

O GÊNERO DE NATUREZA-MORTA NA COLEÇÃO ITALIANA DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP

Victor Tuon Murari¹

Resumo: Este artigo realiza uma análise inicial sobre a natureza-morta na pintura italiana do início do século XX, investigando relações entre este gênero e as soluções plásticas propostas por Paul Cézanne e pelos cubistas. Como ponto de partida, será explorada a coleção de pinturas italianas do acervo do MAC USP, com destaque para obras de Arturo Tosi, Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi e Giorgio de Chirico. A intenção é verificar de que modo esses artistas reinterpretaram influências modernistas, trazendo novas abordagens à composição e à representação da realidade através da natureza-morta, destacando uma evolução formal que dialoga com o cubismo.

Palavras-Chave: Natureza-Morta; MAC USP; Itália.

LE GENRE DE LA NATURE MORTE DANS LA COLLECTION ITALIENNE DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE L'USP

Résumé: Cet article propose une analyse préliminaire de la nature morte dans la peinture italienne du début du XXe siècle, en explorant les relations entre ce genre et les solutions plastiques proposées par Cézanne et les cubistes. En prenant comme point de départ la collection de peintures italiennes du MAC USP, cet travail met en avant les œuvres d'Arturo Tosi, Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi et Giorgio de Chirico. L'objectif final de l'étude est celui d'examiner comment ces artistes ont réinterprété les influences modernistes et ont apporté de nouvelles approches à la composition et à la représentation de la réalité à travers la nature morte, soulignant une évolution formelle en dialogue avec le cubisme.

Mots-Clés : Nature morte ; MAC USP ; Italie.

¹ Victor Tuon Murari, Doutor em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785373109010163> E-mail: victortmurari@gmail.com

Introdução

Embora as academias de belas artes do século XVII não tenham sido as pioneiras na representação da natureza-morta² (Pina, 2020), coube a elas a conceitualização e a sistematização dessa expressão artística enquanto gênero pictórico. Etimologicamente, o termo pode ser encontrado em suas raízes latinas a partir do francês *nature morte* e do italiano *natura morta*; entretanto, o primeiro registro da palavra na história da arte tem origem no holandês *stilleven*, cuja tradução literal é “vida parada”. Em linhas gerais, a pintura de natureza morta se caracteriza por composições de cenas domésticas com base em objetos de uso quotidiano, como flores, livros, frutas, panelas etc. Apesar de subvalorizada em alguns momentos, ficando atrás em importância da pintura histórica, da paisagem e do retrato, a natureza-morta ocupou lugar de destaque na formação de artistas acadêmicos, permitindo-lhes utilizar tais objetos para o aperfeiçoamento de técnicas ligadas a texturas, luz e formas dos materiais representados. Grandes nomes da história da arte se ocuparam quase que integralmente desse gênero, como o brasileiro Pedro Alexandrino, o francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin e o holandês Willem Heda.

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) mantém sob salvaguarda um acervo com diversas manifestações artísticas ligas ao gênero de natureza-morta. Entre elas podemos encontrar pinturas, como *Brasiliana 9*³ (1969), de Antonio Henrique Amaral, assim como obras em outros suportes, como é o caso do objeto *Infância*⁴ (1990), de Nina Moraes, e a peça *Cordeiro de Deus*⁵ (1991), de Alex Flemming, ambos presentes na exposição *Still Life – Natureza Morta, produzida pelo MAC USP* no Centro Cultural da FIESP em 2004. Além das obras mencionadas acima, o museu preserva uma coleção de pinturas italianas das quais fazem parte um número representativo de artistas que se valeram desse gênero pictórico. Dentre eles, citamos: Ardengo

² As primeiras representações de objetos inanimados são concomitantes ao início do próprio fazer artístico. Exemplos de arranjos de frutas, flores, crânios e outros objetos inanimados podem ser encontrados ao longo da história, desde a civilização egípcia antiga até as épocas clássicas da Grécia e Roma (Pina, 2020).

³ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18417>

⁴ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/21888>

⁵ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/21748>

Soffici, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, entre outros.

Com base nas considerações anteriores, este artigo propõe analisar como o gênero de natureza-morta foi reinterpretado pelos artistas italianos da primeira metade do século XX, argumentando que suas abordagens específicas constituíram respostas inovadoras às proposições modernistas de Paul Cézanne e dos cubistas, representando uma contribuição singular à evolução formal deste gênero pictórico no contexto europeu. Para isso, teremos em conta cinco artistas do núcleo de pinturas adquiridas pelo casal Matarazzo - Arturo Tosi, Carlo Carrà, Fillipo de Pisis, Giorgio Morandi e Giorgio de Chirico -, bem como a maneira como tais discussões reverberam em suas obras. Integra-se a esse esforço demonstrar que, ao menos no que se refere ao gênero pictórico em questão, existe coerência na incorporação das pinturas ao acervo, uma vez que sua aquisição esteve associada à atuação de um pensamento crítico, seja ele nacional ou italiano (Magalhães, 2014). Vale ressaltar que não se trata, em nenhuma medida, de um estudo de proveniência ou mesmo de análise formal, mas sim de demonstrar que estes artistas respondem a estímulos previamente discutidos e desenvolvem soluções originais que enriquecem o panorama da natureza-morta no modernismo europeu.

Desde 2013, com a exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*, bem como a publicação da tese de livre-docência *Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do antigo MAM* (2014), de Ana Gonçalves Magalhães, o conjunto de pinturas italianas vem sendo estudado de maneira sistemática em um esforço coletivo no sentido de esclarecer proveniências, estado das obras, questões de ordem formal, entre outros aspectos. Nessa perspectiva, este artigo surge na esteira de tais pesquisas, almejando contribuir para a produção de conhecimento sobre o conjunto das obras.

A formação e o caráter da coleção italiana

A coleção de pinturas italianas tem como ponto de partida a consolidação de um núcleo inicial formado por 71 pinturas adquiridas pelo casal Francisco

Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. Com algumas variações, as obras foram angariadas por meio de duas campanhas de aquisição: a primeira, entre setembro de 1946 e julho de 1947, e a segunda nos anos de 1951 e 1952. Enquanto as aquisições do primeiro lote parecem se concentrar em artistas já estabelecidos, o segundo “parece ter um caráter mais próximo dos modos de seleção do contexto das Bienais” (Magalhães, 2014, p. 33).

Segundo Magalhães (*Ibidem*), é possível identificar a recorrência de certos gêneros pictóricos entre as pinturas, das quais destacam-se a natureza-morta e a paisagem. Sabe-se que, dentre as 71 pinturas, 23 são naturezas-mortas e outras 19 são paisagens. Ainda conforme a pesquisadora, algumas razões poderiam explicar a predominância desses números. Tendo em vista o ambiente brasileiro, a principal razão parece apontar para o fato que tanto as pinturas de natureza-morta quanto as de paisagens encontrariam “reverberação na prática dos pintores do Grupo Santa Helena, da Família Artística Paulista e na noção de realismo, tal como entendida por Mário de Andrade e Sérgio Milliet.” (*Ibidem*, p. 58). Ainda segundo a autora, mesmo que tais obras tenham encontrado respaldo no fazer artístico local, essas pinturas não tiveram impacto significativo na formação dos artistas, uma vez que estes já conheciam e já haviam se debruçado sobre as questões propostas pela arte italiana.

No que concerne o ambiente italiano, notamos que os critérios de aquisição estavam claramente submetidos ao papel desempenhados pelos artistas nos anos de 1930. Tal década tem seu auge nas mostras promovidas pelo regime fascista, nas quais se priorizava uma pintura com tendência alegórica voltada para a reformulação da identidade italiana. Nesse sentido, tanto a pintura de natureza-morta quanto a de paisagem exercem um papel fundamental.

Entre as pinturas de natureza-morta que compõe a coleção, destacam-se: *Natura morta com ventaglio*⁶ (1915), de Ardengo Soffici; *Natura morta pane e uva*⁷ (1930), de Arturo Tosi; *Natura Morta*⁸ (1939), Giorgio Morandi⁹; *Natura*

⁶ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16513>

⁷ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16521>

⁸ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16762>

⁹ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16762>

*morta*¹⁰ (c.1940), Giorgio de Chirico; *Natura morta con lume*¹¹ (1940), Renato Guttuso; entre outros.

A natureza-morta na Itália

Ainda que Caravaggio seja anterior ao processo de sistematização do gênero de natureza-morta proposto pelas academias do século XVII, recai sobre ele o manto de predecessor de tal gênero na Itália. A pintura *Canestra di Frutta*¹² (c.1597), considerada como uma espécie de protótipo do gênero, é a única natureza-morta conhecida do pintor. Sem deixar de lado elementos preciosos a pintura barroca, estilo que consagrou o artista, a obra (que representa uma cesta com uvas, maçã, figos e uma pera) é bastante semelhante ao que se entendia por natureza-morta nos países onde o gênero já conhecia certa notoriedade, como a Holanda. Todavia, sabe-se que Caravaggio foi um crítico das pinturas de objetos inanimados. Segundo o artista, o valor desse gênero não correspondia o gênio necessário para as pinturas consideradas mais complexas e, portanto, de maior valor, como as pinturas mitológicas ou históricas (Pina, 2020).

Para os artistas do início do século XX, entretanto, a questão acerca do valor artístico da natureza-morta já havia sido amplamente superada. Em linhas gerais, os pintores começavam a se ocupar de novos processos nos quais a natureza-morta passava a ser vista como um gênero consagrado à prática da pintura em sua essência. Nesse contexto, a figura de Paul Cézanne ocupava um lugar de destaque, pois coube a ele o exercício de síntese capaz de reduzir as formas da natureza a pura geometria. Em um sentido mais amplo, os artistas de natureza-morta souberam aprender com o pintor francês a tratar dos objetos que compunham a construção do espaço pictórico por meio da forma, transformando tudo em um jogo de volume e perspectiva.

Anos mais tarde, com a disseminação do cubismo na Itália, Pablo Picasso e Georges Braque passaram a ser vistos como um passo à frente na evolução das sínteses propostas por Cézanne. Para os italianos, o mérito dos

¹⁰ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16378>

¹¹ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16402>

¹² Ver: <https://www.ambrosiana.it/opere/canestra-di-frutta/>

cubistas consistia em ter compreendido e potencializado a síntese das formas naturais e, por meio da fragmentação das formas, dar vazão a uma necessidade lírica inerente à livre expressão. Ainda segundo os italianos, a organização visual proposta pelas obras de Picasso e Braque aprofundava a noção de massa e volumetria gerados, principalmente, pelas linhas e pela noção de chiaro-scuro. Nesse sentido, a construção da poética estava ligada a um processo anárquico e espontâneo, alheio às sistematizações normativas das academias de belas artes, por exemplo.

Os debates apresentados nos parágrafos anteriores eram frequentemente veiculados em periódicos de arte e cultura, como *La Voce*, *Lacerba*, *Il Selvaggio*, *Valori Plastici* e outros similares. Muitas vezes, para os artistas que careciam de recursos ou condições viáveis para viajar, essas publicações se mostravam como o único meio possível para ter acesso ao que se produzia sobre arte nos países vizinhos. Com certa regularidade, as obras de Picasso, Braque ou mesmo de Cézanne podiam ser vistas em reproduções fotográficas monocromáticas ou através de cópias desenhadas por outros artistas.

Atribui-se ao crítico de arte Vittorio Pica a publicação inaugural sobre os impressionistas em solo italiano. Esse escrito, datado de 1883, consistia em uma resenha do livro *L'Art Moderne*, do também crítico Joris-Karl Huysmans. Anos mais tarde, em 1908, o italiano publica o que talvez represente sua maior contribuição para o debate sobre os impressionistas no país, trata-se de *Gli Impressionisti Francesi*. Essa publicação, amplamente reconhecida e aclamada por diversos artistas, como Giorgio Morandi por exemplo, versava sobre o que o autor defendia como uma das três grandes etapas da “evolução renovadora” da gloriosa pintura francesa do século XIX: o impressionismo. Além dos textos críticos, o livro oferecia uma farta documentação visual sobre as pinturas dos mestres franceses, principalmente de Paul Cézanne, a quem o autor descrevia como: “Trabalhador probo e pertinaz, inimigo de todos os ditames das escolas e de toda virtuosidade ágil dos pincéis [...]” (Pica, 1908, p. 95, tradução nossa).¹³ O alcance dos escritos de Vittorio Pica pode ser medido pela constante citação

¹³ “Lavoratore probo e pertinace, nemico convinto d'ogni dettame di scuola e di ogni agile virtuosità di pennello” (Pica, 1908, p. 95).

de seu nome nos manuscritos dos artistas, bem como nos registros sobre a circulação de suas obras (Lamberti, 1975).

Na seara dos cubistas, o pouco que se conhecia na primeira metade do século XX tinha origem em três artigos publicados por Ardengo Soffici: o primeiro deles, chamado de *Picasso e Braque*, circulou na edição de agosto de 1911 da revista *La Voce*; o segundo, intitulado *Cubismo*, foi veiculado em 1913 na revista *Lacerba*; e, por fim, o terceiro, *Cubismo e Futurismo*, foi lançado pela mesma revista um ano após o anterior (Puppo, 2012). De maneira resumida, os artigos valorizavam o advento da pintura por meio do desenho e a maneira como os cubistas eram capazes de criar uma arte livre das reduções dogmáticas da beleza idealizada. Para Soffici, o cubismo foi capaz de reafirmar de maneira sistemática o volume e a solidez que o impressionismo havia transformado em uma massa de vibrações de luz e cor.

Do ponto de vista conceitual, é importante considerar que o contato dos artistas italianos com o cubismo parece ter sido depurado pelo futurismo. Em outras palavras, a diferença mais marcante entre o cubismo e o futurismo é o tratamento dado ao movimento. Enquanto o cubismo oferece uma dimensão estática do objeto, o futurismo traz à tona a dimensão do tempo em sintonia com o movimento. Dessa forma, quando nos referimos ao futurismo, estamos, em segunda mão, falando de todo o arcabouço emprestado do cubismo.

O debate

A relação dos artistas italianos com o cubismo revela-se complexa, oscilando entre admiração crítica e rejeição fundamentada. Enquanto Carlo Carrà incorporou elementos da fragmentação espacial cubista em obras como *Ritimi di oggetti* (1911), reinterpretando-os através da lente futurista do movimento, Giorgio Morandi extraiu da experiência cubista principalmente a preocupação com a estruturação geométrica do espaço, sem aderir à fragmentação formal. De Chirico, por sua vez, estabeleceu uma oposição explícita às soluções cubistas, defendendo o retorno à volumetria clássica. Esta diversidade de abordagens demonstra que, longe de constituir uma assimilação passiva, a recepção do cubismo na Itália envolveu um processo crítico de

seleção e transformação, resultando em obras que dialogam com o cubismo, mas preservam características distintamente italianas.

Entre os artistas presentes na coleção, é possível que tenha sido o pintor lombardo Arturo Tosi o mais afinado com as experiências de Cézanne. Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Dúnia Roquetti Saroute (2015) nos chama atenção para o fato que a solução plástica encontrada por Tosi se afasta da pesquisa individual e subjetiva para se aproximar das composições do mestre francês, assinaladas por uma consciência diante do seu objeto. Nesse sentido, é possível reconhecer na pintura *Natura morta pena e uva*¹⁴, de 1930, a maneira como o artista se fundamenta a partir dos estudos das geometrizações de Cézanne, principalmente no uso da volumetria e da solidez na concepção do espaço pictórico.

Outro ponto que merece maior atenção diz respeito ao que Saroute (2015, p. 35) define como “à emoção cognitiva do movimento romântico lombardo”. Em outras palavras, ainda em consonância com o classicismo metodológico de Cézanne, Tosi mantém a premissa romântica ao capturar a emoção do sujeito na apreensão plástica da natureza. Tal fato não implica na proposição de qualquer tipo de relação simbólica ou metafórica, mas sim em um valor típico da própria arte italiana daquele período.

A abordagem de Tosi à natureza-morta evidencia, portanto, uma síntese original entre a geometrização cezanniana e a tradição romântica lombarda, exemplificando como os artistas italianos conseguiram apropriar-se seletivamente das inovações formais modernistas enquanto mantinham conexão com suas raízes culturais regionais. Esta síntese representa uma contribuição significativa ao desenvolvimento do gênero no contexto italiano, distinguindo-se tanto do racionalismo puro francês quanto da abordagem metafísica de seus contemporâneos.

Entre os artistas que figuram a coleção do MAC USP, destaca-se a notável versatilidade do piemontês Carlo Carrà. No âmbito das pinturas de natureza-morta, observamos que estas refletem a sua vasta experimentação artística. Por conseguinte, a linguagem utilizada na concepção de suas obras transcende suas incursões por diversas correntes vanguardistas, como o

¹⁴ Ver: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16521>

futurismo e a pintura metafísica, sem negligenciar suas primeiras investidas na arte acadêmica. Carrà frequentou a Academia de Brera como aluno de Cesare Tallone, e a presença de seu mestre é inegável, especialmente em *Natura Morta con brocca e uva*, de 1906, uma pintura com viés acadêmico manifestamente contrastante em relação às suas obras dos anos posteriores. A participação de Carrà no debate sobre Cézanne e os cubistas pode ser sentida justamente na sua filiação à pintura metafísica e ao futurismo. A pintura *Ritimi di oggetti*¹⁵, de 1911, por sua vez, constitui um exemplo evidente das possíveis relações entre o cubismo e o futurismo. Nessa obra, encontramos uma composição de perspectivas fraturadas, na qual os objetos refletem ritmo e movimento.

Para além das concepções teóricas, Carrà (1986) demonstrou sagacidade ao escrever em seu diário que muitos críticos cometiam o equívoco de julgar as naturezas-mortas compostas a partir de objetos comuns à pintura metafísica – como manequins, mapas e peixes de cobre – como sendo menos dignas do que as maçãs, garrafas e cachimbos de Chardin e Cézanne. Nesse contexto, Pina (2020) afirma que Carrà traz uma nova perspectiva sobre o gênero em questão, assumindo que as naturezas-mortas italianas podem se diferenciar das francesas pela escolha dos objetos, embora nem sempre essa abordagem tenha sido levada a cabo, como podemos ver em sua natureza-morta, de 1941¹⁶, que compõe o acervo do museu.

A trajetória de Carrà evidencia uma reinterpretação crítica das influências cubistas e futuristas, transformando-as através do filtro da pintura metafísica. Sua contribuição mais significativa para a evolução do gênero de natureza-morta reside precisamente nesta capacidade de sintetizar múltiplas influências formais enquanto desenvolve um repertório objetual distintamente italiano. Esta abordagem exemplifica a maneira como os artistas italianos não apenas absorveram, mas transformaram ativamente as proposições modernistas, criando um idioma visual próprio que respondia tanto às vanguardas internacionais quanto às especificidades culturais locais.

Um terceiro artista a oferecer instigantes perspectivas sobre a natureza-morta é o milanês Fillipo De Pisis, que além de pintor, possui atuação marcante

¹⁵ Ver <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/ritmi-di-oggetto/>

¹⁶ Ver <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16352>

como poeta e crítico de arte. Diferentemente dos outros artistas citados, De Pisis dá um passo atrás e demonstra uma postura reflexiva diante da pesquisa de Manet e Renoir, o que parece ter influenciado sobremaneira o tratamento cromático de suas pinturas. Ademais, mesmo que não tenha se filiado diretamente ao estilo metafísico, o pintor milanês manteve laços com Giorgio de Chirico, Alberto Savinio e Carlo Carrà. Nesse sentido, a relação do artista com a questão da natureza-mortas parece responder a uma intersecção entre o cromatismo impressionista, que passa por Manet e Cézanne, e a concepção do espaço tipicamente metafísico que, como dito anteriormente, está em relação com o cubismo.

Pina (2020) ainda nos chama atenção para o que considera uma fixação do artista por naturezas-mortas marinhas. Estas composições eram formadas, em sua maioria, por dois planos: o primeiro consistia em um arranjo de conchas, crustáceos, frutas, entre outros elementos; enquanto o segundo consistia em uma paisagem litorânea. Desse modo, De Pisis é capaz de amalgamar em uma mesma pintura duas linguagens diversas que convergem tanto em importância plástica quanto teórica. Das quatro pinturas atribuídas ao pintor na coleção do MAC USP, duas correspondem aos motivos listados acima (Magalhães, 2014). No entanto, nenhuma delas mescla natureza-morta e paisagem.¹⁷

A originalidade de De Pisis manifesta-se em sua capacidade de fundir a sensibilidade cromática derivada do impressionismo com a espacialidade metafísica, criando um idioma pictórico pessoal que transcende categorizações estilísticas. Suas naturezas-mortas marinhas, em particular, representam uma inovação significativa dentro do gênero, ao combinar elementos da tradição da natureza-morta com a pintura de paisagem. Este hibridismo formal demonstra como a reinterpretação italiana das influências modernistas não se limitou a questões técnicas ou formais, mas envolveu também uma expansão conceitual dos próprios limites do gênero.

De maneira distinta aos pintores apontados previamente, o bolonhês Giorgio Morandi parece apresentar-se como aquele mais afastado da pesquisa cubista, ainda que, no início de sua trajetória artística, tenha pintado obras como

¹⁷ Ver <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/MultiSearch/Index?search=pisis>

*Natura Morta*¹⁸, de 1914, e gravado *Natura Morta con bottiglia e broca*¹⁹, de 1915. Para Morandi, a pintura é um exercício puramente intelectual, no qual a construção do espaço pictórico é o único aspecto que realmente importa. Por essa perspectiva, suas investigações estão muito mais próximas de Cézanne.

Ainda no âmbito de suas pinturas, o artista renuncia ao desenho, e consequentemente à linha, em um processo pelo qual a cor assume a função de arranjar os objetos nessa espécie de palco cênico. A obra *Natura Morta*²⁰, de 1939, do MAC USP, é bastante reveladora no que diz respeito a este processo, uma vez que, ao colocar as cores mais claras na porção inferior da tela e um objeto branco mais acima, passamos a ter outro elemento que contribui para a diferenciação dos planos e da disposição dos objetos em um semicírculo.

Morandi representa um dos casos mais emblemáticos de como a recepção do gênero de natureza-morta pelos artistas italianos envolveu um processo altamente seletivo e crítico. Ao elaborar uma linguagem pictórica que privilegia a construção cromática do espaço em detrimento da fragmentação formal cubista, o artista bolonhês desenvolveu uma abordagem única à natureza-morta, caracterizada por uma simplicidade ascética e uma intensidade contemplativa raramente encontradas no gênero. Sua aparente recusa das inovações mais radicais das vanguardas revela-se, na verdade, como uma sofisticada resposta crítica, na qual a assimilação profunda das lições espaciais de Cézanne é levada a consequências extremas, resultando em obras cuja modernidade reside precisamente em sua contenção e rigor formal.

Entre os artistas citados anteriormente, é Giorgio de Chirico (1945), italiano nascido na Grécia, quem se posiciona de maneira mais radical em oposição a Cézanne e aos cubistas. Segundo De Chirico (1942), um pintor de natureza-morta deve dominar as técnicas da pintura, sendo capaz de traduzir por meio do volume, da forma e da plasticidade, a materialidade dos objetos representados. A impetuosa postura do artista em relação a Cézanne e aos cubistas era apresentada com tons de chacota, em uma constante tentativa de desacreditar outros artistas, historiadores e críticos de arte. Em suas memórias autobiográficas, De Chirico (1942) define Cézanne como um “pseudo-gênio”,

¹⁸ Ver <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/giorgio-morandi/photo-gallery>

¹⁹ Ver <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800057189>

²⁰ Ver <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16762>

incapaz de representar corretamente o volume de suas maçãs. Quanto aos cubistas, o artista ítalo-greco elogia Picasso como um dos raros artistas talentosos que conheceu em sua vida, mas considera Braque como um pintor “falsamente decorativo”, incapaz de produzir volume.

De todo modo, o artista opta por uma postura marcadamente inclinada para a controvérsia, relegando a um segundo plano o envolvimento no debate teórico.

Em contrapartida, no que se refere a natureza-morta como gênero de pintura, De Chirico adota uma postura completamente diversa. No artigo publicado na revista *L'Illustrazione Italiana*, *Le Nature Morte* (1942), o pintor defende que é incumbência do artista dar beleza à realidade e à natureza que interpreta. Em outras palavras, o artista expressa sua oposição à natureza-morta dos modernos, argumentando que as pinturas desse gênero devem ser baseadas na alegria e na beleza, e não na dureza de superfícies fortes e contornos pronunciados, à semelhança daquelas pinturas que apresentam inacessibilidade, consequentemente, distante da realidade. Por essa razão, o artista trata do caráter silencioso e contemplativo dessa linguagem, sugerindo que se abandone o termo natureza-morta e se adote *Vita Silente*, ou vida silenciosa, como é feito pelos alemães e ingleses.

A postura de De Chirico representa o ponto mais extremo do espectro de respostas italianas às proposições dos artistas de sua época. Sua rejeição veemente das abordagens de Cézanne e dos cubistas, longe de ser apenas reação conservadora, articula-se como uma reavaliação crítica dos fundamentos da representação pictórica no contexto da modernidade. Paradoxalmente, sua pintura metafísica, com sua espacialidade onírica e suas justaposições inesperadas de objetos, constitui uma das mais radicais reinvenções do gênero de natureza-morta no século XX. Esta contradição aparente entre seu discurso teórico e sua prática artística ilustra a complexidade do diálogo que os artistas italianos estabeleceram com as vanguardas internacionais, caracterizado por uma tensão produtiva entre assimilação e resistência.

Considerações Finais

A coleção de pinturas italianas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos oferece uma miríade de possibilidades de pesquisa, dentre as quais pensar o gênero de natureza-morta parece ser uma das mais urgentes, principalmente se tivermos em conta o grande número de obras deste gênero. Além do mais, se traçarmos um paralelo entre as aquisições dos Matarazzo e a pintura praticada em São Paulo no momento de formação do acervo, encontraremos correspondências no que diz respeito ao pensamento crítico e às soluções plásticas. Todos esses fatores contribuem para a narrativa previamente mencionada de que existe coesão na formação da coleção.

No que se refere à escolha dos artistas apresentados, optamos não só por aqueles que formalizam o debate em suas obras, mas também por artistas que se posicionaram de maneiras distintas frente a uma mesma questão, oferecendo soluções variadas. Enquanto Arturo Tosi se debruçava sobre Cézanne, Giorgio de Chirico se opunha a toda e qualquer solução plástica que não estivesse em correspondência com os cânones da pintura clássica. Giorgio Morandi e Filippo de Pisis, por outro lado, deram um passo atrás e encontraram, respectivamente, na tradição clássica italiana e no impressionismo francês soluções muito caras a seus contemporâneos. Carlo Carrà, por sua vez, transitou entre diversas manifestações artísticas incorporando ritmo e movimento.

Evidentemente, compreendemos que o tema não se esgota com apenas os cinco artistas mencionados anteriormente. Muito outros, tais como Gino Severini, Pio Semeghini, Mario Mafai, Renato Guttuso e o próprio Ardengo Soffici, citado como autor de um dos mais importantes artigos sobre o cubismo, também pintaram naturezas-mortas, fazem parte da coleção de pinturas italianas e contribuíram de maneira significativa para o debate. Por essa razão, este artigo se apresenta como uma espécie de proposta de pesquisa que reflete sobre o paradigma comum ao gênero de natureza-morta na Itália do século XX.

REFERÊNCIAS

- CARRÀ, Carlo. **La Mia Vita**. Milão: Universale Economica di Feltrinelli, 1986.
- DE CHIRICO, Giorgio. Le Nature Morte. **Rivista L'Illustrazione Italiana Milano**, p. 500, 24 mai., 1942.
- DE CHIRICO, G. **Memorie della mia vita**. 1 ed. Milão: La nave di Teseo, 1945.
- LAMBERTI, M. Mimita. "Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia." **Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa**, Classe Di Lettere e Filosofia, v. 5, n. 3, p. 1149–2010, 1975. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24301136>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- MAGALHÃES, A. G. **Pintura Italiana no entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**. 90f., 2014. Tese (Livre-Docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PICA, V. **Gl'impressionisti Francesi**. 1 ed. Bergamo: Instituto Italiano d'arti grafiche, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/glimpressionisti00pica/page/n7/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 12 out. 2023
- PINA, R. R. **A longa vida da natureza-morta**: gênero, segregação, subversão. 1 ed. Curitiba: Appris Editora, 2020.
- PUPPO, Alessandro del. **Modernità e nazione**: Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo novecento. Macerata: Quodlibet Studio, 2012.
- SAROUTE, D. R. **Política e arte**: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 132 f., 2015. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Recebido: 31/10/2024
Aceito: 11/04/2025