



RAISA RAMOS DE PINA

NATUREZA-MORTA SOBRE A PRAIA:
Deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis

Orientador: Prof. Dr. Biagio D' Angelo

Brasília
2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

RAISA RAMOS DE PINA

NATUREZA-MORTA SOBRE A PRAIA:

Deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Arte. Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo.

Brasília
2017

RAISA RAMOS DE PINA

NATUREZA-MORTA SOBRE A PRAIA:
Deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Arte. Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte.

Aprovada em ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (Presidente)

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (IdA/UnB)

Profª Drª Ana Gonçalves Magalhães (MAC USP)

*À minha mãe, à minha vó, à minha tia.
A todas as mulheres que vieram antes de mim, que abriram os caminhos.
E às minhas contemporâneas, que me inspiram diariamente.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor orientador de Academia e, às vezes, de vida, Biagio D'Angelo, pelas descobertas do caminho, por me dar a fala e me instigar o pensamento, pelos momentos de escuta cautelosa e generosa, pelas críticas pontuais e por me fazer perceber na pesquisa e na docência o meu propósito particular.

Ao professor que sempre me inspira, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, por me fazer querer questionar mais do que querer responder, por me confrontar com minhas próprias inquietações e pelo aprendizado fundamental: “sempre desconfie do que lê e do que dizem”.

Ao Programa de Pós-graduação em Arte, ao Instituto de Artes e à Universidade de Brasília pelo acolhimento, pelas expansões de horizontes, pelas possibilidades colocadas à mesa, pelas convivências e pelas experiências. À Capes, por viabilizar esta pesquisa. À British Library, pelo acervo, pela estrutura e pela abertura, e à Associazione per Filippo de Pisis, pela competência e pela disponibilidade constante.

Às minhas primeiras e eternas professoras: minha mãe, Juliana Ramos da Costa, que me ensina a ser mulher; minha vó, Maria José Ramos, que me ensina a ser zelosa; minha tia, Lara Cristina Ramos da Costa, que me ensina sobre as dores e as delícias de ser quem se é. Ao meu professor mais carinhoso, vô Pedro Ferreira da Costa, que me fez gostar de histórias e me deu o gosto pela escrita. A minha vó Ângela Cordeiro e meu vô Propício de Pina, que me transmitiram pelo sangue o destino infalível da arte. Ao meu pai, Fábio de Pina, por me mostrar que a vida é e sempre será um aprendizado constante. Ao meu companheiro de vida inteira, apoiador de todas as horas, refúgio sempre que preciso, Antônio Barbosa El Zayek, pelo desejo de vida que me doou, pelas humanidades que me mostrou e pela boemia que às vezes é mais forte do que eu.

Aos meus amigos, família que escolhi para mim, que me fazem acreditar que talvez eu tenha a sorte maior do mundo: Nádia Junqueira Ribeiro, por estar presente sempre, pela sabedoria imensa que me guia nos momentos de dilema, pelas palavras certas nos momentos certos, pelos sambas e pelos cocos, pelas gargalhadas que vêm em montanhas, por me emprestar sua realidade para transformá-las em fantasia, pelas viagens oferecidas repentinamente, pelo sorriso sempre gentil, por me ensinar a ser uma amiga melhor e por tantas outras coisas que nem sei listar aqui; Lis Lemos, minha primeira feminista, por me inspirar a ser exatamente como sou; Giovanna Rocha, por ser a companhia certa sempre que quero ver o dia despertar, pelos poemas recitados, pelas comidas deliciosas, pelos banhos de sol, pela danças sem fim, pelo gosto que compartilhamos por uísque, por me mostrar que

companheirismo se escolhe e que amizade se cuida como um jardim; Luiz Filipe Barcellos, pela sintonia até mesmo nos dias difíceis, pela sensibilidade tão leve que às vezes me escapa e pela bondade sem fim que me transborda de carinho; Chico Monteiro, pelo axé, pela arte, pela loucura que se parece com a minha, por ter margeado meu caminho desde os bosques da UFG e por fazer parte das minhas lembranças mais caras de juventude; Pedro Rafael Vilela, por também me acompanhar há tempos nessa trajetória, por ser sempre tão amoroso, por cuidar de mim quando preciso e por me salvar quando necessário; Kunihi Suga, por aparecer às vezes quando pode, parecendo que apareceu ontem.

Aos amigos que conheci nesses dois anos de mestrado, especialmente Marco Antônio Vieira, pela irmandade, pelas trocas, pelas conversas profundas e pela bagagem imensa de conhecimento que me motiva diariamente. A Pedro Ernesto, pela disciplina e pelo rigor que nunca deixam de me surpreender. A Bruno Duque, pelos momentos extraclasse que deixam essa vida melhor.

A todos aqueles que participaram de alguma forma da minha trajetória acadêmica e que contribuíram direta ou indiretamente para o resultado que se apresenta nesta dissertação: Ana Rita Vidica; Camila Caires; Maria Claudia Reis; Cristina Moraes; Victor Curado; Felipe Silva; Ana Paula Antunes; Mariana Carpes; Debora Diniz, Gabriela Rondon, Sinara Gumieri, Luciana Brito e demais pesquisadoras da Anis; Belidson Dias; Karina Dias; e por último, mas não menos importante, Katia Canton, por dedicar seu olhar atencioso a este trabalho e por fazer apontamentos precisos durante a banca de qualificação. Os direcionamentos sugeridos por ela foram fundamentais para a lapidação e finalização desta dissertação.

Se dizem que os últimos serão os primeiros: Fora, Temer.

RESUMO

O pintor italiano do início do século XX Filippo de Pisis criou, ao longo de aproximadamente quarenta anos, composições de natureza-morta sobre a praia, com a paisagem litorânea de plano de fundo: mar, horizonte, céu e, por vezes, uma figura humana solitária contempladora. A frequência dessa produção e o destaque dado à paisagem apesar de as telas serem batizadas como natureza-morta suscitam, em um primeiro momento, questionamentos a respeito da definição do conceito de natureza-morta, que se mostra complexo e flexível ao longo da história da arte, além de problematizar a tensão entre gêneros pictóricos. Mais do que uma simples sobreposição de gêneros – natureza-morta e paisagem –, a composição evidencia o interesse metafísico do pintor, que contribuiu na década de 1910 com a nascente proposta de Giorgio de Chirico. A Escola Metafísica não foi uma vanguarda e os artistas que participaram dela tiveram produções independentes, difíceis de serem aproximadas pela estética, mas similares para além do visível, por meio do deslocamento do sujeito da obra e da revelação do invisível. A partir disso, esta dissertação analisa a metafísica dos elementos praianos recorrentes da paisagem de Filippo de Pisis, em diálogo constante com o gênero de natureza-morta. A tensão entre os gêneros e a metafísica do italiano apontam para uma resignificação da morte: não seria mais castigo aos humanos pecadores, mas a concretização da promessa divina de vida eterna.

Palavras-chave: Natureza-morta. Paisagem. Escola Metafísica. Filippo de Pisis.

RÉSUMÉ

Le peintre italien du début du XX^e siècle Filippo de Pisis a créé, pendant environ quarante ans, des compositions de nature morte sur la plage avec de paysage côtier au fond: la mer, l'horizon, le ciel et, parfois, une figure humaine solitaire contemplative. La fréquence de cette production et l'accentuation données au paysage malgré que les tableaux soient nommés comme nature morte évoquent, dans un premier moment, quelques doutes à propos de la définition du concept nature morte, qui se montre complexe et flexible à travers l'histoire de l'art, un plus de problématiser la tension entre genres picturaux. Plus qu'un simple superposition de genres – la nature morte et le paysage – la composition évoque l'intérêt métaphysique du peintre, qui a contribué dans la décennie 1910 à la proposition de Giorgio de Chirico. L'École Métaphysique n'était pas un mouvement d'avant-garde et les artistes qui y ont participé ont eu des productions indépendantes, difficiles à rapprochées par l'esthétique, mais similaires au-delà du visible, à travers le déplacement du sujet de l'œuvre et de la révélation de l'invisible. A partir de cela, cette dissertation analyse la métaphysique des éléments de la plage solente présents dans le paysage de Filippo de Pisis, en dialogue constant avec le genre de nature morte. La tension entre genres et la métaphysique de l'italien pointent vers une resignification de la mort: ce n'est plus une punition aux humains pêcheurs, mais la concretization de la promesse divine de la vie éternelle.

Mots-clés: Nature morte. Paysage. École Métaphysique. Filippo de Pisis.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1. Michelangelo da Caravaggio, *Canestra di Frutta*, 1596, óleo sobre tela, 46 x 64 cm. (Pinacoteca Ambrosiana, Milão)..... p. 24
- Figura 2. 18ª Dinastia, reinado de Thutmose IV, *Stella of Sapair*, cerca de 1400-1390 a.C., urna em pedra calcária, s/m. (British Museum, Londres).....p. 28
- Figura 3. Jan Gossaert, *Díptico de Carondelet* (parte exterior), 1517, óleo sobre madeira, 43 x 27 cm. (Louvre, Paris)..... p. 33
- Figura 4. Barthel Bruyn o Velho, *Natureza-morta no reverso de um retrato de Jane-Loyse Tissier*, s/d, óleo sobre madeira, 61 x 51 cm. (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo).....p. 33
- Figura 5. Pieter Aertsen, *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1559, óleo sobre madeira, 122 x 177 cm. (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)..... p. 37
- Figura 6. Antonio de Pereda, *O Sonho do Cavaleiro*, s/d (século XVII), óleo sobre madeira, 152 x 217 cm. (Real Academia de San Fernando, Madri)..... p. 39
- Figura 7. Artista desconhecido, *Cognoscenti in a Room Hung with Pictures*, cerca de 1620, óleo sobre madeira, s/m. (National Gallery, Londres)..... p. 40
- Figura 8. Giuseppe Arcimboldo, *O Verão*, 1573, óleo sobre tela, 76 x 64 cm. (Louvre, Paris).
.....p. 42
- Figura 9. Jan Brueghel o Velho, *Bouquet*, 1606, óleo sobre cobre, 65 x 45 cm. (Pinacoteca Ambrosiana, Milão)..... p. 42
- Figura 10. Eugène Delacroix, *Nature Morte aux Homards*, 1826-1827, óleo sobre tela, 80 x 106 cm. (Louvre, Paris)..... p. 47
- Figura 11. Paul Cézanne, *Still Life with Apples*, 1898, óleo sobre tela, 68,6 x 92,7 cm. (MoMA, Nova York)..... p. 48
- Figura 12. Georges Braque, *Nature Morte au Violon*, 1911, óleo sobre tela, 130 x 89 cm. (Centre Pompidou, Paris)..... p. 49
- Figura 13. Salvador Dalí, *A Persistência da Memória*, 1931, óleo sobre tela, 24,1 x 33 cm. (MoMA, Nova York)..... p. 50
- Figura 14. Giorgio de Chirico, *As Musas Inquietantes*, 1918, óleo sobre tela, 97 x 56 cm. (Coleção particular)..... p. 52
- Figura 15. Giorgio Morandi, *Natura Morta*, 1916, óleo sobre tela, 82,5 x 57,5 cm. (MoMA, Nova York)..... p. 55
- Figura 16. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Conchiglie*, 1927, óleo sobre tela, 48,2 x 57 cm. (Coleção particular)..... p. 57

- Figura 17. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con il Martin Pescatore*, 1925, óleo sobre cartão, 47 x 73 cm. (Coleção particular)..... p. 59
- Figura 18. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Gamberi e Conchiglie*, 1929, óleo sobre tela, 46 x 55 cm. (Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino)..... p. 59
- Figura 19. Pablo Picasso, *La Table Devant la Fenêtre*, 1919, óleo sobre tela, 31,7 x 22,5 cm. (Museum Sammlung Rosengart, Luzern)..... p. 60
- Figura 20. Juan Gris, *La Vue sur la Baie*, 1921, óleo sobre tela, 65 x 100 cm. (Centre Pompidou, Paris)..... p. 61
- Figura 21. Giorgio de Chirico, *Natureza-morta com Peixes*, 1925, óleo sobre tela, 74 x 100 cm. (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma)..... p. 62
- Figura 22. Ambrosius Bosshaert, *Jarra de Flores no Nicho de uma Janela*, cerca 1620, óleo sobre madeira, 64 x 46 cm. (Mauritshuis, Haia)..... p. 64
- Figura 23. Detalhe da figura 22..... p. 64
- Figura 24. Franz Francken II, *Aposento com Arte*, depois de 1636, óleo sobre madeira, 74 x 78 cm. (Kunsthistorisches Museum, Viena)..... p. 65
- Figura 25. Filippo de Pisis, *Fiori alla Finestra*, 1938, óleo sobre tela, 76 x 63 cm. (Pinacoteca di Brera, Milão)..... p. 69
- Figura 26. Filippo de Pisis, *Grandi Fiori*, 1930, óleo sobre tela, 81 x 53 cm. (Pinacoteca di Brera, Milão)..... p. 69
- Figura 27. Filippo de Pisis, *Fiori*, 1930, óleo sobre tela, 73,5 x 51,5 cm. (Coleção particular).
..... p. 70
- Figura 28. Filippo de Pisis, *Vaso di Fiori*, 1947, óleo sobre tela, 80 x 60 cm. (Coleção particular)..... p. 71
- Figura 29. Filippo de Pisis, *Natura Morta*, 1925, óleo sobre tela, 44 x 58 cm. (Coleção particular)..... p. 72
- Figura 30. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Fiasco e Ceramica Bianca*, 1923, óleo sobre tela, 57 x 68 cm. (Coleção particular)..... p. 73
- Figura 31. Filippo de Pisis, *Marina con Conchiglie*, 1916, óleo sobre cartão, 50 x 66 cm. (Coleção particular)..... p. 77
- Figura 32. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Uva e Fichi*, 1929, óleo sobre cartão, 50 x 60 cm. (Coleção Alloni, Torino)..... p. 82
- Figura 33. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con gli Agli*, 1930, óleo sobre tela, 38 x 60 cm. (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis, Ferrara)..... p. 85

- Figura 34. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con gli Scampi*, 1926, óleo sobre papel, 52 x 68 cm. (Pinacoteca di Brera, Milão)..... p. 86
- Figura 35. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Fiori e Botiglia*, 1938, óleo sobre tela, 62 x 75 cm. (Pinacoteca di Brera, Milão)..... p. 88
- Figura 36. Filippo de Pisis, *Grande Natura Morta*, 1944, óleo sobre tela, 209 x 186 cm. (Museo del Novecento, Milão)..... p. 89
- Figura 37. Filippo de Pisis, *Les Oignons de Socrate*, 1927, óleo sobre cartão, 35 x 42,5 cm. (Coleção particular)..... p. 93
- Figura 38. Filippo de Pisis, *La Grande Conchiglia*, 1927, óleo sobre tela, 33 x 42 cm. (Coleção particular)..... p. 93
- Figura 39. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina*, 1931, óleo sobre madeira, 73 x 35 cm. (Galleria Maggiore, Bologna)..... p. 97
- Figura 40. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Grande Conchiglia*, 1930, óleo sobre tela, 63,5 x 98 cm. (Coleção particular)..... p. 101
- Figura 41. Mosaico bizantino, cúpula da Basílica de Sant'Apollinare in Classe, século VI. (Ravenna, Itália)..... p. 106
- Figura 42. Simon de Vlieger, *A View of an Estuary*, 1645-50, óleo sobre madeira, 88,5 x 122 cm. (National Gallery, Londres)..... p. 108
- Figura 43. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Pesci*, 1929, óleo sobre tela, 38,5 x 60,5 cm. (Coleção particular)..... p. 110
- Figura 44. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina*, 1931, óleo sobre tela, 60 x 90 cm. (Coleção particular)..... p. 112
- Figura 45. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Conchiglia*, 1929, óleo sobre cartão, 50 x 71 cm. (Coleção particular)..... p. 114
- Figura 46. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Carciofo*, 1932, óleo sobre tela, 34 x 40,5 cm. (Coleção particular)..... p. 117
- Figura 47. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Bicchiere ed il Pane*, 1930, óleo sobre tela, 64 x 91 cm. (Coleção particular)..... p. 118
- Figura 48. Antonio da Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1530, cúpula da igreja São João Evangelista. (Parma, Itália)..... p. 119
- Figura 49. Filippo de Pisis, *Natura Morta col Cielo*, 1936, óleo sobre tela, s/d. (Coleção particular)..... p. 120
- Figura 50. Filippo de Pisis. *Natura Morta con la Frutta e il Bicchiere*, 1927, óleo sobre tela, 32 x 40 cm. (Coleção privada)..... p. 122

Figura 51. Filippo de Pisis, *Marina Metafísica*, 1927, óleo sobre tela, 33 x 46 cm. (Coleção privada)..... p. 123

Figura 52. Filippo de Pisis, *Porri sulla Spiaggia*, 1928, óleo sobre cartão, 44,5 x 53 cm. (Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Prato)..... p. 124

Figura 53. Filippo de Pisis, *Natura Morta con la Lepre*, 1926, óleo sobre tela, 70 x 100 cm. (Coleção privada)..... p. 125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 ELEMENTOS INANIMADOS E O GÊNERO DE NATUREZA-MORTA	22
2.1 <i>Rhopografia, xênia</i> s e o reverso do quadro	26
2.1.1 A imagem periférica	31
2.2 Era de Ouro: Século XVII europeu	36
2.3 A abertura romântica e o espaço estético das vanguardas	45
2.4 A metafísica italiana	51
3 FILIPPO DE PISIS: NATUREZA-MORTA SOBRE A PRAIA	57
3.1. Movimentos e independência	66
3.1.1. Ferrara, Bologna e Roma: A juventude	73
3.1.2. Paris: Amadurecimento artístico	80
3.1.3. Retorno à Itália: A velocidade do pincel	88
3.2. A metafísica depisisiana	80
4 REVELAÇÃO DO INVISÍVEL: TENSÃO ENTRE GÊNEROS PICTÓRICOS	100
4.1 “A invenção da paisagem”	103
4.2 Mar, horizonte e infinito	110
4.3 Céu, nuvem e transcendência	116
4.4 A figura humana	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	134

*The first difficulty facing any book on still life painting lies in its opening move,
in the assumption that still life exists.*

Norman Bryson

1 INTRODUÇÃO

A primeira vez que tive contato com uma pintura de Filippo de Pisis, lembro-me de ser atraída de imediato pela paisagem: um céu ocupando metade da tela, nuvens rosadas, pássaros a voar sem qualquer obstáculo, o mar presente em uma linha azul de horizonte, uma figura humana solitária na orla – representada apenas por um traço marrom vertical e sua sombra – e duas conchas grandes um pouco abaixo do centro do quadro. As cores claras que se permeavam e o traço diluído seduziram o meu olhar, intrigado por querer enxergar para além daquela imensidão aberta da paisagem praiana, com poucos elementos de preenchimento da obra. Ao procurar o título do trabalho, uma surpresa: *Natura Morta Marina con Conchiglie* (**figura 16, p. 49**). Não se tratava, portanto, de uma paisagem, mas de outro gênero pictórico, uma natureza-morta. Voltei à obra para procurar aquilo que lhe dava título: meus olhos caíram sobre as conchas e se demoraram.

A memória buscou referências de naturezas-mortas: a maioria se enquadrava nos modelos tradicionais da pintura holandesa do século XVII – ambientes fechados, cestos de frutas, arranjos de flores, mesas postas. Todas bem diferentes da paisagem com conchas que eu tinha à minha frente. Meus olhos se voltaram novamente para o horizonte aberto da obra e iniciaram um movimento constante entre gêneros pictóricos, deslocando-se de paisagem para natureza-morta e vice-versa, repetidas vezes. Levei a imagem para uma aula que tive a oportunidade de lecionar ao lado do professor Biagio D’Angelo, para o curso de Teoria, Crítica e História da Arte, durante meu Estágio Docência, e a reação que os alunos tiveram foi similar à minha. Perguntados sobre o que viam na obra, a resposta veio imediata: “uma paisagem” ou “uma praia”. Quando revelei a natureza-morta, percebi as expressões de dúvida e o movimento dos olhos se deslocando entre os elementos da pintura, assim como os meus tinham feito. A tensão entre gêneros existente articulou uma armadilha imagética, um jogo de “é, mas pode não ser” que o visível não conseguiria resolver sozinho. Era preciso analisar os invisíveis da imagem, mas antes seria necessário entender o conceito de natureza-morta e suas aplicações ao longo da história da arte. Minha pesquisa se iniciava.

O primeiro levantamento bibliográfico mostrou a relevância do tema: há poucas publicações em português que abarquem com profundidade as origens do gênero e suas variações ao longo do tempo. As fontes disponíveis no Brasil resumem-se ao livro de Norbert Schneider (1999); a dois catálogos de exposição temática do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, assinados por Ann Gallagher e Katia Canton¹ (2004); a tese de

¹ Da autora e artista, há ainda o livro *Mesa de Artista* (2005), voltado para o público infanto-juvenil.

doutorado de Kátia Prates defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, ainda não publicada; e artigos que analisam obras de arte de natureza-morta, mas que não se debruçam sobre questões ontológicas do gênero. A resenha de Hanneke Grootenboer (2011), publicada na revista *Oxford Art Journal*, indicou que havia uma extensa bibliografia sobre natureza-morta publicada a partir principalmente da década de 1990, quando Norman Bryson lançou seu *Looking at the overlooked: Four Essays on Still Life Paintings* e provocou outros críticos, historiadores e teóricos a revisitarem o gênero. A partir desse trabalho, Grootenboer aponta que publicaram estudos sobre natureza-morta Sybille Ebert-Schifferer, Claus Grimm, Julie Hochstrasser, Anne Vallayer-Coster, Alexander Nemerov, Victor Stoichita, Thomas daCosta Kaufmann e Harry Berger. Nenhuma dessas pesquisas foi traduzida ainda para o português, incluindo estudos pioneiros da década de 1950, como os livros de Ingvar Bergström e Charles Sterling, essenciais para o desenvolvimento da revisão bibliográfica que esta dissertação se propõe no primeiro capítulo. Sterling, por exemplo, é um dos poucos autores que se dedicaram à análise das origens da natureza-morta em manifestações artísticas anteriores à conceitualização do gênero no século XVII europeu, apontando referências desde a Antiguidade helenística e Idade Média.

O levantamento bibliográfico mostrou divergências entre autores com entendimentos diversos sobre a natureza-morta como conceito e como prática pictórica. Para a escrita desta dissertação, foram mais trabalhadas as teorias de Charles Sterling e Victor Stoichita, considerando em alguns casos colaborações pontuais de outros autores listados nas referências que puderam contribuir para a construção do pensamento que será apresentado ao longo das próximas páginas. Um dos principais pontos de conflito entre as leituras feitas refere-se ao surgimento do gênero de natureza-morta: a maioria dos autores considera o século XVII europeu, de onde partem suas análises. Entretanto, outros defendem a natureza-morta desde a Antiguidade. Esta pesquisa, por sua vez, entende que a natureza-morta foi conceitualizada no século XVII com o surgimento das Academias de Arte que a definiram nos registros escritos, apesar de a prática artística ter dedicado atenção significativa ao mote de elementos inanimados desde a Antiguidade. Na escrita desta dissertação, que percorre a história do gênero desde afrescos egípcios antes de Cristo até as vanguardas modernas², houve o cuidado de se usar o termo “natureza-morta” apenas para se referir a pinturas de elementos inanimados

² O limite temporal de análise estende-se até a arte moderna porque é nela que o objeto principal desta pesquisa, o artista Filippo de Pisis, está inserido. Foram feitos levantamentos bibliográficos sobre natureza-morta na arte contemporânea, mas optou-se por descartá-la por entender que a arte contemporânea apropriou-se livremente do gênero, flexibilizando-o ainda mais e tornando esse período peculiar nos estudos de natureza-morta. Suas especificidades não poderiam ser contempladas a contento neste momento.

produzidas a partir do século XVII, quando o gênero estava de fato conceitualizado. Antes disso, utiliza-se a expressão de pinturas/afrescos/mosaicos/etc. de “elementos inanimados”.

As referências bibliográficas foram recolhidas na British Library, em Londres, durante período de três meses de pesquisa teórica na capital inglesa, tendo-se em vista que os acervos das bibliotecas brasileiras não foram suficientes para este estudo. O estoque das livrarias também não ajudaram: primeiro, pela inexistência de traduções em português das pesquisas aqui mencionadas e, segundo, pela dificuldade de acesso aos livros originais – muitos estão esgotados no mercado, outros são raros. O período de pesquisa na Inglaterra foi primordial para a realização desta dissertação.

O segundo passo estipulado desta pesquisa foi fazer um levantamento sobre Filippo de Pisis. Reconhecido como um artista importante do *Novecento*³ em seu país de origem, o nome de De Pisis não é muito conhecido quando se sai da Itália, mesmo tendo morado em Paris em seus anos mais produtivos (1925-1939) e mesmo com obras integrando acervos de grandes museus, como o Centre Pompidou, o Musée d'Art Moderne de la Ville (ambos na capital francesa), a Pinacoteca di Brera (em Milão) e os Museus do Vaticano.

No Brasil, não há pesquisa sobre ele ou publicações dedicadas ao seu trabalho. O que existe de publicação sobre o artista no país são pequenas citações a seu nome em publicações dedicadas à arte italiana ou a contemporâneos conterrâneos, como Giorgio Morandi e De Chirico. Essas citações, entretanto, por serem muito superficiais e simplórias, não acrescentaram nenhuma informação relevante a esta pesquisa⁴. Pela falta de bibliografia

³ Aqui, refiro-me ao *Novecento* não como movimento artístico, mas como o período histórico, momento em que a metafísica foi colocada em prática por alguns artistas italianos (a partir principalmente da década de 1910), como Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis. O século 1900 é uma coisa, o grupo artístico é outra, apesar de levarem o mesmo nome. O movimento surgido em 1922 se tratou de um grupo organizado de pintores e escultores italianos operantes no contexto de *ritorno all'ordine* do entre-guerras. Fizeram parte do movimento a crítica de arte Margherita Sarfatti, que publicou textos em defesa de um retorno à solidez compositiva e à figuração mais tradicional, e os artistas Achille Funi, Mario Sironi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi e outros. O grupo se firmou na Bienal de Veneza de 1924 com uma aspiração ao concreto, ao puro, ao definitivo e, em alguns casos, com uma sutil tendência metafísica, mas que, ao lado das outras características mais fortes de uma volta aos valores tradicionais, não representou um elemento essencial. O Museo del Novecento, em Milão, apresenta em seu acervo e suas coleções obras produzidas ao longo do século 1900. Pode-se encontrar em exposição muitos trabalhos futuristas, cubistas, fauvistas, além de obras de artistas isolados, como é o caso de De Chirico e Morandi, que possuem salas exclusivas no museu ressaltando o caráter metafísico de cada. Há, além disso, uma outra sala exclusiva dedicada ao movimento *Novecento*, em que é ressaltada mais a característica de *ritorno all'ordine* do grupo do que seus leves momentos metafísicos. Essa característica não é citada em mais nenhuma outra sala do museu, apenas na do grupo milanês. A instituição possui também obras de Filippo de Pisis, inclusive uma natureza-morta marinha, *Grande natura morta* (1944), mas classificadas como pós-impressionistas pelo traço veloz, pela diluição das luzes e cores e pelos traços sem contornos que o artista desenvolveu principalmente após sua mudança para Paris.

⁴ “Alguns pintores escaparam à estagnação ligando-se à atividade de Paris: (...) o ferrarense F. de Pisis (1896-1956), de traço saltitante e elíptico, aplicado sobre tonalidades de contrastes interessantes, sobretudo nas vistas de Veneza e de Paris (...)” (CHASTEL, 1991, p. 672). O catálogo da exposição “Giorgio Morandi e a

disponível em português, faz-se necessário, portanto, o relato de sua vida e obra para que estas informações possam ser utilizadas em estudos posteriores. As informações aqui reunidas são resultado de pesquisa realizada na biblioteca da Associazione per Filippo de Pisis, em Milão, nos acervos da Pinacoteca di Brera, da Galleria d'Arte Moderna e do Museo del Novecento, também em Milão, e nos acervos dos museus parisienses Centre Pompidou e Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

A visita à Associazione per Filippo de Pisis, realizada em fevereiro de 2016, foi fundamental. Além de possuir uma biblioteca com mais de cem publicações sobre o artista, entre catálogos, trabalhos acadêmicos, livros e revistas, foi possível entrevistar a sobrinha-neta do italiano, Maddalena Tibertelli de Pisis, curadora de arquivo, que esclareceu alguns detalhes da trajetória pessoal e profissional do ferrarense. “É certo que a vida [do artista] não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141). Apesar de a vida de qualquer artista não definir seu trabalho, não se pode negar o estreitamento existente entre vida e obra. Assim, relata-se aqui sua vida pessoal desde a infância até seus últimos dias como registro bibliográfico.

O levantamento sobre De Pisis apontou para uma constância curiosa dos motivos pictóricos do artista: as naturezas-mortas sobre a praia – ou naturezas-mortas marinhas, como ele mesmo as nomeia. As composições seguem praticamente o mesmo modelo: uma paisagem litorânea que ocupa grande parte da tela e um arranjo na base do quadro formado por elementos inanimados marinhos ou não. Entre os dois gêneros pictóricos, não raramente ainda é inserida uma figura humana que parece caminhar à beira-mar. Apesar de darem geralmente mais espaço à paisagem, as telas são batizadas de naturezas-mortas: *Natura Morta Marina con il Pescatore*, *Natura Morta con Gamberi e Conchiglie*, *Natura Morta con Uva e Fichi*, *Natura Morta Marina con gli Agli*, *Natura Morta Marina con gli Scampi*, *Natura Morta con Fiori e Botiglia*, *Grande Natura Morta*, *Natura Morta Marina*, *Natura Morta Marina con Pesci*, *Natura Morta con Conchiglia*, *Natura Morta con Carciofo*, *Natura Morta con Bicchiere ed il Pane* etc. São diversas telas deste modelo que evidenciam uma tensão entre natureza-morta e paisagem.

Pela dificuldade de acesso às obras, os catálogos das exposições arquivados na Associação per Filippo de Pisis foram essenciais no levantamento de imagens, especialmente o *Nature Morte* (1996), com textos de Cláudia Gian Ferrari e Stefano Crespi; o *Gli Anni di*

natureza-morta na Itália” (2006, p. 63) traz uma breve resumo sobre o artista, mas superficial e equivocado: o texto afirma que De Pisis se formou em 1925 e se mudou para Roma, mas neste ano o italiano se mudou para Paris, cinco anos depois de concluir seus estudos em Bologna. Holzney (2006) também cita o ferrarense, mas como um amigo coadjuvante de De Chirico.

Parigi (1987), com textos de Giuliano Briganti, Corado Levi e Nico Naldini; o *Natura Morta e Contaminazione Umana* (2001), com textos de Andrea Alibrandi e Luigi Cavallo; e o *La Poesia nei Fiori e nelle Cose* (2000), com textos de Luciano Caramel e Ferrari. Desses autores, contribuíram significativamente para o desenvolvimento do pensamento aqui apresentado Claudia Gian Ferrari, Giuliano Briganti e Andrea Alibrandi. Foi Alibrandi (2001) que apresentou primeiro a ideia de que as naturezas-mortas sobre a praia de Filippo de Pisis provocam o deslocamento do sujeito, transformada aqui em conceito-chave para se entender a operação da obra do artista e se tatear uma resolução para a tensão existente entre gêneros pictóricos. É no movimento do olhar que transita incessantemente entre paisagem e natureza-morta na tela que se dá o deslocamento do sujeito da obra: ora é o céu, o mar, o horizonte; ora é a concha estática e outros elementos inanimados – em contraposição aos “elementos animados, vivos” da paisagem.

Filippo de Pisis foi um artista da Metafísica italiana, companheiro de Giorgio de Chirico, participante ativo da concepção da proposta na década de 1910 em Ferrara, cidade-natal de De Pisis. Para além da trajetória de vida do ferrarense, decidiu-se no percurso da pesquisa apontar características da Metafísica italiana por entender que a recorrência da praia em suas naturezas-mortas tinha um motivo que só poderia ser explicado pela proposta da escola. A bibliografia especializada sobre De Pisis, quase em sua totalidade, enfatiza sua prática metafísica, especialmente no que se refere às naturezas-mortas sobre a praia. De sessenta anos de vida, apenas sua última década foi vivida à beira-mar. Filippo de Pisis passou a vida pintando praias à quilômetros de distância delas. O mar que aparece em suas telas não é um mar real, não é feito por observação, mas habita o universo imaterial, metafísico. Neste quesito, Holzhey (2006) contribuiu com um segundo conceito: o artista metafísico seria aquele encarregado de revelar o invisível. Era necessário ir além do visível para solucionar o enigma metafísico de Filippo de Pisis.

A Escola Metafísica não foi uma vanguarda, não publicou manifesto, não teve trabalho em conjunto dos artistas envolvidos, pelo contrário, foi uma proposta em que os adeptos desenvolveram obras com características individuais. Não é possível aproximar esteticamente as telas de De Chirico às de Giorgio Morandi, Carlos Carrà ou Filippo de Pisis, mas elas são aproximadas pela proposta metafísica de usar o visível para se discutir o invisível da imagem: a angústia do homem moderno, a solidão e a condição humana. Na independência artística individual dos artistas da Metafísica, cada um se apoiou em elementos que se tornaram motivos de fixação: De Chirico com suas estátuas, sua geometria e sua arquitetura; Morandi com suas garrafas silenciosas, por exemplo. Filippo de Pisis não foi diferente, usou a

natureza-morta sobre a praia como sua identidade metafísica e, como tal, com um invisível a ser revelado.

Enquanto o primeiro capítulo desta dissertação se debruça sobre a historiografia do gênero de natureza-morta e o segundo é dedicado à trajetória de vida do artista ferrarense, o terceiro e último capítulo ocupa-se da revelação do invisível depisiano para a solução da tensão entre natureza-morta e paisagem. Se a natureza-morta traz tradicionalmente a ideia de *memento mori*, da morte explícita a partir de elementos de fato “mortos” (conchas, frutos, pescados que aguardam sua própria podridão), a paisagem praiana por sua vez aponta para a vida. Água e ar, elementos fundamentais, que servem de habitat para centenas de espécies animais, elementos presentes na biologia humana, sem os quais não é possível sobreviver; mar e nuvens que se movem ininterruptamente, “elementos animados”; o céu que é referência do paraíso divino, “casa de Deus”; e o horizonte que parece antecipar o futuro.

Baudelaire (1920) considera o mar uma miniatura do infinito; Michel Collot (1988) enxerga no horizonte a própria pulsação da existência; Damish (1972) analisa a imponência do céu nas cúpulas italianas como um chamado para a transcendência divina; Corbin (1989) descreve o momento em que a praia passou a fazer parte do cotidiano social como um momento de contemplação e meditação. Juntos, esses autores colaboraram diretamente para a construção do terceiro e último capítulo, que se debruça sobre uma possível simbologia da paisagem na intenção de se revelar a operação metafísica da natureza-morta criada a partir da tensão entre os gêneros pictóricos. Pela tradição cristã – e é importante salientar o peso que o catolicismo exerce na sociedade italiana –, a morte é uma passagem para a vida eterna prometida por Deus. Não é fim, mas início; não é castigo, mas prêmio. Essa redenção, entretanto, só foi possível em um momento pós-teologia natural e marca uma reformulação do comportamento humano com relação ao divino e ao mundo que o cerca (CORBIN, op. cit.).

Para finalizar essa introdução, permito-me nela ser um pouco mais literária do que deveria aos olhos da academia, mas em se tratando de morte, arte e metafísica, impossível não deixar as paixões aflorarem. Uma vez ouvi que o trabalho de luto é, na verdade, uma reflexão sobre a nossa própria morte, a tomada de consciência de que a vida é frágil e o fim não poupa ninguém. Eu sempre tive medo da morte. Tenho até hoje. Não sei lidar com minha própria perecibilidade. A elaboração dessa pesquisa, entretanto, em um nível particular, tornou a morte um pouco menos temível para mim. Filippo de Pisis me mostrou que a morte pode ser bela, que enquanto há pessoas que a enxergam como uma caveira empunhando uma foice, outras preferem imaginá-la como um voo eterno em céus azuis e nuvens cor-de-rosa, com

vista para o mar. Saramago já imaginou o caos de uma sociedade sem morte⁵. E depois de tudo, percebo a melancolia da morte como nas palavras de Alberto Caeiro: “Sinto uma alegria enorme / Ao pensar que minha morte não tem importância nenhuma / (...) Por isso, se morrer agora, morro contente, / Porque tudo é real e tudo está certo. / (...) O que for, quando for, é o que será o que é.”⁶

⁵ SARAMAGO, José. *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ CAEIRO, Alberto. Quando vier a primavera. In: *Poemas Inconjuntos*. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000003.pdf> > Acesso em 22 jan 2017.

2 ELEMENTOS INANIMADOS E O GÊNERO DE NATUREZA-MORTA

A etimologia do termo natureza-morta aponta para uma linha latina denominativa das pinturas de elementos inanimados: vem do francês *nature morte* e do italiano *natura morta*. A primeira nomenclatura registrada na história da arte que agrupa e batiza as representações pictóricas dedicadas ao tema de objetos do cotidiano diversos, no entanto, é a holandesa *stilleven*, que significa “vida parada” em uma tradução literal, também interpretada como “modelos imóveis” ou “objetos inanimados” (SCHNEIDER, 1999). Não foram as academias de arte as responsáveis pelo registro pioneiro no século XVII, mas os inventários de quadros previamente acostumados com classificações mais específicas para as diferentes composições de natureza-morta. Termos como “*fruytagie* (quadro com frutos), *bancket* (banquete) e *ontbijt* (pequeno-almoço)” (SCHNEIDER, 1999, p. 7) antecederam o conceito mais geral que, desde então, abarca cenas variadas de elementos domésticos, sejam eles vasos de flores, mesas postas, livros, frutas, instrumentos musicais, doces, utensílios de cozinha, jogos, joias, crânios, materiais de escritório, equipamentos de estudo, ou seja, objetos prosaicos quaisquer.

Do termo holandês *stilleven*, derivou-se uma linha denominativa anglo-saxã deste tipo de pintura, da qual desdobraram os termos alemão, *stilleben*, e inglês, *still life*. Mais tarde, a Academia Francesa definiu *nature morte*, apesar da existência precedente das expressões *les choses inanimées* ou *objets immobiles*, que se referiam às pinturas de modelos imóveis. Os espanhóis tinham sua própria expressão para o gênero, *bodegones*, e ao longo da história da arte, artistas por vezes criaram individualmente versões singulares do termo, como o fez De Chirico ao propor no início do século XX *vita silente*, que seria, em uma tradução literal, pinturas de “vida silenciosa”.

O século XVII unificou em uma expressão uma variedade de termos que nomeavam cenas pictóricas de elementos do cotidiano. Como pintura de objetos inanimados, a natureza-morta tem seus registros mais remotos na Antiguidade, mas é no século XVII holandês que o conceito emerge e as representações envolvendo elementos do cotidiano são sistematizadas enquanto gênero. Este nascimento, entretanto, está distante da simplicidade aparente em um primeiro momento e reúne alguns paradoxos ontológicos e complexidades profundas que podem ser analisados em instâncias etimológicas, iconológicas, ideológicas, sócio-políticas e econômicas.

A pintura de natureza-morta pode parecer simples, porém se revela como uma esfinge a ser decifrada. O fato de figurar como um bom exercício técnico aos artistas desde a Antiguidade até a contemporaneidade, que enxergam na cena inanimada uma oportunidade de

trabalhar perspectiva, luz, sombra, cores e – a partir da modernidade – estéticas, o gênero pictórico teve sua importância subestimada por teóricos – e até artistas – no mesmo momento em que vivia sua própria proliferação e reconhecimento enquanto gênero pelas instituições de arte. Foram muitos os discursos que afirmavam a inferioridade da natureza-morta⁷. Na hierarquia dos gêneros pictóricos criada pela Academia Francesa, a natureza-morta ocupava o último lugar, atrás da pintura histórica, do retrato e da paisagem. A subestimação baseava-se na facilidade aparente da reprodução de elementos imóveis, enquanto a pintura histórica era valorizada por uma suposta dificuldade técnica. Na Itália do século XVI, Caravaggio já fazia críticas à pintura de objetos inanimados pela mesma razão alegada pela Academia Francesa séculos mais tarde. Para o pintor italiano, a representação de coisas sem movimento constituía um mero exercício, o que não o impediu de criar obras que oferecessem ao observador a tensão intrínseca entre vida e morte que a pintura de natureza-morta tradicional carrega em suas entrelinhas visuais.

Canestra di Frutta (**figura 1**), de sua autoria, tem como protagonista um cesto de vime recheado de frutas colhidas sem o cuidado de terem seus galhos e folhas arrancados. Uvas, figos, maçã, peras e pêsego são amontoados sobre o cesto e iluminados com dramaticidade, como se um holofote acendesse o palco da cena e a composição inanimada tivesse um texto a declamar. E tem: o texto é sobre a transitoriedade da vida. Posicionado exatamente na base da tela, o cesto criado a partir da concepção mimética do fim do século XVI parece ganhar vida. A mão do espectador quase tem o impulso de tocar a tela e cair na mesma armadilha que os pássaros de Zêuxis. A tela é pequena, com 46 x 64 centímetros, tamanho verossímil com o espaço ocupado por um cesto de frutas real. A cor dos elementos é um espetáculo à parte: Caravaggio soube respeitar a imperfeição natural dos frutos. As uvas de um único cacho nunca possuem todas a mesma cor e uma única uva pode apresentar variações de sua própria tonalidade. Cada pequeno elemento tem suas peculiaridades. As peras têm pequenas pintas marrons e uma delas, uma mancha rosada que algumas adquirem ao serem expostas ao sol antes da colheita. A maçã, destaque da composição, oscila entre o vermelho e o amarelo em rajadas de cor que se misturam gradativamente. Sua casca brilhante é perturbada por um pequeno ponto de podridão: a morte eminente. As folhas espalhadas pelo cesto, em sua maioria, estão secas, contorcidas, comidas por lagartas. O fundo ocre não compete atenção com o protagonista da cena. Tudo ali é sobre a beleza e a podridão imperdoável que chega

⁷ Desde discursos proferidos por artistas, como Caravaggio, a acadêmicos do século XVIII, como Gérard de Lairesse e Joshua Reynolds.

para qualquer ser vivo, a transitoriedade da vida. Não há nada simples em uma composição de natureza-morta.

Essa complexidade do gênero, entretanto, demorou para ser reconhecida. No século XVIII, o acadêmico Gérard de Lairesse teorizou que as pinturas de natureza-morta não possuíam significado, profundidade nem estrutura, e pediu que artistas parassem de perder tempo com elas (GROOTENBOER, 2011). Sir Joshua Reynolds, contemporâneo de Lairesse, também tinha uma opinião contrária ao gênero, mas por um motivo peculiar. Para ele, pinturas de elementos domésticos e decorativos eram inferiores por estarem relacionadas ao universo feminino enquanto as pinturas históricas deveriam ser celebradas pela virilidade dos cavaleiros, todos eles homens (GALLAGHER, 2004). Discursos que subjuguem a natureza-morta como inferior e até mesmo insignificante na hierarquia dos gêneros artísticos não são raros na história da arte, mas a verdade é que ela sempre foi um meio expressivo complexo, flexível, que sobreviveu ao longo da história, atingiu sua glória no século XVII e sempre foi trabalhada pelos artistas, sejam da Antiguidade ou da contemporaneidade.

Figura 1. Michelangelo da Caravaggio, *Canestra di Frutta*, 1596, óleo sobre tela, 46 x 64 cm.



Fonte: Pinacoteca Ambrosiana, Milão

A complexidade do gênero, entretanto, não pode ser simplificada por uma tendência comum de se analisar a simbologia das composições como *memento mori*. Harry Berger (2011) faz uma ponderação pertinente sobre essa questão, contrária à atitude inerte que alguns autores têm em interpretar o tema de *vanitas* de acordo com antigos métodos iconográficos que o consideram constantemente símbolo de *memento mori*. Propondo uma modificação na

interpretação do tema de *vanitas*, especialmente a partir da figura da lagarta que devora exuberantes arranjos de flores, Berger diferencia transitoriedade da vida de estrago. Segundo ele, a ruína intrínseca ao tema de *vanitas* pode ter a ver mais com má-fé, violência e corrupção do que com a morte porvir. Dessa forma, as mensagens ocultas nas pinturas de natureza-morta são sempre mistério a ser revelado.

Essa complexidade do gênero também está presente em seu próprio nome. É curiosa a dicotomia existente entre as variações etimológicas do termo natureza-morta: enquanto a raiz latina se apegou à ideia de morte (*nature morte*, *natura morta*, natureza-morta), a linha anglo-saxã seguiu com o termo ligado à vida: uma “vida parada”, porém uma “ainda vida”. Essa dicotomia vocabular é transferida para a imagem – em uma composição de natureza-morta, vida e morte coexistem: uma fruta que ainda não apodreceu completamente, uma flor que ainda não murchou totalmente. São elementos mortos ainda pulsantes. Sobre essa dicotomia nominal, Stoichita (1997) faz uma análise interessante:

O título ‘still life’ — um termo relativamente recente — é um oxímoro. Como pode a vida, cuja principal qualidade é estar viva, estar parada? Este é de fato um paradoxo que não pode ser resolvido mesmo retornando a nomes originalmente dados a composições de naturezas-mortas do século XVII: *stilleven*, *vie coye*, e assim por diante. O substantivo ainda é qualificado por um adjetivo que contradiz tudo que é intrínseco ao substantivo (*leven*, ‘vida’): movimento que acontece na vida.⁸ (STOICHITA, 1997, p. 17, tradução nossa, grifo nosso)

A condição de oxímoro do termo natureza-morta é evidente também na raiz latina. A palavra “natureza” traz em si a ideia intrínseca de vida, de algo em crescimento e desenvolvimento. O adjetivo que a sucede contradiz o substantivo: uma natureza morta. Ao fazer essa reflexão diante de uma pintura de natureza-morta que traz elementos “vívidos”, como um arranjo de flores ou um cesto de frutos frescos, a contradição é notória. São elementos de natureza aparentemente viva, mas não durarão por muito tempo: as flores murcharão, os frutos apodrecerão. É uma vida-morte, mas ainda assim – *still* – vida.

A história das pinturas de natureza-morta começa, para a maioria dos autores, a partir da criação do gênero no século XVII e as teorias que se debruçam sobre o tema não raramente ignoram as manifestações anteriores ou até mesmo posteriores a esse período, como fazem Bergström (1983), Schneider (1999) e Berger (2011). Citações superficiais aos mosaicos e

⁸ No original: The label ‘still life’ — a relative recent term — is an oxymoron. How can life, whose principal quality is that it is alive, be still? It is in fact a paradox that cannot be solved not even by returning to the names originally given to still life pieces in the seventeenth century: *stilleven*, *vie coye*, and so on. The noun is still qualified by an adjective and the adjective (*still*, *coy*, and so on) contradicts all that is intrinsic in the noun (*leven*, ‘life’): movement that occurs in life.

afrescos de Pompeia ou à história de Zêuxis e Parrásio podem aparecer como citações pequenas de curiosidades da representação de elementos inanimados, mas poucos autores se atêm com profundidade aos momentos que antecedem o Século de Ouro⁹ da natureza-morta. Charles Sterling (1952), Norman Bryson (1990) e Victor Stoichita (1997), entretanto, preocuparam-se em esquadriñar a representação artística de elementos inanimados pré-gênero e em investigar os contextos e as intenções que existiam por trás dessas pinturas na Antiguidade (Sterling e Bryson) e na Idade Média (Stoichita). Os resultados de suas pesquisas mostram peculiaridades específicas desses dois momentos, distintos do que se observa no século XVII. Mais uma vez, a simplicidade aparente dos registros pictóricos de objetos do cotidiano mascara complexidades profundas escondidas no enigma visual, e são esses dois momentos que serão detalhados a seguir.

2.1 *Rhopografia, xêrias e o reverso do quadro*

A compreensão de que as pinturas de elementos prosaicos surgiram na Antiguidade greco-romana foi teorizada primeiramente por Sterling (1952) e posteriormente por Bryson (1990). Existem evidências que comprovam suas ideias nas cerâmicas gregas e nos mosaicos ainda conservados de Pompeia, de Herculano, de Estábia, de Roma e de toda a região do antigo Império Romano, que vai desde o norte do continente africano até as margens do rio Reno (STERLING, 1952). A maioria dessas obras, contudo, perdeu-se no tempo, mas Sterling comenta que escavações da primeira metade do século XX encontraram documentos de escribas mencionando a existência de representações de objetos inanimados nas civilizações antigas. Um desses documentos são os escritos de Plínio, o Velho.

É conhecida a história de Zêuxis e Parrásio narrada pelo historiador em sua *Historia Naturalis* no século I d.C., porém a recordação se faz necessária no momento. Durante uma olimpíada de arte grega, o artista Zêuxis pintou uvas tão idênticas às reais que pássaros voaram diretamente para a tela do artista e caíram no chão após a colisão com a obra. Em uma Antiguidade em que beleza estava diretamente ligada à ideia de espelho do real, Zêuxis ganhou o troféu da competição. Orgulhoso e provocador, avisou que seu rival já poderia abrir as cortinas que tampavam sua tela e revelar ao público o seu trabalho. Para a surpresa do

⁹ “Século de Ouro” é utilizado por Charles Sterling (1952) para se referir ao momento de grande produção e prosperidade do mercado de pinturas de natureza-morta que foi o século XVII europeu. Apesar de a Holanda ter sido o país que ofereceu um contexto mais favorável a essas pinturas, França, Itália e Espanha compartilharam desse momento em que os elementos inanimados se tornaram protagonistas das produções artísticas. A expressão “Século de Ouro” também aparece como capítulo específico dedicado ao acervo de *bodegones* do Guia do Museu do Prado de Madri, Espanha.

vencedor, a pintura de Parrásio era justamente as cortinas que pensava serem reais. Com senso de justiça, Zêuxis passou seu prêmio para o oponente, porque este havia conseguido enganar os olhos de um verdadeiro artista, enquanto aquele havia enganado apenas animais.

Percebe-se a partir das obras de Zêuxis e Parrásio a existência de uma pintura cujos protagonistas são elementos inanimados que se tornarão bastante frequentes nas composições do século XVII – o cacho de uva e as cortinas. O motivo da criação artística é a própria pintura em si com a intenção de se aproximar ao máximo da aparência real, criando uma armadilha visual, uma ilusão, um *trompe l'œil*. Na época de Zêuxis, a pesquisa dos artistas contemporâneos havia avançado para um realismo ilusionista, imitativo. De acordo com Sterling (1952), as obras que aparecem em mosaicos e afrescos antigos trazem em si as mesmas características das composições resgatadas pela Europa na Idade Moderna a partir do século XV.

Esses exemplos nos mostram uma arte completamente embasada nas aparências, na sensibilidade óptica e tátil, apoiada sem dúvidas em uma técnica adequada, macia e vibrante. Ela supõe um interesse entusiasta pela natureza, pela forma e pelas cores das coisas, pela luz, seus efeitos e sua qualidade.¹⁰ (STERLING, 1952, p. 10, tradução nossa)

Gregos e romanos, entretanto, não foram os primeiros a produzir representações de objetos imóveis. De fato eles tiveram uma prática específica focada no aspecto da ilusão, da técnica, das cores e da luz, mas os egípcios criaram afrescos peculiares de objetos prosaicos antes do período helenístico, desde o século XIV a.C.. Com técnicas rudimentares, interesse religioso e aplicados no interior de tumbas, os afrescos egípcios carregavam consigo a ideia de que os alimentos ali representados se tornariam realidade quando o morto voltasse à vida. Eram oferendas pictóricas para o além-morte, como se pode ver na urna de Sapair (**figura 2**). Nela, o faraó da 18ª dinastia, juntamente a sua esposa, é representado recebendo as oferendas para o pós-morte.

10 No original: Ces témoignages nous montrent pleinement constitué un art voué aux apparences, basé sur la sensibilité optique et tactile et disposant sans doute d'une technique adéquate, souple et vibrante. Il suppose un intérêt enthousiaste pour la nature, pour la forme et la couleur de toutes choses, pour la lumière, ses effets, sa qualité.

Figura 2. 18ª Dinastia, reinado de Thutmose IV, *Stella of Sapair*, cerca de 1400-1390 a.C., urna em pedra calcária, s/m.



Fonte: British Museum, Londres

Esta urna funerária foi colocada originalmente pelo faraó em Abydos, próximo ao templo de Osiris, rei do submundo, e para quem Sapair reza em outras cenas do afresco; hoje ela está exposta no British Museum, em Londres, ao lado de diversas outras tumbas retiradas do Egito. As oferendas imagéticas egípcias geralmente incluíam pães, carnes, cebolas, folhas, uvas, cestos de frutos e jarros de bebidas, elementos frequentes nas naturezas-mortas de milênios depois. O que a civilização greco-romana tem de especial comparada à egípcia é a intenção da ilusão e a transformação da figura do artista em uma personalidade respeitável socialmente. O pintor se tornou juiz da natureza, dos critérios de beleza; sua habilidade em produzir imagens ilusionistas favoreceu a emergência de uma consciência do mérito artístico (STERLING, 1952).

A história de Zêuxis e Parrásio traz um primeiro conceito no que tange as pinturas de elementos inanimados, um conceito explicado por Plínio, o Velho, resgatado por Sterling e revisitado por Bryson: a pintura como *rhopografia*. *Rhapos*, do grego, significa “objetos triviais” (BRYSON, 1990, p. 61); logo, *rhopografia* seria a representação de “coisas sem importância”, em uma oposição ao valor antropocêntrico do imaginário antigo. Desde esta dominação, é delegada à pintura de objetos imóveis uma característica menos relevante, ficando à cargo das pinturas históricas ou de retratos o aspecto mais significativo das artes plásticas. Elas, Sterling (1952) chama de *megalografia*, a “grande pintura” que Bryson (1990) entenderá como a representação de mitologias, batalhas ou crises da história. Sterling faz uma

breve diferenciação entre *rhopografia* e *rhyparografia*: este segundo termo seria a representação de elementos vis, detestáveis, como o mosaico feito por Sosos de Pergame no século III ou II a.C. (STERLING, 1952). Nesta obra em questão, chamada *Asarostos aecos* (algo como “quarto mal arrumado”), vê-se uma mesa cheia de restos de comida: ossos de frango, esqueletos de peixes, frutos mordidos, patas de crustáceos, sementes.

A concepção antiga que relacionava arte e beleza exigia que as representações pictóricas e/ou esculturais se dedicassem à *mímesis* como espelho do real. Dessa forma, os artistas se utilizavam da *rhopografia* como exercício técnico de aproximação entre representação imagética e realidade. Paralelamente a esse exercício, uma outra *raison d'être* da pintura de modelos imóveis emergiu como um ritual de boas-vindas: as *xênicas*. Já no século I d.C., os atenienses tinham como costume colocar um arranjo de flores, frutas e jarros de bebidas no quarto de hóspedes quando recebiam visitas. Esse hábito foi substituído com o tempo por uma versão não-perecível: a pintura de alimentos. Esses presentes de hospitalidade geralmente eram compostos por pães, legumes, frutas, laticínios, ovos, peixes, crustáceos, aves e jarros de água, óleo ou vinho, além de utensílios de cozinha¹¹. Não raro esses elementos apareciam acompanhados de animais vivos, como pássaros, cachorros, gatos, coelhos e outros, que introduzem, ainda de acordo com Sterling, uma anedota conflituosa entre vida e morte, assim como acontecerá séculos mais tarde, na pintura flamenga. É a partir das *xênicas* que a história da arte conhece a representação da “mesa posta”, figura do hábito cotidiano da refeição, e é também a partir delas que os pintores passam a se dedicar com afinco à representação de flores.

11 Além de Sterling, Flaminio Gualdoni (2009) também comenta a pintura de alimentos como prática de boa receptividade na Antiguidade: “Gregos e romanos tinham costume de colocar ‘presentes hospitaleiros’ nas mesas dos quartos de hóspedes, que eram conhecidos como *xênicas* e consistiam em comidas e bebidas transformados em pinturas que reproduziam esses presentes: frutas, vegetais, pães, ovos, leiteiras, jarras de água e vinho.” (GUALDONI, 2009, p. 8, tradução nossa). No original: “The Greek and Roman custom of placing on the table in the guest's room 'hospitable gifts', known as *xenia*, consisting of food and drink, was transformed into that of painting pictures reproducing those gifts: fruit, vegetables, loaves of bread, eggs, pots of milk, jugs of water and wine.”

Os gregos descobriram um outro domínio da natureza-morta que ocupa até os dias de hoje diversos artistas: a pintura de flores. Plínio exemplifica este fato do início do período helenístico por meio da charmosa anedota de Pausias, que rivaliza com sua mestre Glysera, hábil em trançar guirlandas, “e consegue reproduzir em pintura a variedade extrema de tipos de flores”. Um pouco mais tarde, nos tempos de Alexandre, “os pequenos sujeitos de pássaros e flores” se tornam frequentes na pintura que Nikias pratica com desdém; é um eco da luta em prol da nobreza das intenções artísticas que ressoará na Renascença (...).¹² (STERLING, 1952, p. 12, tradução nossa)

Sterling compara a Atenas de então com a Holanda do século XVII e a França do século XIX, ambientes e épocas de mudanças sócio-culturais acentuadas. Em 400 a.C., Atenas já tinha mais de 100 mil habitantes e os cidadãos se interessavam cada vez mais pela novidade, que até então era vista como vulgaridade. A velocidade urbana acelerava a vida: pessoas passeavam mais pelas ruas, animais domesticados se tornavam sujeitos de pinturas e as despensas residenciais estavam cheias com o excedente da produção agrícola – fator que também favorecerá a produção de pinturas de natureza-morta no século XVII, exaltando as técnicas bem-sucedidas de controle da agricultura, como se verá mais à frente.

A arte decorativa descoberta nas escavações de Pompeia e Herculano permite prolongar o estudo das obras de elementos inanimados para além da época helenística. No pavimento da Casa do Fauno, em Pompeia, pode-se perceber peixes mortos e conchas dividindo espaço com animais vivos. Para Sterling (1952), o naturalismo sensível dos afrescos e mosaicos são uma herança direta da tradição grega. Crânios, como alusão à morte, também já estavam presentes nos mosaicos romanos como uma figura de *memento mori*. Em todos os quatro estilos de arte desenvolvidos em Pompeia, apontados por Sterling, elementos de naturezas-mortas parecem figurar entre os temas mais recorrentes. Segundo ele, o Primeiro Estilo se caracterizaria principalmente por mosaicos com perspectiva e profundidade “tão ricos quanto pinturas”, compostos em sua maioria por animais vivos ou mortos. O Segundo Estilo teria se dedicado especialmente a afrescos *trompe l’œil*; o Terceiro Estilo reagiu à regra plástica de então e produziu pequenas pinturas em miniaturas com motivos de flores e pássaros, enquanto o Quarto Estilo, o último, revelou uma nova paixão pelo tema de objetos

12 No original: Les grecs ont découvert un autre domaine de la nature morte appelé à occuper tant d’artiste jusqu’à nos jours: la peinture de fleurs. Plinie en rapporte l’existence dès le seuil de l’époque hellénistique, par la charmante anecdote sur Pausias qui en rivalisant avec sa maîtresse Glycera, habile à tresser des guirlandes, << parvint à reproduire en peinture la variété extrême des nuances de fleurs >>. Un peu plus tard, au temps d’Alexandre, << les petits sujets d’oiseaux et de fleurs >> sont assez répandus pour que le peintre Nikias en condamne dédaigneusement la pratique; c’est un écho de la querelle sur la noblesse de l’intention artistique et il résonnera à la Renaissance (...).

imóveis: a decoração ilusionista como acessório complementar de composições cujo protagonista, quase sempre, era uma figura mitológica ou uma paisagem.

Compostas principalmente de objetos do cotidiano, animais domésticos e elementos de vida e morte, essas obras da Antiguidade trazem os mesmos temas que serão determinantes da pintura burguesa do século XVII holandês. Seja pela celebração do controle agrícola, pelo interesse decorativo, pelo exercício mimético ou pelo costume da boa hospitalidade, a temática de objetos prosaicos se fixará por longos anos na Antiguidade. Com a entrada na Idade Média, entretanto, esse tipo de pintura conseguirá sobreviver ao período caracterizado por uma iconologia catequética a partir de duas saídas providenciais: como elemento acessório das composições e/ou no reverso das telas. Essa solução tanto quanto sagaz será melhor detalhada a seguir.

2.1.1 A imagem periférica

A preocupação religiosa da Idade Média deslocou o protagonismo das *xênias* para uma função acessória nas obras de arte. Cenas e personagens bíblicos foram temas frequentes das pinturas europeias até a virada humanista do século XV. Neste contexto, a representação de objetos inanimados sobreviveu ao período de duas formas: como elementos tímidos das composições e/ou no verso das telas. Em *Annuncio a Sant'Anna* (1303-1305), Giotto representou a figura santa ajoelhada em seu quarto com as mãos em posição de reza, encarando uma parede por onde aparece um anjo. Nesta mesma parede, alguns elementos inanimados são utilizados para compôr a cena — objetos simples do cotidiano. Além deles, há também um baú fechado no canto do quarto e uma cortina pendurada aleatoriamente no meio do ambiente, sem janela aparente por trás dela.

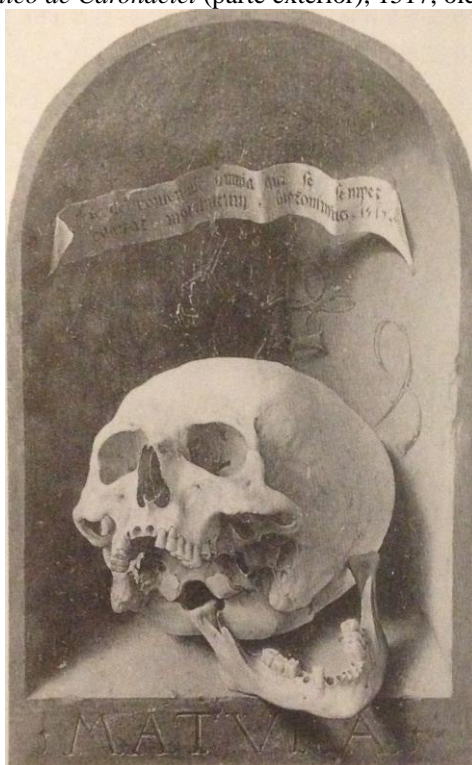
Esses elementos inanimados, que na Antiguidade eram protagonistas de mosaicos, afrescos e pinturas, tornam-se coadjuvantes na Idade Média, o que garante sua sobrevivência à época. Sobre este momento, Sterling (1952) afirma que o naturalismo desejado na Antiguidade foi se distanciando cada vez mais do caminho traçado na nova era. A pintura gótica, essencialmente religiosa, interessou-se somente pelos objetos propriamente ditos quando o cotidiano humano passou a fazer parte do universo cristão, por volta do século XIV, a partir principalmente do misticismo alemão que declarou que Deus imanava de tudo que criou no mundo. Sterling aponta Giotto como o responsável por inserir o homem no centro do universo pictórico. Depois dele outros artistas voltaram sua atenção novamente para os objetos inanimados, devolvendo gradativamente a posição de protagonismo aos elementos

que neste momento eram coadjuvantes das cenas pictóricas. Taddeo Gaddi foi um desses pintores que, ainda no século XIV, produziu afrescos que lembravam muito os de Pompeia ou Herculano. Na capela Baroncelli da Basílica de Santa Croce de Florença, Gaddi fez composições em *trompe l'oeil* que reuniram pães, vasos, taças de vinho, candelabros e livros. Nesta mesma Basílica, na capela Peruzzi, Giotto fez outro afresco que apresentava objetos inanimados como acessórios religiosos já à luz de um novo olhar sobre o mundo humano e o cotidiano material.

A *Última Ceia* parece ser um exemplo da pintura de elementos do cotidiano como acessórios de cenas religiosas¹³, constituidores do realismo da intenção catequética da imagem. Em primeiro plano, à frente de Jesus e seus apóstolos, está uma mesa posta de jantar com forro, pães, pratos, taças e jarras de vinho. Essa mesa posta era a protagonista das *xênia*s na Antiguidade e voltará a protagonizar as pinturas no século XVII, mas na Idade Média, esses elementos são acessórios. Apesar de periféricos, eles existem neste período, não são esquecidos. São colocados nos cantos, nos detalhes, na composição da *mise en scène*. Não são protagonistas, mas participam da cena de forma indispensável.

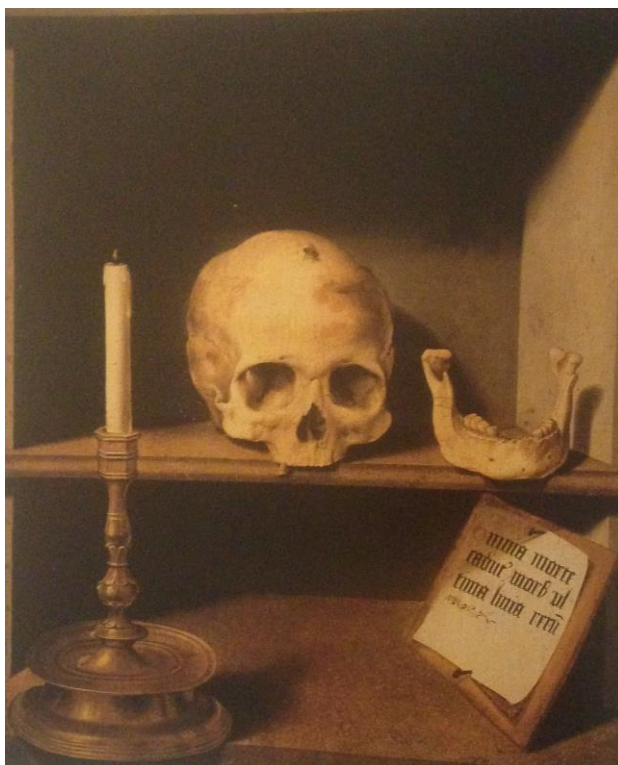
¹³ Flaminio Gualdoni (2009) faz uma análise de *A Última Ceia* como uma natureza-morta. Para o crítico de arte italiano, a mesa posta em frente à figura de Cristo e aos apóstolos nada mais é do que uma cena que poderia ser analisada separadamente como gênero de natureza-morta. Esta dissertação, entretanto, entende que o conceito de natureza-morta ainda não existia naquele momento e prefere analisar a obra como uma pintura religiosa que se utiliza de elementos inanimados como acessórios periféricos, os mesmos elementos que, décadas depois, voltarão a se tornar protagonistas das telas e sustentarão a sistematização definitiva do gênero.

Figura 3. Jan Gossaert, *Díptico de Carondelet* (parte exterior), 1517, óleo sobre madeira, 43 x 27 cm.



Fonte: Louvre, Paris

Figura 4. Barthel Bruyn o Velho, *Natureza-morta no reverso de um retrato de Jane-Loyse Tissier*, s/d, óleo sobre madeira, 61 x 51 cm.



Fonte: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo

Neste período, os elementos inanimados garantiram também seu protagonismo de uma outra forma: no verso dos quadros. Era comum encontrar caveiras pintadas atrás de retratos para lembrar o retratado da morte porvir ou na parte externa de dípticos e trípticos como forma de acentuar a efemeridade da vida. *Natureza-morta com Caveira*, por exemplo, verso do díptico de *Carondelet*, de Jan Gossaert (**figura 3**), mostra um crânio inclinado com o maxilar solto e uma frase em latim que diz “Quem nunca esquece que vai morrer despreza com facilidade todas as coisas” (SCHNEIDER, 1999, p. 77). O mesmo acontece no verso do retrato de Jane-Loyse Tissier, de Barthel Bruyn o Velho, que apresenta um crânio também com o maxilar solto, posicionados lado a lado em uma estante de madeira, próximos a um candelabro com uma vela apagada – também sinal da morte – e um papel com um inscrito que diz “Tudo decai com a morte. A morte é a última fronteira de todas as coisas” (SCHNEIDER, 1999, p. 77) (**figura 4**).

Durante toda a Idade Média, a caveira frequentemente era representada no reverso de retratos de doadores – simbolizando a mortalidade do homem e renunciando a condição futura do retratado – e incorporada a pinturas de santos e de patronos da igreja. (...) Epidemias e guerras também mantiveram o tema da morte presente na consciência do público. (GALLAGHER, 2004, p. 21)

Isto posto, a pintura de elementos inanimados não sobrevive à Idade Média apenas como acessório coadjuvante, ela apresenta de fato momentos de protagonismos no fora-da-obra, no verso das telas. Não apenas caveiras eram frequentemente representadas atrás de pinturas como também vasos de flores. Victor Stoichita (1997) analisa esse fenômeno nos auspícios do Século de Ouro da natureza-morta como um ato meta-pictórico, um momento em que o verso do quadro se faz frente. A grande questão que o inspira em seu trabalho é o fato de que esse verso, mesmo visível em algumas ocasiões, teve que aparecer de uma forma que se tornasse parte real da parede e passasse a ser observada como uma obra de arte autônoma. Essa autonomia só foi conquistada quando o verso se tornou o observado, quando a anti-imagem se tornou imagem. “Nascida como algo marginal, um verso, um fora-da-obra, um recorte, ou em outra palavra um *parergon*, a natureza-morta — no século XVII — tornou-se um *ergon*”¹⁴ (STOICHITA, 1997, p. 23, tradução nossa). De acordo com Derrida,

Um *parergon* é contra, próximo e além do *ergon*, o trabalho feito, o fato, a obra de arte, mas não é algo perdido, porque, de um exterior específico, ele toca e coopera na operação. Não é uma simples exclusão nem um simples

¹⁴ No original: “Born as a *marginalia*, a *reverse*, an *outside-the-work*, an *image-frame*, in a word as a *parergon*, still-life – in the seventeenth century – becomes an *ergon*.”

pertencimento. É como um acessório que nós somos obrigados a acomodar tangencialmente e dentro.¹⁵ (DERRIDA apud STOICHITA, 1997, p.23, tradução nossa)

Stoichita (1997) explica que *para* é um prefixo difícil de ser traduzido por ser duplamente antitético, significando ao mesmo tempo proximidade e distância, interioridade e exterioridade; algo simultaneamente antes do limite, à margem e também além dele. O *para* está entre os dois lados do limite e constitui o próprio limite, conectando o fora e o dentro, confundindo os dois, permitindo que o fora entre e que o dentro saia, dividindo e, ao mesmo tempo, unindo-os. Ele diz que toda a pré-história da natureza-morta pode ser explicada pela relação existente entre o *para* e o *ergon*. Como verso de pinturas, a representação de elementos inanimados durante a Idade Média é, dessa forma, um fora que está dentro, uma exterioridade que, ao entrar, permite que o dentro saia para que o fora se revele e assumo seu protagonismo.

O século XVII, portanto, é agraciado por uma virada do verso, quando o *parergon* se torna *ergon* e a pintura adquire auto-consciência, vira tema de si própria. As décadas de 1600 como uma Era de Ouro da natureza-morta é, portanto, a virada para um momento meta-pictórico, a emergência de um processo intertextual: a pintura dentro da pintura, a pintura sobre ela mesma, não mais sobre o real e a intenção mimética, ou sobre a criação catequética. Segundo Stoichita (1997), a independência que elementos inanimados adquirem ao se tornarem centrais nas obras é apenas aparente, porque ela sempre esteve presente nos versos de telas.

Além da transformação do *parergon* em *ergon*, o século XVII presencia a elaboração do conceito de natureza-morta, que reunirá em um único termo toda pintura em que elementos inanimados são os protagonistas das telas. Isto acontecerá em um contexto favorável às pinturas de objetos do cotidiano nunca visto anteriormente. A celebração do excedente agrícola, a Reforma Protestante, a ascensão das pesquisas em botânica, o mercantilismo avançado, a intensa atividade de um mercado de arte na Holanda do século XVII e a definição do gênero pelas Academias de Arte recém-inauguradas serviriam de base para que este momento fosse considerado o Século de Ouro da natureza-morta, como será mais detalhado a seguir.

15 No original: A parergon is against, next to and extra to the ergon, the work done, the fact, the work of art but it is not lost, from a specific exterior it touches and cooperates within the operation. It is neither simply exterior nor simply within. It is like an accessory which we are obliged to accommodate alongside and inside.

2.2. Era de Ouro: Século XVII europeu

A entrada no século XVII encarou um momento que propiciou a produção de pinturas de naturezas-mortas e alguns motivos pontuais contribuíram para isso: o domínio de técnicas agrícolas, o mercantilismo já bem desenvolvido, a Reforma Protestante, os avanços dos estudos naturais em botânica, a atividade de um mercado de arte mais fomentado e o próprio surgimento das academias de arte. O lugar que mais foi favorecido por essas questões foi a Holanda. Após a independência da coroa espanhola conquistada no fim do século XVI, o país iniciou um período de crescimento e riqueza, emergindo na esfera econômica mundial e intensificando a vida cultural de seus habitantes.

As universidades receberam pensadores de renome, poetas praticavam suas atividades com vigor e a pintura se tornou a mais proeminente expressão da cultura nacional. Os artistas pintavam, sobretudo, a nova vida holandesa: retratos enobrecedores, paisagens com a luz incidindo sobre os canais, barcos partindo em missões, interiores de tavernas e outros costumes. Inseridos nesse contexto, estavam elementos que serviram de inspiração para os pintores que se debruçavam sobre a vida cotidiana: vasos de flores, cestos de frutos, mesas postas, coisas supérfluas que faziam parte de uma sociedade inserida em uma lógica de consumo.

Além da autonomia política holandesa, a região dos Países Baixos encarou um período de grande domínio comercial, desenvolvendo províncias que se tornaram centros de comércio mundial, como Antuérpia. O crescimento populacional e a procura por bens alimentares fomentaram a expansão da economia agrícola, que não produzia mais apenas para consumo próprio, mas também para o mercado. Havia maior exploração dos solos e cada vez mais excedentes da produção. A população que até então vivia em escassez de bens alimentares celebrou o excedente, e essa experiência intensificou-se em forma de expressão visual. “Celebrando esta nova riqueza de um modo solene, Pieter Aertsen (...) pintou cenas de mercado integradas em quadros de temas bíblicos. Contudo, essas cenas adquirem um tal significado que o tema sagrado que deviam ilustrar passa literalmente para o plano de fundo” (SCHNEIDER, 1999, p. 26.), como em *Cristo e a Mulher Adúltera* (1559) (**figura 5**). “Na medida em que pela primeira vez na sociedade ocidental, a religião foi alvo de desencantamento, os produtos comerciais adquiriram um fascínio especial, e transformaram-se em fetiches capazes de despertar apetites libidinosos, dos quais parecia emanar um efeito mágico” (SCHNEIDER, 1999, p. 27).

Figura 5. Pieter Aertsen, *Cristo e a Mulher Adúltera*, 1559, óleo sobre madeira, 122 x 177 cm.



Fonte: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

Tornaram-se frequentes quadros que mostravam cenas de cozinha e cenas de mercado. Enquanto estas colocavam em evidência o aspecto da comercialização dos produtos agrícolas, aquelas ressaltavam a satisfação das necessidades da economia doméstica. Com a intensificação do comércio e o aumento do poder de compra das classes não nobres, o interesse por objetos de luxo passou a fazer mais parte do dia a dia da população, circunstância expressada na produção pictórica do momento. Porcelanas finas, taças e jarros de ouro, pratarias e doces representavam os gostos de uma cultura requintada. Esses elementos de riqueza, entretanto, ao mesmo tempo que aparecem como uma exaltação do luxo, vêm acompanhados de crítica mascarada, mas nem tanto, pelo simbolismo da época. A própria figura de *vanitas*, representada por crânios ou ampulhetas, evidenciava a transitoriedade do tempo, a morte que chega para todos e a partir da qual nada será levado para “a outra vida”.

Esses <<elementos de vaidade>>, indicadores da degradação da legitimidade do senhor, revestem-se de uma importância central no *Sonho do Cavaleiro* (**figura 6**) de Antonio de Pereda (1608-1678). À esquerda, numa cadeira de braços está sentado um jovem nobre adormecido, com a cabeça apoiada numa mão. O conteúdo de seu sonho — o mundo e as suas vaidades — aparece sobre a mesa à direita, disperso contra um plano de fundo completamente negro. Os outros objectos simbólicos da vaidade, para além das insígnias de poder já mencionadas, são os livros, a música, as moedas, as joias, as armas e uma máscara (como símbolo de Thalia, musa do teatro), todos esses elementos considerados fúteis. A transitoriedade está simbolizada pelas duas caveiras, uma delas virada de maneira a deixar ver o interior (...). As flores na jarra também são símbolos de vaidade (segundo o Salmo 103: 15-16, um homem é comparado com as flores do campo, que rapidamente irão fenecer). Uma figura alada que faz lembrar um anjo junta-

se, voando, à cena, estendendo um dístico com as palavras <<Aeterne pungit, cito volta et occidit>> (A glória dos feitos grandiosos desvanece-se como um sonho) (...).” (SCHNEIDER, 1999, p. 80)

Antonio de Pereda era espanhol, mas estava inserido no mesmo contexto holandês, tendo-se em vista que, até a independência dos Países Baixos, essas regiões pertenciam ao domínio da mesma coroa, a dos Habsburgos. Dessa forma, devido ao intenso intercâmbio cultural entre os artistas, cujas influências eram mútuas, além da Holanda, regiões flamengas e Espanha também tiveram um papel importante na produção de naturezas-mortas no Século de Ouro. Existiam claras diferenças estéticas entre elas, entretanto. Enquanto a natureza-morta espanhola seguia um modelo fixado por Juan Sánchez Cotán focado na “contenção, gravidade, dignificação dos objectos e destaque dos volumes mediante uma luz dramática”, a flamenga era “preciosa, colorista e muito influenciada pela pintura de Rubens” (Guia do Museu do Prado, 2014, p. 76). Os reis espanhóis, entretanto, preferiam adquirir naturezas-mortas holandesas para decorar os palácios.

Gombrich (1984) fala de uma descoberta de interesse temático pela pintura holandesa no século XVII e define a arte dessa época como “espelho da natureza”, mas não pela capacidade mimética. Segundo o historiador, a natureza refletida na arte sempre expressa, na verdade, a mente do criador, suas predileções, seus prazeres, seus humores, e exatamente por este fato as naturezas-mortas encontraram uma razão de ser única na Holanda, pelo cenário em intensas mudanças sócio-político-econômicas, pelas liberdades que se abriam para a população dos Países Baixos (de consumo, de religião etc.). Arranjando objetos de livre escolha, os artistas estudavam contrastes e harmonias de cores, texturas, luzes e sombras valendo-se principalmente das composições de natureza-morta.

Figura 6. Antonio de Pereda, *O Sonho do Cavaleiro*, s/d (século XVII), óleo sobre madeira, 152 x 217 cm.



Fonte: Real Academia de San Fernando, Madri

Naturezas-mortas e os elementos das naturezas-mortas eram um meio particularmente adequado para expressar qualidades estéticas. Era um género de pintura que exigia uma rigorosa representação realista dos objetos, a par de um extremo requinte da técnica pictórica, conseguida através da descoberta de valores cromáticos e tonais. (SCHNEIDER, 1999, p. 10)

“Baseando-se na falsa interpretação das percepções sensoriais e na confusão da realidade e da sua imitação artística bidimensional”, era necessário da parte do artista “um intenso estudo das leis da óptica. O ilusionismo era uma variante radical do novo empirismo da arte” (SCHNEIDER, 1999, p. 13), mas a simbologia também era intrínseca. Segundo Victor Stoichita (1997), o género daquele século era constituído por três elementos essenciais: a representação ilusória (*trompe l'œil*), o conceito de transitoriedade da vida (*vanitas*) e a natureza meta-pictorial da imagem.

Outro fenómeno inserido no contexto mercantil foi a especulação do comércio de obras de arte que, segundo Bergström (1983), era típico da sociedade holandesa do século XVII. Com o surgimento de uma clientela urbana e burguesa que procurava novos motivos em pinturas, feiras de arte eram realizadas anualmente, onde pessoas enriquecidas investiam seu dinheiro em quadros para revender depois. Essa ação era frequente porque não havia terras disponíveis para se investir nos Países Baixos e as obras eram produzidas em larga escala, o que barateava os preços. A tela *Cognoscenti in a Room Hung with Pictures* (cerca de 1620), de um pintor flamengo desconhecido (**figura 7**), ilustra este momento de intensidade na especulação de arte holandesa.

No trabalho, uma galeria é repleta de pinturas, esculturas e instrumentos astrológicos, que mostram o que havia de melhor nas coleções privadas da Antuérpia. Os quadros nas paredes são cópias de artistas holandeses já conhecidos na época, como Joaquim Beuckelaer, Hendrick van Steenwyck o Jovem, David Teniers o Velho e Jan Brueghel o Velho. Percebe-se diversas naturezas-mortas entre eles. Àquela época, era comum artistas se especializarem em motivos pictóricos específicos, como pintores de frutas, de flores, de mesas postas, de peixes, de jogos, de *vanitas* etc.

Figura 7. Artista desconhecido, *Cognoscenti in a Room Hung with Pictures*, cerca de 1620, óleo sobre madeira, s/m.



Fonte: National Gallery, Londres

Não foi apenas o mercantilismo crescente e os novos hábitos de consumo que favoreceram a propalação do gênero. Como grande dominadora dos motivos pictóricos até então, não é de se surpreender que a Igreja teve sua parte na influência dos temas, mas agora de forma inversa. A partir da Reforma Protestante, começou-se a se questionar o significado devocional das imagens. João Calvino, teólogo protestante que rompeu com a Igreja Católica romana no século XVI, disse que “as únicas coisas que deveriam ser pintadas ou transformadas em esculturas eram aquelas possíveis de serem vistas pelos olhos humanos; a majestade divina, muito longe do visível humano, não poderia ser desonrada por imagens impróprias” (GUALDONI, 2002, p. 12). Assim, os artistas do norte da Europa, especialmente os dos Países Baixos, que eram protestantes em sua maioria, viram-se livres das regras da imagem sagrada vigente.

Passou-se a admirar os talentos dos artistas e o valor da obra em si não mais pela religiosidade que ela continha. Pessoas no norte europeu adquiriram preferência por obras que não mais representavam o divino, mas que evidenciavam suas particularidades específicas. Harry Berger (2011), que analisa a natureza-morta do século XVII como um “momento de virada” na pintura holandesa, cita o trabalho de Simon Schama, que em *The Embarrassment of Riches* se utiliza da tese weberiana para afirmar que a ética protestante deu a base necessária para que o capitalismo se desenvolvesse como tal, já que a riqueza passou a ser vista como virtude e não como pecado.

Um outro motivo também teve parte importante na popularização das pinturas de natureza-morta no século XVII: os avanços das pesquisas em botânica e registros de animais, especialmente mamíferos e pássaros, que tinham financiamento das cortes reais e passaram a ser uma ocupação frequente entre a alta burguesia. Houve nessa época uma “especulação financeira da produção de variedades raras de flores” (GALLAGHER, 2004, p. 12), e naturezas-mortas botânicas passaram a indicar erudição e virtuosismo. Giuseppe Arcimboldo representa bem este momento em que os estudos naturais caminham ao lado das representações pictóricas. Ele era reconhecido à época por suas pesquisas com plantas e ilustrações de fauna. Por conta disso, foi contratado e enviado à Alemanha em 1582, a mando do imperador, para reunir todos os tipos de animais possíveis, tanto do velho quanto do novo mundo (GROOTENBOER, 2011). Foi por conta do seu conhecimento de elementos naturais que criou retratos inteiros usando flores e frutos em suas composições (**figura 8**). Jan Brueghel o Velho também produziu vasos de flores com uma quantidade tão vasta de espécies que seus quadros eram usados em estudos de botânica da universidade (**figura 9**).

Figura 8. Giuseppe Arcimboldo, *O Verão*, 1573, óleo sobre tela, 76 x 64 cm.



Fonte: Louvre, Paris

Figura 9. Jan Brueghel o Velho, *Bouquet*, 1606, óleo sobre cobre, 65 x 45 cm.



Fonte: Pinacoteca Ambrosiana, Milão

De fato, a Holanda, com seu contexto propício à produção de naturezas-mortas no século XVII – sua independência recém-conquistada, sua população protestante, seus mercados de arte intensificados pelos investimentos financeiros de um mercantilismo avançado etc. –, mostrou-se o lugar mais favorável à consolidação do gênero, mas Espanha, Itália e França também tiveram atuação importante naquele momento. Ambrosius Bosschaert, Jan Brueghel o Velho e Pieter Aertsen, além de diversos outros que Bergström (1983) analisa detalhadamente em seu trabalho entraram para a história da arte como grandes pintores do Século de Ouro holandês, mas para além deles, é possível destacar os nomes dos espanhóis Sánchez Cotán, Francisco de Zurbarán e Diego Velasquez, além dos italianos Caravaggio e Arcimboldo.

Desde meados do século XVI, alguns artistas da Itália já davam destaques para pinturas de elementos inanimados com características peculiares, mais vivas e teatrais. No entanto, a ideia de que talvez os italianos pudessem ser os verdadeiros pioneiros do gênero de natureza-morta deve ser descartada porque é na Holanda do século seguinte que esse tipo de pintura foi sistematizado enquanto gênero¹⁶.

Nenhum país pode reivindicar suas origens [da natureza-morta] e nenhum artista pode ser considerado pintor da primeira natureza-morta, já que o surgimento do gênero pode ser encontrado em tradições pictóricas de toda a Europa, desde as pinturas flamengas marianas do século XV, às bodegas espanholas (...), passando pelos livros de história natural e pelas pinturas italianas de feiras de caça.¹⁷ (GROOTENBOER, 2011, p. 486, tradução nossa)

Apesar de outras regiões e outros artistas apresentarem pinturas dedicadas ao tema de objetos prosaicos esporadicamente antes da Era de Ouro holandesa, é nos Países Baixos do século XVII que o conceito é definido e coincidem diversos fatores (citados e explicados anteriormente) que fomentam a produção de naturezas-mortas como nunca havia sido antes. O

¹⁶ *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*, de Ingvar Bergström foi lançado em 1947 originalmente em sueco, traduzido para o inglês quase uma década depois, em 1956. No epílogo da edição em inglês, o autor faz uma revisão de seus escritos à luz da publicação de Sterling (1952), lançada alguns anos após sua pesquisa, e comenta ter consciência da produção de “naturezas-mortas” na Antiguidade e na Itália do *Quattrocento*. Apesar disso, reforça a singularidade do fenômeno holandês, afirmando que a criação de grupos simbólicos na pintura holandesa foi orgânica, independente do cenário italiano. Ele diz: “A ideia de procurar as origens da pintura de natureza-morta holandesa nas produções italianas do *quattrocento* e do *cinquecento*, como nos trabalhos de Giovanni da Udine e Michelângelo da Caravaggio, como sugerido por Sterling, deve portanto ser rejeitada.” Tradução minha, no original: “The idea of seeking the origins of Netherlandish still-life painting in Italian pictures of the *quattrocento* and *cinquecento*, in the works of, for instance, Giovanni da Udine and Michelangelo da Caravaggio, as has been suggested by Sterling, must therefore be rejected.” (BERGSTRÖM, 1983, p. 292)

¹⁷ No original: No single country can claim a right to its origin, and no single artist can be said to have painted the first still life, as the genre's beginnings can be found in pictorial traditions all over Europe, ranging from Flemish Marian paintings of the fifteenth century to Spanish bodega (...), from natural history books to Italian meat-stall imagery.

fluxo migratório de artistas pela Europa na época propiciou a disseminação da prática que se tornava frequente no norte do continente. Alguns holandeses, por exemplo, saíram de seu território e foram para a França, onde inspiraram pintores locais a trabalharem a temática com características próprias.

Sterling (1952) comenta que pintores franceses como Baugin, Linard, Louise Moillon e René Nourrisson simplificaram as composições de natureza-morta ao diminuir a quantidade de objetos retratados, mas deram mais clareza às obras e aumentaram o vigor da pintura ao utilizar tons locais, em uma intenção decorativa. Essa prática peculiarmente francesa se estendeu ao século seguinte e consagrou Jean-Baptiste Siméon Chardin como um dos maiores nomes da natureza-morta europeia. Sobre ele, Proust (1954) diz que o pintor conquistou para os objetos prosaicos uma igualdade divina diante dos espíritos que contemplam a obra, abrindo um novo horizonte para os observadores e os lançando em um mar de beleza.

A natureza-morta se transformará, acima de tudo, em vida em ação. Como a própria vida, ela sempre terá alguma coisa para dizer a você, alguma maravilha brilhante, algum mistério para revelar. A vida cotidiana vai lhe agradar se você prestar atenção em suas pinturas por vários dias como se fossem uma lição: entendendo a vida de suas pinturas, você entenderá a beleza da vida real. Nos cômodos onde você vê apenas a expressão da banalidade dos outros, o reflexo de seu próprio tédio, Chardin aparece como iluminador, dando cor para cada um dos objetos, evocando da noite eterna que os cercam a essência da vida, parada ou animada, com o significado de suas formas tão arrebatadoras para os olhos e tão obscuras para a mente. Como a bela adormecida que desperta, tudo é devolvido à vida, retoma sua cor, começa a falar com você, vivendo e permanecendo.¹⁸ (PROUST, 1954, p. 103, tradução nossa).

Segundo Proust, o que se aprende com Chardin é que uma pera tem tanta vida quanto uma mulher. Suas naturezas-mortas parecem apontar em antecipação para uma característica que se tornaria central na produção do Romantismo: a realidade investida de sentimento, como define Sterling (1952). O que Proust destaca nas pinturas de Chardin é justamente um apelo às emoções por trás do *trompe l'œil* decorativo do francês. Ao dar vida aos elementos inanimados do cotidiano, Chardin lhes confere sentimentos também, capazes de suscitar no observador a compreensão da própria vida humana. Esse acréscimo de sentimentalidade às

¹⁸ No original: Still-life will, above all, change into life in action. Like life itself, it will always have something to say to you, some shining marvel, some mystery to reveal. Day-to-day life will delight you if for several days you pay attention to his painting as though it were a lesson: and having understood the life of his painting you will have conquered the beauty of life itself. In rooms where you see nothing but the expression of banality of others, the reflection of your own boredom, Chardin enters like light, giving to each object its color, evoking from the eternal night that shrouded them all the essence of life, still or animated, with the meaning of its form, so striking to the eye, so obscure to the mind. Like the sleeping princess awakened, everything is restored to life, resumes its color, starts speaking to you, living, enduring.

composições de natureza-morta é verificado principalmente a partir das últimas décadas século XVIII, com o Romantismo, ideia que será detalhada a seguir.

2.3. A abertura romântica e o espaço estético das vanguardas

Em fins do século XVIII, após a Revolução de 1789, a natureza-morta foi inserida no contexto do Romantismo e transformada de acordo com ideais de expressão sentimental. Esteticamente, ele pouco apresentou de novidade ao gênero. Para além do plástico, entretanto, o romantismo significou uma nova abertura para a pintura, pautada pelo sentimento e pelas emoções.

Apesar de a bibliografia especializada, com exceção de Sterling, não abordar esse período profundamente, os próprios textos de Eugène Delacroix dão as indicações para se construir uma característica específica das naturezas-mortas românticas. Em seu diário, o artista compara a pintura à literatura, afirmando que, enquanto esta se encarrega de tudo revelar em descrições minuciosas, o pintor se ocupa de esconder ao máximo, deixando mistério à imaginação do espectador. Sobre a pintura, ele diz:

É uma arte sublime, nesse sentido, se a compararmos àquela em que o pensamento só atinge o espírito com o auxílio de letras dispostas numa ordem adequada; é, por assim dizer, uma arte [a plástica] muito mais complicada, já que o caractere aí é nada e o pensamento parece ser tudo por si só, e cem vezes mais expressivo, se considerarmos que, independentemente da ideia, o signo visível, o hieróglifo eloquente, signo sem valor para o espírito na obra do literato, torna-se para o pintor uma fonte do mais vivo gozo, ou seja, da satisfação proporcionada, no espetáculo das coisas, pela beleza, pela proporção, pelo contraste, pela harmonia da cor e por tudo que os olhos observam com tanto prazer no mundo exterior e que representa uma necessidade de nossa natureza. (DELACROIX, 2005, p. 97)

A pintura que Delacroix expressa representa o apelo romântico ao sentimento, à profundidade do espírito e à exaltação do absoluto, que pode ser entendido como um apelo de ordem metafísica. É no Romantismo, portanto, que o “signo visível” deixa de ser puramente a forma e passa a ser a sensação que ele provoca, o pensamento que ele instiga, o “invisível”. Essa proposta não escapou à produção das naturezas-mortas. Em *Nature Morte aux Homards* (1826-1827), elementos de caça e pesca estão arranjados ao lado de armas, bolsa e roupa típica da ocasião de matança. Lagostas, ave e coelho dividem o espaço com um animal vivo: um lagarto que se move na parte inferior da tela. Ao fundo, a paisagem e o horizonte aberto, grandes extensões de terra, o relevo acentuado, o céu azul que ocupa um quarto da cena e, ao

longe, caçadores montados em seus cavalos (**figura 10**). Interessante notar que a obra de Delacroix consegue ser obscura e clara ao mesmo tempo. Obscura pelas cores terrosas e fechadas que o pintor escolhe, clara pelo céu e pelo brilho que aparece em primeiro plano sobre a composição de natureza-morta, como se um holofote discreto destacasse a cena.

Nessa composição, pouco importam as formas – as caças não representam a fartura de uma sociedade que domina a natureza -; o que cresce aos olhos do espectador é a iluminação contrastante que invoca automaticamente uma reflexão de ordem espiritual. A paisagem ao fundo, com toda a potência do horizonte e do infinito que se abre, também coopera com a abertura de ordem metafísica que a pintura proporciona. Quem manda agora é a imaginação, não a visão. As formas ainda refletem uma regra mimética, mas o que se vê mascara apenas o que está por trás, a imaginação. A obra fica condicionada à própria percepção individual e o espectador da natureza-morta romântica ganha liberdade interpretativa.

Essa nova condição inaugurada pelo romantismo é essencial para se compreender a natureza-morta moderna de Filippo de Pisis, trabalho que motiva o próximo capítulo. A abertura sentimental, interpretativa, de ordem metafísica que se vê na pintura do século XIX aparecerá novamente no início do século XX, potencializada, abordada principalmente no trabalho de três italianos – Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis¹⁹ –, que produziram obras de acordo com as ideias da Escola Metafísica, tema que também será tratado mais à frente. Antes disso, entretanto, deve-se compreender a transição do gênero de natureza-morta para a modernidade, momento em que ela passa a ser, *a priori*, puro espaço estético.

¹⁹ Carlo Carrà e Alberto Savinio também tiveram uma breve fase metafísica, mas exatamente pela brevidade do momento e pelo tempo/espço limitado de uma pesquisa de mestrado, eles não serão considerados em profundidade neste estudo, sendo apenas citados ocasionalmente.

Figura 10. Eugène Delacroix, *Nature Morte aux Homards*, 1826-1827, óleo sobre tela, 80 x 106 cm.



Fonte: Louvre, Paris

O século XIX, com sua modernidade, sua aceleração do tempo, sua industrialização e seu capitalismo, apontou para uma virada importante no que tange os trabalhos de natureza-morta, reforçada com os movimentos de vanguarda no início do século XX. Gallagher (2004) diz que no modernismo

o simbolismo deu lugar ao empiricismo (...). Agora o artista não mais seguia as convenções tradicionais do sentido codificado para representar os assuntos da vida moderna. No próprio contexto do gênero surgiu um empenho artístico de cunho mais individual, refletindo as inovações técnicas da época. A consciência da cultura e do imaginário não-ocidental, além da cultura material na sua maior parte, expandiram ainda mais o repertório de seus temas, enquanto a escolha de objetos em si muitas vezes estava subordinada à distribuição deles no espaço. (GALLAGHER, 2004, p. 6)

Dessa forma, mais do que uma mensagem subliminar nos elementos escolhidos para compôr a cena e mais do que a própria composição em si, o artista agora se preocupava em usar o gênero pictórico para estudar e comparar propostas estéticas diferentes, exatamente porque a natureza-morta oferecia uma capacidade de isolar um espaço puramente estético, como afirma Bryson (1990). Por essa possibilidade, o gênero se tornou central no modernismo.

Em *Still Life with Apples* (1898) de Cézanne, por exemplo, uma mesa em formato de cubo maciço serve de suporte para duas toalhas jogadas aleatoriamente na cena, uma branca e uma azul-acinzentado. Sobre as toalhas, quinze frutos, entre maçãs e limões, também aparecem espalhados sobre a mesa, dividindo o espaço com uma taça de vinho de vidro, uma

jarra que pode ser de cerâmica decorada e uma bacia com mais frutos. Ao fundo, uma parede amadeirada e uma toalha branca decorada complementam a composição (**figura 11**). Norman Bryson (1990) analisa essa obra como uma pintura que tenta funcionar não em conjunto de todos os elementos, mas isoladamente. Cada figura apresenta individualmente uma proposta estética. Apesar de ser uma mesa com frutos, a obra não tem nenhuma intenção de se referir a uma mesa posta ou uma refeição. Os elementos, pelo contrário, são usados para provocar um espetáculo estético.

Figura 11. Paul Cézanne, *Still Life with Apples*, 1898, óleo sobre tela, 68,6 x 92,7 cm.



Fonte: MoMA, Nova York

As dobraduras dos guardanapos e da cortina, ondeando os forros, servem para suprimir a mesa como objeto familiar da casa e para abolir seu formato quadrado, com ordenamento cúbico, que daria às frutas, à bacia e ao jarro resistentes um ponto de ramificação em seu próprio espaço (um aponta que o plano da superfície da tábua é quebrado e negado, o lado direito inserido mais abaixo do que o esquerdo, onde ele se junta à tela). Os tecidos têm uma função eufemista: associando a descontração de uma refeição que chegou ao fim, eles afastam o artifício de uma composição natural. E eles têm uma função de deslocamento: escondem o espaço onde os objetos existem para seu próprio benefício e os deslocam para um plano estético, onde se transformam em objetos destinados unicamente ao olhar.²⁰ (BRYSON, 1990, p. 82. Tradução nossa)

20 No original: The creased folds of the napkin and the arching, billowing table-cloth serve the purpose of suppressing the table as a familiar object in a household and of abolishing its four-square, cubic co-ordinates, which would give to the fruit, bowl, glass and pitcher too firm an anchorage in their own space (one notes the way the plane of the table surface is broken and denied, the right side placed much lower than on the left, where it joins the frame). The linens have a euphemising function: through their association with the casualness of a meal now come to an end, they help pass off the artifice of the composition as natural. And they have a dilocating function: they hide the space where the objects might exist for their own sake and convey them into aesthetic space, where they become objects uniquely destined for the gaze.

Pinturas do gênero de natureza-morta, a partir da virada do fim do século XIX para o XX, tornaram-se frequentes para o artista explicitar sua proposta estética. Além de Cézanne, Vincent Van Gogh também elaborou diversas naturezas-mortas – não é natureza-morta os famosos girassóis? –, assim como Edouard Manet, Auguste Renoir, Paul Gauguin e diversos outros pintores modernos. As naturezas-mortas se tornaram um gênero de ampla capacidade de experimentação de novas técnicas pictóricas e novas estéticas e adquiriram com a modernidade uma nova importância. Não era mais um gênero subjugado, diminuído, inferior na hierarquia dos gêneros acadêmicos. Era, pelo contrário, elogiado pelos pintores vanguardistas; em especial, pelos cubistas.

Figura 12. Georges Braque, *Nature Morte au Violon*, 1911, óleo sobre tela, 130 x 89 cm.



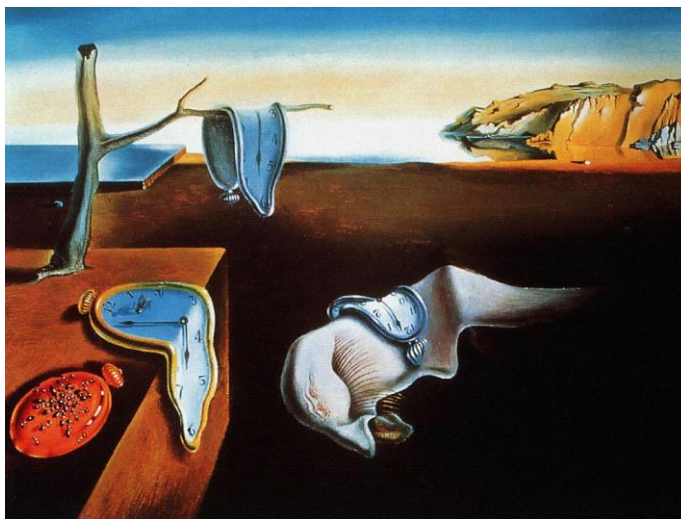
Fonte: Centre Pompidou, Paris

As naturezas-mortas de Georges Braque, por exemplo, não se conformam apenas com a inserção de vegetais, frutos, objetos de luxo e utensílios domésticos, como era a tradição do século XVII. As telas do pintor incluíam elementos do cotidiano moderno, como jornais, por exemplo. Partituras e instrumentos musicais também eram frequentes, mostrando a vida boêmia da época. *Nature Morte au Violon* (1911) é emblemática das pesquisas plásticas do movimento (**figura 12**). A desestruturação do espaço é tanta que o sujeito da obra – o violão – quase é indiscernível. Em conjunto, os signos e os significados escapam rapidamente ao olho daquele que procura coerência. A natureza-morta cubista trabalhou a planarização das

perspectivas e dos volumes, a geometrização das formas e a multiplicação dos pontos de vista. Também inseriu a técnica de colagem e assemblagem ao gênero.

A partir do modernismo, a natureza-morta passou a ser utilizada como ferramenta de quebra de paradigmas, rompimento de regras e vanguardismo estético. Pelo conceito etimológico do termo que se contenta com a definição simples de “vida parada” ou “elementos inanimados”, muitas obras-ícone de movimentos modernos podem ser enquadradas no gênero: desde os *readymades* de Marcel Duchamp às latas de sopa *Campbell's* de Andy Warhol. *A Persistência da Memória* (1931), de Salvador Dalí, também é uma natureza-morta. Na tela (**figura 13**), quatro relógios, objeto frequente nas pinturas do século XVII como representação de *memento mori*, aparecem derretidos, moles, sem rigidez na matéria. Compõem a cena ainda um cubo de terra, um tronco de uma árvore morta, uma mesa azul cor de mar, uma figura estranha que parece ser metade de um rosto humano deformado e, ao fundo, uma paisagem litorânea: o mar, o céu e uma falésia.

Figura 13. Salvador Dalí, *A Persistência da Memória*, 1931, óleo sobre tela, 24,1 x 33 cm.



Fonte: MoMA, Nova York

A representação de objetos do cotidiano manteve-se em destaque por todo o século 20. Eles foram isolados e deslocados em movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, e particularmente por Marcel Duchamp, ou foram mostrados num contexto espacial que enfatizava a ordem espiritual, em trabalhos de artistas da escola Metafísica, como Giorgio Morandi (...). (GALLAGHER, 2004, p. 6)

Em teoria, a metafísica não é considerada um movimento de vanguarda por não ter promovido uma revolução radical das linguagens visuais assim como fizeram o cubismo, o próprio futurismo, o abstracionismo, o fauvismo, etc. Enquanto Giorgio di Genova (1982)

reivindica a condição de vanguarda à metafísica sob o argumento de que a escola foi capaz de provocar sensações até então desconhecidas para o espectador, o que parece ser uma leitura mais assertiva, é considerar a metafísica como uma temática que inspirou – conscientemente ou não – poucos artistas italianos do início do *Novecento* que trabalharam isoladamente, sem se reunir em prol de uma ideologia maior, e não publicaram manifesto em conjunto em defesa de um novo movimento, mas que produziram obras com uma profundidade que pode ser aproximada.

Essa profundidade, de ordem metafísica, revela na obra, a partir do visível, questões abstratas invisíveis que afligiam o homem e a mulher da modernidade: a solidão, a angústia, a melancolia, o isolamento, a efemeridade do tempo. Para se analisar a obra de Filippo de Pisis, objeto de estudo que esta dissertação entende como um pintor metafísico e que será examinado detalhadamente no próximo capítulo, é necessário considerar a produção de outros artistas metafísicos, como De Chirico e Morandi, para se traçar características específicas desta proposta. De Chirico se auto-proclamava metafísico; Morandi foi assim chamado pela crítica e pela história; De Pisis confessou uma aproximação com a Escola nos primeiros anos da década de 1910, depois disse ter se afastado. Apesar disso, as obras de De Pisis sempre carregaram uma unidade metafísica em toda sua trajetória artística, como será demonstrado à frente.

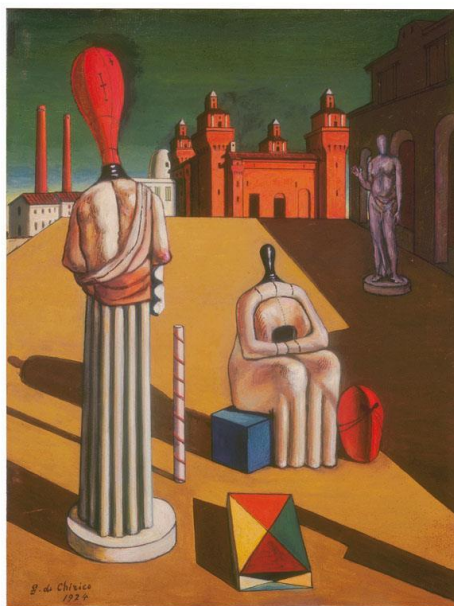
2.4. A metafísica italiana

De Chirico, Morandi, Carrà, Savinio e De Pisis foram artistas que produziram obras de arte com temáticas metafísicas. Cada um, entretanto, desenvolveu um conceito particular do termo, o que dificulta uma caracterização generalizada de uma proposta estética comum a todos eles e, conseqüentemente, de uma delimitação fechada do que ela seria. Grande pai dessa temática, De Chirico interessou-se por ela porque nutria um gosto particular pela filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche ao mesmo tempo que se interessou pelas pinturas do simbolista Arnold Böcklin, em especial *Odyseus und Kalipso* (1883), que traz a divindade marinha e a ninfa do mar em uma costa litorânea. Esses elementos típicos do litoral são frequentes nas obras metafísicas, com exceção das produzidas por Morandi. Horizonte, céu e mar parecem estar sempre presentes nos trabalhos de De Chirico, na fase metafísica de Carlo Carrà, nas obras de Savinio e nas de Filippo de Pisis. Como os artistas que trabalharam essa estética não seguiam um manifesto em comum, cada um teve uma criação peculiar e individual.

De Chirico, por exemplo, focou o aspecto metafísico principalmente a partir do uso recorrente de estátuas, de geometria e de arquitetura²¹, elementos usados para criar mistério e silêncio em suas obras. De acordo com Holzhey (2006), foi a partir da saída do artista de Paris e sua mudança para Ferrara²², na Itália, que houve esse despertar metafísico em De Chirico. O isolamento cultural e urbano que a cidade interiorana provocou no artista – ele, que vinha de uma Paris frevilhante do início do século XX – serviu como inspiração para novos motivos pictóricos.

Os quadros de De Chirico começaram a mudar. As vastas e vazias piazzas com longas sombras, estátuas solitárias e manequins deram lugar a interiores apertados e demasiado cheios de estranhos objectos – galhardetes, praças-cenário, mapas, biscoitos e pastelaria variada. (...). Mas embora essas acumulações de objectos não pareçam propriamente avassaladoras, acabam por reflectir o sentimento de isolamento e reclusão do artista: os interiores sentem-se como claustrofóbicos, enigmáticos e confusos – um sentimento aumentado, em muitos casos, pela visão, através de uma janela, de um segmento indeterminado de céu. (HOLZHEY, 2006, p. 45).

Figura 14. Giorgio de Chirico, *As Musas Inquietantes*, 1918, óleo sobre tela, 97 x 56 cm.



Fonte: Coleção particular

²¹ A estátua é um elemento constante na produção pictórica de De Chirico e foi apontado por Giorgio di Genova (1982) como um ponto marcante e pessoal da metafísica dechirichiana. Além da estátua, o autor ainda aponta a arquitetura sempre presente nas obras De Chirico e a geometria marcada como os elementos que fazem da obra do artista uma obra metafísica. Sobre isto, ele diz: “A estátua, esse objeto antropomórfico, entregue à eternidade, sentimento completamente metafísico, este ‘simulacro branco de um deus’, ou melhor, de uma divinização do humano, onde é solidificada ‘a emoção da eternidade’” (DI GENOVA, 1982, p. 21, tradução nossa). No original: “La statua, questo oggetto antropomorfo, consegnato all’eternità, sentimento tutto metafísico, questo ‘bianco simulacro di un dio’, o meglio di una divinizzazione dell’umano, in cui è solidificato ‘il brivido dell’eternità’”. Mais à frente, esta dissertação analisará os elementos particulares da metafísica dechirichiana, a paisagem praiana como fundo de naturezas-mortas: o mar, o horizonte e o céu.

²² Foi em Ferrara, nesta ocasião, que De Chirico conheceu De Pisis. Sobre este encontro, ver próximo capítulo.

As praças vazias de antes, a partir da estadia de De Chirico em Ferrara, tornam-se praças-cenário, com objetos acumulados e enigmáticos. Em *As Musas Inquietantes* (1918), por exemplo, formas geométricas, estátuas curiosas, sombras pesadas, arquitetura e céu ocupam a mesma superfície. Pode-se dividir a obra (**figura 14**) em três planos: no primeiro, centralizadas e iluminadas com uma luz forte evidenciada pelas sombras marcadas, duas estátuas (as musas) instigam o mistério da pintura. Não são estátuas que seguem uma tradição clássica. O antropomorfismo dos elementos é híbrido, mistura-se com alongamentos e achatamentos exagerados, cabeças que parecem lâmpadas. A ausência de olhos, bocas, nariz etc., colocam em protagonismo o silêncio. As estátuas são pessoas caladas. Cubos, esferas, cilindros e triângulos coloridos também ocupam esse primeiro plano. As estátuas não possuem pés: uma está em um pedestal, outra, sentada em um cubo azul-celeste.

Vermelho, amarelo, verde e laranja explodem em intensidade, especialmente pela predominância de um bege e tons terrosos na tela. No segundo plano, em uma perspectiva intermediária da disposição de todos os elementos, uma terceira estátua aparece, mas dessa vez, uma estátua que possui traços clássicos. Ela não está iluminada nem está rodeada de cor, pelo contrário. Branca, apática, ela ocupa a sombra. O rosto também parece estar em ausência de órgãos sensoriais. Novamente, o silêncio, e com ele, a solidão, o abandono, o isolamento. No plano de fundo, a arquitetura está presente e indica um local específico: o palácio de Estes, prédio de Ferrara. Ele divide espaço com outra construção menor, uma indústria, que indica um diálogo do artista com a tradição (o palácio renascentista) e a modernidade (a industrialização), mas o elemento a ser destacado aqui é o céu, que ocupa espaço considerável da tela.

Na obra, “De Chirico apresenta-nos musas verdadeiramente inquietantes que nada demonstram do ideal de beleza clássico. Meio estátuas, meio manequins, parecem congeladas, sem vida, incompletas. A figura sentada tirou a cabeça como se fosse uma máscara” (HOLZHEY, 2006, p. 54). As musas em primeiro plano

são reconstruídas por fragmentos da antiguidade e do presente – este hiato entre épocas torna-se visível a outro nível pela paisagem urbana, em plano de fundo, onde se ergue uma fábrica ao lado do célebre palácio renascentista. As musas inquietantes olham pela cidade de Ferrara e, ao mesmo tempo, são corporizações do seu espírito enigmático e inquietante (HOLZHEY, 2006, p. 54).

Além do mistério, o diálogo entre tradição e modernidade parece ser uma característica em comum a todos os artistas metafísicos²³. Giorgio Morandi também teve uma produção que uniu o antigo ao novo. “Do seu modo, ele [Morandi] estabeleceu dois pontos condicionantes de seu trabalho: dentro da modernidade, a tradição”²⁴ (GIUFFRÉ, 1971, p. 8, tradução nossa). Obviamente, esta transição constante e reversa pode ser uma questão que circunda os artistas italianos, metafísicos ou não. Berço da civilização ocidental, terra dos grandes renascentistas, país de famílias orgulhosas das tradições, é natural que os artistas italianos se apeguem à tradição, mas a curiosidade pela novidade permanece latente.

Para Duca (1945), a obra de De Chirico toca o equilíbrio moral entre a racionalidade e a sensação depois de ter mergulhado no mistério expressivo. Com isso, o artista criou uma “mitologia do silêncio”, seguindo uma estética própria que Duca afirma ter sido a única que, no contexto da arte moderna até a década de 1940, não confundiu transfiguração com deformação. Esse equilíbrio estético apontado pelo autor pode ser analisado, em outras palavras, como um diálogo constante entre tradição e modernidade. Bergson (apud DUCA, 1945) definia metafísica como a ciência que se quer fazer sem símbolos. Nas artes plásticas, entretanto, essa metafísica teve que se fazer simbólica para indicar o caminho para si própria, mesmo que os símbolos escolhidos para essa representação tenham sido igualmente abstratos, como a luz, a sombra e o céu. “A luz é a chave emotiva do seu ‘silêncio’, unidade de tempo e de espaço; a luz, para mim, equivale à ausência do som, assim como a sombra ao barulho”²⁵ (DUCA, 1945, p. 8, tradução nossa).

Em uma análise formal, a pintura de De Chirico em quase nada se aproxima dos vasos e jarros milimetricamente organizados das naturezas-mortas de Giorgio Morandi. Formalmente, pode-se apontar a geometria como ponto de encontro entre a produção desses dois artistas. Para além disso, ainda no que tange a forma, pouca coisa pode ser comparável entre um e outro. A maior semelhança, entretanto, está ligada não à forma, ao visível, mas ao invisível, à metafísica.

²³ No caso de De Pisis, esse seu interesse tanto pela novidade quanto pela tradição italiana será esmiuçado no próximo capítulo.

²⁴ No original: “In his way he established two conditional points of his art: within modernity, tradition.”

²⁵ No original: “La luce è la chiave emotiva del suo <<silenzio>>, unità di tempo e di luogo; la luce, per me, equivale alla assenza del suono, come l’ombra al rumore”.

Figura 15. Giorgio Morandi, *Natura Morta*, 1916, óleo sobre tela, 82,5 x 57,5 cm.



Fonte: MoMA, Nova York

Em *Natura Morta* (1916), cinco objetos geométricos estão alinhados sobre uma mesa bege. Pode-se identificar duas garrafas, uma leiteira, uma cafeteira italiana e uma forma quadrangular em azul-cinza e branco que se apoia atrás da segunda garrafa. Esses objetos parecem ter sido alongados pelo artista. A mesa (ou a superfície em que se apoiam) se estende até a perspectiva ser interrompida por um corte: uma parede marrom fecha a cena. Não há mais nada além das sombras rarefeitas discretas dos objetos (**figura 15**).

Giuffré (1971) discorre sobre uma fase metafísica apenas no início de carreira de Morandi, quando o jovem artista procurava referências visuais para suas composições. As naturezas-mortas que o italiano produziu ao longo de sua vida não se distanciaram, entretanto, da proposta que ele apresentou nas décadas de 1910 e 1920. O silêncio é palpável na obra de Morandi. Objetos do cotidiano sem luxo, sem brilhos, sem pompas, sem horizonte. A rigidez estática pode ser interpretada como uma representação dramática da solidão humana. O silêncio é a angústia do homem e da mulher modernos. Morandi se concentrou mais nesta representação (da solidão humana e da angústia) a partir de uma intensa pesquisa de espacialidade usando objetos de seu próprio cotidiano: as garrafas e vasos de seu ateliê.

Carrà também teve uma fase metafísica que Giuffré (1971) define como uma produção mais meditativa, enquanto De Chirico seria uma representação do enigma e da melancolia e Morandi, da solidão da atmosfera cotidiana. Carrà, entretanto, diferentemente de De Chirico e de Morandi, teve uma produção futurista mais forte e não se estendeu pela metafísica tanto quanto os outros artistas que, apesar de declararem um afastamento teórico da metafísica, continuaram a produzir obras de temáticas metafísicas, especialmente naturezas-mortas, ao longo de suas décadas mais tardias artisticamente.

Apesar de a metafísica ter tido artistas bastante independentes em suas produções, com temáticas individuais, uma coisa pode-se apontar como característica comum entre eles: “O tema do quadro é (...) a revelação do invisível, sendo que o artista metafísico é o mensageiro que anuncia uma nova visão do mundo” (Holzhey, 2006, p. 52). De Chirico, Morandi e, em menor escala, Carrà e Savinio, tiveram produções que revelaram o invisível. Usaram o visível, a forma, para tratar de questões abstratas invisíveis, como a solidão, a angústia, a melancolia etc.

Nesse aspecto de revelação do invisível, um outro artista italiano produziu obras metafísicas durante toda a vida: o ferrarense Filippo de Pisis, artista que será trabalhado nos capítulos seguintes. Suas naturezas-mortas sobre a praia parecem querer revelar o invisível do horizonte, do céu, do mar. Aparentemente simples, suas composições abordam questões profundas a partir de uma metafísica pulsante, como se verá a seguir.

3 FILIPPO DE PISIS: NATUREZA-MORTA SOBRE A PRAIA

Assim como Cézanne foi um aficionado por maçãs em suas naturezas-mortas e pela montanha Sainte-Victoire em suas paisagens, Filippo de Pisis (1896-1956) também teve seu tema próprio de fixação: o artista pintou, desde sua juventude até seus últimos anos de vida, naturezas-mortas sobre a praia, ou, como ele mesmo as batiza, naturezas-mortas marinhas. As composições quase sempre seguem o mesmo modelo: um arranjo de poucos elementos de frutas, flores, conchas e/ou crustáceos em primeiro plano, sobre a areia do litoral, e em segundo plano, a paisagem praiana que geralmente ocupa praticamente metade do espaço pictórico, exibindo o mar, o horizonte aberto e o céu. Quase sempre, o vazio da praia é ocupado por uma pequena figura humana solitária que contempla a orla do mar e, em algumas vezes, por pássaros a voar pelo céu, únicos indícios de vida movente²⁶ na obra que traz a morte como protagonista.

Figura 16. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Conchiglie*, 1927, óleo sobre tela, 48,2 x 57 cm.



Fonte: Coleção particular

Natura Morta Marina con Conchiglie (1927) (**figura 16**) apresenta todos esses elementos. Feita no período mais produtivo do artista, quando morava em Paris, a tela aparece quase dividida ao meio. Céu e areia estão separados por uma estreita faixa azul de mar, um horizonte limpo e aberto. Em primeiro plano, na areia, a composição que dá título à obra, a

²⁶ Digo “vida movente” porque, como se verá no próximo capítulo, enquanto o arranjo de elementos inanimados é a natureza-morta, a paisagem se apresenta como uma natureza-viva.

natureza-morta composta de conchas. São quatro, duas grandes e duas pequenas. As maiores, mais centrais, são da mesma espécie que Sandro Botticelli escolheu para retratar *O Nascimento de Vênus* (1484-1486), espécie que aparece com maior frequência nas composições praianas depisidianas. Essas conchas são apresentadas com perspectiva distorcida, como se estivessem dispostas verticalmente, perpendicularmente à areia. No plano real, isso não seria possível, seria necessário algum dispositivo que ajudasse a segurar as conchas “em pé”. De Pisis, entretanto, opta por registrá-las assim, da mesma forma que o faz em *Natura Morta Marina* (1931) ou em *La Perla – Ricordo della Duse* (1943).

O relevo dessas duas conchas, bem como as cores utilizadas pelo pintor, aproxima-se bastante da concha de Botticelli: sulcos calcários marcados que se encontram na base do elemento, formando uma concha em leque; tonalidades de rosa claro, amarelo claro e um branco pérola que se misturam e se complementam. Na obra, há ainda leves toques e riscos pretos nas conchas, mas o contorno permanece diluído. Os outros dois elementos menores que compõem a natureza-morta são coadjuvantes, muito discretos ao lado das conchas majestosas. Mais ao centro, na base da tela, uma figura quase circular aparece. Poderia tratar-se de um fruto, mas as cores similares com as outras duas conchas destacadas, indicam que pode ser uma outra forma calcária, menor, talvez espiralada. À esquerda da cena, uma outra concha pequena, mas mais visível, também espiralada, termina de completar a composição. Esse último elemento destoa em tonalidade das outras companheiras: é branco e se assemelha a um búzio.

A areia é apresentada com uma profusão de cores misturadas energicamente. Bege, marrom, verde-musgo e algumas pinceladas de preto formam um caos de cores. Há ainda pequenos pontos de amarelo e rosa. As pinceladas são bem marcadas e é possível ver claramente o movimento do pincel na tela, rápido, veloz. Em segundo plano, na metade superior da tela, o céu também mostra uma esquizofrenia de tons e pinceladas. Rosa claro, azul claro, azul-celeste discreto, amarelo, lilás e verde-água se atravessam e indicam talvez uma luz de começo ou fim de dia, luz fraca. Quatro riscos pequenos em preto indicam pássaros a voar entre as nuvens coloridas. Entre as duas cenas (a praia e a natureza-morta), uma figura humana que contempla a praia, uma figura que pode representar a própria condição humana (entre vida e morte).

O artista italiano teve uma fixação peculiar em retratar objetos inanimados a céu aberto, fora do ambiente interno e doméstico característico das telas de natureza-morta tradicionais do século XVII. Em algumas telas em que o italiano opta pelo ambiente interno, um pedaço de horizonte não raramente está presente, seja por meio de uma janela aberta ao

fundo, seja pela inserção de outros quadros ou cartões-postais praianos na cena composta. Nesses casos, pela janela ou elementos metalinguísticos (a tela dentro da tela), a praia também aparece (**figuras 17 e 18**). Essa paisagem não é pintada por observação, mas por imaginação. Apesar de nascido em um país de estensa faixa litorânea, De Pisis só morou em cidade à beira-mar na sua última década de vida.

Figura 17. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con il Martin Pescatore*, 1925, óleo sobre cartão, 47 x 73 cm.



Fonte: Coleção particular

Figura 18. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Gamberi e Conchiglie*, 1929, óleo sobre tela, 46 x 55 cm.



Fonte: Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino

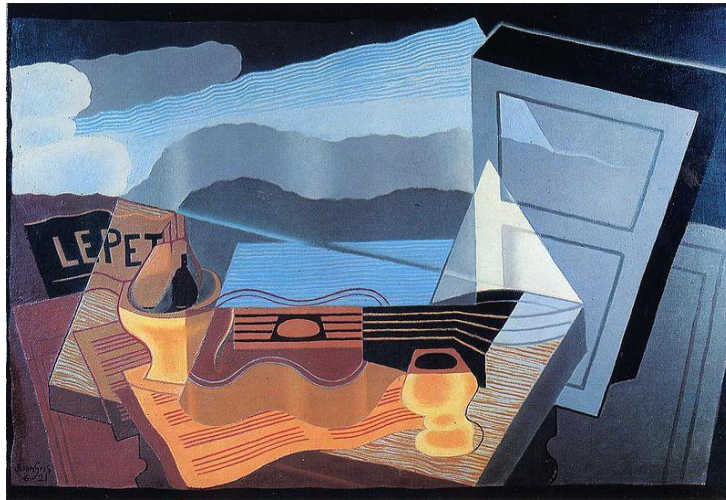
A praia como fundo de naturezas-mortas, entretanto, não é um elemento exclusivo de De Pisis. Pablo Picasso inseriu por algumas vezes o litoral em suas composições cubistas, como, por exemplo, em *La Table Devant la Fenêtre* (1919): na aquarela, o pintor espanhol apresentou uma mesa segmentada, assim como manda a estética cubista, com um forro, uma partitura, um violão e outros elementos incógnitos também fracionados em partes e formas geométricas. Essa composição em primeiro plano situa-se diante de uma grande janela que vai do teto ao chão e se abre para uma varanda com grade de metal decorado, com formas que lembram arabescos. Essa grade não tampa a vista para o mar azul-celeste que se estende até o horizonte. Não há ilhas nem barcos nem passantes, apenas a grossa e tranquila faixa azul. O céu com um leve tom amarelo claro anuncia um começo de manhã ou um fim de tarde, horário que De Pisis também gostava de registrar em seus trabalhos. *La Table Devant la Fenêtre* (**figura 19**) combina uma vista realista da janela com a natureza-morta cubista, mas o fundo praiano aparece também na fase surrealista do pintor, como no desenho em nanquim, *Figures sur la Plage* (1933).

Figura 19. Pablo Picasso, *La Table Devant la Fenêtre*, 1919, óleo sobre tela, 31,7 x 22,5 cm.



Fonte: Museum Sammlung Rosengart, Luzern

Figura 20. Juan Gris, *La Vue sur la Baie*, 1921, óleo sobre tela, 65 x 100 cm.



Fonte: Centre Pompidou, Paris

Outro participante do movimento cubista, Juan Gris inseriu o fundo litorâneo na sua natureza-morta *La Vue sur la Baie* (1921). Nesta obra, os elementos utilizados aproximam-se bastante dos que Picasso trabalhou em *La Table Devant la Fenêtre*: há uma mesa e um violão em frente a uma janela com vista para o mar, porém Gris oferece uma perspectiva mais distorcida do que a de Pablo Picasso. A mesa é vista de cima, uma mesa que é invadida por um mar geométrico, que avança pela janela desconstruída (não se trata de uma janela completa; só é possível deduzir o elemento a partir de uma aba de madeira e do mundo exterior geométrico que se abre ao lado). Sobre a mesa distorcida, além do instrumento musical, o arranjo de elementos inanimados ainda inclui duas taças, partituras e jornal. O mar que aparece ao fundo não tem horizonte aberto: montanhas ao fundo ilustram a baía que o título da obra carrega (**figura 20**).

Giorgio de Chirico foi outro artista que inseriu a praia em suas naturezas-mortas, como em *Natureza-morta com Peixes* (1925). A cena apresenta três peixes arranjados entre laranjas, limões sicilianos, lagosta e uma cabeça de estátua grega (**figura 21**). Nesta obra em questão, De Chirico optou por trazer como plano de fundo de sua natureza-morta a praia, mas o que o artista insere com mais frequência em suas composições de elementos inanimados são paisagens terrestres com horizonte: extensões de terra, montanhas, vegetação, construções humanas às vezes, mas não necessariamente, o litoral. A paisagem praiana como plano de fundo de naturezas-mortas aparece como elemento de fixação peculiar da pintura metafísica de De Pisis, com horizonte, céu, mar e perspectiva distorcida característicos do artista.

Figura 21. Giorgio de Chirico, *Natureza-morta com Peixes*, 1925, óleo sobre tela, 74 x 100 cm.



Fonte: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Apesar de outros artistas por vezes produzirem naturezas-mortas com paisagem litorânea ao fundo, o que De Pisis apresenta de característico é a utilização da própria areia da praia como suporte para as composições de natureza-morta. Picasso, Gris e De Chirico geralmente optam por criar dois ambientes distintos: a natureza-morta sobre uma mesa em ambientes internos e, pela vista da janela, a paisagem praiana. As naturezas-mortas sobre a praia de De Pisis são literalmente sobre a praia: frutos, conchas, crustáceos e flores ocupam parte da areia do litoral.

Conchas e crustáceos, outros componentes que Filippo de Pisis insere em suas composições, também não são exclusividades dele. A própria tela de De Chirico mostra uma lagosta, animal já presente nas composições de natureza-morta na Era de Ouro do gênero, quando banquetes de luxo expressavam riqueza e prosperidade²⁷. No início do século XX, essa simbologia foi substituída por outras preocupações dos artistas da época, contudo as formas se mantiveram: as conchas e crustáceos não mais representavam riqueza e luxo porque, segundo Gallagher (2004), com a entrada no modernismo, a simbologia das naturezas-mortas cedeu espaço para a experimentação e proposição de novas estéticas.

Nas telas de De Pisis, a presença desses elementos cria não uma alusão à prosperidade, e sim estabelecem um constante diálogo entre a composição de natureza-morta em primeiro

²⁷ O pintor de Utrecht do século XVII Jan Davidsz, mais conhecido como de Heem, também pintou lagostas. Seu caso, entretanto, carrega uma simbologia religiosa, em que o crustáceo seria uma “alusão à ressurreição” (SCHNEIDER, 1999, p. 116), bem como os moluscos que costumava pintar. Eugène Delacroix, no século XIX, também fez uso no animal marinho em *Nature Morte aux Homards* (1826-1827).

plano e a paisagem praiana ao fundo²⁸. A paisagem não é mero cenário para as naturezas-mortas de De Pisis. Ao optar por inserir conchas e crustáceos ao arranjo de elementos inanimados sobre a areia, elementos que em vida habitaram o mar, o artista instaura uma relação de cooperação e interdependência mútua entre as duas cenas: a paisagem participa da natureza-morta e vice-versa.

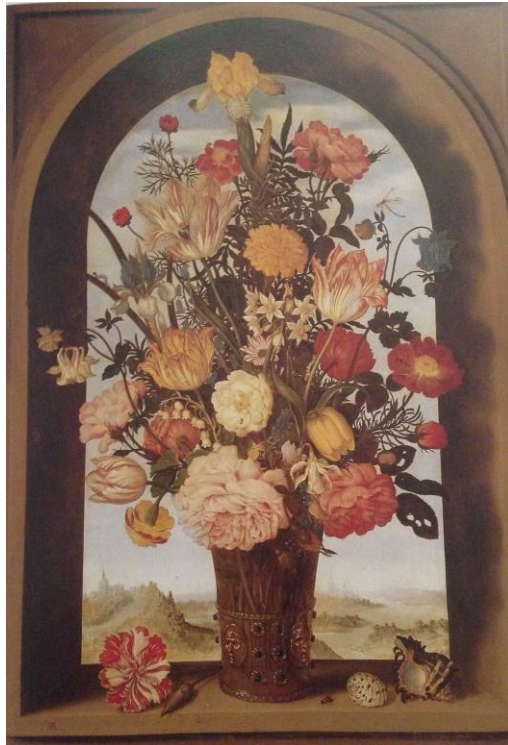
Inseridas com frequência e com destaque nos arranjos de natureza-morta de De Pisis, as conchas aparecem em composições de elementos inanimados desde a Antiguidade, mas especialmente como objeto simbólico a partir dos primeiros séculos da Idade Moderna. Como ostras, elas compõem pinturas de banquetes de luxo, assim como as lagostas, para mostrar a riqueza e expressar o mercantilismo avançado da época, como fez Osias Beert em sua *Natureza-morta com Ostras e Doçaria* (1610). Como a casa que um dia habitou um molusco, a concha aparece isolada, às vezes sem sentido aparente, em dezenas de composições da Era de Ouro do gênero, como em alguns *bouquets* de Jan Brueghel ou Ambrosius Bosschaert, por exemplo. Deste último pintor, *Jarra de Flores no Nicho de uma Janela* (1620) (**figura 22**), um arranjo exuberante de flores, alocado em um vaso de metal decorado, ocupa quase toda a abertura de uma janela, através da qual se vê uma paisagem ao fundo (relevo, horizonte, vegetação e alguns castelos).

Na base da janela, ao lado do vaso, duas conchas de espécies diferentes: uma bivalve e uma em espiral, cheia de pontas e rajadas em sua cor (**figura 23**). Elas estão do lado de uma mosca que, para Schneider (1999), pode ser símbolo da oposição entre vida e morte – as flores, belas, estão mortas, enquanto a mosca asquerosa, viva, vigia a morte arranjada em um *bouquet*. Dessa forma, as conchas também podem ser analisadas como um elemento de *vanitas*: são esqueletos de moluscos que já morreram. Elas também podem representar a riqueza – são fábricas de pérolas, verdadeiras joias –, a fertilidade – as bivalves têm um formato que lembra o sexo feminino –, o amor e a beleza – foi de uma concha que nasceu Vênus, a deusa do amor.

No século XVII, as conchas se tornaram bastante frequentes em um tipo específico de composição de natureza-morta que Schneider (1999) classifica como “Gabinetes de curiosidades”. Segundo o autor, o conceito de natureza transmitido na Antiguidade, baseado em crenças e milagres, foi substituído na Idade Moderna pelo científico. As inovações tecnológicas da época haviam propiciado o surgimento de novas teorias, novas comprovações, novas ideias baseadas em resultados concretos, não mais em abstratos.

²⁸ Como se verá mais adiante, a paisagem coopera ativamente e se revêsa como protagonista da obra.

Figura 22. Ambrosius Bosshaert, *Jarra de Flores no Nicho de uma Janela*, cerca 1620, óleo sobre madeira, 64 x 46 cm.



Fonte: Mauritshuis, Haia

Figura 23. Detalhe da figura 22.



Fonte: Mauritshuis, Haia

Os estudos em zoologia e biologia, as viagens, as técnicas hortícolas e agrícolas, os descobrimentos geográficos, todas essas questões contribuíram para que a crença em bruxaria e magia fosse substituída pelo método científico. Os dogmas irrefutáveis foram substituídos pelas descobertas que muitas vezes eram captadas, registradas e compartilhadas em forma de ilustrações. As cortes reais patrocinavam essas pesquisas e tinham uma curiosidade particular sobre objetos naturais, que eram recolhidos para acervo próprio. Formaram-se assim

verdadeiras coleções reais que funcionavam como museus naturais e eram visitadas por pesquisadores e curiosos. Essa prática também foi registrada em pintura.

A gravura de Olaus Worm [Museum Wormianum] datada de 1655 publicada em Leiden pela Elzevier, representa uma câmara artística que transmite um pouco esse prazer misturado com temor. Pendurados da parede e do teto estão animais exóticos empalhados – ursos, peixes, crocodilos, carapaças de tartaruga aquática gigante, tatus e outros – troféus trazidos de expedições perigosas. Adam Olearius, o sábio da corte que em 1674 descreveu a coleção Gottorfisch em grande pormenor, elogiava os senhores pelo excelente esforço e por não pouparem despesas na <<pesquisa da natureza e na promoção da ciência>>. (SCHNEIDER, 1999, p. 158).

No meio dessa gravura, na estante expositiva que recebe esses objetos, duas prateleiras com etiquetas classificatórias são dedicadas a conchas das mais variadas espécies. Franz Francken II, em *Aposento com Arte* (depois de 1636), também deu destaque ao elemento marinho em sua mesa de natureza-morta com objetos de curiosidades. Grandes e espiraladas, diversas conchas estão espalhadas entre moedas, joias, papéis, vasos, retratos, pinturas, estatuetas e objetos do cotidiano (**figura 24**).

Figura 24. Franz Francken II, *Aposento com Arte*, depois de 1636, óleo sobre madeira, 74 x 78 cm.



Fonte: Kunsthistorisches Museum, Viena

O simbolismo por trás da concha é múltiplo, mas na obra de Filippo de Pisis, acredita-se que se trata de um elemento *vanitas*: a concha como esqueleto do molusco que um dia a habitou, como elemento calcário, osso externo do animal invertebrado. Ferrari (2000) analisa

a natureza-morta marinha do artista como uma manifestação da angústia e do sentimento de morte que, segundo ela, percorre toda a obra do italiano.

É a poesia dramática que provem da dialética entre o infinitamente pequeno – a concha, o peixe, o arbusto ou a rocha abandonados sobre a praia – e o infinitamente grande: o mar ao fundo, traçado apenas com uma linha azul, terrível e inocente ao mesmo tempo, e o céu, marcado apenas com algumas nuvens e alguns pontos pretos de pássaros. O estranhamento causado por essas pinturas pode fazer pensar em uma contingência com a metafísica; mas a áurea metafísica depisiana tem uma valentia particular, é um relacionamento invertido entre o homem e o objeto, é a atmosfera inquieta e inquietante que transforma os objetos abandonados e pobres na sua banalidade cotidiana; as conchas vazias dos animais que as faziam vivas, os vegetais e frutas arranjados não como troféus ou presentes, mas como restos de um *picnic*, em qualquer coisa de sublime, de nobre e de orgulhoso, que se confronta com o universal, e que resgata a caducidade e a ordinariedade, para desafiar a rotina e entrar na história.²⁹ (FERRARI, 2000, p. 12, tradução nossa).

Apesar da aparente tranquilidade da natureza-morta praiana de De Pisis, portanto, o que a obra suscita é a caducidade do tempo, a morte que apodrece qualquer ser vivo. Este seria o ponto latente das naturezas-mortas do artista não fosse a paisagem praiana ao fundo que dialoga constantemente com a cena em primeiro plano. A natureza-morta fala de morte, mas a paisagem, a “natureza-viva”, interfere na obra e altera a interpretação simples da morte como o fim da vida. Antes de partir para essa análise simbólica mais profunda que considera a tensão constante entre gêneros na obra depisiana, é necessário entender o contexto de criação das pinturas e tentar mapear as intenções reais do artista. Dessa forma, um estudo biográfico é indispensável neste momento e será detalhado a seguir.

3.1. Movimentos e independência

Filippo de Pisis, nascido Luigi Filippo Tibertelli na virada do século XIX para o XX em Ferrara, na região da Emilia-Romagna, é uma figura cujas complexidade e contradição dificultam qualquer definição. Era um entusiasta e estudioso dos mestres ferrarenses do *Seicento* e do *Setecento*, mas ao mesmo tempo condenava a falta de novidade artística de sua

²⁹ No original: È la poesia drammatica che proviene dalla dialettica fra l'infinitamente piccolo – la conchiglia, il pesce, l'arbusto o il sasso, abbandonati sulla spiaggia – e l'infinitamente grande: il mare sullo sfondo, tracciato solo con una linea blu, terribile e innocente insieme, e il cielo, segnato appena da qualche nuvola e solcato da qualche punto nero di uccello. Lo straniamento che promana da questi dipinti può far pensare a una contingenza con la metafisica; ma l'aura metafisica depisiana ha una particolare valenza, è un rapporto invertito fra l'uomo e l'oggetto, è l'atmosfera inquieta e inquietante che trasforma oggetti abbandonati e poveri nella loro banale quotidianità, conchiglie svuotate dell'animale che le faceva vive, ortaggi e frutta, non composti in regali trofei, ma come ritrovati fra i resti un picnic, in qualcosa di sublime, di nobile e di fiero, che si confronta con l'universale, e che riscatta la caducità e l'ordinarietà, per sfidare la cronaca ed entrare nella storia.

cidade e criticava a persistência da tradição italiana. Quando veio a renovação futurista, elogiou o movimento, produziu algumas obras de acordo com a proposta, mas não demorou para se afastar da escola. Dividia seu interesse plástico com a literatura e, na juventude, com a botânica; era católico de berço e de criação, mas lia livros sobre esoterismo, misticismo e ocultismo. Mudava-se com frequência e viajava ainda mais, como só alguém nascido em berço nobre é capaz de fazer, sem se preocupar com questões financeiras. Apesar disso, se ainda se faz necessária uma definição para De Pisis, dois substantivos parecem se aproximar da potência do italiano: movimento e independência.

Movimento porque ele foi, antes de tudo e desde pequeno, um andarilho e um viajante. Durante a infância, De Pisis passeava pelos campos da Emilia-Romagna, coletando plantas, insetos e fósseis para sua coleção particular; costumava percorrer quilômetros de bicicleta com seus irmãos para explorar as vilas vizinhas à sua. Fixação nunca foi seu forte: andava muito e se mudou de cidade aproximadamente doze vezes durante seus sessenta anos de vida; viajou constantemente, principalmente para visitar amigos ou para acompanhar a mãe em jornadas de verão³⁰; conheceu cidades e vilas italianas³¹, foi com frequência para França, Inglaterra, Holanda, Suécia, Noruega, Bélgica e outros países europeus. Gostava de viajar e atendia a seu próprio desejo.

Essa movimentação geográfica refletiu em seu pensamento, sempre dinâmico: mudava de opinião com frequência; elogiava os mestres renascentistas, mas criticava a persistência do costume italiano; valorizava a tradição, porém se interessava pelo novo, da mesma forma em que era católico, mas se dedicava a leituras esotéricas; e apesar de ter se aproximado de alguns movimentos artísticos em um primeiro momento, traçou uma trajetória independente em seus anos mais produtivos. Os movimentos geográficos e intelectuais de De Pisis mostram sua consideração pela própria liberdade, seja no âmbito pessoal ou artístico: viajou por praticamente toda a Europa, vestia-se como um *dandy*, era colecionador de objetos curiosos (conchas, insetos, roupas antigas, chapéus, rochas, flores) e *bon vivant*, e encontrou na Paris do início do século XX o ambiente que mais o inspiraria a produzir telas e a aproveitar a boemia.

Os passos de De Pisis guiaram, em grande medida, sua produção artística, que se mostrou tão independente quanto seu espírito. Foram suas andanças que o levaram para os

³⁰ Foram cerca de oitenta viagens de curto e médio prazo que fez em vida. Em anos mais movimentados, como 1931, chegou a fazer quase 10 viagens ao longo de 12 meses.

³¹ Passou por Villa Donini della Longara, Villa Padovani, Villa Bortolomasi, Villa Pallavicini, Veneza, Bologna, Milão, Roma, Villa Ortensidi Cave, Modena, Cadore, Fiera di Primiero, Pozzale, San Martino, Cavalese, Cotina, Cesematico, Bellaria, Florença, Siena, Vicenza, Rimini, Siusi, Brugherio, Villa Fiorita e outros lugares.

campos do entorno de Ferrara quando criança, em caminhadas responsáveis pela descoberta de um interesse peculiar em botânica, interesse este que refletiu posteriormente na criação de composições com arranjos de flores. “Filippo de Pisis não foi de fato apenas um dos pintores mais relevantes do *Novecento* italiano, mas um espírito sensível, multiforme, de ramificada e profunda cultura, escritor e poeta de talento e, em juventude, um botânico mais que amador” (TOMASI; ZANGHERI, 2012, p. 5, tradução nossa)³². Durante os passeios que fazia pelo campo com a irmã Ernesta³³, logo aos 10 anos de idade, De Pisis começou a coletar plantas e cataloga-las cientificamente. Em fichas de papel, colocava uma amostra do vegetal seco, seu nome científico e a região de proveniência. Fez isso até se tornar maior de idade e se mudar para Bologna para frequentar a faculdade de Letras³⁴, mas durante sua dedicação à botânica, conseguiu reunir mais de 1.200 espécies diferentes, construindo um herbário de rico conhecimento científico, que foi doado à Universidade de Padova posteriormente, onde permanece até hoje como parte da Biblioteca do Horto de Padova.

Sua coleção foi construída com o cientificismo de um botânico, mas também com a curiosidade experimental de um artista que observava as variações cromáticas das plantas. Tal dedicação mostra um precoce olhar atento à natureza, que foi conservada no artista como um interesse paralelo, mesmo que De Pisis tenha abandonado o trabalho de pesquisa de campo e catalogação das ervas. Essa continuação do interesse por plantas pode ser observada tanto na sua produção pictórica quanto na literária. Usou seus conhecimentos para escrever o artigo *Fiori e Frutti nella Pittura Ferrarese*, “no qual descreveu com virtuosismo as espécies botânicas retratadas nos séculos passados” (TOMASI; ZANGHERI, 2012, p. 7, tradução nossa)³⁵, e também para pintar naturezas-mortas com flores com uma variedade de espécies que só “pintores-botânicos” conseguiram pintar, como Jan Brueghel ou Arcimboldo.

³² No original: “Filippo de Pisis non fu infatti solo uno dei pittori più rilevanti del nostro Novecento, ma uno spirito sensibile, multiforme e dalla diramata e profonda cultura, scrittore e poeta di talento e, in gioventù, botanico più che dilettante”.

³³ Ernesta teve papel importante na formação de De Pisis. Única mulher entre os sete irmãos, era apenas um ano mais velha que De Pisis e o apresentou a assuntos que se tornaram seu interesse por anos, como botânica e esoterismo. Eles eram companheiros de passeios pela cidade, passeios no campo, viagens de verão, leituras e escritas. Ernesta foi co-autora de algumas publicações do italiano, mas por conta da sociedade machista da época, seu nome não foi contemplado como referência autoral (Entrevista com Maddalena Tibertelli de Pisis realizada em fevereiro de 2016).

³⁴ O curso de Letras na Itália do início do século XX era um curso humanístico profundo. Não abrangia apenas Literatura, mas também Artes e Filosofia. Dessa forma, De Pisis se formou em Letras, Artes e Filosofia simultaneamente (Informação obtida a partir de troca de e-mails com Maddalena Tiberterlli de Pisis em 20 outubro de 2016).

³⁵ No original: “nel quale descriveva con vera acribia l'especie botaniche ritratte in dei secoli passati”.

Figura 25. Filippo de Pisis, *Fiori alla Finestra*, 1938, óleo sobre tela, 76 x 63 cm.



Fonte: Pinacoteca di Brera, Milão

Figura 26. Filippo de Pisis, *Grandi Fiori*, 1930, óleo sobre tela, 81 x 53 cm.



Fonte: Pinacoteca di Brera, Milão

Em *Fiori alla Finestra* (1938), por exemplo, é possível apontar no mínimo seis espécies diferentes que habitam a tela: há flores vermelhas compridas e alongadas, brancas médias, brancas pequenas, amarelas, vinho e lilás; as folhas também se mostram diversas, com rica variação cromática. O arranjo é colocado em um vaso florido em azul e rosa (**figura 25**). O mesmo domínio também é evidente em *Grandi Fiori* (1930). Nesse quadro, copiosas espécies são retratadas pelo artista com pinceladas excessivamente carregadas de tinta, o que dá textura, dramaticidade e ilusionismo à obra, como se as flores fossem reais, como se adquirissem tridimensionalidade e saltassem da tela para o plano real (**figura 26**). Pode-se ainda citar *Fiori* (1930) (**figura 27**), *Vaso di Fiori* (1947) (**figura 28**) ou diversas outras telas dedicadas ao tema de arranjos de flores. Esta última pintura une os dois motivos preferidos de de Pisis: o buquê e a praia – o plano de fundo se abre para um céu azul imenso ocupado por pássaros, e um mar que sustenta um velejador. Para De Pisis, as flores tinham alma e um significado profundo: “A flor é ornamento e alegoria, é aristocracia e decadência, é sensualidade e desespero” (DE PISIS apud FERRARI, 2000, p. 14, tradução nossa).³⁶

Figura 27. Filippo de Pisis, *Fiori*, 1930, óleo sobre tela, 73,5 x 51,5 cm.



Fonte: Coleção particular

³⁶ No original: “Il fiore è ornamento e allegoria, è aristocrazia e decadenza, è sensualità e disperazione.”

Figura 28. Filippo de Pisis, *Vaso di Fiori*, 1947, óleo sobre tela, 80 x 60 cm.

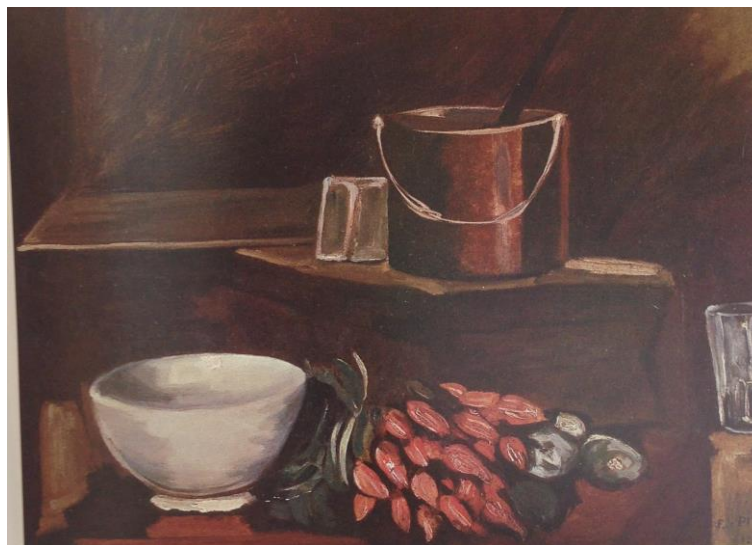


Fonte: Coleção particular

Cheios de flores eram os ateliês de De Pisis, que serviam de decoração ao ambiente, de objeto de estudo do artista que era capaz de passar tempo considerável analisando cada uma delas com uma lupa de aumento, e de modelos para suas pinturas de naturezas-mortas com flores. Seu interesse estava principalmente nas variações cromáticas dos elementos. Ele “amava a folha e suas cores, seus tons. Certo amarelo ouro, certa brancura voluptuosa, certos vermelhos brilhantes, e as flores variadas como borboletas com pistilos, estames, anteras, simples, compostas.” (TOMASI; ZANGHERI, 2012, p. 7, tradução nossa)³⁷ A criação de seu herbário quando jovem serviu como emitente posterior de estilo poético, e apesar de o artista ter pintado diversos retratos e paisagens durante todos os anos de sua vida, foram as naturezas-mortas que mais tiveram sua preferência de criação, produzidas em diversos momentos e variadas técnicas. Dentro do gênero, os vasos de flores e as composições sobre a praia foram as temáticas mais trabalhadas pelo italiano.

³⁷ No original: “amava alla foglia i loro colori, le loro sfumature. Certi gialli oro, certi biancore voluptuosi, certi rossi accesi, e i fiori variegati come farfalle con pistilli, stami, antere, semplici, composti.”

Figura 29. Filippo de Pisis, *Natura Morta*, 1925, óleo sobre tela, 44 x 58 cm.



Fonte: Coleção particular

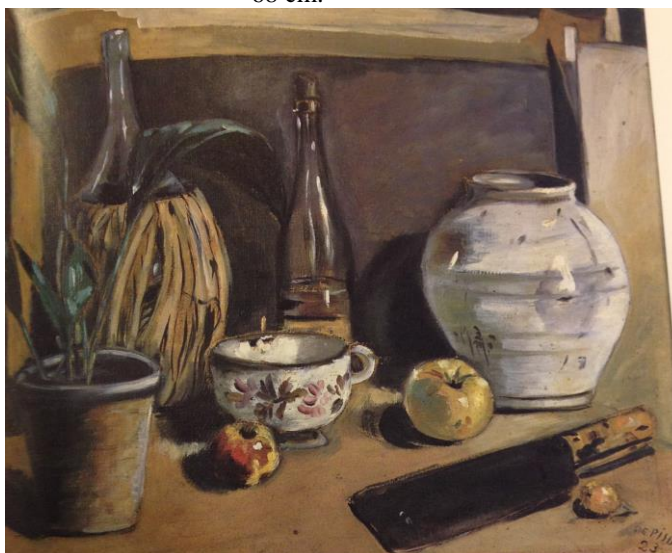
De Pisis começou a estudar artes e a desenhar aos oito anos de idade, por insistência do professor Odoardo Domenichini, tutor particular do ferrarense, contratado pelos pais Ermano Tibertelli e Giuseppina Donini, que preferiam que os filhos fossem educados em casa. Aos 16 anos, De Pisis entrou para o liceu de Ferrara. Até lá, ficava em casa, aprendendo com os tutores particulares, estudando e desenhando no ateliê que lhe foi oferecido aos 14 anos, montado no sótão da propriedade que habitava. Aos doze, fez suas primeiras pinturas, uma delas uma natureza-morta com dois peixes amarrados e pendurados por um fio de pesca em uma parede de madeira.

Peixes seriam elementos usados com frequência pelo artista em suas composições de natureza-morta, mas o traço tradicional que ele apresentou nesta primeira pintura, bem como a luz obscura que talvez pode ter sido derivada de seus estudos barrocos iniciais, como a observada em *Natura Morta* (1925) (**figura 29**), por exemplo, ou em *Natura Morta con Fiasco e Ceramica Bianca* (1923) (**figura 30**), seriam substituídos com o passar do tempo por um traço mais veloz, pós-impressionista, de cores claras, especialmente depois de sua mudança para Paris.

A bibliografia especializada, como Ferrari (1996), Campiglio (2013), Briganti (1987), Levi (1987), Naldini (1987) e outros autores que assinam os catálogos das exposições do artista, consideram o momento parisiense do pintor o período mais relevante para sua produção. E de fato era, posto que foi em Paris onde o italiano se assumiu profissionalmente como artista e onde encontrou seu período mais produtivo, pintando especialmente naturezas-

mortas sobre a praia. Além disso, na capital francesa, De Pisis exilou-se estruturalmente, fugiu do *ritorno all'ordine* (LEVI, 1987) e desenvolveu uma pintura com características particulares, como será desenvolvido mais à frente. Antes de se mudar para a França, viveu em três cidades italianas: Ferrara, Bologna e Roma, que serão tratadas no próximo tópico.

Figura 30. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Fiasco e Ceramica Bianca*, 1923, óleo sobre tela, 57 x 68 cm.



Fonte: Coleção particular

3.1.1. Ferrara, Bologna e Roma: A juventude

Filippo de Pisis teve duas fases de Itália: a primeira, desde quando ele nasceu, em 1896, até 1925, quando se mudou para Paris; e a segunda, desde quando ele retornou da França, em 1939, até seus últimos dias, em 1956. Na primeira fase, o artista habitou três cidades importantes em sua formação pessoal e profissional: Ferrara, onde nasceu, Bologna, onde cursou faculdade, e Roma, onde exerceu seus primeiros anos de trabalho – produções mais escritas do que pictóricas. Durante esta fase, De Pisis, apesar de nunca ter interrompido sua produção plástica, considerava-se mais poeta e escritor do que pintor. Entre 1915 e 1925, foram aproximadamente 150 colaborações em diversos jornais italianos, nos quais publicou textos críticos, historiográficos e ficcionais, além de livros que lançou usando seu nome artístico ou pseudônimo. Publicou em diversos veículos, como os jornais “Gazzetta Ferrarese”, “La Domenica dell’Operaio”, “L’Orifiamma”, “La Provincia de Ferrara”, “La Rivista”, “Poesia ed Arte”, “Corriere Padano” e “Arte Nostra”. Também colaborou com a

revista “Valori Plastici”³⁸. Foi pelas poesias de Giacomo Leopardi, apresentadas por sua mãe ainda na infância que quis começar ele mesmo a escrever alguns versos. Não ficou preso aos próprios poemas, entretanto, dividindo a prática da escrita com prosas ficcionais e artigos críticos.

A cidade natal foi importante na formação do artista: foi lá onde começou sua coleção de objetos curiosos, onde descobriu a arte, a literatura, o misticismo e onde conheceu amigos que fariam parte de sua vida adulta. Ferrara também foi a cidade natal de nomes importantes da história da arte, como Dosso Dossi (século XVI), Dielay (século XVI), Ercole Sarti (século XVII), Gerolamo Mengozzi (século XVIII) e outros que serviram de objeto de estudo para o italiano do *Novecento*. Filippo de Pisis gostava da tradição e se inspirava nela principalmente na produção de artigos para jornais com os quais colaborou. Escreveu sobre os mestres ferrarenses³⁹ em diversas ocasiões e discutiu assuntos que envolviam a temática da tradição ferrarense na pintura, como o texto sobre a utilização iconográfica de instrumentos musicais na decoração renascentista. Em seus escritos, não escondia o amor que nutria pela cidade e, mesmo tendo produzido textos críticos sobre a falta de novidade artística do local, seus elogios e adjetivos positivos superavam em quantidade sua condenação. Seu livro mais conhecido, por exemplo, publicado originalmente em 1923 e relançado em 2009, é uma ode à Ferrara. *La città dalle 100 meraviglie* é uma reunião de poemas e pequenas prosas que têm a cidade como plano de fundo e é dividida em três partes: *I misteri della città pentagona*, *Nostalgia* e *Ritorno*. Em *Campagna*, a saudade da cidade está impregnada nos versos:

Há quanto tempo não via esses campos verdes!
O retorno deu uma doçura desconhecida àquele momento.
Uma paz repentina se instalou em mim: o sol pálido nas nuvens
entremeadas.
Verdes, brilhantes as folhas de uma hera sobre um tronco antigo.
Três meninas no meio da estrada me olharam com olhos atentos. Aquele
olhar me fitou como um raio desconhecido do ser.⁴⁰ (DE PISIS, 2009, p.
123, tradução nossa)

38 Scardino apresenta uma lista dos diversos assuntos tratados por De Pisis em seus artigos no livro *Filippo de Pisis publicista: Le collaborazioni ai giornali ferrarese (1915-1927)*. Ferrara: Edizioni Cartografica Artigiana, 1997.

39 Além dos já citados, também comentou o trabalho de Ludovico Mazzolino (século XV), Garofalo (século XV), Carlo Bononi (século XVI-XVII). Para outros artistas sobre os quais dissertou, consultar Scardino (1997).

40 Da quanto tempo non vedevo queste verdi piane!
Il ritorno donava una ignota dolcezza a quest'ora.
Una improvvisa pace a pena sospirosa era in me: pallido il tramonto in nubi striate. Verdi, lucide le foglie dell'edera su un antico tronco.
Tre bambine in mezzo della strada mi guardarono con occhio intento. Quello sguardo mi trafisse come un ignoto raggio tutto l'essere

A Ferrara da primeira metade do século XX era palco de amplo embate político entre uma classe dirigente liberal de orientação maçônica e uma classe popular socialista, que só tinham em comum a postura anticlerical. Os católicos burgueses, caso da família Tibertelli, eram minoria e não participavam ativamente da política por conta da norma vaticana *non expedit*, que proibia aos católicos o acesso ao voto e à carreira política, permitindo apenas a ocupação de alguns poucos cargos da administração pública (ZANOTTO, 2009). Foi nesse ambiente que nasceu De Pisis, com a consciência de que viveria uma situação de isolamento político por conta da religião em que foi instruído. Por conta da religião, também não frequentou escola pública e recebeu educação em casa de tutores eclesiásticos. Este cenário conservador e provinciano incomodou o jovem artista.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, os irmãos Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, que moravam em Paris, haviam retornado à Itália para servirem voluntariamente⁴¹ ao exército italiano e se hospedaram, em Ferrara, na casa de um amigo em comum com De Pisis, Corrado Govoni, que os apresentou. Dos irmãos, o ferrarense de dezoito anos ouviu histórias sobre a capital francesa, os movimentos de vanguarda, os artistas que lá moravam. A partir dessa convivência, De Pisis participou também do clima teórico da Escola Metafísica. Suas primeiras experiências em trabalhos com esta proposta foram simultâneas a estudos que fez de artistas do século XVI ferrarense, como Dielay e Ercole Sarti, num movimento constante entre a novidade e a tradição pictórica, assim como propunha o amigo De Chirico. Seu interesse pela metafísica foi intenso num primeiro momento. De Pisis declarou-se seguidor de De Chirico e Savinio e dedicou-se à escola especialmente entre 1918 e 1920⁴². Apesar disso, a metafísica ecoou em sua obra durante toda sua carreira, como se pode comprovar a partir, principalmente, de suas naturezas-mortas marinhas.

A definição do movimento metafísico no breve e casual encontro ferrarense de um grupo de protagonistas da arte europeia dará uma consciência que não abandonará mais De Pisis, nem mesmo nos anos de pintura mais fáceis e aparentemente mais decorativas. A lição metafísica não se resolverá no surrealismo, mas conservará sempre sua matriz filosófica e literária, transferível em cada situação artística, a partir de suas regras e esquemas. É a

41“Em maio de 1915, a Itália declarou guerra à Áustria e ofereceu anistia a todos os desertores que se apresentaram de volta ao serviço militar. De Chirico utilizou a oportunidade para escapar à sentença de prisão que ainda pendia sobre ele e, juntamente com o irmão, apresentou-se em Florença” (HOLZHEY, 2006, p. 45). Os artistas não foram mandados para o campo de batalha, mas ganharam funções administrativas em Ferrara, ocasião em que conheceram Filippo de Pisis.

42Em 1920, De Pisis se mudou para Roma e “se afastou” da atmosfera metafísica. Na capital italiana, seu interesse migrou para o dadaísmo, mas não por muito tempo; logo se encontrou em uma pesquisa mais solitária, individual.

posição do isolado, do artista que não pode ser enquadrado em uma única escola.⁴³ (ZANOTTO, 1981, p. 11, tradução nossa)

As preocupações de De Pisis pareciam estar muito mais no esoterismo, no misticismo e na metafísica do que em questões político-sociais. A Primeira Guerra Mundial não foi tema relevante de suas criações, mas interferiu diretamente no seu processo artístico. Primeiro, pela amizade que iniciou com os irmãos De Chirico, que só foi possível porque os dois voltaram para a Itália para se apresentarem ao exército; segundo porque ele também foi intimado pelo exército para se apresentar em Veneza, mas fingiu ser esquizofrênico e conseguiu escapar do serviço militar. O exército, entretanto, dispensou o artista mediante internação hospitalar, onde permaneceu por um tempo e onde aproveitou para estudar mais pintores do renascimento italiano, especialmente Tiziano, Tintoretto e Tiepolo.

Ao sair do hospital, em Veneza, não voltou para Ferrara. Escreveu artigos criticando a falta de novidade artística da cidade e procurou um outro lugar que oferecesse ambiente mais movimentado culturalmente. Foi para Bologna, onde frequentou a universidade, conheceu e conviveu com intelectuais, dedicando-se à leitura de Rimbaud, Baudelaire e Verlaine. Nesta época, pintou sua primeira natureza-morta marinha, um tema que seria frequente em sua produção.

Em *Marina con Conchiglie* (1916), De Pisis apresentou uma natureza-morta constituída principalmente por um conjunto de conchas e frutos, disposto não em uma mesa ou superfície lisa de interiores quaisquer, mas na areia irregular da praia; mar, céu e horizonte aparecem como elementos potentes, importantes na obra, já que ocupam mais da metade da tela. Neste trabalho (**figura 31**), De Pisis construiu dois planos separados geométrica e cromaticamente. O primeiro é a natureza-morta: três conchas da mesma espécie usada por Botticelli para compor *O Nascimento de Vênus* distribuídas separadamente, quase ocupando todo o espaço horizontal da tela. A primeira concha da esquerda para a direita está com o lado côncavo para cima, assim como a segunda concha. A terceira e última está disposta com uma perspectiva distorcida, que não permite distinguir o lado exposto.

43No original: “La definizione del movimento metafisico nel casuale brevissimo incontro ferrarese di un grupo di protagonisti dell'arte europea farà scattare una sorta di consapevolezza che non abbandonerà più de Pisis, neppure negli anni della pittura più facile e apparentemente più decorativa. La lezione metafisica non si risolverà mai nel surrealismo, ma conserverà sempre la sua matrice filosofica e letteraria, transferibile in ogni situazione artistica, al di là delle regole e degli schemi. È la posizione dell'isolato, dell'artista che non si può riconoscere in una scuola.”

Figura 31. Filippo de Pisis, *Marina con Conchiglie*, 1916, óleo sobre cartão, 50 x 66 cm.



Fonte: Coleção particular

Enquanto as outras conchas aparecem retratadas pelas laterais, a última concha, que é a maior entre elas, é mostrada de um ângulo que só seria possível se esta estivesse disposta verticalmente em relação à areia. Ela encara o espectador de frente, em sua totalidade. Em uma perspectiva real, isso não seria possível. As cores escolhidas pelo artista também são bastante semelhantes às usadas por Botticelli: um branco brilhante; outro mais fechado, próximo a um bege claro, algo como um calcário envelhecido; rosa antigo, entre um bege e um marrom; alguns pequenos detalhes iluminados de leve em amarelo; e os contornos mais marcados em marrom. Entre as conchas, disposta quase no meio desse primeiro plano arenoso, em frente à segunda concha, mas sem a esconder, há uma maçã iluminada em amarelo com uma rajada vermelha.

Uma maçã na areia, um elemento estranho ao ambiente praiano, mas comum nas composições tradicionais de natureza-morta. Um fruto vivo em cor, mas abandonado ao próprio apodrecimento, à perenidade do tempo. Ainda neste primeiro plano, delimitado claramente pela cor ocre da areia e pela linha quase reta que a separa do azul do mar, o pintor ainda acrescentou outros elementos: pedras, pequenos ramos nascentes de gramínias em um verde discreto e, lá no limite desse recorte, à beira da água, uma figura humana também distorcida em proporções e perspectiva.

Esse ser é muito menor do que as conchas na base da tela e a distância entre eles não parece compensar essa distorção. A sombra do homem também não está de acordo com a sombra dos outros elementos: a dele é mais comprida, como se estivesse em um sol de fim de tarde, enquanto as outras apontam um sol mais a pino. A postura da figura humana é de

serenidade: ereta e firme na areia, com as pernas fechadas e uma bengala para se apoiar, encarando com tranquilidade o horizonte e os barcos no mar.

Este homem olha para o segundo plano criado pelo artista: o mar, o horizonte e o céu, todos em uma variação de azuis, lilás e pequenas pinceladas discretas de amarelo. Assim como há três conchas no primeiro plano, há três barcos neste segundo, dispostos de forma central na tela, mas distantes entre si por uma profundidade de perspectiva. Os barcos são diferentes uns dos outros (não são da mesma espécie como as conchas). O primeiro da esquerda para a direita é simples, como se fosse uma canoa ou um bote salva-vidas ou aqueles barquinhos menores que levam a tripulação até o navio principal. Esta primeira embarcação parece estar vazia, à deriva no mar sem ninguém para o guiar.

O segundo barco, mais central na tela, maior do que o primeiro e curiosamente mais próximo da areia e da parte rasa da praia, solta fumaça, indicando atividade humana em seu interior. A terceira embarcação, mais ao longe, navegando em direção ao infinito, é uma grande caravela. Curioso notar a diferença de sombras entre esta caravela e o barco central soltando fumaça. Parecem sombras feitas por sóis diferentes, tempos diferentes; não parecem habitar o mesmo tempo, assim como o homem e a composição de natureza-morta. Essa diferença temporal perceptível a partir das sombras que diferem entre si parece ser um elemento metafísico desta obra, talvez a primeira pintura metafísica de De Pisis⁴⁴, coincidentemente, sua primeira natureza-morta marinha. Este traço mais marcado e delimitado de *Marina con Conchiglie*, entretanto, ganharia cada vez mais suavidade, diluição e agilidade com o passar dos anos.

Sua produção metafísica dividiu espaço também, por um período simultâneo, com seus trabalhos futuristas. Como portador de uma personalidade complexa, de interesses diversos, ao mesmo tempo em que se envolvia com as propostas metafísicas, também produziu obras de acordo com o futurismo, movimento que começava a despontar na Itália. Em 1918, publicou na “Gazzetta Ferrarese” um artigo em defesa do vanguardismo futurista, no entanto, para De Pisis, o movimento não era algo restrito às artes plásticas nem à poesia⁴⁵; era acima de tudo uma proposta de novidade frente a tradição italiana.

⁴⁴ A metafísica esteve presente também em sua produção literária. Entre 1917 e 1924, escreveu o romance metafísico *Mercoledì 14 Novembre 1917* e as prosas *Il tema*, *Incontri* e *Primavera d'avanguardia*. Quando se muda para Roma, em 1920, publica ainda os livros *Roma al sole*, *Passate nel Lazio*, *La camera melodrammatica* e outros.

⁴⁵ Essa ideia foi apresentada em uma carta aberta que escreveu para Benedetto Croce em 1918 (ALIBRANDI, 2001).

Apesar da importância que dava a suas próprias raízes⁴⁶ e à arte praticada séculos anteriores, ele reclamava a falta de novidade artística. Futurismo, para ele, era uma novidade em todos âmbitos, algo que ele definia como novo e livre, e via como uma revolução frente à tradição ferrarense.

Depois de seu contato com a vida cultural e intelectual de Bologna, mais movimentada do que a de Ferrara, e depois de concluir a faculdade, De Pisis quis se mudar novamente. Sua cidade natal e sua cidade acadêmica, entretanto, tiveram papéis importantes em sua trajetória.

Ferrara, cidade pentagonal, foi o coração de sua juventude. Ferrara, um universo no Renascimento, que já ampliava as coordenadas iniciais de um De Pisis curioso com o esoterismo, a misteriosofia, o ocultismo; de práticas obscuras, dúvidas psicológicas e tendências sexuais híbridas. (...) A Emília, o Ariosto, magnífico intérprete da loucura, terra de encantos, de mar, de montes e planícies lhe dão antagonismos e provocações. Bologna, a universidade e os amigos, Giuseppe Ravegnani, Corrado Govoni, Giuseppe Raimondi, Giorgio Morandi. As primeiras revistas, os amores, o jovem provinciano bebia da corrente refrescante da vanguarda – um toque esgotado de futurismo, metafísica, dada, “Valori Plastici” – relacionando-se com os melhores: Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e o irmão Savinio.⁴⁷ (CAVALLO, 2001, p. 16, tradução nossa)

A terceira cidade que habitou foi a capital de seu país, Roma, onde pôde trabalhar como correspondente literário dos jornais católicos “L’Italia” e “Il Momento”. Antes da mudança, entretanto, abriu sua primeira exposição: uma individual na Casa d’Arte Bragaglia, em Ferrara, onde apresentou desenhos e aquarelas que não tiveram sucesso nem de venda, nem de críticas. A capital italiana, contudo, parece ter tido efeitos produtivos para a carreira criativa de De Pisis – ele escreveu mais e pintou mais, frequentou assiduamente os museus e galerias da cidade, mostrou certa fixação pela arte do *Seicento* e pelas obras de Caravaggio, e logo no seu segundo ano em Roma, frequentou conferências e lições do Curso Livre de História da Arte Antiga e Moderna da Accademia di San Carlo al Corso.

⁴⁶ Seu interesse pelas origens vai além do âmbito artístico profissional. O sobrenome que escolheu para assinar suas obras, de Pisis, surgiu de uma pesquisa genealógica que fez ao lado da irmã Ernesta. Ao elencar os parentes Tibertelli e Donini, o ancestral mais antigo a que chegaram era de sobrenome de Pisis, por ter nascido na região de Pisa. (Entrevista realizada com Maddalena Tibertelli de Pisis em fevereiro de 2016).

⁴⁷ No original: “Ferrara città pentagona sia stata il cuore della sua gioventù. Ferrara un universo nel Rinascimento, e già questo amplifica le coordinate iniziali di de Pisis curioso fin da giovinetto di esoterismo, misteriosofia, occultismo, di pratiche oscure, di equivoche sorgenti psicologiche, di ibride tendenze sessuali.(...) L’Emilia, l’Ariosto, magnifico interprete della follia, terra di incantamenti, mare, monti e pianure le danno ineguaglianze e provocazioni. Bologna, l’università e gli amici, Giuseppe Ravegnani, Corrado Covoni, Giuseppe Raimondi, Giorgio Morandi. Le prime riviste, gli amori; il giovane provinciale beveva dalle rinfrescanti correnti d’avanguardia – un rintocco estenuato di futurismo, la metafísica, dada, Valori Plastici – trovando abbozzamenti con i migliori: Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e il fratello Savinio”.

As amizades que fez ou que reencontrou também foram importantes neste período: voltou a conviver com frequência com De Chirico e foi apresentado ao grupo do segundo futurismo, como Pannaggi, Prampolini, Evola e Dottori. Com eles, era cliente assíduo de alguns bares romanos⁴⁸, mas também gostava de recebê-los em sua própria casa, na Via Monserrato, que se tornou um lugar de encontros de intelectuais, poetas, artistas e nobres. Foi na capital italiana que seu traço começou a se tornar mais consistente e original, um traço

não mais de criança pródiga, não mais um fenômeno da província aristocrática e burguesa, mas legitimado por uma intensa criação pictórica, de consenso de não poucos amigos e iniciado em seu caminho de arte que subitamente se manifesta como uma sala em que convivem, numa confusão prolífica, ideias modernas, erudição em literatura e arte antiga, tensões em relação à forma e militância no plano natural.⁴⁹ (CAVALLO, 2001, p. 18, tradução nossa)

Em 1923, realizou sua segunda exposição, outra individual, inaugurada no Teatro Nazionale logo após a morte de seu pai. Nela, De Pisis apresentou 24 pinturas recentes, entre naturezas-mortas, paisagens, internos e retratos, que foram quase todas vendidas a Angelo Signorelli, marido de Olga Signorelli. A exposição também teve críticas positivas registradas em dois jornais, “Mensageiro” e “Mondo”. Dois anos depois desta individual, o artista participou da III Bienale Romana expondo duas obras, uma delas, natureza-morta.

De Pisis foi para Roma para se distanciar do provincianismo do interior italiano, em busca de um ambiente intelectual mais vibrante, e encontrou o que procurava em um primeiro momento. A capital da década de 1920 oferecia estímulos culturais, novidades artísticas, confrontos sociais e intelectuais, mas apesar de tudo isso, o fascismo que se instalou na Itália com a ascensão de Mussolini ao poder incomodou-o a tal ponto que decidiu deixar seu país e se mudar para Paris. Lá, encontrou a estrutura e ambiente necessários para atingir sua maturidade criativa: uma cidade cheia de vanguardas artísticas, museus interessantes e intelectuais com quem conviveria.

3.1.2. Paris: Amadurecimento artístico

⁴⁸ Como “Le Grotte dell’Augusteo”, “Taverna Russa” e “Indipendenti”.

⁴⁹ No original: “non più fanciullo pródigo, non più fenomeno nella provincia aristocratico-borghese, ma legittimato da intense pagine pittoriche, dal consenso di non pochi amici e avviato sulla strada sua dell’arte che subito si manifesta come una stanza quale vengono deposte insieme, in prolifica confusione, le idee moderne e l’erudizione sulla letteratura e l’arte antiche, tensioni verso la maniera e la militanza nel pieno di natura”.

Filippo de Pisis viveu 14 anos em Paris, em um momento de transição de uma fase de glória francesa para uma fase de decadência da *Belle Époque*⁵⁰ consolidada com a Grande Depressão financeira de 1929. Seus primeiros anos na cidade, entre 1925 e 1929, não foram fáceis: encarou a solidão de estar longe da família e dos amigos; demorou a dominar o francês, o que dificultava a construção de um novo círculo social; não conseguia vender seus trabalhos e, durante anos, pulou de hotel em hotel, morando neles por curtas temporadas de tempo. Os estabelecimentos em que habitou eram, em sua maioria no 5º *arrondissement*, bairro central, próximo ao Sena, ao Louvre e à Sorbonne, região de intensa vida noturna hoje e então. Apesar da dificuldade inicial de ambientação, o artista tentou aproveitar a boemia parisiense, frequentando bares e invadindo festas da burguesia.

A mudança de cidade também alterou seu interesse por artistas do passado, que antes era focado nos pintores renascentistas do *Seicento* e do *Setecento*. Ao frequentar os museus de Paris, passou a estudar as obras de Manet, Delacroix, Fragonard e Daumier, e encontrou aquilo que procurava: uma certa libertação da sua base tradicional italiana. De Pisis debruçou-se sobre uma pesquisa pessoal, em busca de uma linguagem e uma estética que lhe fossem próprias. Seu traço ganhou mais rapidez, os contornos perderam a marcação forte e destacada, dando lugar cada vez mais para uma diluição entre as cores, um legado pós-impressionista. Inspirado pela arte moderna francesa, queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionavam sua visão e atacavam seus sentidos. Representava-os na atmosfera que a percepção instantânea lhe oferecia, com a rapidez de alguém que não queria perder a intensidade do momento, sem contornos absolutos, mas ligados entre si pela luz e pelo ar.

Durante a primeira fase italiana de Filippo de Pisis, o artista atuava mais como escritor do que como pintor, colaborando com jornais, produzindo prosas e poesias, elaborando críticas variadas. A mudança para Paris foi determinante para alterar sua principal atuação

⁵⁰ Marchand (1993) conta que a virada do século XIX para o XX parisiense conheceu uma sucessão excepcional de novas manifestações artísticas: a aparição de novos estilos na pintura, novas formas na música e na literatura, que modificaram a sensibilidade da época. O homem moderno conseguiu romper com vários limites que o prendiam até então, nada mais parecia ser impossível: ele agora podia voar, podia se afundar nos mares, fazia uso da eletricidade, andava de carro pelas ruas, ia ao cinema para se divertir, comprava discos para ouvir no gramofone em casa, combatia doenças mortais no passado. A cultura europeia de então entrou em um turbilhão de inovações variadas e sucessivas. Diversas disciplinas proclamaram independência para agirem em seus próprios domínios, libertando-se da história para se engajarem em novos caminhos. Nestas circunstâncias, Paris tinha um papel importante não apenas na França, mas no mundo, de cunho econômico, social e, sobretudo, artístico, já que atraía pintores e poetas vindos de toda parte. Enquanto Londres tinha sua hegemonia financeira e Berlim, a científica, Paris era a capital mundial da intelectualidade e da arte. Era a *Belle Époque* francesa, rica, luxuosa e culta, que apesar de ter tido um momento de perturbação com o início da Primeira Guerra Mundial, teve seu sentimento de orgulho restaurado com a vitória sobre a Tríplice Aliança, mas chegou ao fim definitivamente após a Grande Depressão de 1929. A década de 1930 foi de decadência para a França, que viu investimentos caírem, a moeda desvalorizar, a natalidade diminuir etc. Depois de uma bela época, o país viveu anos desastrosos, se recuperando dos efeitos da guerra e dos efeitos da crise financeira.

profissional, assumindo-se verdadeiramente como um artista plástico e passando a produzir como nunca havia feito antes. Duas questões foram essenciais para essa mudança de postura: primeiro, a questão do idioma estrangeiro; segundo, o próprio contexto favorável à inspiração plástica do artista – como na Itália ele reclamava a falta de novidades artísticas de sua terra, em seus textos críticos, a Paris dos movimentos de vanguarda do início do século XX ofereceu ao ferrarense o que ele procurava.

Foi em Paris que De Pisis se assumiu como pintor e deixou a literatura em segundo plano. Nos primeiros meses na cidade, quando percebeu que teria dificuldades de vender seus quadros, o artista ensaiou continuar com a carreira literária, mas o idioma lhe foi uma barreira e optou por dedicar-se à expressão pictórica. As artes plásticas eram não só um interesse de poeta apaixonado, mas uma atividade de sustento, sua fonte de renda. Após 1925, a produtividade do italiano cresceu consideravelmente: pintou cenas urbanas de Paris, paisagens campestres, naturezas-mortas e retratos, reveesando-se entre variadas técnicas — aquarela, óleo, grafite, litografia, pastel. Pode-se dizer que a capital francesa deu o profissionalismo que lhe faltava. Como consequência, participou de diversas exposições pela Europa.

Figura 32. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Uva e Fichi*, 1929, óleo sobre cartão, 50 x 60 cm.



Fonte: Coleção Alloni, Torino

Logo após a III Biennale Romana, em que participou pouco antes de se mudar para a França, De Pisis realizou uma segunda exposição individual na Casa d'Arte Bragaglia, em Ferrara. No ano seguinte à sua mudança para Paris, o artista participou de cinco exposições: uma individual com 46 obras em Milão, na Salette Lidel, cuja apresentação foi assinada por

Carlo Carrà; outra individual na capital francesa, na Galerie au Sacre du Printemps, com apresentação de De Chirico; a coletiva I Mostra del Novecento, na Permanente de Milão⁵¹; uma outra coletiva na Fondazione Bevilacqua la Masa, também em Veneza; e sua primeira participação na XV Bienal de Veneza⁵² com uma natureza-morta.

Em 1927, o artista foi para Amsterdã para uma mostra dedicada ao Novecento Italiano. Em 1928, participou da XVI Bienal de Veneza, onde expôs uma natureza-morta marinha em uma sala dedicada à Escola de Paris; no mesmo ano, na cidade francesa, foi um dos integrantes da coletiva Les artistes italiens de Paris, no Salon de l'Escalier. O ano de 1929 o contemplou com duas exposições de temática italiana: a II Mostra del Novecento, realizada na Permanente de Milão, e a Exposition d'art italien moderne, na Galerie Bonaparte, em Paris. A XVII Bienal de Veneza o colocou pela terceira vez entre os artistas expostos, na sala Appels d'Italie; no mesmo ano, De Pisis participou da coletiva Gruppo di Parigi, na Galeria Milano, onde alguns meses depois, estreou outra individual.

É de 1929 a tela *Natura Morta con Uva e Fichi* (**figura 32**), uma pintura de natureza-morta que escapa da temática praiana, mas não completamente: ocupando bem mais da metade do quadro está o céu, em um misto de azul com tons pastéis, nuvens suaves e alguns pássaros a voar. Na base da tela, interrompida também por um pedaço de céu na extremidade esquerda, está o arranjo de natureza-morta composto por um cacho de uvas roxas, um figo partido pela metade, outros dois inteiros e uma maçã. Os elementos inanimados estão dispostos sobre uma superfície de cor amadeirada que parece ser uma mesa, apesar de não haver outros detalhes para além da superfície lisa. Apesar de não trazer a praia nesta pintura, De Pisis traz um dos elementos de maior destaque em suas composições: o céu aberto⁵³.

Em 1931, De Pisis esteve entre os artistas da I Quadriennale Romana, com cinco obras; realizou uma individual na Galerie Jacques Bonjean, em Paris, e esteve em Estocolmo

⁵¹ Tadeu Chiarelli (1995) comenta que essa mesma mostra teve participação de um artista brasileiro, Hugo Adami, que produzia na época principalmente naturezas-mortas, assim como Filippo de Pisis. Ana Gonçalves Magalhães, em sua pesquisa sobre as coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, conta que, além de Hugo Adami, também esteve presente na mostra do Novecento de 1926 Ernesto di Fiori, pintor e escultor romano que se mudou para o Brasil na segunda metade da década de 1930. Magalhães descreve com detalhes documentais a participação da crítica de arte Margherita Sarfatti na formação do acervo do MAC USP, além de relatar a proximidade do grupo Novecento com alguns artistas brasileiros, como é o caso de Hugo Adami e Paulo Rossi Osir. Ver mais em MAGALHÃES, 2010a, 2010b, 2011b, 2011c, 2012a, 2012b.

⁵² Desde sua estreia na Bienal de Veneza, em 1926, até sua morte, em 1956, de Pisis participou de quase todas as edições do evento: só não esteve presente em 1938 e 1940. As edições de 1948, a primeira depois a pausa de seis anos durante a Segunda Guerra Mundial, e de 1950 lhe dedicaram uma sala específica, com 30 e 13 obras, respectivamente. Mas foi a XXVIII Bienal, em 1956, que incluiu uma grande exposição retrospectiva em homenagem ao artista que havia acabado de falecer, exibindo 60 obras do italiano.

⁵³ Naturezas-mortas com céu aberto também foram motivos frequentes das pinturas de De Pisis, como se verá no próximo capítulo, no tópico dedicado especificamente ao céu da paisagem.

e em Oslo pela itinerância da Mostra del Novecento. O ano seguinte, 1932, foi um dos mais movimentados de sua carreira, com uma individual de desenhos realizada pela Galerie-librairie Jeune Europe, em Paris; outra individual em Roma, na Galleria Arduini; participação na coletiva *Artistes italiens modernes*, na Galerie Bernheim, na capital francesa; e participação na XVIII Bienal de Veneza, com dezessete obras expostas na sala Italiani de Parigi.

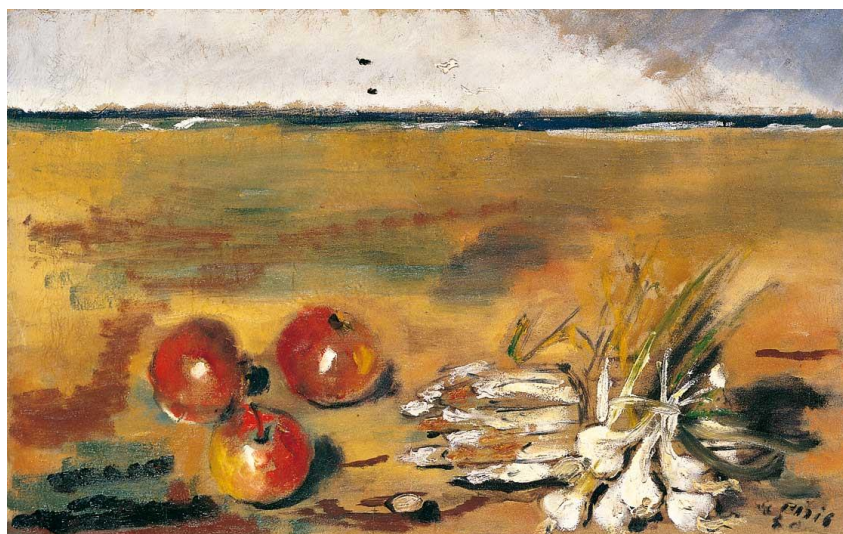
Em 1933, estreou uma individual em Florença, no Palazzo Ferroni. A edição seguinte da Bienal de Veneza colocou-o novamente entre os participantes, com mais uma natureza-morta, tema que também foi escolhido para a individual *Fleurs de De Pisis*, realizada pela Galerie des Quatre Chemins, em Paris. O ano seguinte foi produtivo, com dezenove obras expostas na II Quadriennale Romana, uma individual em Londres e participação na coletiva *Art italien des XIXe et XXe siècles*, em Paris, na galeria Jeu de Paume. A XX Bienal de Veneza exibiu nove obras suas e, em 1937, a Galerie Rive Gauche o elencou para a coletiva *Époque métaphysique*. Um ano depois, realizou uma individual em Palermo e, em 1939, seu último ano em Paris, lançou outra individual em Milão, além de ter participado da III Quadriennale Romana. Ainda em 1938, ganhou prêmio referente ao segundo lugar da Mostra Nazionale del paesaggio, em Bergamo.

Desde que se mudou para a França, De Pisis esteve em exposições coletivas e individuais espalhadas pela Europa. Apesar de ter se afastado da tradição italiana, foi a sua pátria que mais deu espaço para seus trabalhos. As exposições realizadas em Paris, na maioria das vezes, ressaltavam sua nacionalidade. De Pisis saiu da Itália, mas a Itália nunca saiu dele. Não conseguiu ser maior que sua própria origem, como conseguiram Pablo Picasso e Salvador Dalí, por exemplo. Talvez esse tenha sido o preço de seguir uma carreira individual, sem se comprometer com nenhum grupo ou proposta. Não foi futurista ou dadaísta ou surrealista, foi italiano. Tão italiano que, com o começo da Segunda Guerra Mundial, preferiu voltar para seu país.

Após as exposições de 1928 – a XVI Bienal de Veneza, que o inseriu na sala dedicada à Escola de Paris, e a coletiva *Les artistes italiens de Paris*, na capital Francesa –, De Pisis conseguiu vender mais obras e se mudar para um apartamento luxuoso onde também funcionava seu ateliê, frequentado agora por membros da realeza europeia que se tornaram seus clientes. Suas vendas andavam contra a maré da Grande Depressão de 1929: enquanto a Europa encarava a grande crise econômica, Filippo de Pisis conseguia vender cada vez mais suas obras. Na década de 1930, o artista atingiu seu auge de vendas e passou a integrar coleções particulares espalhadas pelo continente. Até hoje, grande parte de seu trabalho

continua restrita a coleções familiares, expostas esporadicamente em eventos que homenageiam o artista ou por meio de raras doações feitas a instituições principalmente italianas⁵⁴. Entre as obras de De Pisis que estão em coleções particulares, inacessíveis ao público em geral, há dezenas de naturezas-mortas marinhas como *Natura Morta Marina con gli Agli* (1930) (**figura 33**), que pertencia à coleção Malabotta antes de ser doada ao Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis, em Ferrara.

Figura 33. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con gli Agli*, 1930, óleo sobre tela, 38 x 60 cm.



Fonte: Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis, Ferrara

Nesta obra, a praia ocupa menos espaço do que costuma acupar nas telas de De Pisis, mas a composição de natureza-morta estranha por destacar elementos inanimados fora de seu habitat comum, deslocando-os para a areia do litoral. Três maçãs, alhos e outros elementos pintados em branco que não são possíveis de distinguir estão posicionados centralmente na tela, mas é a extensão de areia atrás deles, em um amarelo ocre, que atrai o olhar e o convida a contemplar o mar e o céu, distantes da protagonista da tela (a natureza-morta), mas ainda assim com forte potência metafísica.

Apesar de toda a fixação de Filippo de Pisis pela praia, deve-se sempre lembrar que o artista só morou no litoral uma única vez, durante poucos anos, na sua última década de vida. Até chegar em Veneza, passou por cidades cada vez mais distantes do mar, mas que não o impediram de trazer a temática costeira em suas naturezas-mortas. Sua primeira natureza-

⁵⁴ A Galleria d'Arte Moderna de Milão possui algumas obras do artista que fazem parte das coleções Carlo Grassi e Vismara, expostas permanentemente. O Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Filippo de Pisis, em Ferrara, foi criado após a doação de Manlio e Franca Malabotta à cidade. O casal foi um dos maiores colecionadores do italiano e possuíam uma reunião de obras de todos os anos produtivos do artista, desde as mais jovens até seus últimos anos.

morta praiana foi feita em Bologna; em Roma também produziu várias obras seguindo essa temática, mas foi em Paris, ainda mais distante do oceano, onde trabalhou a proposta com afinco.

A temporada em Paris marca o salto de qualidade, sobretudo nas composições de natureza-morta, em que ele rompe com o rigor da disposição dos objetos, afastando-se cada vez mais do conceito de “natureza em pose”, organizada e bem ordenada segundo uma tradição clássica e burguesa. A cena dos objetos, dos peixes, das frutas ou das verduras têm uma estrutura de planos imprudentes e quase impossíveis que, no espaço, dão tensão ao todo.⁵⁵ (FERRARI, 2000, p. 11, tradução nossa)

Figura 34. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con gli Scampi*, 1926, óleo sobre papel, 52 x 68 cm.



Fonte: Pinacoteca di Brera, Milão

Esse “salto de qualidade” a que se refere Ferrari pode ser entendido ao se analisar duas naturezas-mortas marinhas, uma do seu ano recém-chegado em Paris, outra a partir da década de 1930. Em *Natura Morta Marina con gli Scampi* (1926), De Pisis conserva ainda um traço preocupado com as delimitações certas dos objetos, comprometido mais com o figurativismo do que com o exercício de uma nova estética. Na obra (**figura 34**), o artista pintou a tela com pinceladas longas e atenciosas, preenchendo devagar toda a superfície do quadro; elas são uniformes, largas, calmas, e a tinta, deslizante e brilhosa. As cores são fortes, marcadas, bem

⁵⁵ No original: “La stagione parigina segna il salto di qualità, prima di tutto nella composizione con la quale costruisce le nature morte, spezzando il rigore nella disposizione degli oggetti, allontanandosi sempre più dal concetto di 'natura in posa', organizzata e ben ordinata nel solco di una tradizione classica e borghese. L'impaginazione degli oggetti, dei pesci, della frutta o degli ortaggi ha una struttura di piani azzardati e quasi impossibili che, incrociando lo spazio, danno tensione all'insieme”.

delimitadas. Conforme avança nos seus estudos do pré-impressionismo e do impressionismo, seu gesto ganha mais rapidez e agilidade, os contornos se diluem, as cores se misturam.

A disposição dos objetos na cena de natureza-morta também mostra mudanças com o tempo, perdendo ordenação, como se pode observar em *Natura Morta Marina* (1931). O céu, que nesta obra ocupa dois terços da tela, é borrado em dois tons de azul, um mais claro, outro marinho, um branco, um cinza azulado e um alaranjado da luz do sol. A separação geométrica cromática presente na obra de 1926 foi substituída por uma mistura enérgica dos limites, uma contorção dos rastros coloridos, que se penetram uns nos outros, avançam sobre e por baixo, se borram, se interferem, se complementam. A faixa de areia que sustenta a cena de natureza-morta apresenta manchas aleatórias em marrom escuro, também sem limites marcados. O contorno das conchas, que em 1926 eram grossos e acentuados, se tornam mais finos e perturbados, como se tivessem sido pintados às pressas. Ao fundo, o caminhante, em um movimento que parece mostrar a direção do vento na praia.

Essa velocidade no gesto foi sendo cada vez mais acentuada ao longo da estadia de De Pisis em Paris, especialmente a partir de suas visitas em Londres a convite do marchand Anton Zwemmer. Foram três ocasiões em que esteve na cidade: uma em 1933, outra em 1935 (desta vez ficou por três meses na capital inglesa) e uma última em 1938. Deste ano, *Natura Morta con Fiori e Bottiglia* (**figura 35**) evidencia a rapidez das pinceladas que De Pisis assimilou em suas obras a partir das visitas à capital inglesa. Na tela, há uma rapidez do movimento, em que nenhum traço é marcado, não há limites evidentes, apenas borrões e diluição cromática. A cena composta por um arranjo de papel amassado, uma lata, uma garrafa, um vaso de flores e um livro apresenta pinceladas alvoroçadas, com riscos marrons soltos que deixam o trabalho caótico. Esse tom terroso aleatório também é algo que o artista acrescentou em suas obras a partir do tempo que passou em Londres.

A capital inglesa, conhecida mundialmente pelo tempo chuvoso e céu cinza, deu-lhe uma abertura para outros tons: mais escuros, pretos, cinzas. Apesar de a cor regente da tela ser uma variação de lilás, entre um terroso e um etéreo, outras tonalidades saltam aos olhos, especialmente o marrom quase preto do livro, além de alguns detalhes com cores mais gritantes, como o vermelho da lata que também aparece no livro, o roxo, o amarelo e o branco do arranjo floral, e ainda alguns borrões em azul e amarelo, que aparecem talvez como uma referência ao mar e ao sol. Os riscos pretos atraem o olhar tanto pela força cromática quanto pela confusão visual.

Figura 35. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Fiori e Botiglia*, 1938, óleo sobre tela, 62 x 75 cm.



Fonte: Pinacoteca di Brera, Milão

Na capital inglesa De Pisis pintou principalmente cenas urbanas, como a Trafalgar Square, Catedral de St. Paul, a casa de Newton e ruas aleatórias. Também estudou o acervo da National Gallery e mostrou um interesse pela estrutura urbana evidente e pelos edifícios da cidade. A rapidez do gesto foi potencializada ainda mais em seus trabalhos a partir de seu retorno à Itália, com o início da Segunda Guerra Mundial. Na volta para seu país, escolheu primeiramente abrir seu ateliê em Milão, mas quando a cidade foi bombardeada, poucos anos depois, migrou para Veneza. Seus últimos anos, entretanto, foram de constante alternância entre Milão, Veneza e uma clínica em Villa Fiorita. Essa fase será descrita mais detalhadamente no próximo item.

3.1.3. Retorno à Itália: A velocidade do pincel

Assim que De Pisis reentrou na Itália, ficou mais tempo em movimento do que nas cidades em que habitava. Passou os primeiros meses de 1939 deslocando-se entre Vicenza, Rimini, Bologna e Roma, até se estabelecer em um hotel de Milão que lhe serviu de base para viajar ainda mais. Enquanto a mãe era viva, costumava ir com ela para Cortina e Fiera di Primiero⁵⁶ todo verão, e esse costume foi preservado mesmo depois da morte da genitora. Passava meses nos campos italianos pintando paisagens e aproveitava para visitar amigos que

⁵⁶ Cortina e Fiera di Primiero são destinos comuns entre a elite italiana, localizados na região de Trentino-Alto Ádige, fronteira com a Áustria.

moravam em cidades próximas. Voltou novamente à Bologna e à Rimini diversas vezes e, quando Milão foi bombardeada, em 1943, partiu para Veneza. A cidade lhe proporcionou um reencontro com a luz. Paris e Londres tinham afastado De Pisis de tons mais luminosos. A cidade italiana também foi uma reinvocação da paisagem urbana. Seu ateliê agora eram as ruas e os canais de Veneza. De Pisis passeava por eles com suas telas, seu cavalete e Cocó, o papagaio, em seu ombro.

Figura 36. Filippo de Pisis, *Grande Natura Morta*, 1944, óleo sobre tela, 209 x 186 cm.



Fonte: Museo del Novecento, Milão

Grande Natura Morta (1944), uma tela de dimensões realmente grandiosas, com 209 x 186 cm, exposta no Museo del Novecento, em Milão (**figura 36**), parece emanar uma luz própria pela quantidade de tonalidades claras e espaço dado ao céu iluminado, que ocupa três quartos da composição. Como é característica das obras depistisianas, a natureza-morta ocupa o primeiro plano da tela. Sobre uma areia terrosa e amadeirada — que poderia ser a superfície de uma mesa se a praia ao fundo fosse ocultada —, objetos de proporções distorcidas compõem a cena. O traço falho e oscilante dificulta a identificação de alguns dos objetos que parecem ser um castiçal grande e central, um papel amassado com uma borboleta pousada sobre ele, uma taça com flores de tamanho exagerado, uma caixa, uma revista, uma maçã e uma caixinha de fósforos que leva a assinatura do artista.

Esses objetos são representados, em sua maioria, com um branco brilhante. As outras tonalidades presentes são tão luminosas quanto: amarelo, ocre, azul bem claro, lilás, bege e verde. Alguns pontos de vermelho acrescentam ao cromatismo da tela. O céu é uma explosão de cores em pinceladas velozes. Azul, lilás e amarelo se penetram e se confundem, enquanto manchas mais densas em roxo, cinza e ocre indicam a presença de algumas nuvens iluminadas por um sol de fim de tarde (ou de início de manhã). Entre céu e terra, uma linha fina em azul marinho: o mar. Barcos passando ao longe e, no canto esquerdo, uma figura humana.

Desde sua juventude no interior da Emilia-Romagna, Filippo de Pisis usa o litoral, a praia, o mar como temas de suas obras. Quando foi para Roma, produziu ainda mais trabalhos com o horizonte azul ao fundo e, ao se mudar para Paris, o mais distante que morou do litoral, encontrou seu auge produtivo de naturezas-mortas marinhas. Curioso o fato de que, quando finalmente esteve perto do mar, em Veneza, privilegiou temas urbanos, pintando ruas e canais da cidade, especialmente as igrejas de San Moisè, San Vidal, San Marco, Madonna della Salute e San Simeone; representou algumas pontes, e se dedicou à produção de retratos. As naturezas-mortas sobre a praia enfraqueceram-se como foco de sua criação quando o artista finalmente esteve próximo ao mar.

O retorno à Itália também foi, de certa forma, um retorno à produção literária e um reestritamento dos trabalhos com editoras. Os contatos que havia feito na sua primeira fase italiana renderam-lhe demandas quando voltou ao seu país, mas de uma forma que conseguiu unir seu lado escritor e seu lado pintor, por meio da ilustração de livros. Em 1944, a publicação de *A Sentimental Journey Through France and Italy*, de Laurence Sterne, lançada pela editora Damiani de Milão, contou com oito aquarelas de De Pisis. Foram impressos 510 exemplares, dos quais oito continham as ilustrações originais do artista. No ano seguinte, fez quatro desenhos para *Soggiorno a Venezia*, de Marcel Proust, publicada pela Edizione del Cavallino, e dez aquarelas para *Poésies di Verlaine*, da editora Enrico Damiani. Ainda ilustrou outras publicações de escritores italianos. Ele mesmo sentiu-se inspirado novamente a escrever e, em 1947, publicou *Prose e Articoli* pela editora Il Balconedi Milano.

A agenda de exposições também foi bastante intensa depois de seu retorno: integrou uma coletiva na Galleria di Roma, estreou individual em Gênova e fez duas retrospectivas, uma em Florença, outra em Milão, também foi indicado ao III Prêmio Bergamo, em que concorreu com uma natureza-morta. Em 1942, além de ter tido uma sala exclusiva dentro da XXIII Bienal de Veneza, participou da Mostra del Disegno Contemporaneo, em Milão, e realizou mais outras duas individuais, em Veneza e em Roma. Entre 1943 e 1946, participou de uma exposição por ano: esteve presente na IV Quadriennale Romana, na Esposizione

d'Arte Contemporanea da Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e em duas individuais também em Roma. Na edição da XXIV Bienal de Veneza, mais uma vez ganhou uma sala exclusiva, onde expôs trinta obras. A década de 1950 também lhe foi produtiva com relação à agenda de exposições. Participou de individuais em Gênova, Modena, Torino, Bologna, Ferrara e Milão. Ganhou o Prêmio di Pittura Marzotto em 1954, integrou o elenco de artistas da VII Quadriennale Romana e esteve presente nas XXV, XXVI e XXVII Bienal de Veneza. A edição XXVIII da Bienal, que ocorreu alguns meses após sua morte, lhe dedicou uma sala com grande retrospectiva de sua obra, expondo 60 trabalhos do artista.

Logo após o fim da Segunda Guerra, De Pisis ainda teve um último momento parisiense. Em 1947, voltou para a capital francesa, onde ficou sete meses, mas retornou para seu país já com os sintomas de arteriosclerose, doença que o mataria em 1956. Na época, a enfermidade ainda não havia sido diagnosticada pela medicina e o artista foi internado diversas vezes como esquizofrênico. As dores que sentia foram piorando com o tempo e dificultando sua atividade pictórica cada vez mais. Seus últimos três anos quase não tiveram produção. Ele não pintava mais, não lia, não escrevia, não encontrava os amigos. Passava a maior parte do tempo recluso em uma clínica em Villa Fiorita, com crises e dores intensas.

Neste tempo, De Pisis estava debilitado para pintar e culpava-se por isso. O desespero, por vezes, tomou conta por achar que estava encarando uma crise criativa, mas o seu impedimento se tratava do próprio corpo incapaz de produzir. Conseguiu, entretanto, finalizar algumas telas nesse tempo, que testemunharam a caducidade do tempo e a inconsistência do ser. A morte já estava presente. De Pisis tinha consciência de que seu tempo estava chegando ao fim e suas obras encontraram nesse período um espaço de tristeza, um momento de rara intensidade lírica e emotiva, carregadas de silêncio e sofrimento. O traço, que desde a volta para a Itália estava cada vez mais suave e fino, tornou-se algo oscilante, trêmulo, como se a pincelada indicasse a dificuldade do movimento da mão sobre a tela. Filippo de Pisis morreu na primavera de 1956.

3.2. A metafísica depisisiana

Apesar da independência criativa de De Pisis, sua produção ratifica a afirmação de Argan (1996) de que suas naturezas-mortas apontam para um encontro fantástico com a metafísica. Durante a juventude, o artista se aproximou de alguns movimentos de vanguarda, mas sua atividade plástica não se aprofundou em nenhuma delas. Apesar de ter assumido em teoria um afastamento da metafísica, os elementos trabalhados pela escola aparecem em suas

telas com frequência. É metafísica a obra de natureza-morta cujo espaço pictórico é geralmente ocupado pela paisagem praiana e elementos de “natureza-viva” majoritariamente. Essa predileção composicional de De Pisis cria uma tensão entre gêneros, entre a natureza-morta e a paisagem litorânea, que não se resolve de outra forma que não pela metafísica.

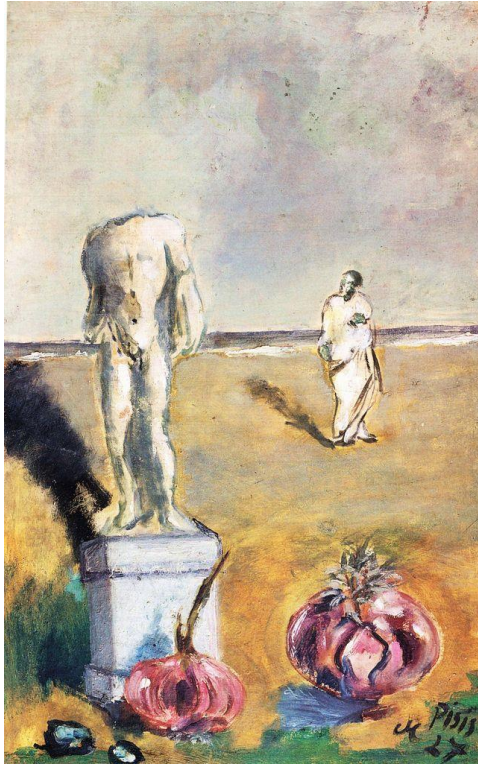
O italiano interessou-se pela metafísica em 1915, quando conheceu Giorgio de Chirico em Ferrara, sua cidade natal. Ele que, ainda jovem, criticava o apego aos artistas do passado e a persistência da tradição italiana, interessou-se pela novidade da proposta de De Chirico, pela dimensão profética e pelo mistério da metafísica. Ele que sempre foi místico, transitando continuamente entre o antigo e o novo, pareceu ter encontrado o que procurava, tendo-se em vista que a proposta apresentada em *Marina con Conchiglie* (1916), sua primeira natureza-morta metafísica, se repetirá por diversas vezes ao longo dos anos: a natureza-morta sobre a praia.

Assumindo o papel de artista metafísico, cujo objetivo é ser “o mensageiro que anuncia uma nova visão do mundo” (HOLZHEY, 2006, p. 59), Filippo de Pisis elenca a paisagem praiana em contraposição com a natureza-morta como o elemento metafísico particular de suas composições. A paisagem do litoral, em constante cooperação com a natureza-morta, altera a simbologia da imagem e revela o invisível por trás do mar, do horizonte, do céu e da figura humana solitária. Segundo Argan (1996, p. 39, tradução nossa), a “imagem assume assim um valor unicamente alusivo, de metáfora: dando substância a uma hipótese formal destinada a permanecer abstrata”.⁵⁷

Assim como Di Genova (1982) analisa a obra de De Chirico como metafísica a partir de três elementos – as estátuas, a geometria e a arquitetura – a metafísica depisisiana também é construída a partir de um elemento frequente em suas naturezas-mortas, a praia, que pode ser desmembrada em outros quatro elementos: mar, horizonte, céu e a figura humana. Tais componentes carregam a essência da temática metafísica no sentido de querer revelar o invisível e de deslocar o sujeito da obra.

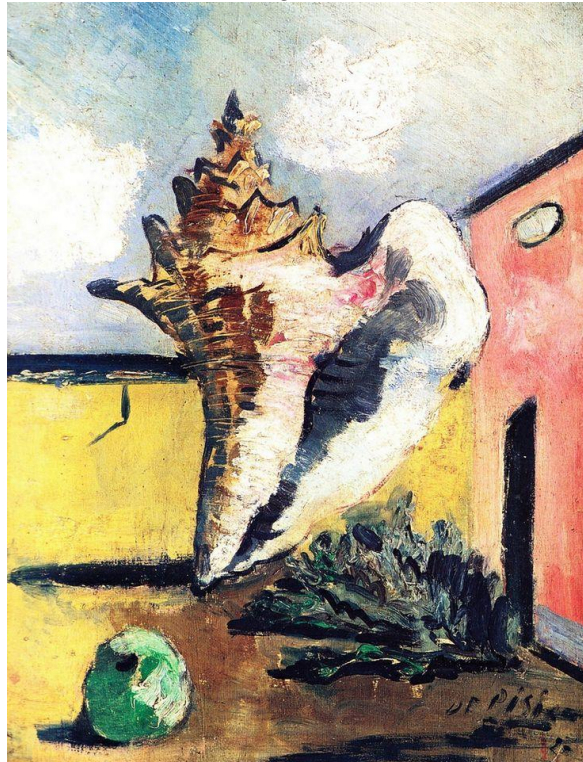
⁵⁷ No original: “L’immagine assume così un valore soltanto illusivo, di metafora: dona sostanza a un’ipotesi formale destinata a rimanere astratta”.

Figura 37. Filippo de Pisis, *Les Oignons de Socrate*, 1927, óleo sobre cartão, 35 x 42,5 cm.



Fonte: Coleção particular

Figura 38. Filippo de Pisis, *La Grande Conchiglia*, 1927, óleo sobre tela, 33 x 42 cm.



Fonte: Coleção particular

A obra metafísica é um enigma em que seus elementos ultrapassam a dimensão simplesmente pictórica e manifestam a ânsia ao dilema do tempo⁵⁸. Essa análise parece ser a base de toda a natureza-morta marinha desenvolvida por De Pisis, como em *Les Oignons de Socrate* (1927), *La Grande Conchiglia* (1925), *Il Granchie* (1926), *La Testa del Vitello* (1927), *Natura Morta Marina* (1931) e diversas outras. “Metafísica é, de fato, a atmosfera e mesmo a ironia costeira de *Les Oignons de Socrate* (**figura 37**), metafísico é o espaço e a estrutura compositiva de *La Grande Conchiglia* (**figura 38**), metafísico é o enquadramento de *Natura Morta con Porri*.”⁵⁹ (BRIGANTI, 1987, p. 17, tradução nossa).

Desde que entrou em contato com a proposta metafísica até o fim de sua vida, De Pisis pintou obras que trazem em si elementos da temática, mas ao mesmo tempo, elementos que lhe são particulares. Apesar de ter saído da Itália negando o movimento e ter procurado em Paris desenvolver um estilo individual, a metafísica sempre o acompanhou. Em seu penúltimo ano na França, inclusive, publicou um artigo na revista “Emporium” intitulado *La cosiddetta Arte Metafisica*, em que escreve:

Quando por pintura metafísica se entende (...) a metafisicidade (poesia, em outras palavras) que sobressai de uma obra de arte, não se refere apenas às formas mais ou menos abstratas que a compõem, mas ao espírito presente. Uma pintura verdadeiramente bela (e não se pode ser se não há um mínimo de nobreza intrínseca) sempre conduz ao além, à vida após a morte. A metafísica é feita mais por sua simplicidade, clareza, sonoridade e palpitação que por sua pesquisa e aridez.⁶⁰ (DE PISIS apud ALIBRANDI, 2001, p. 31, tradução nossa)

Dessa forma, a simplicidade das obras do artista traz, não de forma tranquila, mas cheia de palpitações, uma referência sobre o pós-morte, a ideia de vida após a morte e as angústias que o envolvem. Retornando à *Natura Morta Marina con Conchiglie* (1927), por exemplo, pode-se entender esta fala depisisiana. A simplicidade salta aos olhos, mas carregada do espírito potente ao que o artista se refere que revela uma dimensão mais profunda dos sentimentos humanos, especialmente a partir da posição que a figura humana ocupa na tela.

⁵⁸ Esta ideia Farina e Lopresti desenvolvem em *Ferrara e i personaggi della Metafisica* (1982).

⁵⁹ No original: “Metafisica, infatti, è l'atmosfera e persino l'ironia dell'acostamento de *Les oignons de Socrate* del '27, metafisico lo spazio e la struttura compositiva de *La grande conchiglia* dello stesso anno, metafisico il taglio della *Natura morta marina con porri* del '28.”

⁶⁰ No original: “Quando per pittura metafisica si intenda [...] la metafisicità (poesia in altre parole) che si sprigiona da un'opera d'arte non si riferisce solo alle forme più o meno astratte in cui essa è composta, ma allo spirito che la informa. Una pittura davvero bella, (e non lo può essere se non ha un minimo di nobilità intrinseca) sempre sconfina verso l'aldilà. La metafisica è fatta spesso più di semplicità, chiarezza, sonorità e palpito che di ricerca e di aridità.”

Em primeiro plano, estão dispostos os objetos inanimados, a natureza-morta de fato, a morte: as conchas são esqueletos de moluscos que um dia as habitaram e o fruto isolado aguarda seu próprio apodrecimento. No plano de fundo, a praia, a imensidão azul, o horizonte e, com ele, toda a ideia do ilimitado, da profundidade que se abre, da junção do visível e do invisível, daquela distância emblemática da presença no mundo, a própria pulsação da existência⁶¹. Entre esses dois planos principais em que a obra aparece dividida, entre vida e morte, está a figura humana lenta, solitária, silenciosa e contemplativa. Entre a angústia da morte e a pulsação da existência infinita, a figura humana aparece solitária. Desta representação, pode-se perceber a dimensão nostálgica, a solidão e a fatalidade humana de viver sabendo de sua própria morte que chegará, mas a referência à vida após a morte presente no invisível da paisagem praiana traz conforto ao observador: a morte não é mais um fim da vida, mas o início da eternidade.

Os quatro elementos depisidianos – o mar, o horizonte, o céu e a figura humana –, componentes particulares metafísicos que o artista traz em seu trabalho, parecem se enquadrar nesta temática peculiar. Alibrandi afirma que, na pintura de De Pisis, “seu sentir metafísico encontra finalmente a última fonte na (...) suspensão do tempo e do espaço em que o evento, o sujeito, são colocados em uma posição absolutamente secundária, em prol da valência da pintura em si, que se torna o próprio motivo da pintura”⁶² (ALIBRANDI, 2001, p. 32, tradução nossa). Ao se olhar uma natureza-morta sobre a praia de De Pisis e notar primeiramente a paisagem, percebe-se a operação apontada por Alibrandi de deslocamento do sujeito da obra, que passa a ocupar uma posição periférica em prol da pintura como um todo. A metafísica pulsante na natureza-morta de De Pisis, dessa forma, inverte posições entre o sujeito da obra (a natureza-morta) e a paisagem de fundo, que passa a ser o novo sujeito da composição até ser deslocada por sua vez, em um movimento constante de deslocamento do sujeito. A natureza-morta de De Pisis seria então uma armadilha visual: apesar de a tela ser batizada como natureza-morta e apresentar em primeiro plano a composição de elementos inanimados, o olhar do observador reveza-se incessantemente entre sujeito e coadjuvante que se faz sujeito para depois também ser deslocado. Esse movimento favorece o todo da pintura: não é somente natureza-morta ou paisagem, é o conjunto de ambos, é a tensão que se estabelece entre os gêneros pictóricos e, neste caso, entre vida e morte.

⁶¹ COLLOT (1988). Essa ideia será melhor detalhada no próximo capítulo, no tópico sobre horizonte.

⁶² No original: “Il suo sentire metafisico trova infine le radici ultime nella (...) sospensione del tempo e dello spazio in cui l'avvenimento, il soggetto sono collocati in una posizione di assoluto secondo piano, rispetto alla valenza della pittura in sé, che diviene il motivo stesso del dipingere.”

A perspectiva distorcida empregada pelo artista também ajuda a montar a armadilha: na ausência de uma profundidade que se aproxima do real, a paisagem de fundo é trazida para frente, para mais perto do espectador. Pode-se perceber essa jogada a partir de uma comparação com a obra de Delacroix, *Nature Morte aux Homards*. Enquanto na obra do artista romântico se apresenta uma paisagem distante, com perspectiva que se aproxima da perspectiva real e cria a ilusão de que a paisagem se estende por quilômetros de distância da visão do espectador, a obra de De Pisis mostra uma “distância próxima”. Não há a ilusão de quilômetros de extensão de praia, um horizonte muito distante do olhar do espectador. O distante se faz mais próximo, é quase palpável. O longe está próximo.

A lição do pós-impressionismo e do cubismo poderia decantar cada impureza clara-escura e cada aglutinação tonal dos timbres cromáticos, que se unem em um mesmo plano, quase anulando a profundidade do espaço em uma transparência vítrea. É um espaço, todavia, que não vale como cavidade ou como ambiente, mas unicamente como distância focal de uma necessária, deliberada objetivação: daquela emoção, enfim, que determina o contato fulminante entre uma realidade externa e uma condição interior predeterminada. Agora se entende por distância encontrada no momento objetivante da emoção como sendo uma distância puramente mental, não física (...).⁶³ (ARGAN, 1996, p. 40, tradução nossa)

Dessa forma, aproximando o distante e criando uma distância puramente mental, não física, De Pisis realiza o que Holzhey (2006) define como a tarefa do pintor metafísico: revelar o invisível. O horizonte revela uma pulsação da existência: o infinito que se abre. A obra de De Pisis é metafísica nos elementos que escolhe para fazer suas composições, mas não apenas. Ela é metafísica também na inspiração: De Chirico e, especialmente, Delacroix (depois que o pintor se muda para Paris, dedica-se aos estudos sobre o pintor romântico). Como foi dito no capítulo anterior, esta dissertação entende que o romantismo acrescentou ao gênero de natureza-morta uma dimensão metafísica.

Os elementos que antes expressavam o cotidiano humano, o crescimento do capitalismo, a exaltação do luxo, o domínio de técnicas agrícolas, o avanço das pesquisas em botânica e a virada protestante e humanista, passaram, no século XIX, a representar os sentimentos mais profundos dos artistas, as angústias, as paixões, a busca pelo sublime. De Pisis entendeu essa abertura de Delacroix nos seus estudos posteriores do artista. Seu trabalho

⁶³ No original: “Le lezione del post-impressionismo e del cubismo poteva decantare d'ogni impurità chiaroscurale e d'ogni glutine tonale i timbri cromatici, che assommano tutti ad un piano, quase annullando in una trasparenza vitrea la profondità dello spazio. (...) È uno spazio, tuttavia, che non vale come cavità o come ambiente, ma soltanto come distanza focale di una necessaria, deliberata oggettivazione: di quell'emozione, infine, che determina il contatto fulmineo tra una realtà esterna e una preordinata condizione interiore. (...) Allora s'intende come la distanza ritrovata nel momento oggettivante dell'emozione sia una distanza puramente mentale e non fisica (...).”

é “acrecido de um sentimento aceso, vibrante, que busca em profundidade a essência de cada elemento e projeta a visão de uma dimensão totalmente romântica, que pode ser aproximada daquela de um Delacroix”⁶⁴ (ALIBRANDI, 2001, p. 33, tradução nossa).

Figura 39. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina*, 1931, óleo sobre madeira, 73 x 35 cm.



Fonte: Galleria Maggiore, Bologna

Em *Natura Morta Marina* (1931), por exemplo (**figura 39**), todos esses motivos metafísicos estão presentes. Em primeiro lugar, percebe-se que a composição de natureza-morta que dá título à obra ocupa apenas um terço do espaço pictórico. Duas conchas com perspectivas gritantemente distorcidas e três frutas redondas pequenas constituem a cena de natureza-morta em primeiro plano. Todavia, o que atrai o olhar do espectador é o céu amarelo e azul que ocupa o restante da tela, com nuvens pesadas e pinceladas agressivas. Entre céu e natureza-morta, o caminhante de sempre, com sombra marcada.

A natureza-morta parece ceder espaço para o restante da composição que se estende nos planos de fundo, na tentativa de revelar o invisível, o sentimento pulsante no ar, nas nuvens, no infinito do horizonte, na solidão da figura humana. A luz carregada, ocre, luz

⁶⁴ No original: “accresciuto da sensi così accesi, così vibranti, che vanno a pescare in profondità l’essenza di ogni elemento e proiettano la visione in una dimensione talmente romantica, da poter essere avvicinata a quella di un Delacroix.”

provavelmente de fim de um dia quente, lembra os tons escuros de Delacroix. Apesar de o nome da obra ser *Natura Morta Marina*, este trabalho é mais do que uma simples natureza-morta ou uma simples paisagem praiana: é sobre os invisíveis que a tensão entre os gêneros pictóricos suscita. A produção literária do artista também aponta para o deslocamento metafísico do sujeito da obra, como é possível perceber no poema *Rose*, por exemplo:

As rosas um pouco cansadas se desfalecem
sobre a borda dos vasos.
Nuvens passam sobre os telhados cinzentos.
No fundo de uma floresta,
no meio do mar,
voam lentamente as borboletas
um dia distante, como este.
Atento parece meu coração a essas coisas
(as plantas na varanda
desfrutam um último carinho do sol)
ao invés, corre distante
em busca do horizonte sem fim.
As rosas um pouco cansadas se desfalecem
sobre a borda dos vasos.⁶⁵ (De Pisis apud MILANI, 1980)

Esse poema poderia ser visto como uma natureza-morta textual. Seu título é um tema recorrente do gênero de natureza-morta: rosas. De Pisis fala de um vaso de rosas murchas, castigadas pelo sol. Não são flores plantadas no jardim, são flores arranjadas em um vaso, entregues ao seu próprio fim – a figura de *vanitas* comum nos quadros de natureza-morta. Entretanto, o que parece ser o sujeito do poema esconde a real intenção do autor: seu coração parece estar atento a essa cena das rosas, mas ao invés disso, o artista revela que, na realidade, está correndo distante em busca do horizonte sem fim.

A “distância próxima” do longínquo também se faz presente. Quando ele fala “um dia distante como este”, ele aproxima o que deveria estar longe, da mesma forma que ele faz ao apresentar a paisagem com perspectiva distorcia, aproximando o longe do espectador. Essa é a

⁶⁵ No original: Le rose un poco stanche piegano il capo
sopra l'orlo dei vasi.
Passano nubi sopra i tetti grigi.
Nel profondo di un bosco,
in mezzo al mare,
voli lenti di vanesse
un giorno lontano, come questo.
Attento pare il mio cuore a queste cose
(le piante sul balcone
godano l'ultima carezza del sole)
corre invece lontano
in cerca d'orizzonti senza fine.
Le rose un poco stanche piegano il capo
sopra l'orlo dei vasi.

verdadeira motivação do poema e é a mesma motivação das naturezas-mortas metafísicas de De Pisis. Parecem ser simplesmente sobre os elementos inanimados, mas na verdade são sobre a tensão que existe entre a morte da natureza-morta e o invisível da paisagem ao fundo que, através do horizonte, do mar e do céu, revelam o infinito, a eternidade e a ascensão divina, como será detalhado no capítulo a seguir.

4. REVELAÇÃO DO INVISÍVEL: TENSÃO ENTRE GÊNEROS PICTÓRICOS

Filippo de Pisis pintou naturezas-mortas sobre a praia durante toda sua trajetória artística, desde suas primeiras pinturas na década de 1910 até seus últimos anos de vida. A recorrência da temática praiana como fundo de composições de naturezas-mortas e o protagonismo que lhe é atribuído em suas produções criam uma tensão entre gêneros e instiga investigações a respeito de uma simbologia não apenas da natureza-morta, mas também da paisagem de fundo e do diálogo entre os gêneros. A simplicidade aparente à primeira vista de suas criações mascaram significados profundos que tangem o além-morte e a condição humana. Juntos, ambos os gêneros – natureza-morta e paisagem – transmitem uma mensagem de ordem metafísica, escola que inspirou De Pisis desde seus primeiros anos dedicados à pintura e que permaneceu latente em seu trabalho mesmo após um afastamento assumido e uma alegação de independência criativa. A metafísica nunca abandonou o italiano e vice-versa, e suas naturezas-mortas marinhas são a prova mais evidente de seu diálogo com a proposta de De Chirico no início do século XX.

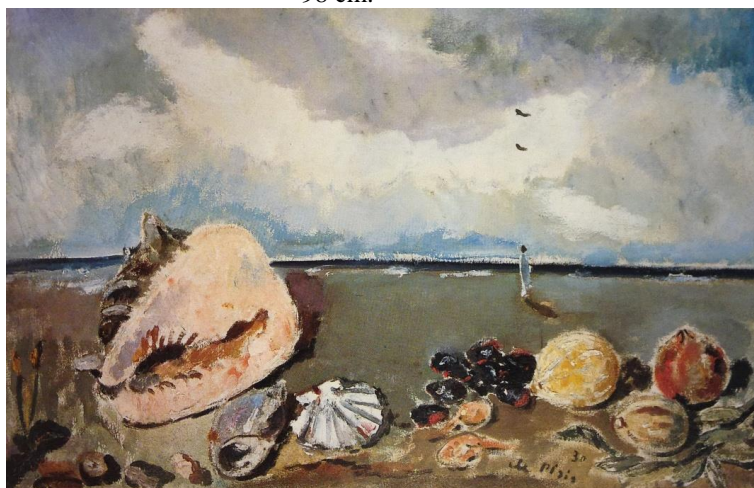
Alibrandi (2001) afirma que, na pintura metafísica, o sujeito da obra é deslocado para uma posição secundária a fim de se revelar a obra como um todo; Holzhey (2006) diz que o artista metafísico tem como objetivo a revelação do invisível. Dessa forma, as naturezas-mortas marinhas de De Pisis são um jogo metafísico: elas evidenciam o que seria coadjuvante na composição – a paisagem de fundo – e deslocam o sujeito da obra – a natureza-morta – para uma posição periférica, na tentativa de se revelar o invisível. Esse jogo é criado de duas formas: pela distribuição dos elementos na tela – geralmente a paisagem ocupa mais da metade do quadro apesar de o título da obra destacar o arranjo de elementos inanimados em primeiro plano – e pela perspectiva distorcida criada pelo artista, que aproxima o distante. Pela perspectiva “deformada” do artista, a praia que deveria aparecer mais ao longe, está mais próxima do observador do que seria na perspectiva real. Ao aproximar a paisagem, o artista evidencia seus significados conotativos e invisíveis. E é esse invisível que deseja ser revelado que instiga este terceiro e último capítulo da dissertação.

O gênero de natureza-morta carrega tradicionalmente o conceito de *vanitas* como *memento mori*. Durante o Século de Ouro holandês, o mercantilismo avançado e a procura por objetos de luxo foram registrados nos quadros, porém com forte crítica às vaidades e com a lembrança de que o tempo é efêmero: da vida, nada se leva após a morte. Essa ideia estava contida não apenas nos crânios, nas ampulhetas e nos relógios – elementos inseridos frequentemente em composições da época –, mas também nos vasos de flores exuberantes e

nos cestos de frutas, porque apesar do frescor e das cores vívidas que possuíam, esses elementos estavam entregues à própria podridão que chegaria com o tempo. Filippo de Pisis, em sua dedicação ao gênero de natureza-morta, pintou dezenas de vasos de flores e arranjos de frutos, muitos deles sobre a praia.

Natura Morta Marina con Grande Conchiglia (1930), por exemplo, é uma natureza-morta, mas não apenas (**figura 40**): a paisagem praiana ao fundo parece se aproximar do observador por ocupar mais da metade da tela, pela perspectiva distorcida que de fato diminui a distância entre o espectador e o mar, e pelo azul vívido da água e do ar que se destaca entre os tons pastéis e ocres do restante da composição. As nuvens são densas, de um branco brilhante e outras tonalidades iluminadas que representam a luz do sol em contato com suas superfícies. Entre as nuvens, dois pássaros a voar. Essa paisagem é o fundo da composição, deveria ser coadjuvante na obra, mas pelo jogo metafísico de deslocamento do sujeito, ela é o destaque da tela apesar da riqueza de elementos da composição de natureza-morta em primeiro plano. Enfileirados horizontalmente, alguns frutos dividem espaço com conchas e camarões (elementos praianos). O primeiro elemento, à esquerda, é o que dá título à obra: a grande concha, similar à espécie *Cassis tuberosa*, cuja abertura comprida, estreita e brilhante pode remeter ao órgão sexual feminino. Na tela de De Pisis, os “grandes lábios” da concha encaram o observador e revelam a abertura do elemento calcário.

Figura 40. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Grande Conchiglia*, 1930, óleo sobre tela, 63,5 x 98 cm.



Fonte: Coleção particular

Ao lado da primeira concha, outras duas fazem parte da composição, mas são pequenas e não revelam seu interior para o espectador: são meros esqueletos de moluscos que um dia habitaram-nas. Na sequência da fila de natureza-morta, dois camarões mortos estão

posicionados ao lado de um pequeno cacho de uvas roxas, uma fruta amarela que pode ser um limão siciliano, um pêsego bem maduro com sinais de podridão no lado direito da pele, outro fruto que parece ser um figo e um ramo que parece ser de sálvia ou outra planta da costa mediterrânea italiana. Como um artista que gostava da tradição apesar do gosto pela novidade, a composição de natureza-morta de De Pisis representa a ideia tradicional da transitoriedade da vida, a morte por vir. Os frutos parecem frescos, são coloridos, mas já apresentam sinais da podridão; os camarões, fora da água, mortos, também aguardam seu próprio desaparecimento no tempo; as conchas são os esqueletos marinhos. O único elemento que destoa da temática *vanitas* é a primeira concha, que dá nome à obra. Similar ao órgão sexual feminino, seu orifício à mostra remete o observador à fonte de vida humana, de onde os seres humanos vêm ao mundo. Vida e morte fazem parte da natureza-morta depisisiana.

A paisagem ao fundo participa da composição de natureza-morta nos mesmos moldes do *parergon* descrito por Derrida e analisado por Stoichita (1997, p. 23, tradução nossa): um “fora-da-obra” que toca e coopera na operação. “Não é uma simples exclusão nem um simples pertencimento. É como um acessório que nós somos obrigados a acomodar tangencialmente e dentro.”⁶⁶ A paisagem, apesar de exterior à natureza-morta, toca, coopera e modifica o sujeito da obra. Essa ação, entretanto, é complexificada pelo jogo metafísico de deslocamento do sujeito: ao tornar-se a protagonista da tela, a paisagem desloca o sujeito anterior, a natureza-morta, para uma posição de coadjuvante. Consequentemente, a natureza-morta deslocada coopera com a paisagem da mesma forma que esta cooperava com aquela. Essa manobra parece ser constante nas naturezas-mortas de De Pisis: os gêneros alternam-se incessantemente, traçando uma cooperação mútua que, em conjunto, modifica o conceito de *vanitas* da natureza-morta, como será desenvolvido ao longo deste capítulo.

A paisagem praiana de De Pisis traz quatro elementos principais: o céu, o mar, o horizonte e a figura humana, que podem ser analisados como opostos ao conceito de natureza-morta – são natureza-viva⁶⁷, apresentam movimento, não estão imóveis, não vão apodrecer e desaparecer; também não são objetos, não são matéria. Sobre as paisagens de Cézanne, por exemplo, Bodkin (1965, p. 280) comenta que elas “possuem vida e movimentos próprios”,

⁶⁶ No original: A parergon is against, next to and extra to the ergon, the work done, the fact, the work of art but it is not lost, from a specific exterior it touches and cooperates within the operation. It is neither simply exterior nor simply within. It is like an accessory which we are obliged to accommodate alongside and inside.

⁶⁷ Anne Cauquelin diz que a paisagem, para os ocidentais, refere-se justamente à natureza, seria um “da natureza”. “A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza (...). A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza.” (CAUQUELIN, 2007, p. 39).

que uma obra “tão complexa não poderia de modo algum ser estática; não seria possível considerar morta uma coisa tão colorida”.

Céu e mar são elementos fundamentais – ar e água, respectivamente – como analisa Bachelard (2015a; 2015b); eles não são morte, mas vida: seres vivos, sejam eles humanos ou fungos microscópicos, vegetais ou animais, precisam de ar e água para sobreviver. Para além da própria experiência empírica de observação do movimento das nuvens e da maré, a bibliografia sobre esses elementos os associa às ideias de infinito, de existência, de transcendência⁶⁸. Não se fala de morte quando se fala de céu: fala-se de ascensão; da mesma forma que mar e horizonte são associados à eternidade, e não à finitude das coisas.

Esta oposição simbólica – a natureza-morta como morte de fato e a paisagem como pulsação da existência – é o que enriquece a tensão entre gêneros na pintura de Filippo de Pisis e sustenta o discurso metafísico em suas obras. Há ainda um quarto componente frequente nas naturezas-mortas marinhas do artista que completa a análise que será desenvolvida detalhadamente neste capítulo: entre morte e vida, um ser solitário, a própria condição humana. Antes de destrinchar essas partes da natureza-morta marinha de De Pisis, que inclui paisagem e uma figura humana, é necessária uma explanação histórica inicial do gênero da paisagem, tema do tópico a seguir.

4.1 “A invenção da paisagem”⁶⁹

A história do gênero da paisagem parece compartilhar algumas similaridades com o gênero de natureza-morta. Na Antiguidade ocidental, por exemplo, Pompeia já tinha afrescos de céu e pássaros a voar; na Idade Média, “pedaços” de paisagem eram acessórios de pinturas catequéticas e carregavam consigo uma função icônica; no século XV, com a virada humanista e inserção da perspectiva na Renascença, a paisagem começa a conquistar o espaço que lhe será consagrado com o século XVII holandês, assim como ocorreu com as pinturas de natureza-morta. Como conceito de gênero pictórico, a paisagem surgiu com as primeiras Academias de Arte.

Anne Cauquelin (2007), em seu estudo sobre a “invenção da paisagem”, diz que, como natureza (aqui, “natureza-viva”), a paisagem sempre existiu – é anterior e posterior ao

⁶⁸ Considera-se aqui Baudelaire, Bachelard, Collot e Damisch, que fizeram estudos a respeito do mar, da água, do céu, do horizonte e das nuvens, como será demonstrado à frente.

⁶⁹ Aproprio-me aqui do título da obra de Cauquelin sobre a paisagem.

homem⁷⁰ –, mas surpreende a inexistência de uma palavra que desse nome a ela na Antiguidade. Parece absurdo que os gregos, com toda sua costa litorânea, ilhas e penhascos, não tivessem um termo que nomeasse aquilo que era visto na natureza. Na era antes de Cristo, a paisagem para os antigos não era contemplada enquanto tal; era mais entendida e “escutada” do que vista. A natureza era um *logos*, um meio habitado. “Ele envolve os corpos que contém, não é um ‘mundo’ no sentido em que não é particularmente visado por meio das formas de sensibilidade e percepção – uma forma simbólica ou uma construção” (CAUQUELIN, 2007, p. 46).

A paisagem na Antiguidade não era batizada como tal, não havia palavra que nomeasse a natureza que se estendia diante dos olhos do observador e garantia uma experiência estética – esta era ausente. Não havia sentimento, sensibilidade ou uma relação existencial do homem ou da mulher com a paisagem porque a natureza então era “ecônoma”, ou seja, era puramente *logos*, “cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (CAUQUELIN, 2007, p. 49). Os rochedos eram os locais para construção das habitações humanas, o mar era o meio onde se chegava a outras terras (habitado por monstros e criaturas estranhas), o céu era anteparo para o sol e para as chuvas.

Quanto às paisagens estrangeiras (a cheia do Nilo) com as quais Heródoto nos encanta, elas são a exploração de uma opinião, segundo a qual tudo o que se oferece fora da Grécia é curiosamente o reverso, excitante, misterioso. Sua descrição é fictícia, deriva do romanesco, da peripécia. Essas “paisagens” descritas são conjuntos nos quais se instalam seres exóticos, de comportamentos curiosos. (CAUQUELIN, 2007, p. 50)

Apesar de paisagem, na concepção moderna, ser a própria natureza, esta é anterior àquela. Antes de a consciência de uma experiência estética com a paisagem emergir, a natureza era vista, por si só, como recurso provedor. Tudo não passava de cadeia alimentar e habitat para os seres vivos, elementos que o ser humano podia se apropriar e modificar de acordo com suas necessidades; era uma “peça útil à sua economia, como lugar-invólucro dos seres que ela aprovisiona” (CAUQUELIN, 2007, p. 51). A visão da época também impedia uma aproximação estética com a paisagem. Os gregos antigos só percebiam quatro cores: preto, branco, amarelo e vermelho. As outras tonalidades eram encaixadas na dicotomia luz-sombra. O azul do céu e do mar, por exemplo, como era visto apenas durante o dia, não era percebido como cor, mas como luz. Dessa forma, os elementos constitutivos da paisagem não eram contemplados esteticamente, mas apenas percebidos como recursos naturais.

⁷⁰ “A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele.” (CAUQUELIN, 2007, p. 39)

Apesar de os afrescos de Pompeia trazerem não raramente céus, marinas e barcos, a intenção na época era de ilusão, de se criar uma “vista da janela” em paredes sem abertura para o exterior. Essas obras com frequência traziam referências à mitologia – no meio da paisagem, “Ulisses aparece ao longe, em um cenário de grutas e de portos” (CAUQUELIN, 2007, p. 79). Mas a consciência contemplativa ainda não fazia parte da intenção dessas produções antigas. Sobre elas, Cauquelin comenta:

Contudo, a questão da paisagem não está posta. A paisagem “pintada” permanece cativa nas paredes cegas, é história, narrativa. Não abre a natureza à visão por meio de si mesma. Não é de dupla face. A plástica que a “relata” segue encerrada em seu domínio técnico. Ela pensa moldura e quadros isolados, ela pensa “ilusão”. Ela aparenta parecendo. A regra que a orienta é o bom senso, a *ratio*, prova de que seu critério propriamente pictórico ainda não nasceu. Portanto, essa *istoria* figurada não enfrenta a relação com a realidade, mas com o texto mitológico. (CAUQUELIN, 2007, p. 79)

O homem e a mulher da Antiguidade olhavam o horizonte da natureza sem estabelecer com ele uma relação de contemplação estética e essa prática foi transferida para as pinturas que figuravam o meio natural. Pela intenção mimética, os afrescos antigos encantavam pela representação que se aproximava do real, pelo *trompe l'œil*. Ali, ainda não existia paisagem, mas uma prática artística que se dedicava à ilusão. Nas pinturas de elementos inanimados antigos – as manifestações pré-gênero de natureza-morta – esse exercício ilusório era utilizado simbolicamente como ação de boas-vindas aos hóspedes, já nas pinturas de “natureza-viva” – o pré-gênero de paisagem – ele era uma forma de se construir cenários para personagens da mitologia grega. A representação da paisagem na Antiguidade era, portanto, um exercício ilusório que servia de base para narrativas mitológicas.

Naquele momento, nenhum termo ou conceito existia que pudesse ser aproximado do que hoje se entende por paisagem. A entrada na Idade Média pouco acrescentou a esse cenário, mas assim como a pintura de elementos inanimados resistiu a este período como acessório periférico, também os elementos de paisagem eram usados à época como pequenos detalhes de imagens religiosas. A arte bizantina, por exemplo, renovou o estatuto da imagem e a transformou em ícone. Dessa forma, os pequenos elementos de paisagem inseridos por vezes como cenário das obras não tinham a intenção mimética, como era na Antiguidade. A imagem agora era ícone. Uma árvore inserida no canto, um rochedo que aparecia brevemente

ou outros elementos naturais da paisagem real eram inseridos nas obras bizantinas como ícones da natureza⁷¹ (**figura 41**).

Figura 41. Mosaico bizantino, cúpula da Basílica de Sant'Apollinare in Classe, século VI.



Fonte: Ravenna, Itália

A ausência de perspectiva visual durante a Idade Média privará as inserções de elementos de paisagem de profundidade e, conseqüentemente, de horizonte. As imagens da época eram fechadas em si, mostravam um recorte exato e não ofereciam profundidade de vista ao observador. O ícone existia por si só e não apresentava possibilidade de escape da visão para o invisível da paisagem, para o horizonte desconhecido sem fim, como acontece com a obra de Filippo de Pisis. Tudo na arte bizantina estava visível e claro. Como imagem catequética, não poderia deixar nada inexplicado, a cargo de interpretações que pudessem fugir do viés religioso.

Anne Cauquelin (2007) considera o nascimento real da paisagem a partir justamente da descoberta da perspectiva nas pinturas, o que acontece com a virada humanista do século XV e a entrada da arte no período Renascentista. A pintura da paisagem vem para tornar visível a natureza, como se o homem e a mulher dos anos 1400 comessem a ter consciência do mundo que os cercava, o mundo humano, profano, e não mais apenas divino. A Reforma Protestante do século seguinte propiciou ainda mais o olhar sobre o mundo visível, assim como aconteceu com a pintura de elementos inanimados na mesma época.

⁷¹ “Ao renovar o estatuto da imagem, Bizâncio, mesmo sem se interessar pelo meio ambiente natural, torna pela primeira vez possível a operação de substituição artificial que a paisagem ilustrará. Na natureza em que sua apresentação é de ordem icônica, a paisagem responderá, com efeito, à regra de separação e de substituição dos termos de uma relação: será ícone da Natureza, e não semelhante a ela; será construída, artificialmente produzida para convocar a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar. Assim é que se tornou possível a relação paisagem-natureza como a de uma Verdade indizível e de seu correspondente gráfico, de uma Voz ausente e do nome pronunciado. Relação de homonímia.” (CAUQUELIN, 2007, p. 74)

Como já foi dito no primeiro capítulo desta dissertação, João Calvino pregou em sua reforma que o divino invisível não poderia ser maculado com representações humanas. A arte só poderia se debruçar sobre o que era realmente visível. A partir disso, os artistas da época se dedicam menos à imagem de santos e passagens bíblicas e começam a representar elementos que faziam parte de seu cotidiano: os objetos domésticos e a natureza do mundo que habitavam.

É, portanto, “a lei da perspectiva que tece, entre os elementos armazenados no saber, a tela de uma visão sintética. A proporção e a superposição dos planos levam a ‘ver’, ou seja, a compreender aquilo que a visão sensível, particular, muitas vezes dissimula” (CAUQUELIN, 2007, p. 84). A pintura de paisagem faz a natureza ser vista e cria uma relação de experiência estética entre seres humanos e o horizonte natural que até então não existia. A intenção mimética da Antiguidade e a imagem icônica medieval dão espaço para a percepção humana na Idade Moderna. “Uma constante revolução agita o par compreender-ver. Compreendo porque vejo, e à medida que vejo, mas só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo” (CAUQUELIN, 2007, p. 85).

Apesar de a paisagem surgir com a perspectiva da Renascença e como experiência estética consciente no século XV, é com o surgimento das Academias de Arte no século XVII que o conceito do gênero será sistematizado, especialmente na Holanda, assim como também aconteceu com o gênero de natureza-morta. As marinas holandesas, que mostravam os barcos partindo em expedições, e os canais dos Países Baixos tornariam-se pinturas frequentes no mesmo contexto que foi descrito no primeiro capítulo dessa dissertação. O momento era propício: a Holanda celebrava sua riqueza e independência, suas navegações eram motivo de orgulho, o controle do oceano – especialmente por ser uma região abaixo do nível do mar – era algo que encantava os estrangeiros⁷², e o mercantilismo avançado que fomentava as feiras de arte impulsionaram a produção e o comércio de obras de paisagem, agora um gênero recém-criado pelas instituições de arte.

A paisagem passa de exercício mimético na Antiguidade para ser signo icônico na Idade Média, transforma-se em cenário humanista na Renascença e torna-se motivo independente no século XVII ao preencher toda a tela. Como na natureza-morta, esse é o momento em que o coadjuvante se torna protagonista do quadro, em que o *parergon* se torna *ergon*. Saída dos fundos das pinturas como composição da *mise en scène*, a paisagem torna-se tema das pinturas no século XVII, especialmente com as marinas holandesas (**figura 42**). Ao

⁷² Ver mais em Corbin (2007).

adentrar o período do romantismo, ela assume uma outra forma de existência, como tema simbólico. O sublime era uma visão panteísta, uma comunhão divina enlaçada entre o observador da paisagem e o meio natural, do qual Deus emana de todas as coisas.

Figura 42. Simon de Vlieger, *A View of an Estuary*, 1645-50, óleo sobre madeira, 88,5 x 122 cm.



Fonte: National Gallery, Londres

Com a virada para o modernismo, assim como aconteceu com o gênero de natureza-morta, a paisagem foi bastante trabalhada pelos artistas da época como forma de se comparar estéticas e propor novos estilos. Cézanne, por exemplo, que pintou dezenas de composições de naturezas-mortas, dedicou-se exaustivamente à pintura de paisagem⁷³. A montanha Sainte-Victoire, da qual se tinha vista da cidade do artista – Aix-en-Provence – apareceu inúmeras vezes em sua produção de paisagens. Para além dele, os impressionistas se dedicaram com frequência ao gênero, que fornecia os elementos fundamentais para se trabalhar a nova proposta moderna.

O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 128).

Enquanto o gênero de natureza-morta se desenvolveu principalmente como uma pintura em ambientes internos – nas cozinhas, nas salas, no ambiente doméstico – a paisagem

⁷³ Bodkin (1965) afirma que o gênero ao qual mais se dedicou Cézanne foi o de paisagem, apesar das inúmeras naturezas-mortas feitas pelo artista. Ainda de acordo com o autor, suas paisagens constituem o melhor de sua obra.

se debruça sobre o exterior, sobre o mundo que acolhe a humanidade. A luz do sol e as cores da natureza eram um prato cheio para que os artistas impressionistas pudessem transmitir a proposta de mostrar o mundo como ele se apresentava de imediato aos sentidos humanos, numa interação completa entre luz e ar.

A pintura de Filippo de Pisis coloca lado a lado dois gêneros que parecem ser antagônicos: a natureza-morta – que historicamente se debruçou sobre ambientes internos e sobre a temática da morte – e a paisagem – que estende seu olhar sobre o mundo externo e apresenta a “natureza-viva”. Apesar de dicotômicos, ambos coexistem e cooperam na tela depisiana, revezando-se como sujeito da obra, em um movimento constante entre *parergon* e *ergon*. A composição de natureza-morta de suas obras, pelo que foi desenvolvido nos primeiro e segundo capítulos da dissertação, representam a finitude da vida: são frutos aguardando seu próprio apodrecimento, esqueletos e cadáveres marinhos. Sua paisagem, quase sempre praiana, não funciona como *mimesis*, como ícone da natureza ou tampouco como um simples cenário para seu arranjo de elementos inanimados. A paisagem praiana de De Pisis como fundo de composições de naturezas-mortas é uma “paisagem de fantasia”, como diz Baudelaire (2008), não um estudo da natureza, uma “eterna adoração da obra visível, sob todos os aspectos e em todos os seus detalhes” (BAUDELAIRE, 2008, p. 122).

Quanto à paisagem de fantasia, que é a expressão do devaneio humano, o egoísmo humano substituindo a natureza, foi pouco cultivada. Este gênero singular, do qual Rembrandt, Rubens, Watteau (...) oferecem os melhores exemplos, e que, em ponto pequeno, corresponde às belas decorações da Ópera, representa a necessidade natural do maravilhoso. É a imaginação do desenho importada para a paisagem: jardins fabulosos, horizontes imensos, cursos d’água mais límpidos do que é natural, e correndo apesar das leis da topografia, rochedos gigantescos construídos com proporções ideais, brumas flutuantes como um sonho. (BAUDELAIRE, 2008, p. 122)

A paisagem de Filippo de Pisis é fantasiosa⁷⁴ porque parte da imaginação do artista e não de algo real que ele observa e tenta reproduzir em tela. Morando quase sempre há quilômetros de distância do mar, a praia frequente em suas obras nasce no imaginário do pintor e se materializa no quadro a partir da fantasia, com horizontes imensos. É uma obra feita de imaginação e menos de verossimilhança; “pintura de marinhas (...), um gênero tão

⁷⁴ Como já comentado no Capítulo 1 (p. 38), Gombrich (1984) afirma que a natureza refletida na arte sempre expressa a mente do criador. Dessa forma, o leitor poderia questionar se existe de fato uma pintura que “parta do real” e se não seriam todas as pinturas uma forma de fantasia. Em antecipação, já tento resolver essa questão: “o real” aqui seria o visível, enquanto a fantasia, o não-visível, o invisível. A arte de De Pisis parte do invisível, porque não há praia visível a ele no momento da pintura; é um trabalho mais de imaginação do que de observação. Sua criação parte do invisível, faz-se visível na tela na tentativa de revelar esse invisível originário, que é o que se debate neste terceiro e último capítulo da dissertação.

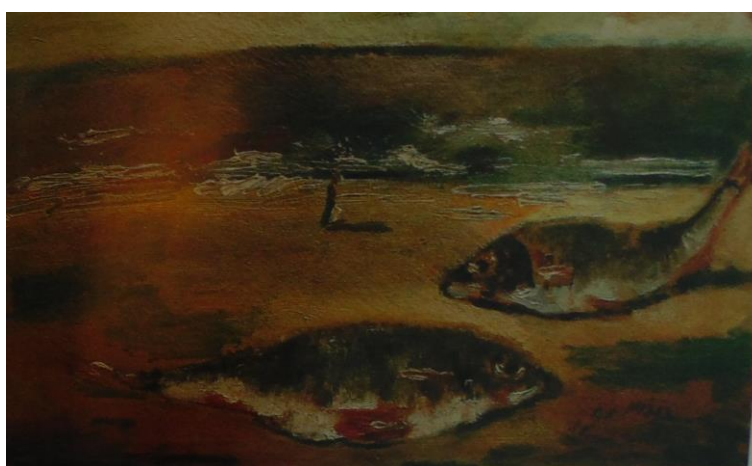
poético”, conforme aponta Baudelaire (2008, p. 125). “Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade, enquanto a maioria dos paisagistas são mentirosos, justamente porque negligenciaram mentir” (BAUDELAIRE, 2008, p. 127).

Assim como a natureza-morta do artista é simbólica, sua paisagem também o é. Ambas se completam em seu próprio antagonismo. Para se decifrar o simbolismo da paisagem, entretanto, é necessário antes analisar os elementos recorrentes da composição de De Pisis: o mar, o horizonte, o céu e a figura humana solitária. O próximo tópico é dedicado ao estudo dos dois primeiro deles.

4.2 Mar, horizonte e infinito

Uma grossa faixa de um azul-esverdeado escuro indica a presença do mar em *Natura Morta Marina con Pesci* (1926), ocupando parte considerável da tela (**figura 43**). Algumas pinceladas suaves em branco representam a espuma das ondas que quebram na orla da praia. Acima do mar, uma estreita faixa de céu meio amarelado, meio roseado, separado das águas escuras pela linha reta do horizonte, sem nenhuma interferência na visão do infinito. O título da obra destaca dois peixes posicionados sobre a areia extensa da praia: um ainda parece vivo, com a cauda levantada como se ainda conseguisse se debater minimamente. A morte, entretanto, é certa.

Figura 43. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina con Pesci*, 1929, óleo sobre tela, 38,5 x 60,5 cm.



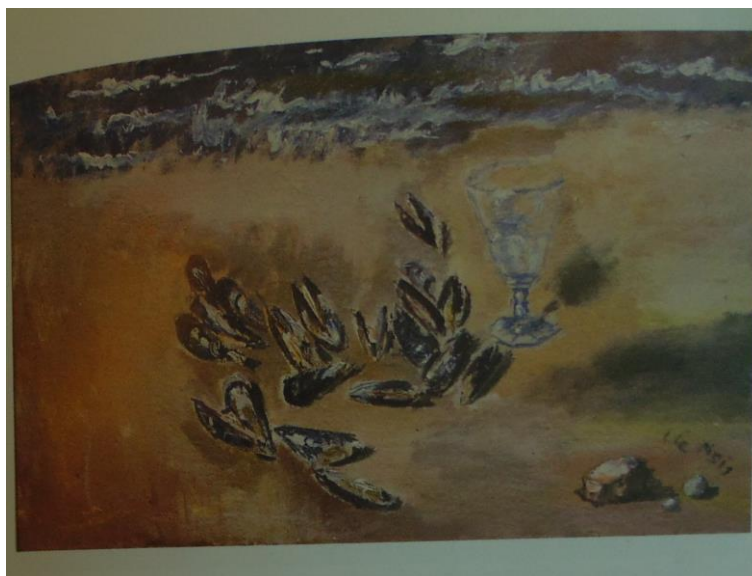
Fonte: Coleção particular

Esta é uma das obras do artista que possui o mar mais destacado, mais largo – geralmente, ele se constitui de uma linha azul fina entre areia e céu, mas aqui há mais ênfase à água e os únicos dois elementos da cena de natureza-morta remetem ao mar: os dois peixes

que, fora d'água, não podem sobreviver. Entre natureza-morta e paisagem praiana, como de hábito depisiano, uma figura humana de perspectiva completamente distorcida, representada com tamanho inferior do que deveria ser no plano real, praticamente ereta (não fosse uma sutil inclinação do ser) e com sombra marcada que destoa das sombras dos peixes. A figura humana e sua sombra são perpendiculares, formando um ângulo reto, como se fossem ponteiros de relógio marcando três horas em ponto (ou três horas e um minuto devido à sutil inclinação do andarilho). Como indicadores do tempo que nunca cessa, os ponteiros do relógio parecem contar os minutos para a morte do peixe que ainda se debate. Mas enquanto a cena dramática acontece, o olhar do observador é constantemente atraído para o mar e o horizonte que oferecem um respiro à tensão do primeiro plano. Ao olhar para o horizonte, a angústia da luta do peixe pela sobrevivência cede espaço à tranquilidade da vista do mar com horizonte aberto.

Em 1931, De Pisis pintou duas telas com o mesmo nome: *Natura Morta Marina*. Enquanto uma (**figura 39**) traz todos os elementos frequentes nas naturezas-mortas sobre a praia do italiano – objetos imóveis, mar, horizonte, céu e a figura humana – outra (**figura 44**) apresenta uma composição que talvez seja única na produção do artista: um pedaço de mar invade a cena pela extremidade superior. Na obra, os protagonistas *a priori* são diversos mexilhões abertos e vazios espalhados no centro da tela e uma taça de vidro transparente. Como uma faixa azul que ocupa todo o limite superior do quadro, o mar aparece em ondas e quase toca a composição inanimada. Aqui há uma contraposição visível entre “natureza-viva” e natureza-morta: o mar invade a tela pelo movimento das ondas, move-se em direção ao estático, ao arranjo de natureza-morta.

Figura 44. Filippo de Pisis, *Natura Morta Marina*, 1931, óleo sobre tela, 60 x 90 cm.



Fonte: Coleção particular

Mar tem movimento forte: carrega tudo consigo com suas marés e correntezas. O “quase alcançar” das águas aos mexilhões mortos cristaliza o momento imediatamente anterior em que o mar tocara os elementos imóveis e os carregaria consigo, lavando a areia da morte e dando-lhe vida. Ondas vêm e vão; ao encontrar a natureza-morta, o mar bagunçaria a cena e levaria os objetos para alto-mar, lá onde o horizonte habita e que a tela não mostra, mas que a lógica natural permite deduzir. Nessa tela, portanto, o mar aparece rompendo com os limites do quadro, indicando que, para além daquele espaço finito, há uma imensidão infinita invisível aos olhos do observador. Apesar de a composição de natureza-morta nessa pintura específica ser bastante central e o mar corresponder a uma faixa pequena com relação ao todo, algo nele desloca o olhar para si: talvez essa dicotomia entre o móvel e o imóvel, talvez a cristalização do “quase alcançar”, “quase dissolver”, “quase arrastar”. Para além disso, o mar possui uma característica intrínseca de sempre hiptonizar quem o observa⁷⁵. Como já diria Guimarães Rosa, perto de muita água, tudo é feliz⁷⁶.

Baudelaire (1920), em seus *Journaux Intimes*, coloca uma questão que ele mesmo responde:

Por que o espetáculo do mar é infinitamente e eternamente agradável?
 Porque o mar oferece de uma vez a ideia de imensidade e de movimento.
 Seis ou sete léguas representam o raio do infinito para o homem. Está aí uma

⁷⁵ Isso a partir da segunda metade do século XVIII, como se verá mais a frente a partir da leitura de Corbin (1989). Antes disso, o mar era visto com temor, como o mistério impossível de ser revelado, habitat de monstros e criaturas mágicas.

⁷⁶ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

miniatura do infinito. O que importa, se é suficiente para sugerir a ideia de um infinito total? Doze ou catorze léguas de líquido em movimento são suficientes para dar a mais alta ideia de beleza que é oferecida ao homem em seu habitat transitório.⁷⁷ (BAUDELAIRE, 1920, p. 80, tradução nossa)

O mar é uma miniatura do infinito que, apesar de finito, dá ao homem a ideia do “sem fim”. É o espetáculo da infinidade que está contida no desejo de observar o mar. Ao sentar à beira-mar para observar o oceano, o ser humano entra em contato com um dos maiores mistérios da vida: o infinito. Como pode um ser finito pensar o infinito? A infinidade atíça a curiosidade do observador do mar (seja esse mar real ou uma representação pictórica). Ao contemplar o mar, contempla-se o infinito. O mar de De Pisis é o mar de Baudelaire: o infinito com toda sua potência.

A percepção da infinidade do mar é consequência do encontro entre a água e o horizonte. O mar se estende ao longínquo até onde os olhos não alcançam, toca o horizonte e se faz infinito. O horizonte coopera diretamente nesta operação. Esta é uma diferença clara entre o mar de De Pisis e o mar de outros artista que também pintaram natureza-morta com praia ao fundo. Na natureza-morta cubista, o horizonte, quando existe, é segmentado, um recorte de horizonte, um horizonte limitado que não mais evoca a sensação de infinito. Juan Gris, em *La Vue sur la Baie* (**figura 20**), optou por um pedaço de mar sem horizonte: a presença da água se restringe a um quadrado azul cercado à frente pela composição de natureza-morta e, ao fundo, pelos montes da baía ao qual o título se refere. Não há mar infinito nem horizonte em Juan Gris.

Pablo Picasso, em *La Table Devant la Fenêtre* (**figura 19**), também traz um pedaço de mar com horizonte atrás de sua mesa com objetos inanimados, mas ele é recortado, limitado pela moldura da janela que se abre para a vista oceânica. Um infinito limitado torna-se finito. Até mesmo a produção de naturezas-mortas com paisagens praianas de De Chirico parecem evocar uma outra interpretação que não poderiam ser encaixadas na análise baudelairiana do mar. Em *Natureza-morta com Peixes* (**figura 21**), por exemplo, o mar com águas revoltas é representado a partir de uma perspectiva em *plongée*, que revela mais superfície de água e menos horizonte. Com montanhas ao fundo e uma cabeça de estátua interrompendo a abertura do mar ao longe, novamente o infinito é segmentado e se faz finito. Além disso, a perspectiva

⁷⁷ No original: Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutive. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues de liquide em mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire.

de De Chirico sobre o mar nesta pintura parece fazer com que a água se aproxime mais da ideia bachelardiana de profundidade do que da teoria do infinito de Baudelaire.

Em *Natura Morta con Conchiglia* (1929), Filippo de Pisis apresenta um mar aberto com horizonte ininterrupto: um mar infinito baudelairiano. O espaço da paisagem ocupa cerca de um quarto da tela e é composto por uma faixa estreita de água azul-marinho com três marcas de espuma branca de onda quebrando à beira-mar, além de um céu nublado pesado, com nuvens cinzas densas e um feixe de luz que ilumina o horizonte longínquo (**figura 45**). A faixa de areia que se estende para o primeiro plano é larga e ocre. Em destaque, na base da tela, centralizadas, três conchas brancas de diferentes tamanhos e espécies encaram silenciosas o observador. Não há nada mais na obra além do vazio. A grande quantidade de areia torna a pintura árida, amenizada pela umidade da água e das nuvens ao longe. As tonalidades escolhidas pelo artista são sombrias, com exceção da natureza-morta, e o olhar de quem observa se reveza entre o branco das conchas e o branco iluminado do horizonte.

Figura 45. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Conchiglia*, 1929, óleo sobre cartão, 50 x 71 cm.



Fonte: Coleção particular

A profundidade do espaço, “alegoria da profundidade do tempo”, me devolve o sentimento de uma durabilidade vibrante, onde meu presente é constantemente transbordado pelo distante; ela é a própria imagem da “amplitude da vida”, indispensável para o livre desenvolvimento de minha existência.⁷⁸ (COLLOT, 1988, p. 14, tradução nossa)

⁷⁸ No original: La profondeur de l'espace, << allégorie de la profondeur du temps >>, me restitue le sentiment d'une durée vibrante, où mon présent ne cesse d'être débordé par ses lointains; elle est l'image même de l'« ampleur de vie » indispensable au libre épanouissement de mon existence.

O horizonte também é uma representação do infinito que escapa da mera delimitação espacial: é um infinito do tempo. Michel Collot (1988), em seu estudo sobre o horizonte, percebe a linha da paisagem como a junção do visível e do invisível, do perto e do longe, a pulsação própria da existência humana. Para ele, o horizonte não é um lugar, não pode ser representado em nenhum mapa: a geografia não é suficiente para analisá-lo porque ele necessita de um olhar humano para existir. Sem o testemunho de um observador e a consolidação de uma experiência estética com a paisagem que se abre para o infinito, não há horizonte – e sem horizonte, não há sequer paisagem.

“A dialética do próximo e do distante rege a paisagem como existência; ela possui uma significação indissociável espacial e temporal. O horizonte é imediatamente a imagem do porvir, meu olhar se estende a ele como minha vida se ocupa do futuro”⁷⁹ (COLLOT, 1988, p. 14, tradução nossa). O horizonte para Collot transita, portanto, num tripé conceitual: é infinito, é existência humana e é a imagem do porvir. Apesar de significações distintas, há uma possibilidade de existência simultânea desses três termos em uma única situação: no além-morte da concepção cristã. A morte para os cristãos – e De Pisis era um católico italiano, apesar de muito místico e esotérico – dá ao ser humano a promessa de vida eterna. A morte não seria um fim total, mas o início da vida espiritual, em que infinito, existência e porvir se encontram e habitam simultaneamente.

Dessa forma, a paisagem praiana de Filippo de Pisis dialoga e modifica a ideia por trás do conceito de *memento mori* da natureza-morta: a finitude de tempo da vida humana não se apresenta tanto como peso e castigo, como eram nas naturezas-mortas tradicionais do século XVII; no movimento constante que se estabelece entre natureza-morta e paisagem, entre protagonista e coadjuvante da obra, a morte se mostra como um início de eternidade, como a vida infinita que aguarda os cristãos no porvir. A morte para o artista, entretanto, não tem o peso da finitude das coisas, não prega o desapego das vaidades. A morte da qual trata a natureza-morta marinha do italiano fala não de um fim da vida, mas do início da eternidade divina, e é a paisagem a responsável por essa modificação do gênero histórico nas mãos de Filippo de Pisis.

O mar que invade a tela pela extremidade superior em *Natureza Morta Marina*, portanto, avança em direção à natureza-morta para lavar-lhe e dar-lhe um beijo de infinidade, como se fosse a salvação divina que vem de cima. O céu e as nuvens, que não estão presentes

⁷⁹ No original: La dialectique du proche et du lointain régit le paysage comme l'existence; elle possède une signification indissociablement spatiale et temporelle. L'horizon est immédiatement l'image de l'avenir, mon regard se porte vers lui comme ma vie s'élançe vers le futur.

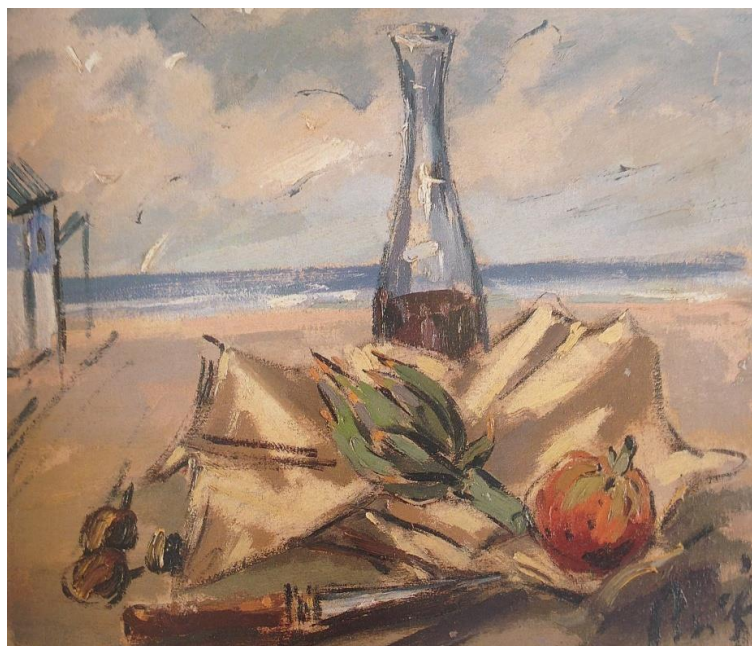
nessa obra, mas aparecem na maioria das naturezas-mortas sobre a praia do artista, cooperam diretamente nesse esquema e ajudam a encerrar a simbologia dos elementos praianos como referência à vida eterna e à promessa de Deus aos cristãos. Esses elementos serão analisados a seguir a partir principalmente da teoria das nuvens de Hubert Damisch.

4.3 Céu, nuvem e transcendência

Em quase todas as obras de Filippo de Pisis analisadas até o momento nesta dissertação, o céu está presente de forma peculiar, seja em pinturas em que ele ocupa um espaço pictórico proporcionalmente menor comparado aos outros elementos das composições, seja em telas quase que completamente habitadas por céu, como é o caso de *Grande Natura Morta* (**figura 36**) ou *Natura Morta Marina* (**figura 39**). O céu em De Pisis é peculiar porque não funciona como cenário, ambientação ou composição da *mise en scène*, como aparece na paisagem de Simon de Vlieger (**figura 42**), por exemplo. Apesar desta marina holandesa do século XVII dar destaque ao céu cheio de nuvens, a intenção do artista de então era mostrar a grandiosidade das embarcações e o poder naval dos Países Baixos. Dessa forma, apesar de o céu ocupar um espaço pictórico da tela bastante relevante, ele ali é cenário, um elemento acessório da composição, diferentemente do que propõe Filippo de Pisis.

O céu de De Pisis não é cenário: é um céu metafísico, e como tal, possui um mistério a ser desvendado, um invisível a ser revelado. Ele não está sozinho: acompanha, dialoga e coopera com a criação de natureza-morta. Em *Natura Morta con Carciofo* (1932), quase metade da tela é céu. Filippo de Pisis novamente apresenta uma perspectiva distorcida: a proporção entre os elementos integrantes da tela apontam para uma alteração na profundidade real. Em primeiro plano (**figura 46**), como sempre, a composição de natureza-morta: uma faca de ponta fina e cabo de madeira na base da tela aponta para uma fruta vermelho-laranja que, pela folhagem ainda presente, pode ser um tomate; dele, parte o caule de uma alcachofra verde com extremidades amarelas. Esses dois vegetais estão posicionados sobre um papel amassado. À esquerda, três elementos marrons pequenos (podem ser sementes, talvez, ou castanhas) fazem parte da composição. Atrás do papel e desses objetos imóveis, centralizado, um grande decantador de vidro com vinho tinto pela metade.

Figura 46. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Carciofo*, 1932, óleo sobre tela, 34 x 40,5 cm.



Fonte: Coleção particular

Ao fundo, a paisagem praiana: mar azul celeste com marcas de espuma branca na orla; céu com nuvens densas, em um misto de azul claro, azul escuro, branco-pérola e um leve roseado; diversos pássaros a voar e, na areia, ao lado esquerdo, um pedaço de uma casa de praia. O decantador de vinho se apresenta muito maior do que a casa, mas a profundidade da cena não acompanha a proporcionalidade dos objetos. A distorção da perspectiva real faz com que a casa se aproxime da composição de natureza-morta e, conseqüentemente, do observador. O mesmo acontece com mar e céu, eles se fazem próximos do espectador. A linha do mar que se estende pela esquerda e encontra a casa também contribui para essa diminuição da distância entre o longe e o perto. O longe se faz próximo; a praia chega à frente. Praticamente metade da tela é de paisagem e, dela, a maior parte é composta por céu e nuvens. O mar é um feixe estreito de azul, sem profundidade vertical, mas com extensão ao horizonte que remete ao infinito.

Filippo de Pisis, não raramente, optou por criar naturezas-mortas apenas com céu ao fundo, sem a praia e os elementos litorâneos já citados como uma característica de sua pintura. Em *Natura Morta con Bicchiere ed il Pane* (1930), por exemplo (**figura 47**), percebe-se uma mesa com cor de areia que ocupa praticamente toda a base da tela, com exceção da extremidade esquerda, que apresenta uma abertura para o céu e mostra o formato retangular do suporte. Sobre ela, enfileirados horizontalmente, uma taça opaca, uma rolha de vinho, um objeto circular também marrom-ocre cor de areia e um pão italiano redondo: elementos da

eucaristia. A cena dessa natureza-morta específica – celebração da morte e da ressurreição de Cristo – parece levitar: não há chão algum, apenas a superfície da mesa e um céu que quase a abraça, que se estende para baixo do nível onde os elementos inanimados estão posicionados. O resto todo é céu azul e nuvens, com alguns pássaros a voar ao longe.

Figura 47. Filippo de Pisis, *Natura Morta con Bicchiere ed il Pane*, 1930, óleo sobre tela, 64 x 91 cm.



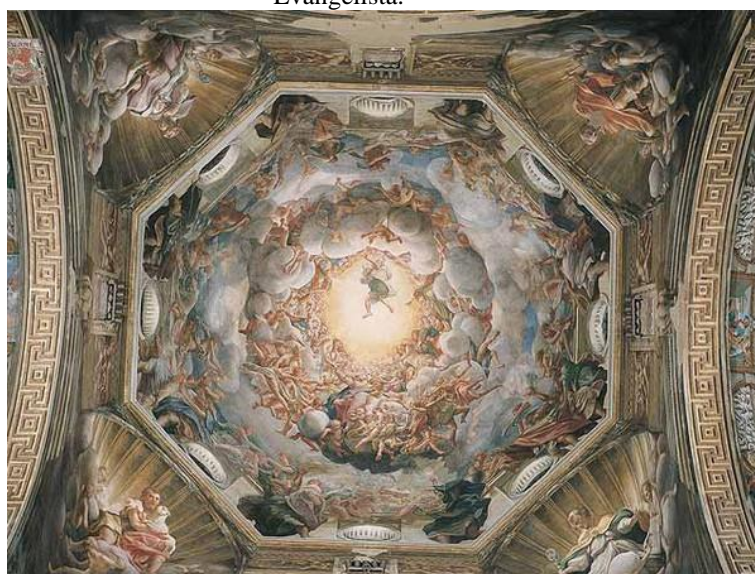
Fonte: Coleção particular

Como uma eucaristia que parece flutuar com um azul infinito ao fundo, o céu nessa obra aparece como símbolo do divino, a casa de Deus, o lugar para onde cristãos devem ir depois da morte na terra. Deus habita as nuvens, assim como já mostrou Antonio da Correggio em suas cúpulas de igreja em Parma. Segundo Hubert Damisch (1972), Correggio inaugura uma nova fase artística, de fim do Renascimento e início do Barroco pela mudança que propõe no plano perspectivo e na conotação⁸⁰ que emprega em suas obras. Em *Assunzione della Vergine* (**figura 48**), as nuvens não são mais puramente efeito de luz e sombra, não estão jogadas aleatoriamente no céu, não são ícones da natureza, mas aparecem com funções conotativas: são mesas e assentos para os anjos e apóstolos. A obra do século XVI em muito se difere da obra de De Pisis, mas apresenta algumas questões que a aproxima desta. É preciso primeiramente lembrar que o artista do início do século XX foi estudioso do barroco e que, apesar de demandar uma novidade artística em seu país-natal, sempre deixou evidente seu apreço pelas tradições.

⁸⁰ Sobre a questão da conotação dos elementos que compõem a obra, Damisch se dedica a uma análise semiótica profunda, da virada de um tempo em que significante e significado se equivaliam para um tempo em que o signo poderia ter um outro significado qualquer. No caso de Correggio, a nuvem não era apenas uma nuvem, mas acessórios domésticos dos anjos e apóstolos. Ver mais em Damisch (1979).

Damisch (1979), ao analisar as nuvens e a perspectiva das cúpulas de Correggio, argumenta que a obra parece cavar o teto e procurar uma abertura para o céu. De Pisis não inaugura nenhuma perspectiva nova como fez Correggio: sua perspectiva distorcida não era novidade em seu tempo pós-Cézanne e pós-cubismo, porém o jogo que cria ao aproximar o céu do espectador parece ter consequência similar ao do mestre do *Cinquecento*. Ambas colocam o céu em destaque, ambas criam um jogo de sensações de ascensão ao céu – pela aproximação da perspectiva, o céu parece puxar o observador para si –, ambas utilizam-se das nuvens de modo conotativo: em Correggio, essa conotação é formalmente clara, em De Pisis, o deslocamento de significado é sutil, simbólico, assim como o mar que representa o infinito e o horizonte que representa a pulsação da existência. As nuvens de De Pisis não estão ali meramente como fenômeno meteorológico, como era a concepção aristotélica, mas apresentam conotação.

Figura 48. Antonio da Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1530, cúpula da igreja São João Evangelista.



Fonte: Parma, Itália

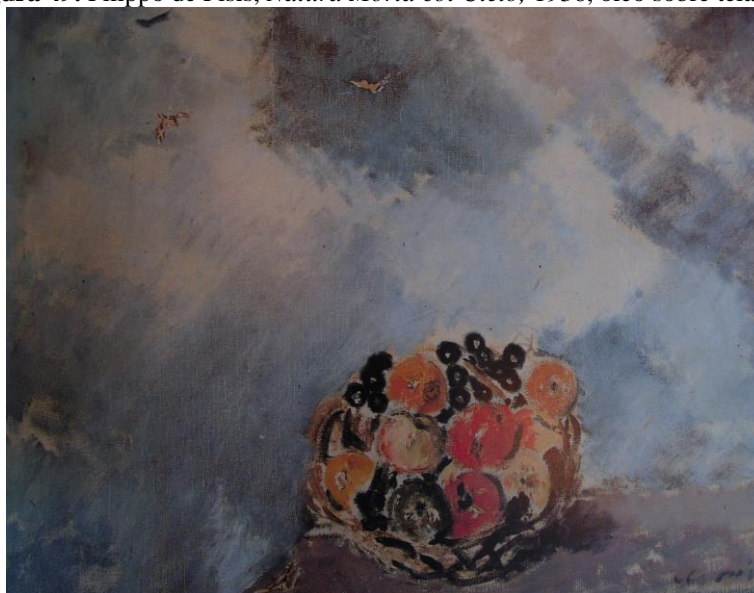
Ao cavar o teto e o abrir para o infinito, Correggio não apenas representa a ascensão da Virgem Maria, mas ascende junto todo observador que se coloca embaixo de suas cúpulas. De Pisis também realiza uma abertura para o céu atrás de suas naturezas-mortas nos moldes inaugurados por seu antecessor:

O espaço que a Renascença estipulou como regular e que não poderia ser representado de outra forma que como um espaço tectonicamente fechado, parece se perder aqui no ilimitado, no indefinido. Não pensamos em mais

nada que não a forma exterior: de todos os lados, o olhar é guiado para o infinito.⁸¹ (DAMISCH, 1979, p. 15)

Com uma perspectiva distorcida que se abre para o infinito, Filippo de Pisis cria em suas naturezas-mortas marinhas uma abertura que remete à mesma proposta de Correggio: uma ascensão aos céus que foge do plano vertical do artista barroco e se faz em tela, em uma abertura para o horizonte. Em *Natura Morta col Cielo* (1936) (**figura 49**), o céu aparece não apenas ocupando praticamente a tela inteira, mas está presente também no nome da obra: uma natureza-morta com céu. Em primeiro plano, na base inferior direita do quadro, um cesto de frutas redondo lotado de elementos inanimados, sobre uma superfície cor que poderia ser de areia da praia. Os dois limites que aparecem dessa superfície revelam que pode se tratar de uma mesa ou balcão de uma varanda ou outro local de superfície retangular. Ao fundo, grandioso, o céu; tão grandioso que quase não é fundo – a interrupção da superfície “cor de areia”, inclusive, faz com que o céu seja plano único à esquerda da tela. O céu é aproximado do observador. Pinceladas que misturam diferentes tons de azul e branco, desenhando nuvens sem contorno evidente, dão uma serenidade à obra que diminui a dramaticidade mórbida da natureza-morta. Não há mais nada a temer, o céu está logo ali.

Figura 49. Filippo de Pisis, *Natura Morta col Cielo*, 1936, óleo sobre tela, s/d.



Fonte: Coleção particular

O céu de De Pisis aparece como uma ascensão ao divino em contraposição à morte em primeiro plano, presente na composição de elementos inanimados. A paisagem de fundo

⁸¹ L'espace, que la Renaissance éclairait de façon régulière et ne pouvait pas se représenter autrement que comme un espace tectoniquement clos, semble ici se perdre dans l'illimité, l'indéfini. On ne pense plus du tout à la forme extérieure: de tous côtés le regard est guidé vers l'infini.

torna-se a protagonista da obra em um movimento metafísico de deslocamento do sujeito – no caso, a natureza-morta – e modifica o conceito *memento mori* desta não mais no sentido superficial do termo, como fim de tudo, e sim como ascensão para a vida eterna, como se o ser humano fizesse as pazes com o divino e não mais temesse a morte, não mais entendesse o fim como castigo descendente do pecado original, até porque Cristo morreu, mas ressuscitou para a vida eterna. A ressurreição espiritual é uma promessa divina. A morte aparece na natureza-morta depisiana como uma esperança, um meio de se alcançar a eternidade.

Sendo assim, juntos, os elementos da paisagem que cooperam com as composições de natureza-morta de Filippo de Pisis apontam para uma vida eterna divina: o mar como infinito, o horizonte como a existência porvir, o céu e as nuvens como ascensão. “Natureza-viva” que aponta para a vida, no entanto uma vida que só é alcançada com a morte anterior: a natureza-morta, mote de diversas obras do artista. Existe, entretanto, um outro elemento que frequentemente aparece entre natureza-morta e paisagem nas pinturas de De Pisis e que acrescenta a essa leitura: uma figura humana, um contemplador solitário que observa o mar. Essa figura, sempre localizada entre morte e vida eterna, parece representar a própria condição humana. E é esse o objeto de análise do próximo tópico.

4.4 A figura humana

As naturezas-mortas de Filippo de Pisis trazem com recorrência uma paisagem praiana ao fundo que pode ser analisada a partir de três elementos principais: o mar, o horizonte e o céu. Existe, entretanto, um quarto elemento que por vezes figura literalmente no meio da tensão entre gêneros pictóricos, posto que, quando aparece, é inserido entre a natureza-morta e a paisagem. Trata-se de uma figura humana solitária que contempla todos esses elementos praianos: observa com tranquilidade o horizonte aberto e a imensidão azul do céu e do mar. Essa figura contemplativa, apesar de solitária, é acompanhada apenas de sua sombra comprida e marcada.

Figura 50. Filippo de Pisis. *Natura Morta con la Frutta e il Bicchiere*, 1927, óleo sobre tela, 32 x 40 cm.



Fonte: Coleção privada

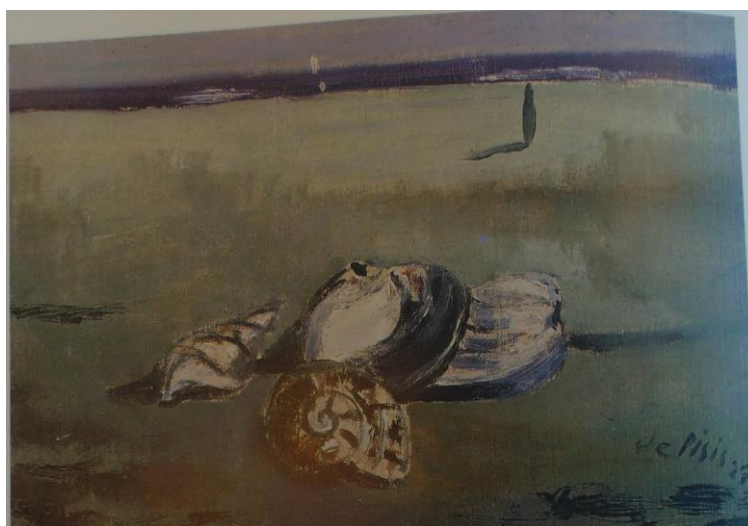
Em *Natura Morta con la Frutta e il Bicchiere* (1927), por exemplo, percebe-se este elemento depisisiano: em primeiro plano, desta vez sobre o que parece ser o parapeito de uma janela em madeira, uma travessa retangular com um arranjo de frutas (maçãs, laranja, banana e uvas) e um copo cheio pela metade com um suco vermelho ou vinho (**figura 50**). A moldura da janela é larga, cabem com folga esses elementos de natureza-morta sobre ela.

A paisagem externa, vista em segundo plano na pintura, é uma praia estática: não há movimento de ondas do mar, não há confusões cromáticas no céu que poderiam representar ventos e nuvens em deslocamento, não há outros elementos inanimados sobre a areia. Para além da natureza-morta e da paisagem, a única figura existente é a do contemplador à beira-mar, posicionado no meio da faixa de areia, à direita da tela. Dele, não há detalhes: De Pisis o representou como um traço marrom vertical, perpendicular à areia. O único detalhe dessa figura que se vê é sua sombra marcada, da mesma cor do corpo do contemplador e praticamente do mesmo tamanho.

Essa sombra não está de acordo com as sombras dos elementos de natureza-morta, que aparecem menores e em outra direção, também não está de acordo com a luz do dia que o pintor escolheu para compor a cena. O céu está claro e iluminado como se o sol estivesse alto, como se o dia ainda tivesse longas horas pela frente antes de a noite chegar; a sombra comprida e marcada, por sua vez, diagonal à linha do horizonte, revela um sol de fim de tarde, sol baixo, preparando-se para se pôr. A sombra do contemplador, portanto, difere-se e se destoa do restante da composição, é uma sombra peculiar, inserida ali propositalmente em

desobediência ao tempo pictórico. É uma sombra fantasiosa, não é real, como se habitasse um tempo diferente da composição de natureza-morta. Em conjunto com o ser humano que a projeta na areia, a sombra e seu dono formam o que parecem ser dois ponteiros de um relógio, como se marcassem o tempo que sempre passa e sempre chega para o homem.

Figura 51. Filippo de Pisis, *Marina Metafísica*, 1927, óleo sobre tela, 33 x 46 cm.



Fonte: Coleção privada

A mesma estrutura composicional está presente em *Natura Morta Marina con Conchiglie*, *Natura Morta con Gamberi e Conchiglie*, *Natura Morta Marina con gli Scampi*, *La Grande Conchiglia*, *Natura Morta Marina*, *Natura Morta Marina con Grande Conchiglia*, *Natura Morta Marina con Pesci* e diversas outras pinturas do artista. Em *Marina Metafísica* (1927), um conjunto de quatro conchas empilhadas sobre a areia está posicionado em primeiro plano, de modo central. A areia é extensa, com uma larga faixa bege rajada de tons mais escuros – marrons, pretos e ocre. A praia revela-se ao fundo, com duas linhas azuis estreitas no limite superior do quadro: uma mais escura, o mar; e outra, o céu sem nuvens. Detalhes em branco anunciam ondas a quebrar no litoral. Entre esses dois planos, lá está a figura humana bem marcada em cinza escuro, quase preto (**figura 51**). Novamente, não há muitos detalhes sobre ela, apenas o traço retilíneo perpendicular à areia, acompanhado de outro traço tão marcado quanto, representando a sombra do contemplador. Os dois traços mais uma vez criam um ângulo similar a de ponteiros de relógio, como se marcassem uma hora exata. A sombra da figura diverge das sombras das conchas, nenhuma está no mesmo sentido que aquela, e apesar de todas as manchas ocre na areia, o contemplador está posicionado exatamente em uma parte livre de qualquer interferência: a areia ali é quase branca,

iluminada, destacando a presença humana com sua sombra: os dois ponteiros de um relógio solar.

Apesar de estática, esse ser contemplador está em movimento lento – ele não habita ali, não há casas ao redor, não está sentado; sua posição ereta e o vazio da praia indicam que aquela figura é passageira, é um caminhante que anda devagar apreciando a paisagem litorânea. Para Frédéric Gros (2009), a caminhada ideal deve ser lenta porque só a vagareza permite uma contemplação satisfatória. Gros define a caminhada como errância, o maior exercício de liberdade humana. Por ela, o ser humano escapa da rotina, das regras da sociedade administrada, das tarefas e obrigações, mas não escapa de uma coisa: do tempo que passa lento para todos.

Figura 52. Filippo de Pisis, *Porri sulla Spiaggia*, 1928, óleo sobre cartão, 44,5 x 53 cm.



Fonte: Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Prato

A presença da figura humana contemplativa nas pinturas de De Pisis parece ser uma metáfora do tempo: apesar de momentos em que aparenta não se mover, está em constante movimento, mesmo que lento. O tempo nunca cessa de caminhar.

Em *Porri sulla Spiaggia* (1928), os ponteiros do relógio estão evidentes (**figura 52**). Novamente, a sombra do contemplador é distorcida pelo pintor: comprida, só seria possível em um sol baixo de fim de tarde ou início da manhã, luzes diferentes do tom claro de sol a pino do céu sem nuvens da pintura. O enquadramento da praia na tela emana luz: o céu está limpo, o azul do mar destaca-se no horizonte, a areia amarela reflete os raios do sol que não aparece na composição. No meio do quadro, o relógio marcando as horas: o contemplador,

desta vez em branco, e sua sombra cinza. Em primeiro plano, dois ramos de alho-poró: a natureza-morta arranjada sobre a areia, protegida do sol pelo o que parece ser um pedaço de madeira, que escurece um pouco a cena dos vegetais, mas não apresenta sombra marcada como a do contemplador. Esse material marrom ocupa mais de um quarto da tela e, mesmo assim, não tem sombra, o que ratifica a ideia de que a sombra do contemplador é inserida para além de uma questão de verossimilhança.

Figura 53. Filippo de Pisis, *Natura Morta con la Lepre*, 1926, óleo sobre tela, 70 x 100 cm.



Fonte: Coleção privada

O mesmo acontece em *Natura Morta con la Lepre* (1926). Nela (**figura 53**), a composição de natureza-morta apresenta elementos ainda mais inusitados para o ambiente praiano do que as outras pinturas do artista: verduras dividem espaço com uma lebre morta manchada de sangue e uma bolsa amarela, numa apropriação dos elementos de *vanitas* típicos do século XVII. O animal morto é seu significado evidente, a morte; a bolsa é uma substituição moderna às moedas de ouro e joias que faziam parte das composições tradicionais holandesas. A morte faz lembrar que, da vida mundana, tudo é vaidade e nenhuma riqueza será levada para o além-morte. Nas pinturas do século XVII, um outro elemento era frequente para se enfatizar a transitoriedade da vida: o relógio ou a ampulheta. Nesta obra de De Pisis, a alusão ao tempo finito está presente na figura humana que contempla a paisagem: uma figura retilínea com sua sombra comprida, como se contassem as horas. A menção ao tempo incessante é uma referência à vida humana perecível. O tempo chega para todos e nada de valor material se leva para a outra vida. Essa “outra vida” também está presente na obra através da paisagem: o infinito, a eternidade divina, a vida que está por vir.

Para além de elemento de *memento mori* nas composições de Filippo de Pisis, a figura humana localizada entre natureza-morta e paisagem carrega consigo a representação da reconciliação do homem com o divino a partir de sua atividade de contemplação da praia. Alain Corbin (1989) relata que a contemplação do mar e o desejo de se estar na praia são atividades recentes da humanidade, algo que começou a se desenvolver especificamente a partir de 1750 e se consolidou como parte da rotina social em 1840. Filippo de Pisis nasceria pouco mais de meio-século depois.

A exegese bíblica, a cultura literária e estética inspirada nos autores antigos, a ciência médica, ela também parcialmente inspirada na Antiguidade, e a experiência dos grandes navegadores da aurora dos tempos modernos alimentam, no século XVII, uma série de discursos e práticas do mar e de suas praias; elas geram comportamentos cuja configuração constitui um fenômeno histórico. (CORBIN, 1989, p. 301).

Esse fenômeno duraria até a segunda metade do século XIX e começaria a ser modificado a partir, principalmente, do pensamento advindo da teologia natural, que fratura os sistemas populares de apreciação da natureza e assinala uma transição para mundo vivo e harmonioso (CORBIN, 1989). Até então, o mar e o horizonte ilimitado eram vistos com temor. Se a mitologia narrava histórias de figuras inumanas e monstros mágicos que habitavam os oceanos, criando um imaginário popular baseado no medo, os discursos cristãos ratificaram esse sistema a partir de suas próprias narrativas fantásticas: primeiramente, não havia mar no jardim do Éden e, portanto, não havia nada relativo ao litoral para que Adão o nomeasse/naturalizasse; depois, veio o dilúvio como ira divina – Deus pune com o mar.

As grandes navegações da Idade Moderna não alteraram de imediato as fantasias do medo que acompanhavam a vida marítima, pelo contrário. Corbin (1989) conta que a população que embarcava nos navios ficava em silêncio fúnebre no momento em que a terra era perdida de vista e que a única coisa ao alcance dos olhos era mar, horizonte e céu. As náuseas provenientes do balanço das embarcações contribuía para a ideia de que a vida em alto-mar poderia ser perigosa, assim como as doenças que se proliferavam entre os navegantes. Depois de meses no mar, pessoas desembarcavam com escorbuto, micoses, piolhos, doenças venéreas e outras contaminações; os próprios habitantes da beira-mar eram vistos como pessoas repulsivas.

O século XVII, entretanto, vislumbra os balbucios de um novo pensamento, a teologia natural, que de início influenciou alguns poetas franceses a falarem sobre “o prazer da praia”, como Antoine Girard de Saint-Amant, apesar da ainda forte permanência do imaginário bíblico e da visão virgiliana. Saint-Amant, por exemplo, ia à praia meditar sobre o dilúvio,

observar os limites impostos por Deus e imaginar o terror do mar apocalíptico, mas tudo isso era feito com um primeiro despertar de uma contemplação prazerosa.

Ele confessa ficar sentado por horas a fio no alto da falésia, contemplando o horizonte, escutando o estranho grito que as gaivotas lançam no vazio. Depois, desce à praia e passeia longamente; o passeio serve de trampolim à meditação, permite a coleta de conchas. O espelho das águas calmas e as ilusões que provoca, a versatilidade do oceano, o fascinam. (CORBIN, 1989, p. 31)

A figura humana de De Pisis se equivaleria ao poeta Saint-Amant: ela vai à praia contemplar o horizonte, escutar os pássaros, passear longamente pela orla do mar, refletir sobre o poder divino e coletar conchas. A atividade contemplativa à beira-mar, que só se consolida como hábito social a partir da segunda metade do século XIX, está em um contexto em que a elite se conforma com o que não pode controlar, conforma-se com a imensidão incompreensível do horizonte, com a força das ondas, com as águas incontáveis dos oceanos; “situa-se no ponto de articulação de uma concepção estóica da vida moral e da visão cristã que incita a fazer da meditação solidária a figura terrestre da beatitude celeste” (CORBIN, 1989, p. 32). A praia, portanto, torna-se um lugar de meditação e contemplação estoicista como forma de entrar em comunhão com o divino. A teologia natural

implicava a crença em misteriosas correspondências entre o mundo físico e o mundo espiritual, entre o humano e o divino, entre o homem – o microcosmos – e o universo – o macrocosmos. Constituído por uma rede de analogias, o mundo exterior ainda não era visto, antes de tudo, como um enigma a resolver pela observação, nem como um conjunto de forças a ser dominado pelo saber científico. (CORBIN, 1989, p. 34.)

Esse novo tipo de pensamento transforma a visão do mundo natural desconhecido como atemorizante em um espetáculo divino, a manifestação de Deus. A teologia natural começa a resolver alguns medos marítimos. Os monstros dos mares não seriam mais criaturas de terror, mas a prova da grandiosidade e criatividade divinas. O medo se transforma em deslumbramento diante das riquezas do mar, e é esse deslumbre que está presente nas pinturas de De Pisis com a inserção da figura humana contemplativa.

Dessa forma, ao representar um ser humano singular na praia, o pintor italiano insere não apenas a presença simples deste ser, mas evidencia a contemplação humana do espetáculo natural, um espetáculo divino. A contemplação ali é prazerosa, demorada. O contemplador observa o além-mar com desejo pelo horizonte, como se quisesse invadir a paisagem e vice-versa. Ao contemplar a praia sem nenhuma interferência em seu campo de visão, o que o observador representa é uma comunhão com o espetáculo de Deus. O contemplador admira e deseja a eternidade divina, algo que só vai alcançar com a morte, realização do seu tempo

finito, tempo este representado pela própria figura retilínea e sua sombra, que formam os ponteiros do relógio da vida.

O contemplador das naturezas-mortas de Filippo de Pisis é, portanto, representação da própria condição humana, da vida terrena que não tarda a acabar, localizada – na concepção esotérico-cristão do artista – entre morte (a natureza-morta) e vida (a paisagem), vislumbrando a eternidade prometida por Deus. Como a condição humana tem como princípio fundamental a transitoriedade da vida, a figura do contemplador faz o elemento *memento mori* da obra, mas um *memento mori* também modificado pela tensão metafísica entre natureza-morta e paisagem. Pela contemplação calma da paisagem, a morte não é mais temida, assim como o mar também não é mais motivo de pavor: a morte é vista com admiração, uma possibilidade de ascensão e transcendência, de comunhão com o divino. A lembrança de que a morte chegará a qualquer momento e o conforto da promessa de eternidade pós-morte são as potências que a figura humana carrega consigo nas pinturas de Filippo de Pisis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As naturezas-mortas sobre a praia de Filippo de Pisis são uma armadilha metafísica de constante deslocamento do sujeito. O observador, ao olhar a tela pela primeira vez, vislumbra a paisagem com seu horizonte infinito, mas ao ler o título da obra, confunde-se: não se trata de uma paisagem, mas de uma natureza-morta. Os olhos voltam-se novamente para o quadro à procura da cena de elementos inanimados: conchas, frutos, vegetais, livros, flores, crustáceos sobre a areia. Esses elementos, com exceção das conchas, peixes e outros elementos típicos do mar, foram deslocados de seu ambiente natural para habitar a praia e causar estranheza em quem observa. Ramos de alho-poró deitados na areia, cachos de uva, estátuas, conchas gigantes, jarros de flores etc. Ocupando um ambiente que não lhes seria natural – a praia – a natureza-morta de Filippo de Pisis opera na intenção de revelar o invisível posto que o visível, sozinho, é uma incógnita.

Na irresolução visual daquela cena de natureza-morta, os olhos de quem observa voltam-se novamente para a paisagem, à procura de respostas. É nesse movimento do olhar, entre paisagem e natureza-morta e, depois, entre natureza-morta e paisagem, que se funda o deslocamento do sujeito na metafísica depisisiana, em um jogo similar ao que René Magritte propôs na tela surrealista *Ceci n'est pas une pipe*. Não é, mas é, mas pode não ser. Primeiro percebe-se o cachimbo, depois lê-se a frase que perturba o protagonista da obra; o olhar transita entre a imagem e o texto, que nesse caso também opera como imagem, escrito com tinta no meio da tela. Dois elementos que agem em conjunto na obra, que parecem se contradizer, mas na verdade apontam para uma mesma saída: a da armadilha do deslocamento do sujeito. No caso de De Pisis, é no jogo metafísico criado a partir da tensão entre gêneros pictóricos que o descolamento do sujeito opera na intenção de se revelar o invisível, de ordem metafísica, simbólica.

A natureza-morta é um gênero tradicionalmente carregado de simbologia. As pinturas do século XVII da região dos Países Baixos celebravam o excedente agrícola, o luxo do mercantilismo já avançado, a riqueza da Holanda recém-independente, o interesse intelectual das cortes pelos registros botânicos, os nobres gabinetes de curiosidades repletos de objetos catalogados, mas também continham uma forte crítica à fortuna e à vaidade. Com a inserção de elementos simbólicos de *memento mori* – relógios, ampulhetas, crânios –, as naturezas-mortas faziam lembrar que o tempo humano é finito e que ele passa para todos sobre a Terra; “a glória dos feitos grandiosos desvanece-se como um sonho” (SCHNEIDER, 1999).

Apesar de Berger (2011) alertar para o cuidado de não analisar o conceito de *vanitas* sempre como *memento mori*, na pintura de De Pisis, a natureza-morta é de fato uma lembrança da morte. Não há lagarta devorando folhas como símbolo da avareza e da corrupção, há apenas morte: conchas, frutos, vegetais, moluscos, crustáceos aguardando a própria podridão. A lembrança de morte à espreita na pintura do italiano, entretanto, não é acompanhada do peso dramático catequético como era no século XVII: não há intenção eclesiástica de fazer o ser humano temer a morte e o juízo final, quando todos os pecados mundanos devem ser avaliados por um Deus rigoroso. Filippo de Pisis, nascido no fim do século XIX, vivenciou uma sociedade pós-teologia natural, baseada em um Deus pacífico e em comunhão com sua criação. Esta análise só pode ser ratificada e empregada na leitura das pinturas de De Pisis a partir da paisagem praiana de fundo e de seus invisíveis.

A presença frequente da praia tem algo a revelar e a inserção usual da figura humana entre gêneros pictóricos direciona a análise fundada nos princípios da contemplação do litoral, algo que também só se firmou como hábito social a partir da segunda metade do século XIX, pós-teologia natural (CORBIN, 1989). A natureza selvagem e desconhecida não mais era motivo de pavor, mas vista como um espetáculo divino. Antiga casa de monstros e seres mitológicos, o mar agora remetia à beleza do infinito (BAUDELAIRE, 1920) e à grandiosidade de Deus (CORBIN, 1989); contempla-se o infinito contemplando-se o mar que toca o horizonte aberto. A partir do pensamento de Michel Collot (1988), do horizonte como uma pulsação da existência, percebe-se que mar e horizonte cooperam na mesma equação que resulta na ideia de uma existência infinita, algo que só é possível na promessa cristã da vida eterna.

O céu por sua vez – “a casa de Deus” – não raramente aparece nas telas de De Pisis com tamanho destaque que parece querer atrair o observador para si em um movimento de ascensão, assim como a Virgem Maria foi levada aos céus nas cúpulas de Antonio da Correggio ou como Remedios, a Bela ascendeu em *Cem Anos de Solidão*⁸². A morte, desconhecida, não mais assusta: é vista como porta de entrada para a vida eterna prometida por um Deus amoroso. Não haveria sofrimento, tragédia, enfermidade ou qualquer outra coisa negativa: a morte seria um voo bonito para o céu, como mostra tanto a cena de Correggio quanto a cena de García Márquez.

“Tudo decai com a morte. A morte é a última fronteira de todas as coisas” está escrito no verso do retrato de Jane-Loyse Tissier, de Barthel Bruyn, o Velho (SCHNEIDER, 1999).

⁸² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

Em De Pisis, nada decai com a morte, mas transcende; e a morte não é a última fronteira das coisas, pelo contrário, uma passagem para a eternidade ilimitada. Dessa forma, a tensão entre natureza-morta e paisagem (natureza-viva) na obra de De Pisis, modifica a ideia por trás do conceito de *memento mori*: a lembrança da morte é a lembrança de vida eterna, não do castigo divino ou do apelo ao desapego mundano.

O italiano era católico, místico e esotérico; transitou constantemente entre a tradição e a novidade. Em suas telas, essa movimentação contínua entre dicotomias aparece na tensão entre gêneros pictóricos. Apesar de carregarem a natureza-morta em seus títulos, mas trazerem a paisagem como destaque imagético, as telas de De Pisis não são nem natureza-morta nem paisagem: são os dois em constante operação e diálogo. O hibridismo faz parte da essência do artista, mas não apenas: faz parte da história dos gêneros pictóricos também.

Para além da bibliografia existente que explica o fenômeno do Século de Ouro da natureza-morta a partir de questões socioeconômicas, políticas, religiosas, científicas etc., pode-se acrescentar uma outra leitura: o que aconteceu no século XVII parece ser um purismo pontual dos gêneros. Os elementos inanimados empregados antes como acessórios e coadjuvantes das telas, ocuparam no século XVII a posição de protagonistas de uma cena de um único ator, inaugurada por uma virada meta-pictórica, uma tomada de consciência da pintura que se voltou para si mesma (STOICHITA, 1999). Depois, com o romantismo e as vanguardas, outros elementos foram acrescentados ao gênero e seu purismo novamente se desfez, mas não totalmente. Não voltou a ser mero acessório, mas passou a dividir a cena com mais atores em mesmo nível de importância, sejam eles outros gêneros ou a própria experimentação estética.

Como Ferrari (2000) analisou a natureza-morta depisisiana como “o infinitamente pequeno” e a paisagem como “o infinitamente grande”, o artista diz com suas obras que a vida mundana é pequena demais quando comparada à eternidade da vida espiritual. A morte é uma passagem. Filippo de Pisis chegou a escrever no artigo *La cosiddetta Arte Metafisica* que “Uma pintura verdadeiramente bela (...) sempre conduz ao além, à vida após a morte” (p. 82). Suas obras, seus interesses e seu discurso apontam para o pós-morte.

Sabe-se que De Pisis era leitor de Baudelaire e parece colocar em práticas algumas das ideias do poeta francês, desde o mar como uma miniatura do infinito à ideia de morte como uma passagem para uma vida melhor. Em *La Mort des Pauvres*, poema de *As Flores do Mal*, Baudelaire enxerga a morte como refúgio, um “voltar para casa” e ser bem tratado pelos anjos. Ele diz:

É a Morte que consola, infelizmente! e que faz viver;
 É o início da vida, e é a única espera
 Que, como um elixir, nos eleva e nos embebeda,
 E nos dá o coração de caminhar até o anoitecer;

Através da tempestade, e da neve, e da geada,
 É a clareza vibrante do nosso horizonte escuro
 É a pousada famosa escrita no livro,
 Onde se poderá comer, e dormir, e descansar;

É um Anjo que segura em seus dedos magnéticos
 O devaneio e o dom dos sonhos extáticos,
 E que refaz a cama de gente pobre e nua;

É a glória dos Deuses, o sótão místico,
 (...)
 São os canteiros abertos para os Céus desconhecidos!⁸³

A tensão entre gêneros pictóricos nas naturezas-mortas sobre a praia de Filippo de Pisis, amparadas nos elementos metafísicos que o artista emprega como uma característica marcante em seus trabalhos (mar, horizonte, céu), apontam para a ideia da morte como aquilo “que faz viver”, “o início da vida” e um caminho para “céus desconhecidos”. A figura humana solitária e contemplativa que por vezes também é inserida entre a composição de natureza-morta e a natureza-viva de fundo é percebida aqui como um elemento chave dessa tensão. Entre vida e morte, há a própria condição humana que aguarda seu tempo chegar ao fim. Acompanhada apenas de sua sombra marcada, esta figura é uma metáfora do tempo: marca as horas e faz lembrar que o tempo passa para todos sobre a terra. O tempo caminha, assim como a figura humana de De Pisis.

O dilema do tempo é uma característica em comum aos pintores metafísicos italianos: está presente em De Chirico e em Morandi. Apesar de ter assumido um afastamento da Escola

⁸³ No original: C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
 C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
 Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
 Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
 C'est la clarté vibrante à notre horizon noir
 C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
 Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
 Le sommeil et le don des rêves extatiques,
 Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
 (...)

C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!

BAUDELAIRE, Charles. *La Mort des Pauvres*. Disponível em: <<http://fleursdumal.org/poem/198>>. Acesso em 28 de dez 2016.

Metafísica, a metafísica nunca se afastou de Filippo de Pisis. Por mais que as estéticas entre esses três pintores sejam diferentes, eles podem ser aproximados pela ordem metafísica da pintura, uma pintura que mais esconde do que revela e se propõe a ser um enigma a ser decifrado. O invisível oculto em De Chirico e em Morandi aponta para a solidão, o abandono, o isolamento, que também aparecem nas naturezas-mortas de De Pisis, porém com uma proposta de resolução que evoca a paz e a tranquilidade eternas. Ferrari (2000) escreve que as naturezas-mortas sobre a praia de De Pisis são a manifestação do sentimento de angústia e de morte. Ela acertou quanto à morte, mas errou quanto à angústia. A morte está presente, mas como própria libertação da mortalidade humana.

REFERÊNCIAS

ARMATO, Gaspare. Quando il flâneur è un ozioso affaccendato. In: _____. **Il senso storico del flâneur**. Napoli: Grafica Elettronica, 2011. p. 15-78.

BACHELARD, Gaston. La parole de l'eau. In: _____. **L'Eau et les Rêves**. Paris: Librairie Générale Française, 2015. p. 207-218.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: MAGNY, Olivier (Org.). **Sur le dandysme**. Paris: Union Générale d'Édition, 1971. p. 189-246.

_____. **As flores do mal**. Apresentação de Marcelo Jacques; tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

_____. A especificidade das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura vol. 7: o paralelo das artes**. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 102-113.

_____. O elogio da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura vol. 10: Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

_____. **Journaux Intimes**. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1920.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX <Exposés de 1939>. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 65-67.

_____. O flâneur. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 461-471.

BERGER, Harry. Vanitas: The McGuffin of Still Life. In: _____. **Caterpillars: Reflections on seventeenth-century dutch still-life painting**. New York: Fordham University Press, 2011. p. 12-18.

BERGSTRÖM, Ingvar. Historical introduction. In: _____. **Dutch still life painting in the seventeenth century**. Translated by Christina Hedström. New York: Hacker Art Books, 1983 (2ª edição). p. 1-41.

BESSE, Jean Marc. Vapores no céu. A paisagem italiana na viagem de Goethe. In: _____. **Ver a terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 45-60.

BODKIN, Thomas. Uma paisagem de Cézanne. In: _____. **Introdução à pintura.** Lisboa: Portugália Editora, 1965. p. 275-281.

BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked: Four essays on still life painting.** London: Reaktion Books, 1990.

CANTON, Kátia. **Mesa de artista** [natureza-morta]. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte.** Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHASTEL, André. **A arte italiana.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a Arte Brasileira. **Revista Italianística**, São Paulo, ano III, n. 3, p. 109-134, 1995.

COLLOT, Michel. De l'horizon du paysage a l'horizon des poètes. In: _____. **L'horizon fabuleux.** Paris: Librairie José Corti, 1988. p. 11-23.

CORBIN, Alan. A ignorância e os balbucios do desejo. In: _____. **O território do vazio: A praia e o imaginário ocidental.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture.** Paris: 1972.

DELACROIX, Eugène. Diário (1822, 1853, 1854). In: _____. LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura vol. 7: o paralelo das artes.** São Paulo: Editora 34, 2005. p. 93-101.

DE PISIS, Filippo. **La città dalle 100 meraviglie.** Milano: Abscondita SRL, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. A imagem-fantasma: Sobrevivência das formas e impurezas do tempo. In: _____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo**

Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. p. 13-93.

_____. **A imagem-matriz:** História da arte e genealogia da semelhança. In: _____. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 71-100.

DUCA, Lo. **Giorgio de Chirico.** Milano: Ulrico Hoepli, 1945.

GIUFFRÉ, Guido. **Morandi.** London: Hamlyn, 1971.

GOMBRICH, Ernst H. The mirror of nature: Holland, seventeenth century. In: _____. **The story of art.** Oxford: Phaidon Press, 1984.

GROOTENBOER, Hanneke. The Paradox of Still Life. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 34, issue 3, p. 486-488. Oxford University Press, 2011.

GROS, Frédéric. **Marcher, une philosophie.** Paris: Editions Flammarion, 2011.

GUALDONI, Flaminio. **Still Life.** Milano: Skira Mini Art Books, 2009.

HOLZHEY, Magdalena. Metafísica do cotidiano. In: _____. **De Chirico.** Köln: Taschen, 2006. p. 44-55.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Uma leitura de gênero possível: o motivo da figura feminina nua. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. (Org.). **História da Arte – Ensaio Contemporâneos.** 1ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011, v. 1, p. 145-151.

_____. **As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil.** VI Encontro de História da Arte, Unicamp, 2010. Disponível em: < http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/ana_goncalves_magalhaes.pdf> Acesso em: 8 fev 2017.

_____. **Margherita Sarfatti e o Brasil:** A coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), 2010, p. 257-263. Disponível em: < <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/completo2010copia.pdf>> Acesso em: 10 fev 2017.

_____. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP:** Estudos em torno das coleções Matarazzo. Revista USP, São Paulo, n. 90, p. 200-216, junho/agosto 2011.

_____. **Realismo, Classicismo, Latinidade:** As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos anos 1930. Anais XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Rio de Janeiro: FAPERJ UERJ, p. 425-441, 2011

_____. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 1, p. 77-108, 2012a.

_____. Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Colecionismo privado dos anos 1930-40. In: Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) na Universidade de Brasília. Rio de Janeiro: FAPERJ UERJ, 2012b. p. 1583-1602.

MALDONADO, Mauro. O estrangeiro. In: _____. **Raízes errantes.** São Paulo: Editora 34, 2002. p. 29-34.

MARCHAND, Bernard. **Paris, histoire d'une ville** (XIXe-XXe siècle). Paris: Éditions du Seuil, 1993.

MARIANI, Luca; PARISELLA, Agata; TRAPANI, Giovanna. **La pittura in cucina.** Palermo: Sellerio, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013. p. 123-149.

NOVAES, Adauto. As aventuras de uma palavra maldita. In: _____. **Elogio à preguiça.** São Paulo: Edições SESC SP, 2012. p. 11-27.

PRATES, Kátia. **A imagem rarefeita:** Entre o vazio e o infinito. 2011. 168 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PROUST, Marcel. Chardin: The Essence of Things. In: Art News 53/6. New York: The Art Foundation Press, 1954. p. 101-106.

SCHNEIDER, Norbert. **Naturezas Mortas:** A pintura de Naturezas Mortas nos primórdios da Idade Moderna. Köln: Taschen, 1999.

STERLING, Charles. **La nature morte de l'antiquité a nos jours**. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1952.

STOICHITA, Victor. The surprised eye. In: _____. **The self-aware image: An insight into early modern meta-painting**. Translated by Anne-Marie Glasheen. Cambridge: University Press, 1997. p. 3-63.

TIBERGHEN, Gilles. A cidade nômade. In: _____. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. p. 17-22.

TOMASI, Lucia Tongiorgi; ZANGHERI, Luigi. Introduzione. In: MARCUCCI, Rossella; RONCARATI, Rossella. **Filippo de Pisis Botanico Flâneur: Un giovane tra erbe, ville e poesia**. Firenze: Leo S. Olschki, 2012. p. 5-8.

WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli: Uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: _____. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3-87.

ZANOTTO, Sandro. Filippo de Pisis e Ferrara. In: DE PISIS, Filippo. **La città dalle 100 meraviglie**. Milano: Abscondita SRL, 2009. p. 151-166.

_____. Prefazione. In: DE PISIS, Filippo. **Futurismo, dadaismo, metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti**. A cura di Bona de Pisis e Sandro Zanotto. Milano: Libri Scheiwiller, 1981. p. 7-11.

Catálogos de exposições

ARGAN, Giulio Carlo. Pittura di De Pisis. **Filippo de Pisis nel centenario della nascita: La felicità del dipingere**. Firenze: Edizioni Pananti, 1996. p. 39-40. Catálogo de exposição.

ALIBRANDI, Andrea. De Pisis e la leggerezza. **Filippo de Pisis: Natura e contaminazione umana**. Firenze: Galleria Tornabuoni, 2001. p. 27-40. Catálogo de exposição.

ANGELIS, Daniela de. Catalogo delle opere. **De Pisis: Gli anni di Parigi, 1925-1939**. Milano: Nuova edizione Gabriele Mazzotta, 1987, p. 121-183. Catálogo de exposição.

BRIGANTI, Giuliano. De Pisis, Parigi e la "bonne peinture". In: De Pisis: Gli anni di Parigi, 1925-1939. Catálogo de exposição. Milano: Nuova edizione Gabriele Mazzotta, 1987, p. 11-18.

CANTON, Kátia. Natureza-morta, Still life. **Natureza-morta, Still life**. São Paulo: MAC-

USP, 2004. Catálogo de exposição.

CAPUTO, Antonio. Alcune Testimonianze. **La metafisica**. Roma: Edizioni Quasar, 1982. p. 155-164. Catálogo de exposição.

CARAMEL, Luciano. La pittura come autoritratto. **De Pisis: La poesia nei fiori e nelle cose**. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000. p. 17-20. Catálogo de exposição.

CAVALLO, Luigi. Filippo de Pisis: Natura e contaminazione umana. **Filippo de Pisis: Natura e contaminazione humana**. Firenze: Galleria Tornabuoni, 2001. p. 13-24. Catálogo de exposição.

CRESPI, Stefano. De Pisis, nature morte e la pagina bianca. **Nature Morte**. Milano: Edizioni Charta, 1996. p. 15-23. Catálogo de exposição.

FARINA, Franco; LOPRESTI, Elisabetta. Ferrara e i personaggi della Metafisica. **La metafisica**. Roma: Edizioni Quasar, 1982. p. 151-154. Catálogo de exposição.

FERRARI, Claudia Gian. Filippo de Pisis: La poesia nei fiori e nelle cose. **De Pisis: La poesia nei fiori e nelle cose**. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000. p. 9-16. Catálogo de exposição.

_____. **De Pisis, Il brivido inquieto della bellezza**. Nature Morte. Milano: Edizioni Charta, 1996. p. 11-13. Catálogo de exposição.

GALLAGHER, Ann. **Still Life: Natureza-morta**. São Paulo: British Council, SESI, MAC-USP, 2004, p. 5-25. Catálogo de exposição.

GALLO, Francesco. **De Pisis: Opere su carta, 1921-1952**. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1984. p. 7-26. Catálogo de exposição.

GENOVA, Giorgio di. La metafisica di de Chirico e Dintorni. **La metafisica**. Roma: Edizioni Quasar, 1982. p. 19-86. Catálogo de exposição.

LEVI, Corrado. Esule strutturale. **De Pisis: Gli anni di Parigi, 1925-1939**. Catálogo de exposição. Milano: Nuova edizione Gabriele Mazzotta, 1987, p. 19-22.

MIRACCO, Renato. Breves observações sobre a segunda vida das naturezas-mortas: origens e características. **Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália**. Milão: Edizione Gabriele Mazzotta, 2006. p. 13-20. Catálogo de exposição.

NALDINI, Nico. De Pisis a Panam: Appunti dal 1925-1939. **De Pisis: Gli anni di Parigi, 1925-1939**. Catálogo de exposição. Milano: Nuova edizione Gabriele Mazzotta, 1987, p. 23-43.

Sites:

Associazione per Filippo de Pisis. Disponível em: <<http://filippodepisis.org/>> Acesso em: 7 jan. 2016.

Centre Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/>> Acesso em: 20 fev. 2016.

Museo del Novecento. Disponível em: <<http://www.museodelnovecento.org/it/>> Acesso em: 25 fev. 2016.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/>> Acesso em: 15 jan. 2016.

Museum of Modern Art (MoMA). Disponível em: <<http://moma.org/>> Acesso em: 23 fev. 2016.

Museum Sammlung Rosengart Luzern. Disponível em: <<http://www.rosengart.ch/welcome.php5>> Acesso em: 17 jan. 2016.

Museus visitados em pesquisa de campo:

Roserngart Museum: Luzern, Suíça.

Museu do Prado: Madrid, Espanha.

Centre George Pompidou: Paris, França.

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris: Paris, França.

Pinacoteca di Brera: Milão, Itália.

Pinacoteca Ambrosiana: Milão, Itália.

Galleria d'Arte Moderna: Milão, Itália.

Museo del Novecento: Milão, Itália.

British Museum: Londres, Inglaterra.

National Gallery: Londres, Inglaterra.