

“Um abstrato no campo figurativo”: perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi

*“An Abstract in the Figurative Field”:
Murilo Mendes’ Perspective on the Work of
Giorgio Morandi*

*“Un abstracto en el campo figurativo”:
perspectiva de Murilo Mendes sobre la obra de
Giorgio Morandi*

Victor Tuon Muraria
Universidade de São Paulo
E-mail: victortmurari@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítica do texto “Um abstrato no campo figurativo”, escrito pelo poeta brasileiro Murilo Mendes no início da década de 1960, sobre o artista italiano Giorgio Morandi. Nosso objetivo é explorar as interconexões entre os conceitos apresentados por Mendes e a obra de Morandi, considerando o contexto de produção da crítica e sua relevância no discurso crítico de arte brasileiro e italiano. Argumentamos que a importância da crítica de Mendes reside não na introdução de novas abordagens interpretativas, mas sim na sua contribuição para a consolidação de um corpo crítico moderno, que, no entanto, mantém um alinhamento com a tradição estabelecida. Além disso, o texto destaca a sensibilidade poética de Mendes ao abordar a produção de Morandi, revelando um ponto de vista singular sobre o processo criativo do artista.

Palavras-chave: *Murilo Mendes; Giorgio Morandi; crítica de arte; crítica de arte moderna.*

ABSTRACT

This paper offers a critical analysis of "An Abstract in the Figurative Field", a text penned by Brazilian poet Murilo Mendes in the early 1960s, focusing on the Italian artist Giorgio Morandi. Our aim is to explore the interconnections between Mendes's conceptual framework and Morandi's artistic output, taking into account the historical context of the critique's creation and its significance within both Brazilian and Italian art criticism. We contend that the importance of Mendes's critique lies not in pioneering new interpretive approaches, but rather in its contribution to the establishment of a modern critical discourse that nonetheless aligns with established traditions. Furthermore, the text highlights Mendes's poetic sensibility in his engagement with Morandi's work, offering a unique perspective on the artist's creative process.

Keywords: *Murilo Mendes; Giorgio Morandi; art criticism; modern art criticism.*

RESUMEN

Este artículo propone un análisis crítico del texto "Un abstracto en el campo figurativo", escrito por el poeta brasileño Murilo Mendes a principios de la década de 1960, sobre el artista italiano Giorgio Morandi. Nuestro objetivo es explorar las interconexiones entre los conceptos presentados por Mendes y la obra de Morandi, considerando el contexto de producción de la crítica y su relevancia dentro del discurso crítico del arte tanto brasileño como italiano. Argumentamos que la importancia de la crítica de Mendes no reside en la introducción de nuevos enfoques interpretativos, sino en su contribución a la consolidación de un cuerpo crítico moderno que, sin embargo, mantiene un alineamiento con la tradición establecida. Además, el texto destaca la sensibilidad poética de Mendes al abordar la producción de Morandi, revelando una perspectiva singular sobre el proceso creativo del artista.

Palabras clave: *Murilo Mendes; Giorgio Morandi; crítica de arte; crítica de arte moderno.*

Data de submissão: 22/05/2025
Data de aprovação: 02/08/2025

*Morandi controla o sono das garrafas
Que por sua vez controlam
a vigília de Morandi
Sob os pórticos bolonheses
Morandi caminha
Órfão de pai e de garrafa*
(Mendes, 1994, p. 1527).¹

Introdução

À medida que nos aprofundamos na leitura do poema “Morandi”, de Murilo Mendes (1901-1975), somos confrontados com três dos traços mais marcantes da biografia do pintor Giorgio Morandi (1890-1964): em primeiro lugar, somos atraídos pela eloquente simbiose entre o “sono das garrafas que controlam a vigília”, estabelecendo uma espécie de jogo de poder entre aquele que escolhe e o que é escolhido; na sequência, vemos surgir os pórticos bolonheses, em alusão ao profundo vínculo que o artista mantinha com a cidade onde nasceu e permaneceu ao longo de toda sua vida; e, por fim, nos deparamos com o peso da palavra “órfão”, cuja interpretação pode variar entre uma referência direta à morte prematura de seus pais, Andrea Morandi e Maria Maccaferri, ou mesmo à maneira como se manteve afastado de qualquer filiação às vanguardas italianas de sua época.

Todos esses aspectos demonstram conhecimento sobre a história do pintor, bem como revelam o profundo apreço que o poeta brasileiro nutria por essa figura. Além do poema mencionado anteriormente, Mendes conclui em 26 de maio de 1962 o texto “Giorgio Morandi: um abstrato no campo figurativo” (Picchio, 2002). Nesse escrito, o poeta propõe uma interpretação das obras do mestre de Bolonha, tendo como ponto de partida sua própria definição de conceitos como abstração, figuração, primitivismo, entre outros. Diante do que foi dito, temos por objetivo propor uma apreciação crítica do texto de Mendes, de modo a contemplar as possíveis relações entre os conceitos levantados pelo escritor e a obra do artista. Ademais, torna-se inerente a este processo analisar o contexto em que a crítica foi escrita, assim como situar o texto perante a fortuna crítica italiana e brasileira.

Uma apreciação crítica do texto de Murilo Mendes não pressupõe, necessariamente, que este revele seu valor por meio da introdução de novas perspectivas de leitura das obras. Afinal de contas, como veremos mais a diante, as prerrogativas anunciadas pelo escritor não ostentam, de nenhuma maneira, um caráter inovador. Nesse sentido, a relevância desse escrito reside na contribuição de uma produção intelectual alinhada à crítica italiana e brasileira. Portanto, o que vemos surgir no texto é um dos possíveis pontos de vista sobre o processo criativo do artista, depurado por uma personalidade sensível, que logrou como poucos expressar através de palavras a produção de um artista interessado nos aspectos formais da pintura.

De modo geral, a produção acadêmica a respeito de Murilo Mendes abrange uma ampla gama de interesses que podem estar vinculados a diversos aspectos de sua biografia. Contudo, devido à sua vocação de poeta, grande parte do que se produz a seu respeito está em conformidade com tal atividade. Ainda na seara da produção literária, podemos citar a publicação *Em busca de uma poesia universal: Murilo Mendes na Itália (1957-1975)*, de Raphael Salomão Khéde, de 2013, e a dissertação de Daniela Bunn, *L'Occhio del poeta: a máquina abstrata muriliana*, de 2004. Ambas interessadas nas questões relacionadas a literatura e o efeito da arte italiana em sua produção poética.

Para tratarmos de pesquisas mais recentes e relacionadas a outras facetas do poeta, no ano de 2019, Valtencir Almeida dos Passos ofereceu uma perspectiva interessante sobre a relação do poeta com o mundo das artes e dedicou-se ao estudo da formação da coleção de pinturas de Mendes, defendendo a dissertação *O processo de institucionalização da coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes*. A pesquisa de Passos teve como ponto de partida a doação da biblioteca do poeta à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 1977.

Considerando o que foi dito nos parágrafos anteriores, deve-se ter em mente que este artigo não tem as ambições de um estudo poético ou literário, estabelecendo, assim, os limites desta pesquisa no que tange aos aspectos fundamentais da crítica de arte sobre Giorgio Morandi.

Aspectos biográficos

No que se refere à recepção de Morandi no cenário artístico brasileiro, é notável que o pintor adquiriu maior reputação sobretudo a partir dos anos de 1950, quando participou das I, II e IV edições da Bienal de São Paulo, sendo laureado com os prêmios de Gravura (1953) e Pintura (1957). Além do mais, por conta de seu sucesso nas Bienais e de sua incorporação às coleções de arte em instituições nacionais, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Morandi passou a ser reconhecido pelos artistas locais como referência no domínio da construção do espaço pictórico, na síntese das formas e pelo uso racional das cores. Entre aqueles declaradamente partidários à pintura morandiana podemos citar Iberê Camargo, Maria Leontina, Milton Dacosta, German Lorca, Paulo Pasta, entre outros.

Já Murilo Mendes, poeta e escritor nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, teve seu nome fortemente vinculado às expressões modernistas da literatura e da arte. No decorrer dos anos de 1930, publicou sua obra inaugural *Poemas*, que lhe valeu o Prêmio Graça Aranha. Na primeira metade da década de 1950, proferiu conferências na França, Holanda e Bélgica, abordando temas relacionados à cultura brasileira. Em 1957, foi nomeado pelo Itamaraty para a função de professor de literatura brasileira na Universidade de Roma. Desde o início de sua carreira, Murilo Mendes dedicou-se à crítica de arte, com textos publicados em veículos como o Correio da Manhã e O Estado de São Paulo (Khéde, 2013, p. 13). Todavia, a partir de sua chegada a Roma e sua aproximação com os artistas locais, o exercício da crítica passou a ser mais frequente em sua produção.

Até o ponto em que as pesquisas mais recentes avançaram, pouco se sabe sobre as circunstâncias que levaram Morandi e Mendes a um primeiro encontro. De todo modo, evidências indicam que Mendes tinha o hábito de frequentar os ateliês dos artistas o que também parece ter ocorrido com o pintor de Bolonha. Esses indícios podem ser confirmados no próprio texto que analisaremos, assim como em uma correspondência, que será discutida mais adiante, na qual Mendes se mostra ambientado com o ateliê e o entorno familiar do artista. Morandi passou toda sua vida² em companhia de suas irmãs, na *Via Fondazza 36*, onde também fica seu ateliê.

Muraria, Victor Tuon. “Um abstrato no campo figurativo”: perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267> >

Outra hipótese, embora menos evidente devido à natureza reservada do artista, diz respeito às recepções que o poeta promovia em sua residência, situada na *Via del Consolato 6*, em Roma. Tais recepções, que contavam com a presença de artistas de todos os tipos, eram conhecidas como uma oportunidade singular para conhecer figuras como os brasileiros Haroldo e Augusto de Campos, Vinicius de Moraes, Antônio Cândido e Gilda de Mello e Souza, os italianos Alberto Moravia, Elza Morante, além de pessoas de tantas outras nacionalidades como o espanhol Rafael Alberti, o húngaro Árpád Szenes, e outros.

A crítica de Murilo Mendes

Sobre a produção crítica de Murilo Mendes, Valtencir dos Passos (2019, p. 61) escreve:

Haroldo de Campos, então correspondente do Correio da Manhã, aponta que Murilo passou a ser requisitado pelos artistas italianos, pois havia se tornado um crítico de artes plásticas citado com igualdade, ao lado de Argan e Nello Ponte. Sua crítica despertou o interesse de Argan que a considerou um prolongamento de seu trabalho literário. Para o historiador da arte italiano, Murilo utilizou a linguagem da crítica como integração entre a escrita verbal e o visual, característico de sua atividade poética. E ainda acrescentou que, a crítica de arte para o poeta "não era de modo algum a atividade de um bom dilettante, mas uma repartição de seu laboratório linguístico". Como crítico, Murilo não tinha a mínima astúcia, pois evitava se comprometer, bem como emitir juízo de valor, para não se indispor com os amigos. Para Argan, tal atividade não constituía um problema, pois entendia que Murilo sendo, um poeta, [sic] mantinha interesse tanto pela linguagem da arte quanto a da crítica.

A postura de Murilo Mendes em relação aos seus amigos pintores coaduna com alguns traços da personalidade de Giorgio Morandi. Faz parte do folclore relacionado ao artista o episódio de uma contenda envolvendo o historiador da arte Francesco Arcangeli, que, no início da década de 1950, foi convidado a escrever uma monografia sobre sua produção artística. Embora tenha sido o primeiro acadêmico a estabelecer conexões entre a pintura de Morandi e as vanguardas europeias, aos olhos do pintor, Arcangeli parecia estar mais inclinado a recriar uma narrativa sobre a história da arte italiana, negligenciando aspectos fundamentais de suas pinturas. Outro ponto que acen-tuou o desagrado de Morandi em relação à monografia foi a tentativa do historiador de desmisti-ficar a ideia de sua personalidade retirada e isolada.³ O desfecho dessa disputa ocorreu somente em 1964, após a morte do artista, com a publicação da monografia (Arcangeli, 1964).

Muraria, Victor Tuon. “Um abstrato no campo figurativo”: perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267> >

É altamente provável que Murilo Mendes tenha tomado conhecimento de tal contenda e tenha preferido não desagradar o pintor. Essa percepção sobre os fatos adquire maior relevância quando nos deparamos com uma carta que o poeta endereçou a Morandi, na qual expressa sua admiração e detalha quais seriam os próximos passos para a publicação de um artigo a seu respeito. A carta pode ser encontrada anexada à versão do texto que se encontra em salvaguarda do *Archivio Morandi*, em Bolonha. Conforme o conteúdo da carta:

Roma, 13.6.62

Prezado Morandi,

É com grande prazer que lhe envio a página anexa onde expressa a admiração que há muito tenho pelo artista e homem exemplar que é Giorgio Morandi. Espero que o senhor goste.

Estou pensando em publicá-lo na edição de outono da revista "*L'Europa Letteraria*", que o senhor certamente conhece. Posteriormente, fará parte de uma série de artigos que escrevo sobre alguns dos mestres pintores italianos do *Novecento* e que serão reunidos em livro.

Também da parte de minha esposa, quero, caro amigo Morandi, agradecer suas gentis irmãs e as mais caras saudações do seu [...]⁴.

Murilo Mendes.⁵

Vale ressaltar que Mendes tinha plena consciência de seus propósitos com o texto, mesmo que este tenha permanecido inédito até o ano de 2002, quando Luciana Stegagno Picchio deu cabo do projeto iniciado por ele e organizou o volume *Murilo Mendes: L'occhio del Poeta*. A publicação de Picchio conserva o título escolhido pelo poeta e compila 52 textos que Mendes havia escrito durante os 18 anos em que residiu na Itália, incluindo apresentações de catálogos e exposições de artistas com quem conviveu. Entre esses artistas estão Alberto Magnelli, Gino Severini, Giuseppe Capogrossi, Achille Perille, entre outros. O próprio título da obra deixa claro que a intenção de Mendes ao oferecer textos de crítica de arte estava diretamente associada ao seu papel de poeta, respaldando, assim, as afirmações de Giulio Carlo Argan.

Conforme mencionado anteriormente, "Giorgio Morandi: um abstrato no campo figurativo" foi concluído em 26 de maio de 1962, dois anos antes do falecimento do pintor. Durante esse período, o mestre bolonhês reduziu significativamente suas atividades, afastando-se de suas obrigações diárias como professor de gravura na *Accademia di Belle Arti di Bologna* e de seus

Muraria, Victor Tuon. "Um abstrato no campo figurativo": perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267> >

compromissos junto ao comitê da *Biennale di Venezia*. Importante ressaltar que, quando o texto veio à luz, Morandi já desfrutava de prestígio enquanto um artista de excelência e as discussões que balizaram as publicações a seu respeito já se encontravam estabelecidas, na Itália e no Brasil.

A abordagem adotada por Murilo Mendes em relação à pintura coaduna em muitos aspectos com o que era comum ao processo criativo de Giorgio Morandi. Tendo em vista o modelo criativo do poeta, Daniela Bunn (2001) ressalta que tanto a concepção de uma obra pictórica quanto a de um poema envolvem um processo imaginativo, no qual a ação não resulta de um ato involuntário, mas sim de um processo de construção consciente que se originou em um plano abstrato. A afirmação de Bunn é reforçada por uma citação em que Mendes (1994, p. 849) diz: "Um quadro é sem dúvida uma operação manual – mas é o resultado de inúmeras antecedentes operações visuais e mentais".

Da maneira análoga, Giorgio Morandi comprehende a concepção da pintura como um processo puramente intelectual. Neste, o ato de pintar estaria condicionado a outras duas etapas anteriores, sendo a primeira delas a de idealização da imagem, na qual se compõem os arranjos dos objetos, e a segunda, o de uma realidade objetiva, na qual se formula o conceito daquilo que deveria tornar-se visível. Respondendo a um amigo sobre como pintava seus quadros, Morandi disse:

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 plenitude. Cézanne também dizia isso (Masi, 2012, p. 14).⁶

Por fim, importa salientar que a discussão sobre arte enquanto atividade intelectual transcende os paralelos delineados por Murilo Mendes e Giorgio Morandi, encontrando suas raízes na arte renascentista e no pensamento de Leonardo da Vinci. Para Da Vinci, a concepção de uma obra de arte não deve ser orientada apenas pela escolha dos objetos representados, mas antes pela decisão sobre o modo como devem ser apresentados. A bem da verdade, a preocupação de Da Vinci residia justamente na imposição da perspectiva geométrica como meio de elevar o status da pintura a uma "*cosa mentale*", afastando-a do que era classificado como arte mecânica. No entanto,

Muraria, Victor Tuon. "Um abstrato no campo figurativo": perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267> >

superada a questão sobre o status da pintura, para os artistas do início do século XX o uso racional da perspectiva geométrica se impunha como uma ferramenta primordial na criação do espaço pictórico (Barros, 2018).

“Um abstrato no campo figurativo”

Logo na primeira linha, Murilo Mendes (2012, p. 99) afirma que considera “Giorgio Morandi um abstrato em campo figurativo”. Posteriormente, define a abstração como “um ato da inteligência que, tendo por base a realidade, separa determinados elementos com o escopo de operar uma redução essencial” (Mendes, 2012, p. 99). De maneira geral, a abstração foi uma das questões que norteou o trabalho intelectual do poeta, conduzindo-o a uma série de interpelações sobre o papel do artista na criação de uma obra de arte, bem como a maneira como a obra retorna modificando o próprio criador. Exemplos dessa perspectiva podem ser identificados no poema dedicado a Morandi e mesmo em “Abstração” (Mendes, 1994, p. 434), cuja criação passa a conduzir o criador.

Em outra ocasião, Mendes (1994, p. 1320) definiu a abstração como um “método que em filosofia consiste em distinguir uma da outra as qualidades singulares dum objeto sensível, pensando uma independente das outras e dando a cada um uma experiência própria”. Nesse sentido, para o poeta, o abstracionismo não diz respeito somente a uma linguagem ou estilo artístico, mas sim a uma categoria universal do pensamento. Dito de outra maneira, a abstração escapa ao real, e as pinturas de caráter abstrato criam uma outra realidade, uma outra possibilidade, rejeitando qualquer tipo de representação.

Quando Mendes trata da abstração em Giorgio Morandi, está se referindo à busca pelo essencial, ou mesmo ao processo de eliminar de suas obras “tudo aquilo que é supérfluo” (Mendes, 2012, p. 99), ou seja, em suas próprias palavras, tudo que é suspeito de ser barroco ou expressionista. Por essa razão, quando o artista selecionava os objetos, estava usando de um subterfúgio, necessário e inevitável, para lidar com os diferentes aspectos da realidade natural, convertendo-a em pura forma. Assim, quando Morandi opta por uma lâmpada, uma concha ou um vidro de perfume, não está procurando evocar uma memória, uma fragrância, ou qualquer outra coisa que não seja uma forma capaz de compor um esquema há muito meditado.

De acordo com Daniela Bunn (2001, p. 108):

Murilo Mendes escreveu um texto em Roma intitulado Giorgio Morandi, datado de 26 de maio de 1962 (13 dias após seu aniversário) visto em L'Occhio del Poeta e um poema, Morandi, em Ipotesi, ambos escritos em língua italiana e publicados postumamente. No texto, o poeta caracteriza Morandi como um "astratto in campo figurativo [...] oppure un primitivo dotato di tecnica moderna", o que demonstra a diferenciada leitura de Murilo percebendo a ABSTRAÇÃO mesmo em objetos comuns do quotidiano.

E ainda:

Murilo com esta afirmação remonta a primordial definição de Ismael Nery sobre a abstração e o essencialismo. Operar reduções parece expressão-chave: retirar o que é supérfluo escolhendo linhas firmes e cortes verticais que demarcaram o quadro como geometria do espaço. Tal explicação sobre o ato de abstrair se faz presente no texto, justamente para explicar a posição do poeta de caracterizar Morandi como abstrato em campo figurativo, enquanto a crítica o caracteriza como figurativo.

A parte a perspectiva poética, perceber a abstração em objetos comuns do quotidiano não se trata, de maneira alguma, de uma leitura exclusiva ou diferenciada por parte de Murilo Mendes. Essa foi, inclusive, a grande bandeira levantada pela crítica de arte para defender a escolha de Morandi para o grande prêmio da IV Bienal de São Paulo, cinco anos antes do texto ser publicado. Deve-se ter em mente que o debate sobre as vanguardas abstratas, principalmente as vertentes concretas e neoconcretas, eram justamente o ponto alto das discussões no circuito artístico e intelectual brasileiro, destacadamente no paulista e carioca, nos anos de 1950. É altamente provável que Murilo Mendes estava inteirado desse debate, uma vez que se correspondia com esses interlocutores e estava presente quando Giorgio Morandi foi laureado vencedor da Bienal, sendo homenageado na embaixada brasileira em Roma.

O crítico de arte Paulo Mendes de Almeida, em um artigo publicado no O Estado de São Paulo, comenta:

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 antifigurativismo, 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 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 (Almeida, 1958, p. 14, grifos nossos).

O trecho anterior deixa claro que a chave de leitura adotada por grande parte da crítica está centrada na interpretação das obras de Giorgio Morandi por um viés antifigurativista, não podendo ser "as garrafinhas vazias" do pintor de Bolonha outra coisa senão "a abstração total". Esse é, inclusive, o argumento que embasa a decisão do júri daquela ocasião.

Também Mário Pedrosa, crítico de nome e circulação internacional, encontrou nas formas das garrafas de Morandi a justificativa para a concepção de uma narrativa da história da arte construída em um processo que partia do Renascimento, culminando na abstração. Em termos muito semelhantes aos de Mendes, Pedrosa descreve um processo no qual se privilegiaria o desmantelamento do naturalismo, ou da "ilusão da matéria e do absoluto da cor do objeto" (*apud* Arantes, 2000, p. 13), em direção a uma vocação antifigurativista e tectônica da arte. Esse processo liberaria a arte das estruturas da representação, deixando de lado outras questões para dedicar-se à construção do espaço. Segundo o crítico:

Nenhum dos seus contemporâneos rompeu com maior bravura do que ele [Morandi] 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 dos frascos e garrafas, pede, contudo, os dons, a sabedoria e a paciência dos descobridores (Pedrosa, 1947, p. 11).

Entre os poucos críticos brasileiros que parecem não aderir à perspectiva abstrata sobre a obra de Giorgio Morandi, destaca-se Sérgio Milliet (1981b, p. 53) que, em seus diários críticos, escreve:

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.

Esta não foi a única vez que Milliet fez uso de concepções metafóricas para lidar com as obras do artista italiano. Em outra entrada de seus diários, o crítico contrapõe o pintor francês Georges Braque a Morandi para justificar que, enquanto o cubista se ocupava dos aspectos formais e rígidos da composição, o outro era permeado por formas sensuais e “comestíveis que atrai e prende a gulodice dos nossos sentidos” (Milliet, 1981a, p. 113-114). Como veremos mais adiante, os termos utilizados por Milliet evocam a sensibilidade necessária para se encaixar nas concepções de Mendes sobre as pinturas figurativas.

Partindo para a crítica italiana, com a qual Murilo Mendes estava familiarizado, deparamo-nos com duas vertentes interpretativas sobre a obra de Morandi. A primeira delas, ancorada na tradição da pintura clássica italiana e tendo como seu maior expoente o historiador da arte Roberto Longhi, reconhecia o valor formal das soluções compostivas do mestre de Bolonha, mas não as associava necessariamente à ausência de valor simbólico. Já na segunda, muito mais próxima das vertentes abstratizantes da pintura, encontramos a figura do crítico Lionello Venturi como um dos seus maiores militantes. Para ele, assim como para Pedrosa, Morandi era símbolo de uma transição abstrata em busca da liberdade representativa, uma vez que “ele não se importa com o que representa, mas como o pinta” (Venturi, 1948, p. 48, tradução nossa)⁷. Além disso, em 1949, Venturi dedica um texto a Morandi na coletânea *Pittori di ieri e di Oggi*, no qual reconhece o laço com as raízes da tradição italiana, mas a caracteriza como “absolutamente moderna” (Venturi, 1949, p. 91-92).

Entre outros intelectuais italianos relevantes, destaca-se a figura do já mencionado Giulio Carlo Argan, que parece conseguir equilibrar os valores da pintura tradicional italiana com aqueles das mais novas expressões abstratas. Apesar de evitar o termo abstração quando se refere a Giorgio Morandi, Argan propõe uma chave de leitura na qual o compara com nomes como Piet Mondrian e Paul Klee. Segundo Argan (1992, p. 375, grifos do original):

Morandi constrói a partir do objeto, assim como Mondrian a partir do conceito; um define o espaço segundo um *esprit de finesse*, o outro segundo um *esprit de géométrie*. Mas com o mesmo absoluto rigor: Mondrian e Morandi são, enfim, dois polos (o terceiro vértice do triângulo poderia ser Klee, pela dimensão do profundo ou do inconsciente) entre os quais se define a concepção do espaço na pintura da primeira metade do século. É por tal razão que Morandi, que nunca saiu de Bologna, é o único pintor italiano que se pode dizer verdadeiramente europeu.

Tal comparação não agradou o pintor de Bolonha, pois este, em mais de uma ocasião, fez questão de enfatizar seu distanciamento da pintura de Mondrian.⁸ No entanto, Argan justifica a analogia argumentando que, enquanto Mondrian concebe o espaço por meio da desintegração das formas visíveis das coisas, Morandi parte do conceito do espaço para transformá-lo em coisa visível, ou seja, em objeto. Também Murilo Mendes (2012, p. 100) reflete em sua crítica uma declaração do pintor ao dizer que: “Se eu tivesse nascido vinte anos mais tarde, provavelmente a essa altura também seria um abstracionista”. Tal aproximação pode ser vista concretamente em algumas obras produzidas no final de sua vida, como na aquarela *Natura Morta*, de 1962,⁹ da Coleção Istituzione Bologna Musei e do Museo Morandi. Portanto, mesmo que tenha procurado se desvincilar da abstração, a aproximação é flagrante.

Todos os conceitos utilizados até aqui apontam que o modelo utilizado para caracterizar a abstração não é unânime. Dentre as variações, algumas encontram-se voltadas para os elementos compositivos, ao passo que outras são elaboradas de maneira a discutir até mesmo a transcendência das formas e a emancipação da pintura. De todo modo, assim como ocorre com a abordagem proposta por Murilo Mendes, as críticas que se valem desse termo compartilham de algumas premissas fundamentais, como a construção do espaço pictórico e a relação do artista com os objetos.

Outro conceito fundamental, embora pouco aprofundado no texto, é o de figurativismo. Em linhas gerais, a ideia de figurativismo aparece como um conceito derivativo em oposição à abstração. Por suposição, podemos inferir que o figurativismo é aquilo que está além das formas, dotando as obras de contexto, tempo e relação com o real. Nesse sentido, a terceira frase do primeiro parágrafo torna-se reveladora, pois diz sobre a redução ao essencial. Nas palavras de Mendes (2012, p. 99):

Morandi sempre inclinado a eliminar das próprias telas ou gravuras tudo aquilo que é supérfluo, suspeito de barroco ou de expressionismo, seria então, em certa medida, um artista abstrato ou ainda um “primitivo” dotado de técnica moderna.

Justamente nessa declaração, Mendes introduz uma nova perspectiva de leitura a partir do conceito de primitivismo. Mais uma vez, o conceito não surge originalmente com o poeta, podendo ser encontrado até mesmo em outras críticas sobre Morandi. A noção de primitivo na arte moderna esteve em voga principalmente nos anos de 1920 e 1930 e tratava basicamente da busca

por uma expressão pura. De maneira geral, os artistas ditos primitivos seriam aqueles que rejeitavam as concepções científicas do mundo moderno, sobretudo o europeu, em um desejo de orientar-se pelos modos de vida próximos ao que era considerado por eles como natural, livres da influência civilizatória (Rhodes, 1997).

Na sequência do parágrafo mencionado anteriormente, Murilo Mendes (2012, p. 99) afirma:

Pus de propósito entre aspas a palavra “primitivo”: ela não corresponde totalmente ao conhecimento que hoje possuímos de tais artistas, e penso em especial nos italianos ou nos catalães do *Ducento*, tão civilizados e com uma cultura que, sugerindo uma economia de meios, tanto se aproxima do gosto de nossa época.

Portanto, para o poeta, não se trata de identificar em Morandi uma negação da cultura ou da civilização italiana, mas sim de uma busca pelo essencial. Nesse sentido, Mendes coloca abstração e primitivismo em pé de igualdade. Uma relação ligeiramente semelhante entre a arte e primitivismo no contexto italiano foi proposta por Lionello Venturi em seu livro *Il gusto dei primitivi*, de 1926. Segundo Venturi, o primitivismo se apresenta com uma antítese do clássico, correspondendo a uma característica formal espontânea com o intuito de suprimir tais ideais da história da arte. Nesse sentido, o dito “gosto primitivo” poderia ser resumido como uma sensibilidade artística em busca da simplicidade da forma.

No Brasil, Mário Pedrosa também propôs relações entre o primitivismo e a arte moderna como possíveis chaves de leitura para artistas como Cândido Portinari, Alfredo Volpi, entre outros. Além disso, o crítico pontua que “As experiências ‘primitivas’ de Cézanne foram de certo modo ‘realizadas’ nas garrafas e ânforas de Giorgio Morandi” (Pedrosa, 1947, p. 11). Dessa maneira, ao adotar o termo “realizadas”, Pedrosa dá a entender que a redução das formas ao essencial, típicas do artista francês, encontra seu ponto alto nas garrafas do artista de Bolonha. Com isso em vista, mesmo levando o conceito de primitivismo para uma outra esfera de entendimento, tanto o crítico quanto o poeta parecem estar se valendo de pontos de vista semelhantes.

Já no segundo parágrafo, Murilo Mendes (2012, p. 99) elenca o que considera como problemas fundamentais enfrentados por Giorgio Morandi. São eles:

[...] criar um espaço restrito à sua direta dimensão; ordenar e construir o sentimento, liberando-o da retórica; mensurar a linha com segura sabedoria, mas sem a geometrizar rigidamente; elevar a natureza-morta ao nível do retrato, tornando-a quase documento humano; manter uma atitude ascética em relação à tela branca.

O crítico de arte Cesare Brandi (1996) propôs uma perspectiva amplamente adotada por historiadores da arte que se dedicam a estudar as composições de Morandi. Segundo esta, as pinturas do artista devem ser interpretadas com base nas diretrizes do sistema cartesiano. Isso implica que as linhas verticais (eixo x) e horizontais (eixo y) devem ser os princípios orientadores para a composição de suas telas. Tal prerrogativa estaria de acordo com o segundo parágrafo de Murilo Mendes (2012, p. 99) em alguns dos problemas que julga fundamental para o pintor de Bolonha, como “criar um espaço restrito à sua direta dimensão” e “mensurar a linha com sabedoria”.

Esses princípios orientadores podem ser prontamente confirmados em pinturas de natureza-morta, principalmente naquelas do período de maior maturidade do artista. Em vista disso, a pintura *Natura Morta*,¹⁰ de 1960, desponta como um excelente estudo de caso. Nessa obra, Morandi se organiza de forma a dividir a tela em quatro partes por meio de eixos horizontais e verticais. Se isolarmos a composição e considerarmos somente as duas porções superiores, encontraremos um triângulo praticamente simétrico. Por outro lado, se considerarmos a metade inferior, perceberemos que a parte à esquerda destoa do modelo proposto pelo restante da pintura e não perpetua o padrão triangular estabelecido pela composição.¹¹ Portanto, o que encontramos aqui, e em outras pinturas, é uma espécie de jogo no qual o artista estabelece regras para, logo em seguida, subvertê-las. Outro aspecto relevante dessa composição é que os objetos escolhidos para tal, no caso, uma lata de óleo, seguida por uma caixa coberta por papel laranja, um vaso e uma caneca, não apresentam nenhuma relevância objetiva, a não ser pela forma.

Com base nas prerrogativas de Cesare Brandi, a historiadora Marilena Pasquali oferece um ponto de vista original sobre a questão de “ordenar e construir o sentimento, liberando-o da retórica”. Segundo Pasquali (Giorgio Morandi [...], 2015), como etapa fundamental do processo criativo do artista está o que se denomina estágio da realidade objetiva ou o estado da natureza. Para Morandi, a emoção ou o sentimento equivalem à própria natureza e, dessa forma, estão intrinsecamente relacionados à forma visível. Nesse sentido, o que realmente importa para avaliar a excelência de uma obra de arte é o impacto sensorial ótico produzido pela composição da tela.

Ainda conforme a historiadora, o universo do artista de Bolonha é essencialmente o mundo que se pode enxergar. Assim, os demais sentidos são relegados a um papel secundário, servindo apenas como complemento para a visão. Isso em vista, existe um paralelo entre o que Mendes chamou de “ordenar e construir o sentimento” e aquilo que Pasquali nomeou de “realidade objetiva”. Além do mais, ambas as ideias desembocam na libertação da retórica por meio do elemento visível.

Uma terceira questão fundamental vista por Mendes em relação à pesquisa artística de Morandi versa sobre “elevar a natureza-morta ao nível do retrato, tornando-a quase documento humano”. Durante um longo período, as academias de belas artes consideravam a natureza-morta como o mais elementar dos gêneros artísticos, ficando atrás em importância de pinturas históricas, das paisagens e dos retratos (Pina, 2020). Todavia, para os artistas do início do século XX, a questão sobre o valor artístico da natureza-morta já havia sido amplamente superada, principalmente após os avanços conduzidos nas sínteses da forma pelas naturezas-mortas de Paul Cézanne.

Outra possibilidade interpretativa para esse “problema fundamental” parece sugerir que o gênero de natureza-morta se eleve ao retrato no sentido de se tornar figurativo, remissivo e alusivo. Tal possibilidade seria, do mesmo modo, problemático e em grande medida contraditório, uma vez que não havia da parte do artista qualquer intenção em elevar a pintura a “documento humano”, intenções estas que são reconhecidos pelo próprio poeta. Se a principal questão a ser resolvida pela obra de Morandi é a redução ao essencial, o gênero de retrato seria a antítese disso, já que, quanto mais a pintura é dotada de detalhes, mais prontamente será relacionada àquele que é retratado.

Também não está claro a que Mendes se referiu ao dizer “uma atitude ascética em relação à tela branca”. Por uma atitude ascética entendemos uma prática espiritualista de renúncia ao hedonismo e ao mundo físico pela supressão de algumas das necessidades vitais. A ambiguidade da proposição reside na etapa do processo a que se refere, podendo ser uma referência à tela virgem de pigmentos ou mesmo aos espaços brancos, sem tinta, deixados pelas pinceladas rápidas do artista. Caso seja uma alusão à urgência da grafia pictural, tal característica é flagrante e, de fato, pode comprometer uma necessidade tida como vital por muitos pintores, principalmente os da tradição

clássica, de ocupar toda a tela com tinta. Para Giorgio Morandi, todas as ausências parecem ser permitidas desde que as cores e as formas ocupem os espaços designados por função em um equilíbrio maior.

Apesar de certa coerência com o discurso de historiadores e críticos de arte, o poeta não desenvolve qualquer tipo de reflexão que possa orientar as questões que considera como os “problemas fundamentais” enfrentados por Giorgio Morandi. Nos parágrafos seguintes, Mendes vai gradativamente deixando de lado o debate mais denso dos conceitos e das definições para dar lugar à cidade de Bolonha e às relações do artista com as garrafas em seu ateliê.

Sobre a cidade de Bolonha, escreve:

Em Bolonha, ele encontrou os elementos necessários para a própria formação e experiência artísticas. Ela foi sua oficina sagrada; e aqui Morandi, quantas vezes, deu a volta ao mundo. Aqui ele fixou sua dimensão do amor, construiu o próprio espaço íntimo inserido no monumental. Da cidade de altíssimos pórticos e torres, da cidade em que o Asinelli e a Garisenda se erguem como máquinas de guerra de um exército mitológico, em que os afrescos de Giovanni da Modena nos propõem imagens apocalípticas e Santo Stefano nos aponta a desproporção, Morandi escondeu a cela de seu estúdio e seu jardim botânico portátil. Na Bolonha polêmica, “douta e gorda”, cresceu um homem antipolêmico, antiprofessoral, autor de uma pintura magra (Mendes, 2012, p. 100).

Por meio de uma perspicácia que somente um poeta é capaz de ter, Mendes descreve a cidade ao mesmo tempo em que traz à luz alguns dos elementos biográficos relacionados a Morandi. Como dito anteriormente, o artista viveu, estudou e trabalhou na cidade sem nunca a ter deixado. Suas características mais distintivas, como os pórticos e as torres de Asinelli e Garisenda, são facilmente reconhecíveis, assim como os objetos que compõe as pinturas do mestre bolonhês. Ademais, devido ao seu valor e caráter intimista, a crítica de Mendes (2012, p. 100) é capaz de transportar o leitor para alguns momentos que a escrita fria e objetiva de um historiador da arte estaria impedida de fazer, como na citação: “Certa vez me confessou: ‘Bolonha não conta com as obras de arte tão importantes como Florença, mas no geral eu acho que ela é mais bonita; e, além disso, corresponde melhor a meu temperamento’”.

Por fim, ele descreve o que encontrou quando visitou o ateliê do artista e a maneira simples como encontrou os objetos que o artista tornou famosos. Nas palavras de Mendes (2012, p. 100-101):

Muraria, Victor Tuon. “Um abstrato no campo figurativo”: perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267>>

No ateliê de Morandi, não descobri refinadas garrafas de Veneza ou de Copenhague, objetos criados em obediência a certo rigor estilístico. Encontrei garrafas comuns, esvaziadas de um vinho qualquer ou de algum remédio, à espera do chamado ou do toque do artista que as sente como matéria-prima, elevando-as a uma dignidade estética exemplar, a uma vida orgânica em que o silêncio é mais forte que a ideia abstrata do silêncio.

Morandi é um daqueles artistas em cujo ateliê todo o processo compositivo se torna evidente. O amontoado de garrafas, que estão ali esperando que o pó se sedimente, a bancada forrada de papel com marcações a lápis indicando o exato lugar onde cada um dos objetos deveria estar, o controle da luz feito através de linhas presas à janela – todos esses elementos tornam ainda mais fascinante a aura criada ao redor de um artista com tamanha relevância para a arte moderna. Felizmente, a cidade de Bolonha mantém aberta aos visitantes a casa onde Morandi viveu grande parte de sua vida, deixando preservado o quarto em que dormia, que também se constituía em seu ateliê.

Considerações finais

Embora não apresente uma perspectiva completamente inédita sobre a arte de Giorgio Morandi e nem mesmo ofereça chaves de leitura inovadoras, a crítica de Murilo Mendes revela seu valor pelo intimismo e pela abordagem poética. Estaria além do alcance de um historiador da arte, e em certa medida também de um crítico, estabelecer em um texto com estas propostas o que Argan define como o “laboratório linguístico” do poeta. Mesmo que em algumas publicações de Mário Pedrosa possamos encontrar ocasionais citações de caráter intimista, revelando o ambiente amistoso e até mesmo de confidencialidade entre o artista e o crítico, o tom adotado por Mendes é singular, justificando qualquer interesse em seu texto.

A crítica “Giorgio Morandi: um abstrato no campo figurativo” é apenas uma dentre muitas outras escritas pelo poeta. Cabe a futuras iniciativas de pesquisa explorar possibilidades e relações, a gij de agregar esforços no sentido de posicionar o poeta de maneira mais consistente, tanto no contexto em que estava inserido quanto no contexto geral da produção intelectual brasileira e italiana.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA CLEMENTINA. **Atti e Memorie**. Bologna: Clueb, 1998-1999. n. 38-39, p. 184.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. Ecos da IV Bienal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 fev. 1958. Suplemento Literário, p. 14.
- ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARCANGELI, Francesco. **Giorgio Morandi**. Milano: Edizione del Milione, 1964.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, José Damiro de. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. **Poiésis**, v. 8, n. 11, p. 71-82, out. 2018.
- BRANDI, Cesare. Cammino di Morandi. **Gávea**, n. 14, p. 571-583, set. 1996.
- BUNN, Daniela. **L'Occhio del poeta**: a máquina abstrata muriliana. 2004. 138 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- BUNN, Daniela. L'occhio del poeta: Murilo Mendes e o (re)corte abstrato. **Anuário de Literatura**, v. 9, n. 9, p. 105-116, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5122>. Acesso em: 2 out. 2023.
- CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL. **Ideias**: o legado de Giorgio Morandi. São Paulo; Rio de Janeiro: CCBB, 2021. Catálogo de exposição. Disponível em: https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Morandi_catalogo-completo-pg-dupla.pdf. Acesso em: 14 out. 2023.
- GIORGIO MORANDI 4 – Marilena Pasquali. Per il ciclo “Le Mostre Recontate”. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2015. 1 vídeo (24 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTEWCe2rEUU&list=WL&index=6&t=0s>. Acesso em: 4 set. 2019.
- KHÉDE, Raphael Salomão. **Em busca de uma poesia universal**: Murilo Mendes na Itália (1957-1975). 2013. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MASI, Alessia. O tempo interior de Giorgio Morandi. In: MASI, Alessia; SELLERI, Lorenzia. (org.). **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 11-28. Catálogo de exposição. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_giorgio-morandi-no-brasil.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.
- MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. Morandi: um abstrato em campo figurativo. In: MASI, Alessia; SELLERI, Lorenzia. (org.). **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 99-101. Catálogo de exposição. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_giorgio-morandi-no-brasil.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

Muraria, Victor Tuon. “Um abstrato no campo figurativo”: perspectiva de Murilo Mendes sobre a obra de Giorgio Morandi.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.59267>>

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

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico (1951)**. 2. ed. São Paulo: Martins; Edusp, 1981b. v. VIII.

PASSOS, Valtencir Almeida dos. **O processo de institucionalização da coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes**. 2019. 232 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

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

PEDROSA, Mário. Giorgio Morandi 1957. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 out. 1957.

PEDROSA, Mário. Morandi. In: ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Edusp, 2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **Murilo Mendes**: L'occhio del Poeta. Roma: Gangemi Editore, 2002.

PINA, Rafael R. **A longa vida da natureza-morta**: gênero, segregação, subversão. Curitiba: Appris, 2020.

RHODES, Colin. **Le primitivisme et l'art moderne**. Paris: Thames & Hudson, 1997.

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

VENTURI, Lionello. **Pittura contemporanea**. Milano: Ulrico Hoepli, 1948.

VENTURI, Lionello. Giorgio Morandi. In: VENTURI, Lionello. *Pittori di ieri e di Oggi*. Milano: Ferrania, 1949.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 O poema “Morandi”, da coletânea *Ipotesi* (1972) de Murilo Mendes, introduz a relação do poeta com o pintor, destacando a quietude e a economia formal que marcam sua obra. Este artigo, porém, concentra-se no ensaio crítico “Um abstrato no campo figurativo”, em que Mendes aprofunda sua reflexão sobre o abstracionismo morandiano.
- 2 Exceção feita ao curto período em que viveu na cidade de Grizzana, a poucos quilômetros de Bolonha, no momento em que a segunda grande guerra se intensifica.
- 3 O mito da personalidade reclusa de Morandi, que muitas vezes foi alvo de ironia por Pietro Maria Bardi, teve um grande impacto no final da década de 1940, quando a Itália estava passando por um processo de reabertura pós-fascismo. Graças a essa característica, o pintor era considerado livre de máculas políticas, e, portanto, livre de qualquer restrição para a narrativa histórica que a Itália propunha para aquele momento. Tal fato se torna ainda mais evidente quando Morandi vence o prêmio de pintura Bienal de Veneza de 1948, conhecida como a bienal de reabertura, por ser a primeira após a redemocratização do país.
- 4 A sequência do texto original se encontra rasurado e sem possibilidade de leitura.
- 5 “Roma, 13.6.62 / Caro Morandi, / È per me un gran piacere mandarle la pagina accluso dove paleso l’ammirazione che da molto ho per l’artista e l’uomo esemplare che è Giorgio Morandi. Spero che le sia gradito. / Penso di pubblicarla nel numero di autunno della rivista “L’Europa Letteraria”, che lei senz’altro conosce. Farà parte, più tarde, di una serie di articoli che scrivo su alcuni pittori italiani maestri del Novecento e che saranno riuniti in libro. / Anche da parte di mia moglie, voglio, caro Morandi, gradire con le gentili sorelle i più cari saluti e auguri de suo [...].” MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Giorgio Morandi. Roma, 13 jun. 1962. Bologna: Archivio Morandi. Localizador: L1 C.d.1 Art.1.
- 6 O texto foi publicado originalmente em Ruggeri (1995).
- 7 “[...] perché gli importa non ciò che rappresenta ma come dipinge. E anche se il come è aderente all’oggetto, esso trasporta l’oggetto al livello della poesia. In codesto concentrarsi e limitarsi”.
- 8 Em entrevista a Edouard Roditi, publicado integralmente no livro *Dialogues on Art*, Morandi afirma que não tem nada em comum com Mondrian. Em outra fonte, dessa vez de segunda mão, Pompilio Mandelli, aluno de Morandi, afirma em seu diário íntimo que em uma conversa o mestre afirmou: “Mondrian faz abstração geométrica, eu simplesmente retrato as coisas tal como estão à minha frente. Mas afinal, o que querem encontrar? [...] Não há nada mais abstrato que o verdadeiro” (Accademia Clementina, 1998-1999, p. 184).
- 9 Uma reprodução da aquarela referida pode ser encontrada no catálogo de exposição “Ideias: o legado de Giorgio Morandi”, do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2021, p. 137.
- 10 A pintura em questão pode ser vista no catálogo da exposição “Ideias: o legado de Giorgio Morandi”, do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2021, p. 130.
- 11 As possibilidades de leitura e de relações possíveis são inúmeras. No que diz respeito à forma, podemos observar o chanfrado constituído pela intersecção entre a caixa laranja e vaso, que parece estar ali justamente para tornar ainda mais evidente a diferença entre esta porção e as outras três. Quanto à cor, nunca posta ao acaso, notamos que o vaso branco sob o fundo laranja da caixa é projetado à frente, evidenciando o desequilíbrio em relação às outras quatro porções da tela, em tons pasteis e escuros. No entanto, o objetivo aqui não é propor uma análise das obras, mas sim mostrar como os problemas fundamentais levantados por Murilo Mendes se refletem na prática, bem como no discurso de outros intelectuais.