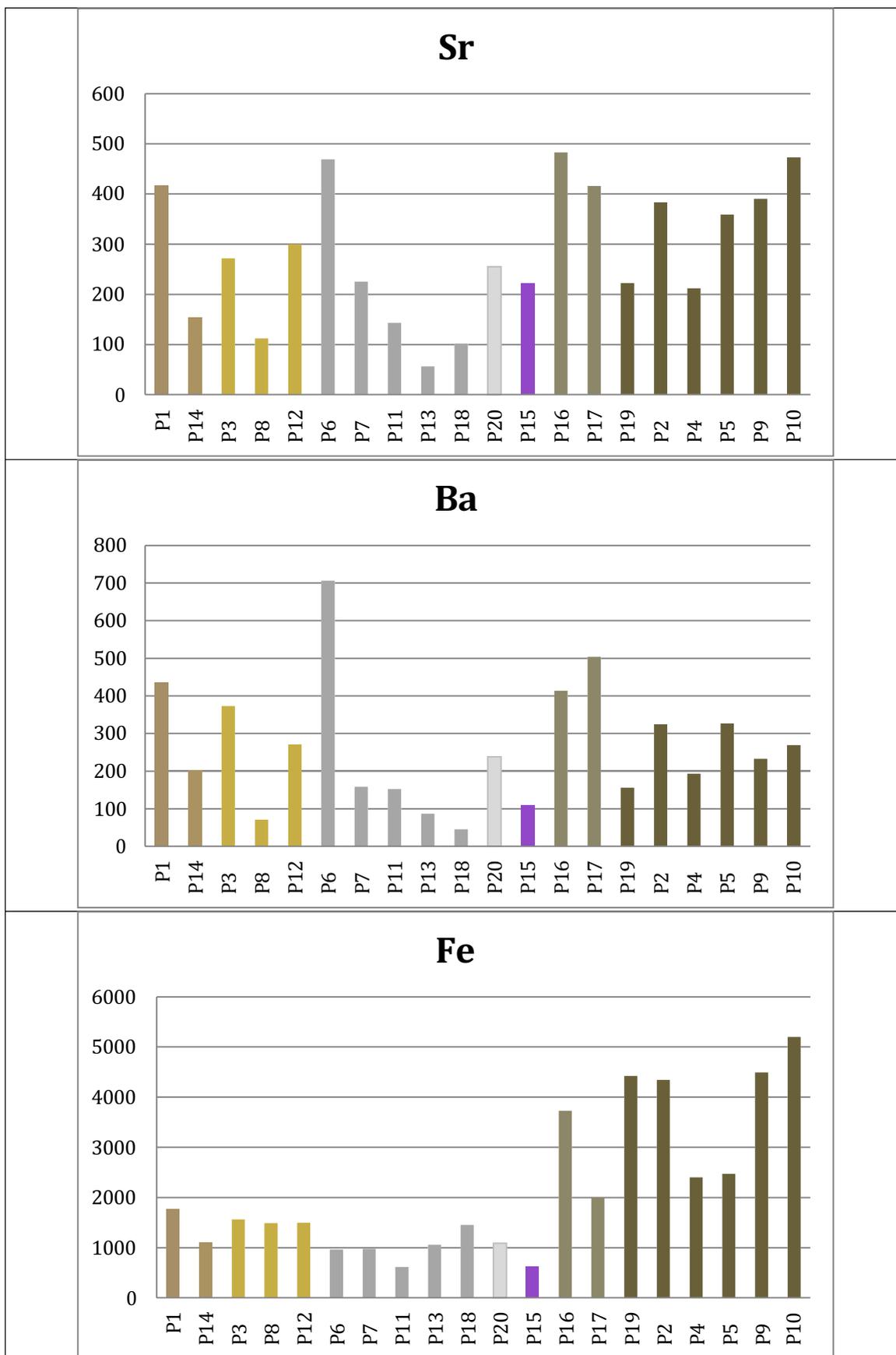
Figura 4.30. Espectros de FRX, superior: ponto P6 – branco sobre garrafa; centro: ponto P10 – sombra escura base lado direito; inferior: ponto P15 – sombra cinza xícara. Obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126.

Todos os espectros medidos apresentam uma grande quantidade de chumbo (Pb) e zinco (Zn). Nos pontos escuros também há alta quantidade de ferro (Fe) e em alguns pontos cobalto (Co). Os espectros também apresentam quantidades menores de elementos como cálcio (Ca), bário (Ba), e estrôncio (Sr). A quantidade de elementos químicos identificados nesta obra é bastante pequena o que sugere uma paleta restrita que pode ser característica de obras deste artista. A sistematização dos dados de FRX para esta obra pode ser visualizada através de gráficos de barras abaixo para cada elemento químico e para todos os pontos medidos. As barras coloridas nestes gráficos ajudam a identificar a cor do ponto medido.

Não há muitas variações entre os pontos medidos para os diferentes elementos químicos, apenas o cálcio apresenta uma maior quantidade no ponto P6 e está vinculado com o Sr e Ba indicando talvez um ponto de preparação na tela com carbonato de cálcio ou sulfato de cálcio ou barita. O ferro está em maior quantidade nos pigmentos marrons.

O gráfico de barras do cobalto (Co) demonstra claramente a existência do pigmento violeta de cobalto como um dos possíveis pigmentos identificados nesta pintura.





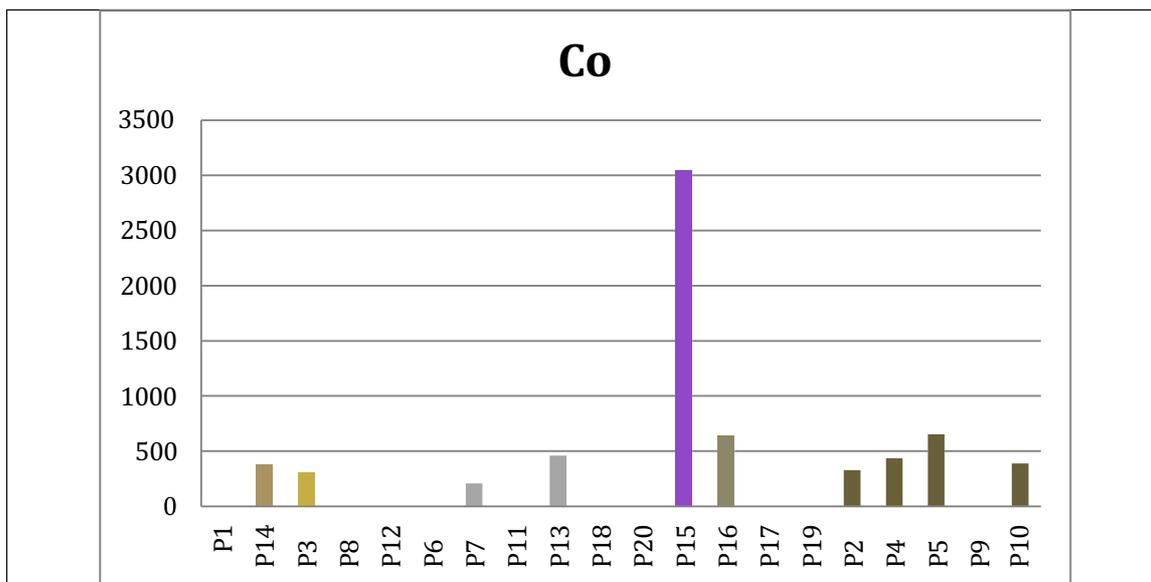


Figura 4.31. Gráficos de barra das quantidades de raios X medidos para os diferentes elementos químicos por FRX nos diversos pontos da obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126.

O gráfico de barras do cobalto (Co) demonstra claramente a existência do pigmento violeta de cobalto como um dos possíveis pigmentos identificados nesta pintura.

5. Conclusões

As imagens com luz ultravioleta (UV) apresentaram tons de violeta diferente nas obras, facilitando a identificação de pontos de intervenção e restauro. A comparação desta imagem de UV com a imagem de RIV auxiliou na confirmação da existência de alguns pontos de intervenção, geralmente escurecidos na imagem de infravermelho. Nas bordas da tela, pode-se observar vários pontos pequenos com fluorescência escura evidenciando também restauro nestas regiões.

As imagens de reflectografia de infravermelho (RIV) não permitiram revelar traços de grafite ou carvão nestas obras. Apenas na obra de 1939 há uma pequena indicação do uso destes materiais como indicado na figura 4.6.

As imagens de radiografia foram de excelente ajuda principalmente na obra de 1939 que permitiu observar um arrependimento do artista onde este escondeu uma jarra (visível na radiografia e invisível na imagem de luz visível). A imagem radiográfica da obra de 1946 também permitiu evidenciar muito claramente as pinceladas do artista e reforçam a imagem de UV desta obra onde foi possível também evidenciar as pinceladas por esta técnica.

A análise de FRX permitiu identificar os elementos químicos existentes nos pigmentos destas obras.

- A obra de 1939 apresenta o zinco como elemento principal (brancos e misturados nos outros pigmentos para dar tons). Os restauros não foram feitos com Zn, pois particularmente nos pontos de restauro a quantidade de zinco diminuiu e o elemento Ca varia também, possivelmente o Ca então é o elemento vinculado ao restauro. Algumas manchas observadas nesta obra apresentam maior quantidade de Pb. Também ressalta-se que a paleta do artista nesta obra é bastante reduzida basicamente o branco é de zinco, os marrons são a base de ferro e os marrons com tonalidade mais escura possuem bário em sua constituição.
- A obra de 1946 apresenta o elemento chumbo e zinco presente em todos os pontos medidos, sugerindo o uso de pigmentos brancos à base de branco de chumbo e branco

de zinco. Nos pontos escuros também há alta quantidade de ferro (Fe) e em alguns pontos cobalto (Co) principalmente no ponto P15 que está vinculado ao pigmento violeta de cobalto (figura 4.31). A quantidade de elementos químicos identificados nesta obra é bastante pequena o que sugere uma paleta restrita que pode ser característico de obras deste artista.

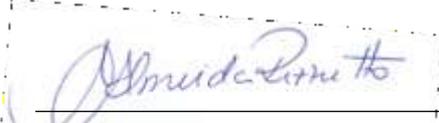
A tabela 3 abaixo sistematiza os elementos identificados por FRX e vincula estes elementos a possíveis pigmentos.

Tabela 3. Possíveis pigmentos utilizados na pintura sobre tela, elementos-chave que os caracterizam por fluorescência de raios X, composição química e período de utilização [1]

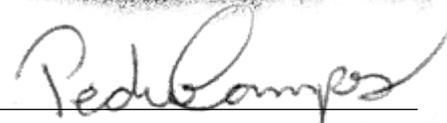
COR	ELEMENTOS	PIGMENTOS	COMPOSIÇÃO	PERÍODO
Obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1939, acervo MAC USP 63.2.17				
Branco	Zn	Branco de Zinco	ZnO	Sintético séc. 19
Branco	Pb	Branco de Chumbo	2PbCO ₃ ,Pb(OH) ₂	Antiguidade, Sintético
Branco	Ca	Calcita ou gesso	CaCO ₃ CaSO ₄ .2H ₂ O	Mineral
Branco	Ba	Barita	BaSO ₄	Sintético séc. 19
Marrom	Fe	Sienna Ocre Goethita	Fe ₂ O ₃ ,nH ₂ O,Al ₂ O ₃ Fe ₂ O ₃ ,H ₂ O	Mineral
Obra: “Natureza morta”, Giorgio Morandi, 1946, acervo MAC USP 63.1.126				
Branco	Zn	Branco de Zinco	ZnO	Sintético séc. 19
Branco	Pb	Branco de Chumbo	2PbCO ₃ ,Pb(OH) ₂	Antiguidade, Sintético
Branco	Ca	Calcita ou gesso	CaCO ₃ CaSO ₄ .2H ₂ O	Mineral
Branco	Ba	Barita	BaSO ₄	Sintético séc. 19
Marrom	Fe	Sienna Ocre Goethita	Fe ₂ O ₃ ,nH ₂ O,Al ₂ O ₃ Fe ₂ O ₃ ,H ₂ O	Mineral
Violeta	Co	Violeta de Cobalto	Co	

Referências

1. Stuart, B.; “Analytical Techniques in Materials Conservation”. Ed.: John Wiley & Sons Ltd, England, 2007.



Dra. Márcia de Almeida Rizzutto



Dr. Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos

São Paulo, 02 de abril de 2020.