



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES - IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

As naturezas-mortas de Raphaelle Peale (1774-1825):

Ingredientes para uma narrativa visual

Nina Ricardo Dias da Costa

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

BRASÍLIA

2017

Nina Ricardo Dias da Costa

As naturezas-mortas de Raphaelle Peale (1774-1825):

Ingredientes para uma narrativa visual

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília

2017

Às amigas que sentaram ao meu lado durante todo este processo, Tautau e Bagui, meus pais que me apoiaram independente de tudo e as gatas Mia e Peta que não me deixaram nunca sozinha.

Agradecimentos

Aos meus pais, Luciana e Miguel que nunca desistiram de mim não importa aonde eu fosse. Meus avós, Militão e Rosa (*in memoriam*) que além de apoio me deram tudo que eu precisei para alcançar meus objetivos. Minha madrinha Tânia (*in memoriam*) que me amou mais do que qualquer outra pessoa e me ensinou a me amar também. As amigas que fiz neste curso, Gisele e Roberta que foram excelentes companheiras de combate nesse campo de batalha que é a universidade. E as amigas Gabriela e Thauana que me ajudaram a levantar quando eu me cansei, sentaram ao meu lado, cada qual a sua maneira, e não me deixaram desistir.

Ao meu orientador, Biagio, por ser mais do que paciente, por me empurrar de volta para fora da minha zona de conforto e me apresentar novos temas e possibilidades. Por confiar em mim e por ter sido uma pessoa sensível diante dos meus bloqueios e crises.

Gostaria também de agradecer a professora Vera Pugliese que foi a primeira pessoa a me estender a mão. Aos professores Gabriele Cornelli e Denise Camargo que foram para mim professores e chefes, acreditando no meu potencial e me ajudando a crescer como profissional. Gostaria de agradecer aos demais professores do departamento como um todo por tudo que cada um me ofereceu como professores e, em alguns casos, amigos. Por fim, agradecer do fundo do meu coração por todos os colegas do departamento que sempre me trataram com muito carinho e respeito.

Resumo

Essa pesquisa pretende, através da análise da obra *Still Life with Cake* do artista estadunidense Raphaelle Peale (1774-1825), compreender aspectos da pintura de natureza-morta, suas origens e os motivos socioculturais que levaram diversos artistas a exibir obras com um conteúdo considerado, à época, notoriamente inferior, de acordo com os padrões da academia. A compreensão destes aspectos, unidos à observação de outras obras com características semelhantes do próprio artista, passarão pelos contextos artístico e sociais europeus. Será considerado o desenvolvimento do gênero e suas principais características para deter-nos no aspecto mais relevante de Peale: sua insistência na representação de bolos.

Palavras-chave: Natureza-morta; Raphaelle Peale; Bolo.

Abstract

This research intends, through the analysis of the painting 'Still Life with Cake' from American artist Raphaelle Peale (1774-1825), to comprehend aspects of still life painting, its origins and both the social and the cultural reasons that took many artists to exhibit works with such content, that by that time, was considered notoriously inferior, by the academic standards. The comprehension of such aspects united to the observation of other similar characteristics found within the artist's works, will pass through the artistic and social contexts of Europe. We will consider characteristics from de genre until its development so we can focus on the most relevant aspect of Peale: his insistence in representing cakes.

Lista de Imagens

- Figura 1:** Raphaelle Peale, Still Life with Cake, 1818, óleo sobre painel, 27,3 x 38,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York Fonte: <http://www.metmuseum.org> 13
- Figura 2:** Jean-Siméon Chardin, Basket with Wild Strawberries, 1761, óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Coleção privada. Fonte: <http://www.metmuseum.org> 15
- Figura 3:** Still life with eggs and game, Século I, Museo nazionale di Napoli, Napoli, Itália Fonte: <http://quod.lib.umich.edu> 18
- Figura 4:** cubiculum Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, 50–40 B.C.E., fresco Fonte: www.khanacademy.org 20
- Figura 5:** Coecke van Aelst, Last Supper, 1531, óleo sobre painel, 75 x 82 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels Fonte: <http://www.wga.hu/> 23
- Figura 6:** Joachim Beuckelaer, Market Woman with Fruit, Vegetables and Poultry, 1564, óleo sobre carvalho, 118 x 171 cm, Staatliche Museen, Kassel Fonte: <http://www.wga.hu/> 23
- Figura 7:** Giovanni Ambrogio Figino, Metal Plate with Peaches and Vine Leaves, 1591-94, óleo sobre painel, 21 x 29 cm, Private collection Fonte: <http://www.wga.hu> 25
- Figura 8:** Juan Sánchez Cotán, Bodegón de caza, hortalizas y frutas; 1602, óleo sobre tela, 68cm x 88,2cm; Museo del Prado, Madrid, Espanha Fonte: www.museodelprado.es 27
- Figura 9:** Francisco de Zurbarán, Bodegón con cacharros, 1650, óleo sobre tela, 46cm x 84cm, Museo del Prado, Madrid, Espanha Fonte: www.museodelprado.es 27
- Figura 10:** Caravaggio, Cenestra di frutta, 1597, óleo sobre tela, 31cm x 47cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, Itália Fonte: <http://www.wga.hu> 28
- Figura 11:** Charles Willson Peale, Staircase Group (Portrait of Raphaelle Peale and Titian Ramsay Peale I), 1795, óleo sobre tela, 227,3 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia Fonte: <http://www.philamuseum.org> 31
- Figura 12:** Raphaelle Peale, Melons and Morning Glory, 1813, óleo sobre tela, 52,6 x 65,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington Fonte: <http://americanart.si.edu> 33
- Figura 13:** Raphaelle Peale, Still Life with Cake, 1822, óleo sobre telal, 24,1 x 28,7 cm, Brooklyn Museum, New York Fonte: www.brooklynmuseum.org 36

Figura 14: Raphaelle Peale, Still Life with Apples, Sherry, and Tea Cake, 1822, óleo sobre madeira, 26,67 x 41,59 cm, National Gallery of Art, Washington Fonte: <http://www.nga.gov>.....38

Sumário

1. Prólogo (ou aquecimento do forno)	10
2. Ingredientes entre os quais: Proust e morangos (ou motivo de pesquisa)	14
3. Modo de preparo (ou breve história do gênero natureza-morta)	16
3.1 Secos (ou antecedentes históricos).....	17
3.2 Molhados (ou interpretando nomes)	21
3.3 Bater a massa (ou do religioso ao social)	22
4. Para o forno: que bolo é esse?	29
5. O bolo final.....	39

1. Prólogo (ou aquecimento do forno)

Em um dia comum Ana trabalha do amanhecer, as vezes um pouco antes, até que o último membro da família tenha ido dormir. Ana trabalha em uma casa simples, mas confortável, em uma cidade pequena. Ainda com o nascer do sol, recebe as provisões para o dia, como frutas, verduras, legumes, grãos, carnes e vinhos que durante o decorrer do dia serão transformados em pães, assados, geleias, cozidos, cestas e travessas. Ela escolhe cada um dos alimentos cheirando as frutas para saber se estavam docinhas, passando as mãos pelas cascas dos legumes para sentir sua textura, observando a cor vibrante dos cortes de carne, às vezes provando um pedaço disso ou daquilo pelo prazer. Dentro de casa, cuida para que os vinhos decantem cada um a seu tempo, que cada fruta e legume tenha um pedaço de sombra fresca para esperar e que a carne seja colocada fora do alcance dos gatos e dos cachorros. Depois ela prepara a mesa para o café da manhã e começa a arrumar a casa enquanto espera a família acordar. Quando acordam todos se encaminham para a sala de jantar, onde mal notam o que há para comer ou decorar a mesa, ou ainda, uns aos outros, e já partem apressados para suas tarefas. Ana se encarrega então de garantir que as crianças estejam bem, lava e estende a roupa e começa os preparativos para o almoço. Volta a arrumar a casa, sai para buscar flores e volta para preparar o chá e as torradas para o lanche. Prepara a sopa para o jantar e começa a preparar o pão que servirá no dia seguinte no café.

Durante um jantar é informada de que parentes da família estarão na casa por alguns dias e que, por tanto, o quarto de hóspedes precisa ser aberto e arrumado para receber os que irão chegar. Ao acordar no dia seguinte, inicia seu trabalho habitual e acrescenta a sua lista a tarefa de garantir lençóis e toalhas limpas para os visitantes e que, como de costume, uma linda e farta cesta com frutas, assim como vasos com flores, estejam a disposição de todos. Não é somente o quarto que demanda de Ana uma atenção especial. Convidados na casa significam cafés completos, almoços no jardim e jantares fartos que mais parecem banquetes e assim, Ana tem que aprimorar sua rotina diária o que realmente não a incomoda tanto quando poderia parecer.

Os parentes chegam e com eles a atenção redobrada e o cuidado com cada prato que da cozinha saía. Assados eram servidos em bandejas de prata cercados por legumes

cortados nos mais diversos formatos das mais diversas flores. Tortas em camadas eram servidas com frutas das mais variadas espécies. Vinhos de todos os tipos eram abertos para todas as refeições. E a pressa com que a família costumava realizar suas refeições se transformava em festa e descontração. Uma coisa apenas não mudava, a aparente sensação de que pouca ou nenhuma atenção era dada ao que estava diante deles.

Em uma manhã, enquanto as visitas ainda estavam na casa, Ana recebeu, junto as provisões habituais, um punhado de uvas-passas para provar. Digo que este era um dia especial, pois era uma dessas ocasiões onde, mesmo com tudo que havia para ser feito, ela se sentiu inspirada a encontrar um tempo, entre todas as tarefas do dia, para um prato a mais. Colocou então as passas de molho em uma travessa de rum e ali as deixou enquanto se dedicava às demais tarefas do dia. Sentiu-se animada e ansiosa, pois o trabalho a mais não era visto como um fardo para um dia já tão atarefado, mas como uma feliz novidade para quebrar a rotina diária. Fez o que fazia todos os dias, arrumou as provisões que recebera, cuidou do pão do café, do assado do almoço e da sopa do jantar e quando sua cozinha estava finalmente em ordem de novo ao invés de se retirar, como de costume, pôs-se a preparar o forno e a buscar por travessas, colheres, copos e formas.

Buscou ovos, manteiga, farinha, açúcar, fermento e especiarias e distribuiu tudo no balcão. Selecionou duas travessas e uma pequena forma e iniciou o preparo. Separou as claras das gemas; as primeiras ela colocou em um pote e reservou, as segundas colocou em outro onde já havia colocado o açúcar. Misturou os dois ingredientes com toda a calma do mundo até que tivessem triplicado de volume e tivessem sua cor transformada em um amarelo suave bem claro. Acrescentou a farinha, fermento e as especiarias em pó, peneirando colherada por colherada e quando a massa já estava seca de mais para misturar derramou nela o leite e mexeu até que tudo estivesse bem uniforme. Neste momento, coou as passas, que estavam de molho, e misturou o rum a massa. Pegou as claras que havia deixado de lado e começou a batê-las em movimentos circulares firmes e regulares, até as converter em uma grande massa fofa e branca como neve. Com as duas partes prontas ela foi acrescentando colherada por colherada das claras nevadas a outra mistura e quando terminou juntou as passas e colocou tudo em uma pequena forma redonda.

Enquanto o bolo assa, ela volta a organizar o balcão, devolvendo alguns potes e pegando alguns outros, lavando as travessas, colheres e copos e pegando alguns mais. Prepara uma linda calda branca aveludada misturando açúcar, manteiga e limão e quando o bolo dourado e crescido sai do forno, ela o coloca em um prato e sobre ele espalha a calda branca que escorre delicadamente pelas laterais. Corta o bolo em quatro partes e toma o cuidado de decorar o prato com folhas e cachos de uvas enquanto revê, em sua mente, todos os passos que tomou até aquele momento. Pensou também em como cozinha todos os dias quase tão automaticamente quanto comem as pessoas da família que moram na casa. Olhou novamente para o bolo e, agora com certa melancolia, pensou em todos os detalhes especiais que havia posto ali. Um pão; água e farinha; alimentaria o corpo, mas o bolo não era simplesmente alimento, o bolo era alimento para o olhar com sua cor dourada, sua cobertura branca e seus cachos de uvas verdes e roxas. Era para os olhos fechados o cheiro de um barco vindo de longe carregado de especiarias que perfumavam o ambiente com aromas que eram ao mesmo tempo picantes e doces, amadeirados e frutais. Para os ouvidos era o silêncio da antecipação; para a boca era o desejo em forma de seiva e para o toque, a memória do trabalho que a levou até ali.

Ana colocou o bolo sobre o balcão da cozinha, serviu-se de uma taça de vinho e tomou distância para observar mais profundamente a cena diante dela. Não era comum, durante a correria do dia a dia, parar dessa maneira, Ana mal tinha tempo para comer e descansar. Mas ali estava ela, sentada em uma cadeira, a meia luz das velas que iluminavam a velha cozinha. O bolo, que mesmo adornado com suas folhas e cachos, não era luxuoso ou especial, repousava ao lado da taça de vinho de Ana. O balcão e a parede compartilhavam uma coloração envelhecida que se tornava irrelevante para o olhar. Nenhum adereço a mais a distraia. Naquele momento tudo o que existia era o vinho e o bolo.



Figura 1 Raphaelle Peale, Still Life with Cake, 1818, óleo sobre painel, 27,3 x 38,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York Fonte: <http://www.metmuseum.org>

2. Ingredientes entre os quais: Proust e morangos (ou motivo de pesquisa)

Proust¹, certa vez, ao descrever a obra de Chardin² fala sobre como “[...] a obra de arte de um grande pintor pode assim ser para nós, o que a cena significou para ele” (1952, p. 105)³, ou seja, o que há para ser admirado em uma obra de arte de natureza morta é nada mais do que o que foi admirado anteriormente pelo artista. Proust alerta ainda para o fato de que não pretende dizer o que o artista sentiu ou imaginou, como muitos, mas o faz mesmo assim, afirmando apenas que o artista muito provavelmente o fez de forma inconsciente. Em suas palavras, “Uma mulher não precisa do conhecimento sobre medicina para dar a luz; um homem não precisa entender a psicologia do amor para amar” (1952, p. 106)⁴. Diante de tal exemplo cabe a nós compreender que o que nos levará a assimilação da obra – dentro do possível – não é a descoberta dos motivos do artista e sim a compreensão do que nos faz nos interessar por ela.

Proust nos apresenta essas ideias descrevendo o dia de um jovem com inclinações artísticas. O jovem vai até o Louvre para admirar as obras de grandes pintores e Proust sugere que as obras de Chardin (figura 2) deveriam ser observadas com atenção especial, pois Chardin pinta tudo aquilo que o jovem despreza em sua vida; a simplicidade, o dia a dia de uma casa modesta, os elementos e objetos cotidianos que não são belos como os encontrados em grandes salões. A esse jovem ele diria “se tudo isso agora lhe parece bonito é por que Chardin achou bonito de pintar. E ele achou isso bonito para pintar por que ele achou bonito de olhar” (PROUST, 1952, p. 102)⁵. Ele chama atenção para o fato de que se a obra foi capaz de despertar sentimentos de apreço no jovem rapaz a forma como o rapaz passaria a ver sua vida deveria mudar, pois Chardin não está apresentando cenas desconhecidas de eventos distantes de seu espectador, o que ele faz, de fato, é ressignificar o cotidiano alterando o que merece ser observado e absorvido arrancando-o da posição de monotonia habitual e elevando-o a posição do belo. Para ele o jovem não mais seria capaz de

¹ Marcel Proust (1871-1922) escritor e crítico de arte francês.

² Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-779) foi um pintor do período barroco francês conhecido por suas pinturas de natureza-morta e sobre a burguesia francesa.

³ Tradução nossa: “[...] the work of art of a great painter can be to us because of what it has been to him”.

⁴ Tradução nossa: “A woman does not need a knowledge of medicine to give birth to a child; a man need not understand the psychology of love in order to love.”

⁵ Tradução nossa: “If all this now seems to beautiful to look at, it is because Chardin found it beautiful to paint. And he found it beautiful to paint because he found it beautiful to look at.”

passar por sua mesa de jantar com objetos e utensílios simples e gastos e julgar aquele momento como desinteressante, mas passaria a olhar com fascínio, compreenderia beleza nos pequenos instantes da vida e não somente nas grandes e gloriosas memórias de batalhas ou nos adornos luxuosos de lugares e coisas que ele não viveu.



Figura 2 Jean-Siméon Chardin, Le Panier de fraises des bois, 1761, óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Coleção privada. Fonte: <http://www.metmuseum.org>

O texto de Proust nos foi apresentado como inspiração para compreender a obra de Raphaëlle Peale (figura 1) que retrata um tema pouco encontrado na pintura: o bolo. A obra de Peale, entretanto, chegou a nós como objeto para compreendermos outro assunto que nos é muito caro: a comida. Ao procurar por um objeto que pudesse ser a essência deste trabalho nos preocupamos em achar algo que melhor representasse nossa paixão maior e fundamental que é a arte de cozinhar e servir e como traduzir isso em forma de arte. Para isso levamos em consideração que poucas

coisas são tão convidativas, festivas, simples e deliciosas quanto um bolo que é sempre feito para ser compartilhado.

Podemos buscar, por tanto, em nossa própria curiosidade e admiração o que faz a obra de natureza morta ser interessante; o que nos leva a querer admirar um bolo. Nascem, então, dessa curiosidade as perguntas que irão nos orientar durante o processo de absorção da obra, como o que constitui uma obra de natureza-morta? Ou ainda, como surge, diante de temas considerados superiores e mais elevados como a pintura histórica ou a pintura de retratos, o interesse em representar um tema tão cotidiano e tão mundano? Como isso se transforma em algo que mereça ser admirado? E, por fim, o que significa admirar um bolo?

Para responder a todas essas perguntas é preciso compreender o alimento como algo além da nutrição, como sugeriram Marchesi⁶ e Vercelloni⁷ (2010), compreender que comer é um ato social e cultural e que após a fome ser saciada pela voracidade inicial o prazer de alimentar-se é desviado para a contemplação (2010, p. 30). O desvio não é uma prática recente, é assim desde os primórdios da humanidade e foi celebrado desde a antiguidade, onde podemos começar a buscar as respostas para nossos questionamentos.

3. Modo de preparo (ou breve história do gênero natureza-morta)

A pintura de natureza morta não deve ser compreendida como um fenômeno de um período específico, mas como uma série que ao longo da história da pintura foi se desenvolvendo até que em um dado momento foi classificada e nomeada, passando a ser um gênero próprio. O termo surge na Holanda em meados do século XVII, mas a pintura de objetos inanimados, alimentos e utensílios de mesa, objetos cotidianos, flores e animais, pode ser encontrada desde a antiguidade. Registros foram encontrados nas vilas romanas soterradas pela lava do Vesúvio, na região da baía de Nápoles, onde se encontrava a famosa cidade de Pompeia, no ano 79 d.C.. As xênias,

⁶ Gualtiero Marchesi é chefe de cozinha, restaurador, jornalista e escritor italiano conhecido como criador da moderna cozinha italiana e autor de manuais e textos gastronômicos.

⁷ Luca Vercelloni é especialista em *marketing* alimentício e escritor italiano conhecido como diretor do observatório sistemático sobre a sensibilidade alimentar da população italiana e por publicações de textos e livros na mesma área.

como eram chamadas, apresentam grande semelhança com a natureza morta que conhecemos a partir do século XVII e por isso merecem especial atenção.

3.1 Secos (ou antecedentes históricos)

A palavra *xênia* é um conceito da antiguidade grega para hospitalidade. Refere-se tanto aos cuidados que o anfitrião tem com os hóspedes quanto com o cuidado e respeito que o hóspede tem com seu anfitrião. Ainda na Grécia Antiga inicia-se o ritual de oferecer aos hóspedes alimentos crus e ambiente privativo apropriado para que os mesmos tivessem a liberdade de preparar sua própria comida de acordo com suas tradições e necessidades. Essa prática visava “eliminar” as diferenças sociais e culturais entre ambos, aproximando-os, além de sua relação com a crença antiga de que os deuses andavam entre os homens e, portanto, poderiam se apresentar como um estranho que pede abrigo, o que pode caracterizar a prática do ritual da *xênia* como uma ação de oferenda.

Com isso em mente podemos partir do princípio de que as pinturas denominadas *xênia* representem os objetos de conforto que se ofereciam aos hospedes nas casas gregas e romanas. O contexto das *xênia* passou por diversas experiências durante o seu desenvolvimento no período clássico, partindo de uma experiência de aproximação com a natureza através da eliminação da ação evidente do homem até o período onde a necessidade de ostentação dos luxos e riquezas fica bastante evidente. Em suma, passa-se de uma tentativa de eliminação do fator cultural – onde se enquadra a hospitalidade – para uma representação explícita de cultura, onde a *xênia* como hospitalidade acaba em isolamento. Segundo Norman Bryson (1990) a transição de natureza para cultura tem um caráter lapsário. Ele explica isso segundo a análise de duas obras (figura 3) encontradas no livro *Images*, de Filóstrato⁸. Bryson considera as duas *xênia* em extremos opostos dentro do *métier*, e se baseia nos alimentos encontrados nas duas para justificar essa determinação; na primeira *xênia* ele encontra alimentos crus que se apresentam sob os efeitos apenas da natureza, enquanto na segunda ele encontra alimentos fermentados, cozidos e elaborados que foram transformados não pela ação natural, mas pela mão do homem. Sobre isso, Bryson diz:

⁸ Lucio Flávio Filóstrato (172-250) foi um filósofo sofista do período dos imperadores romanos.

[...] o intervalo abrangido pela *Xenias I* e *II* começa em um estado de natureza pura (figos, mel, castanhas, leite) atravessa as categorias de comida fermentada, preparada e cozida e termina em um estado de hiper-refinamento representado por especiarias, *palathe* [uma compota de figos], e vinhos de *Pramnian* e *Thasian* [regiões da Grécia Antiga]. [...] para Filóstrato, as xênias remetem a narrativa da progressão da cultura desde condições primitivas, satisfação existencial e simples equilíbrio diante da abundância da natureza até as complexidades da riqueza e descanso, diferença social e estranhamento. (BRYSON, 1990, p. 46)⁹



Figura 3 Natureza morta com ovos e jogo, Século I, Museo nazionale di Napoli, Napoli, Itália Fonte: <http://quod.lib.umich.edu>

Outro ponto importante para a configuração da natureza morta que tanto Bryson (1990) quanto Schneider (2009) destacam é a da técnica conhecida como *Trompe l'oeil*, que, assim como a Natureza morta, já apresenta seus primeiros sinais ainda no período antigo, embora tenha sido classificada apenas no período barroco. Duas das mais famosas obras de natureza morta envolvendo o *Trompe l'oeil* são descritas por

⁹Nossa tradução: “[...] the range covered by *Xenia I* and *Xenia II* starts in a state of pure nature (figs, honey, chestnuts, milk), travels across the categories of food fermented, prepared and cooked, and ends in the stage of over-refinement represented by spice, *palathe*, and *Pramnian* and *Thasian* wine. [...] for Philostratus, *xenia* bring to mind the whole narrative of culture’s progression from primitive conditions, creatural satisfaction, and simple equality before nature’s abundance, on to the complexities of affluence and leisure, social difference and estrangement.”

Plínio, O Velho¹⁰ em seu *História Natural*¹¹ onde ele narra uma disputa de habilidades entre os pintores Zeuxis e Parrásio. O primeiro pinta um cacho de uvas tão perfeito que até mesmo os pássaros descem dos céus para tentar comê-las; o segundo pinta cortinas tão realistas que o Zeuxis, pintor ilusionista, se confunde e as tenta abrir. O objetivo, porém, ao citarmos esse evento, é o de nos atentarmos ao significado de se almejar uma reprodução realista de objetos cotidianos; não se tratava da representação de cópias da realidade e sim de se alcançar uma mimesis da realidade através de artifícios de ilusão. Segundo Bryson:

Quando a representação é posta ao lado do original, ela é elevada a um poder maior: se torna 'simulação'. Afinal, algo que pode ser representado com precisão não precisa ter associação com o status do original: representação não necessariamente produz de si a ideia de competição entre original e cópia ou do poder independente da cópia. (BRYSON, 1990, p. 36)¹²

¹⁰ Caio Plínio Segundo (23-79) foi um escritor e filósofo naturalista romano conhecido por sua obra *História Natural*.

¹¹ *História Natural* é uma espécie de enciclopédia escrita por Plínio, O Velho, onde o mesmo registrou boa parte dos conhecimentos de sua época.

¹² Tradução nossa: “*When a representation is placed alongside or against the original, representation is raised to a higher power: it becomes 'simulation'. After all, that something can be accurately represented need have no bearing on the status of the original: representation does not **necessarily** produce of itself the idea of competition between the original and copy, or of the copy's independent power.*”



Figura 4 *cubiculum* Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, 50–40 B.C.E., fresco Fonte: www.khanacademy.org

As técnicas se encontram representadas em espaços arquitetônicos onde foram utilizadas dentro do âmbito da decoração para simular ambientes dentro de ambientes (figura 4), ou seja, os cômodos recebiam, através de técnicas de ilusão, novas dimensões, profundidade e significado, tudo com o objetivo de negar os limites físicos do espaço. Dentro dos espaços ilusionistas, ricamente decorados, eram pintadas as xêneas, imagens de pouca importância que carregavam um rusticidade e simplicidade em seu cerne, porém ao utilizá-las se demonstrava, seguindo Bryson (1990, p. 52) “[...] não apenas a riqueza de alguém, mas o próprio princípio do que é riqueza: a superação da necessidade e da limitação”¹³. Podemos compreender as xêneas então como uma expressão que permeia ao mesmo tempo a simplicidade e a sofisticação. Carrega em si um tom religioso dentro do seu caráter hospitaleiro, a tradição do ritual de troca de presentes entre anfitrião e hóspede, e, acima de tudo, dentro da comunidade romana antiga, permanece dentro do sofisticado e luxuoso campo da

¹³ Tradução nossa: “[...]not only one's wealth but the very principle of that wealth : the outstripping of necessity and limitation.”

cultura, representando o apreço pela cultura grega e pela arte. “Não são apenas pinturas de comida, mas pinturas romanas de pinturas grega de comida: não apenas representação, mas representação elevada a um poder maior, onde a arte grega é absorvida pelos padrões de luxo e consumo romanos”. (BRYSON, 1990, p. 53)¹⁴

A pintura de alimentos e objetos do cotidiano não foi interrompida após a antiguidade clássica, porém observamos uma significância expressiva concernente ao tema novamente apenas no final do período medieval com detalhes em pinturas religiosas.

3.2 Molhados (ou interpretando nomes)

Como já mencionamos, o termo natureza-morta foi cunhado em meados do século XVII na Holanda, onde recebeu o nome de *stilleven*, que pode ser traduzido livremente como “vida parada” ou, ainda, como “natureza imóvel”. Segundo Schneider (2009), as culturas de língua inglesa e germânica ao adotar o termo mantiveram o significado original (por exemplo; *still Life*, em inglês e *stilleben*, em alemão), porém quando o termo foi adotado na França recebeu o nome de *nature Morte*, que, em tradução livre, significa natureza morta. O restante dos países de língua latina elegeram a tradução direta do termo francês e, por consequência, o nome dado ao gênero na língua portuguesa foi “natureza-morta”.

A problemática que decorre desta escolha é a de que o termo utilizado pelos países de língua latina sugere uma condição inalterável de imutabilidade, pois o que está morto permanecerá morto e apenas poderá se decompor ao passar do tempo. Ou seja, o objeto da obra de natureza morta seria sempre findo e seu futuro seria sempre o grotesco da dissolução. Essa ideia, porém, não é a mesma que se apresenta quando compreendemos o que está contido no termo original *Stilleven*, pois tanto “vida parada” quanto “natureza imóvel” caracterizam o que podemos compreender como apenas uma pausa, pois mesmo em estado de dormência o que tem vida preserva sempre a possibilidade de se transformar. A pausa, caracterizada pelo termo “parada” é um momento dentro de uma série. Um momento que pode estar contido dentro de

¹⁴ “They are not just pictures of food, but Roman pictures of Greek pictures of food; not just representation, but representation raised to a higher power, where Greek art is absorbed into Roman patterns of luxury consumption.”

uma narrativa ou não, mas que naquele exato instante em que foi interrompido tornou-se nele mesmo objeto de contemplação. Por isso, acreditamos que para que se possa compreender a obra de natureza morta é preciso se afastar do significado literal do termo português e pensar sempre em seu termo original holandês, assim como no processo político social que levou o gênero a ser classificado antes de qualquer coisa.

3.3 Bater a massa (ou do religioso ao social)

O grande crescimento demográfico na Europa pode ser apontado como uma das razões para o surgimento da natureza-morta como a conhecemos. Os séculos, XVI, XVII e XVIII, conhecidos como o período moderno europeu, são o resultado de uma revolução socioeconômica no que diz respeito a dissolução das estruturas feudais e alteração dos métodos e condições na agricultura que levaram, entre diversas coisas, a um grande excedente agrícola. A idade moderna europeia é também marcada pela mudança do pensamento teocêntrico para o antropocentrismo, mudança que resulta diretamente na produção artística.

Como efeito, os primeiros sinais da pintura de natureza-morta, através da representação minuciosa de objetos, surgem bem no começo da expansão, ainda no fim da idade média, como instrumentos de decoração em representações bíblicas (figura 5). Por mais que se possa argumentar que, mesmo nessas representações, a utilização de objetos como elementos decorativos já vinha sendo utilizada a tempos é importante ressaltar a forma como esses objetos passam a ser utilizado entre o fim do século XV e o início do período moderno. A atenção para a execução e detalhamento destes objetos faz com que eles adquiram a habilidade de se isolar dentro da composição, destacando-se assim diante de outros elementos; destaque que não somente não era feito no período medieval, mas em muitas ocasiões, era mal visto. Estes objetos ressaltam dentro do cenário e, quando em isolamento, já podemos observar neles características que encontraremos mais tarde na pintura de natureza-morta. Este foi o primeiro elemento, o próximo seria a eliminação da significação religiosa nos objetos, despindo-os das responsabilidades alegóricas e educativas religiosas (figura 6).



Figura 5 Coecke van Aelst, Last Supper, 1531, óleo sobre painel, 75 x 82 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels Fonte: <http://www.wga.hu/>



Figura 6 Joachim Beuckelaer, Market Woman with Fruit, Vegetables and Poultry, 1564, óleo sobre carvalho, 118 x 171 cm, Staatliche Museen, Kassel Fonte: <http://www.wga.hu/>

Embora não tenha sido somente de crescimento que viveu o período moderno europeu – muitas guerras e pestes assolaram a Europa neste período –, em comparação com outros momentos da história até aquele ponto, o crescimento demográfico manteve-se razoavelmente positivo. No século XVI, as Províncias Unidas (atuais Países Baixos) receberam uma grande quantidade de pessoas vindas de outras localidades e por isso teve seu crescimento mais acentuado do que outras regiões. Não por acaso foi nessa região onde a pintura de natureza morta primeiro se desenvolveu nos moldes em que a conhecemos hoje, além de ter recebido seu nome.

Segundo Schneider (2009, p. 18) “a pergunta que deve ser feita é que ideias e aspirações eram artisticamente expressadas através das várias espécies de objetos quotidianos dignos de ser pintados”. Diante da obra de natureza morta a explicação encontrada é a de uma nova situação socioeconômica; transformam-se os valores e interesses de acordo com as mercadorias da nova fase, a dimensão religiosa cede lugar para a compreensão “acerca dos interesses culturais e econômicos, necessidades e concepções do mundo do público para quem os artistas pintavam”. Se há uma nova mentalidade cultural há de se buscar uma nova maneira de fazer e classificar a arte.

A pintura de natureza morta chega então às novas escolas de arte patrocinadas pelas grandes cortes europeias e dentro de sua escala de valores é posta em sua categoria mais baixa, já que, para os padrões da época, exibir apenas objetos ordinários, não representando nenhum padrão de nobreza nem proclamando o sublime, era considerado uma atividade de pouca elevação. Essa classificação que é, de certa maneira, negativa, é o reflexo do novo dinamismo social e surge como uma resposta da elite que não aprova a ascensão das classes populares a um lugar de voz política, social e cultural, uma vez que a maior parte das representações de natureza morta, principalmente as que representam alimentos, expõe o que era de consumo das pessoas simples. Ao contrário do que a academia possa ter sugerido, pintores de natureza-morta do período, como Caravaggio, afirmavam que a classificação nada tinha a ver com o caráter técnico: pintar uma cena histórica ou um quadro de natureza morta demandavam a mesma habilidade técnica e perícia (SCHNEIDER, 2009, p. 18).

Ainda segundo Schneider (2009, p. 10), a pintura de natureza morta era um “[...] meio particularmente adequado para expressar qualidades estéticas”, isso por que ela é

voltada para si própria e embora, como já mencionamos, carregue simbolismos das mais diversas ordens, é um trabalho que demonstra o domínio de técnicas de valores cromáticos e tonais (figura 7). Ela busca ainda, ao eliminar a figura do indivíduo, não somente suprimir a sua forma física, mas nega os valores humanos diante da simplicidade dos objetos retratados, nada é extraordinário, não existe uma personalidade única ou aventura.

[...] ao prestar atenção neste pequeno ambiente, ao aprisionar o olhar a este espaço-masmorra, a própria atenção ganha o poder de transfigurar o lugar comum e é recompensada percebendo objetos nos quais pode encontrar fascinação igual a suas qualidades descobertas. (BRYSON, 1990, p. 64)¹⁵



Figura 7 Giovanni Ambrogio Figino, *Metal Plate with Peaches and Vine Leaves*, 1591-94, óleo sobre painel, 21 x 29 cm, Private collection Fonte: <http://www.wga.hu>

A pintura de natureza morta passa então a apresentar, geralmente, uma cena centrada em que os objetos estão arranjados dentro de uma moldura virtual onde o próprio conceito de profundidade e perspectiva são postos de lado, o ponto de fuga

¹⁵ Tradução nossa: “[...] *by detaining attention in this humble milieu, by imprisoning the eye in this dungeon-like space, attention itself gains the power to transfigure the commonplace, and it is rewarded by being given objects in which it may find a fascination commensurate with its own discovered strengths.*”

está ausente e, por consequência, a obra permanece próxima ao espectador; é o que Bryson (1990) chama de principal valor espacial da pintura de natureza morta, o conceito de *nearness*: “A frontalidade da composição mostra que há total reconhecimento da presença do espectador e a composição é teatral, no sentido em que tudo se move em direção a esse espectador” (p. 74)¹⁶. Elimina-se a narrativa que um possível cenário contendo outras informações para alimentar a história poderia suprir e força-se a mente à dedicar atenção ao conjunto de objetos retratados; é como uma reeducação visual, uma “[...] missão de reprovar e refinar a visão do senso comum através de uma transfiguração do mundano” (BRYSON, 1990, p. 70)¹⁷. Algumas obras evidenciam um caráter matemático de forma mais generosa, como no caso das obras de Cotán¹⁸ (figura 8) e Zurbarán¹⁹ (figura 9) em que a adoção de formas e técnicas da matemática, mais precisamente da geometria, e um ponto de vista científico deveria suplantar a criatividade. Para esses artistas todos os esforços deveriam se concentrar em suprimir o espaço que provem do corpo resultado em uma pintura que é uma descoberta do trabalho de Deus e não do gesto do artista.

¹⁶ Tradução nossa: “*The frontality of the composition shows that there is full awareness of the viewer's presence, and the composition is theatrical in the sense that everything moves towards the spectator.*”

¹⁷ Tradução nossa: “[...] *mission of reproving and refining worldly vision through a transfiguration of the mundane.*”

¹⁸ Juan Sánchez Cotán (1560-1627) foi um pintor barroco espanhol conhecido por suas obras de natureza-morta de estilo austero.

¹⁹ Francisco de Zurbarán (1598-1664) foi um pintor barroco espanhol que recebeu influência de Cotán.



Figura 8 Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*; 1602, óleo sobre tela, 68cm x 88,2cm; Museo del Prado, Madrid, España Fonte: www.museodelprado.es



Figura 9 Francisco de Zurbarán, *Bodegón con cacharros*, 1650, óleo sobre tela, 46cm x 84cm, Museo del Prado, Madrid, España Fonte: www.museodelprado.es

Agindo de maneira aparentemente contrária a visão de Cotán e Zurbarán devemos citar a posição de Caravaggio²⁰ em relação a pintura de natureza-morta. Para isso utilizamos os conceitos de representação e apresentação: Cotán e Zurbarán permanecem no local da representação que envolve a mimeses, o objeto pintado é uma repetição de algo do mundo conhecido. Caravaggio, entretanto, opera com a apresentação; por retirar qualquer referencial local conhecido, o objeto existe apenas na pintura, o feito disso é que ao invés de o objeto retroceder dentro da pintura ele ressalta para fora.



Figura 10 Caravaggio, *Cenestra di frutta*, 1597, óleo sobre tela, 31cm x 47cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, Itália Fonte: <http://www.wga.hu>

O ponto de fuga move-se para a frente da tela, trazendo o objeto para o alcance do espectador; “A cesta de frutas [figura 10] e as frutas são apresentadas, não representadas; elas acontecem pela primeira vez na tela, não como uma transcrição, mas como uma inscrição original” (BRYSON, 1990, p. 80)²¹. O efeito de ambas as

²⁰ Michelangelo Merisi “Caravaggio” (1571-1610) foi um pintor barroco italiano conhecido como um dos maiores mestres do estilo.

²¹ Tradução nossa: “*The basket of fruit and the fruit are presented, not represented; they come into being on the canvas for the first time, not as transcription but as originary inscription*”.

maneiras de se aproximar da representação de objetos está na capacidade de isolamento estético puro.

Percebemos que o contexto da pintura de natureza-morta é um de inversão de valores, onde o que antes era insignificante e tinha apenas valor decorativo dentro da composição, ou, ainda mais, o que era considerado ordinário e de baixa inspiração no dia a dia, passa a atuar centralmente enquanto o resto é ignorado e eliminado da composição. Dar importância aos elementos desimportantes é também negar novamente a presença humana dentro da cena. Em uma rápida recapitulação percebemos o seguinte processo: primeiro elimina-se o caráter religioso, que costuma exigir uma série de alegorias para contar alguma história moral; depois, elimina-se a figura humana, permitindo apenas que seus objetos sejam representados; e, agora, por fim, elimina-se também aquilo que pode ser considerado importante para o homem, permitindo apenas aquilo que antes era considerado de baixa significância ou até mesmo irrelevante esteticamente dentro do cotidiano, pois, nas palavras de Bryson (1990), “A desaparecimento da temática humana pode representar apenas um estado provisório se o corpo estiver logo ali ‘na esquina’ e pronto para voltar ao campo de visão a qualquer momento”²², o que significa que o trabalho da natureza-morta se estende a extinguir “[...] os valores com os quais a presença humana se impõe no mundo” (BRYSON, 1990, p. 60)²³.

Com tudo que nos foi apresentado podemos concluir que falamos de uma natureza-morta que se desenvolve em direta ligação ao desenvolvimento social, científico, cultural e econômico da sociedade moderna europeia. Relegá-la a posição mais baixa dentre os *canons* acadêmicos não foi um equívoco, mas uma declaração política de inconformidade com sua proposta. Permanecer nessa categoria e reafirmar exatamente aquilo que a colocou lá em primeiro lugar foi ratificar sua posição de exaltação do social e desinteresse em seguir uma elite decadente.

4. Para o forno: que bolo é esse?

Raphaelle Peale foi um pintor estadunidense da cidade de Filadélfia que pouco recebeu incentivo a não ser pelo de sua família. Segundo Linda Bantel (1988) a

²² Tradução nossa: “*the disappearance of the human subject might represent only a provisional state of affairs if the body is just around the corner, and likely to re-enter the field of vision at any moment.*”

²³ Tradução nossa: “[...] *the values which human presence imposes on the world.*”

história da natureza-morta nos Estados Unidos está diretamente ligada a história da Filadélfia que durante o período de vida de Raphaelle Peale, estava cercada de descobertas científicas de várias ordens o que atraiu muitos artistas para a região. A conexão política da cidade também foi um fator determinante, uma vez que a patronagem e o incentivo as artes estão bem conectadas a este ambiente. Bantel também relaciona ao patriarca da família Peale, Charles Willson Peale, a história da natureza-morta.

Charles Willson Peale cultivou tantas habilidades e orientou sua família – irmão, filhos e sobrinhos – de tal maneira que, segundo Nicolai Cikovsky (1988, p. 37) poderíamos chamar seu estilo, tanto em fazer arte como em passar seu conhecimento adiante, de *Pealism*. Vários de seus filhos – todos os quais ele batizou em homenagem a algum pintor ou cientista famoso – tornaram-se artistas de alguma relevância. Willson Peale abriu em sua própria casa seu museu da Filadélfia, dedicado a natureza e a arte, e criou seus filhos expostos a todo este conteúdo, levando-os a viagens de pintura e os apresentando a artistas de outros continentes.

A atração de Raphaelle Peale pelo ilusionismo, um dos aspectos da pintura de natureza-morta, nasce certamente do interesse de Charles Willson Peale, que, mesmo contra a ordem social de que o ilusionismo rebaixava o status da pintura, desde muito cedo se utilizou exatamente dos artifícios da ilusão para se destacar e diferenciar como artista. Nas palavras de Cikovsky (1988, p. 34), “Pintar natureza-morta e praticar especificamente imitações ilusionistas era, portanto, desconsiderar e abertamente desafiar o peso da crença artística ortodoxa”²⁴. Um dos trabalhos mais marcantes de Charles Willson Peale, no que diz respeito a imitação da natureza associada ao ilusionismo, foi exatamente um quadro em que ele representa seus filhos Raphaelle e Titian (figura 11).

²⁴ Tradução nossa: “*To paint still life and to purposely practice deceptive imitation was therefore to disregard, and even openly to defy, the weight of orthodox artistic belief.*”

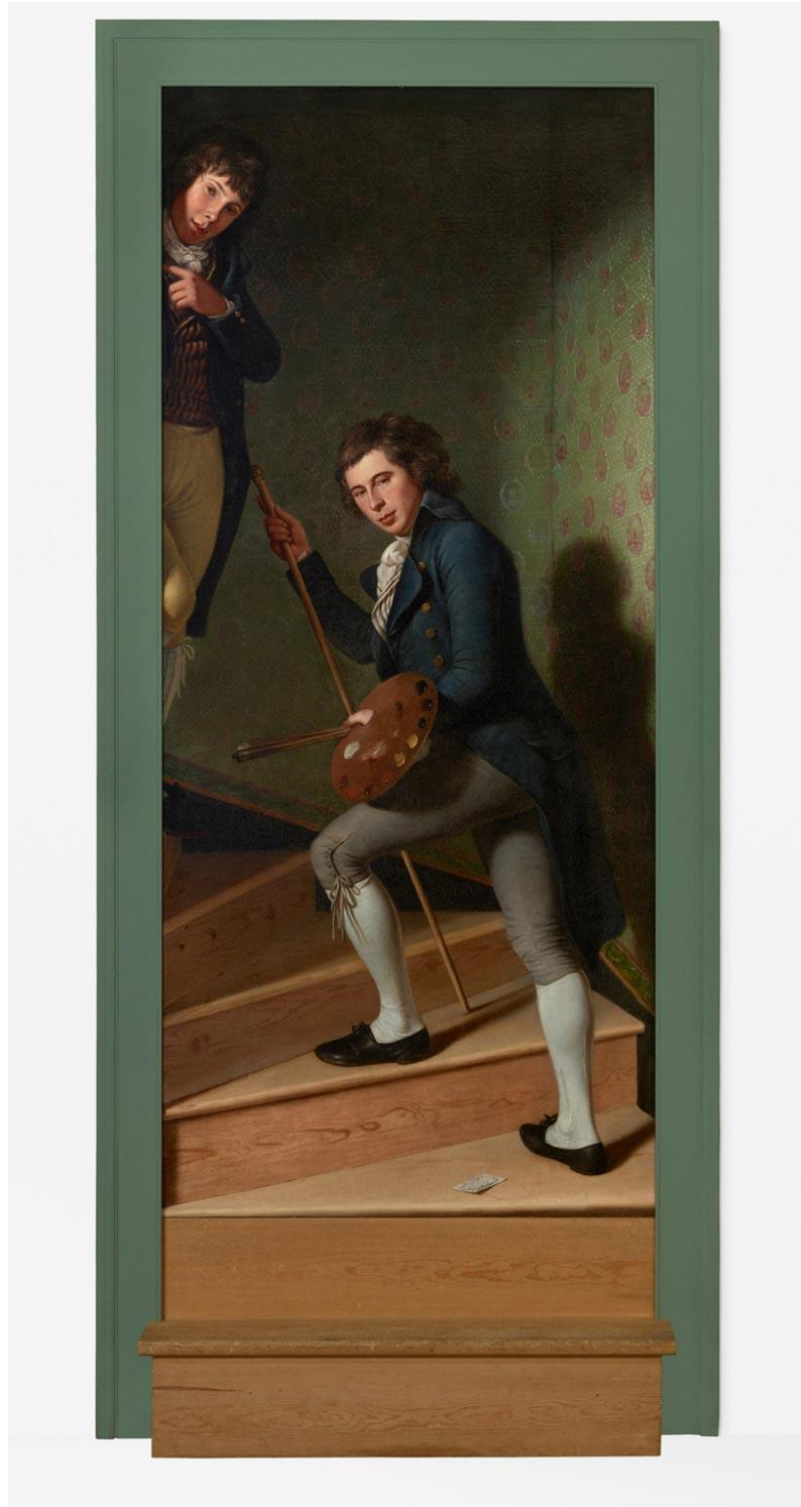


Figura 11 Charles Willson Peale, Staircase Group (Portrait of Raphaele Peale and Titian Ramsay Peale I), 1795, óleo sobre tela, 227,3 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia Fonte: <http://www.philamuseum.org>

Charles Willson Peale pinta o que ele considera perfeição na arte; ou seja semelhança ilusória. Seu filho Raphaele, o artista, com materiais de pintura em mãos, subindo uma escada de encontro a seu irmão Titian. “Para tornar a ilusão mais convincente, Peale estendeu o espaço pintado em espaço literal ao esticar a tela realmente em um

batente de porta e colocando um degrau real no fim da pintura” (CIKOVSKY, 1988, p. 40)²⁵. Fica evidente, em face da influência que exerceu sobre sua família, que sua proximidade e reverência diante de técnicas de ilusão foram como “permissão” para Peale exercer, mais do que outros artistas da época talvez se permitissem, seu interesse pela pintura de natureza-morta.

Outros fatores, notavelmente, podem e devem ser atribuídos a escolha de Raphaelle pelo estilo. Sempre se auto-intitulando pintor de retratos – à época de sua estreia como pintor para a sociedade – Raphaelle Peale forma uma parceria com seu irmão Rembrandt. Juntos eles assumem o negócio de retratos de seu pai, porém, notando que seu irmão, Rembrandt, tinha mais talento para o gênero, o artista estadunidense rompe a parceria e passa a tentar se estabelecer por outros meios. Peale tentou várias coisas, mas nunca foi bem sucedido. Foi apenas mais tarde, ao fim da primeira década do século XIX que durante uma exibição anual Peale começou a ganhar algum reconhecimento, não com suas miniaturas ou retratos, mas com suas obras de natureza-morta:

Essa [peça de fruta] é uma excelente produção de arte e nós sinceramente parabenizamos o artista pelo efeito produzido na mente do público que contemplou suas valiosas obras na presente exposição. Antes de nossa exibição anual esse artista era pouco conhecido. No ano passado ele exibiu duas obras de natureza-morta que merecidamente captaram atenção do público e foram muito apreciadas pelos melhores juizes. Nós estamos muito felizes que ele tenha direcionado seu talento para um ramo da arte em que ele aparenta ser tão adequado a distinguir-se. [...] Raphaelle Peale demonstrou talento tão transcendente no que concerne a natureza-morta, que com dedicação especial e encorajamento, ele vai, em nossa opinião, rivalizar com os melhores artistas, antigos ou modernos, nessa categoria da pintura. [...] nós vimos catorze exposições anuais da Academia Real e uma da Sociedade Incorporada de Artistas, em Londres; e somos ousados bem como orgulhosos em dizer que não houve em nenhuma dessas celebradas exposições um número de obras tão excelentes, dessa categoria específica, quanto as que agora são exibidas por Raphael Peale. (BANTEL, 1988, p. 24)²⁶

²⁵ Tradução nossa: “*To make the illusion more compelling, Peale extended the painted space into literal space by setting the canvas into an actual door frame and adding a real step at the bottom.*”

²⁶ Tradução nossa: “*This [Fruit Piece] is a most exquisite production of art, and we sincerely congratulate the artist on the effects produced on the public mind by viewing his valuable pictures in the present exhibition. Before our annual exhibition this artist was but little known. The last year he exhibited two pictures of still life, that deservedly drew the public attention, and were highly appreciated by the best judges. We are extremely grateful to find that he has directed his talents to a branch of the arts in which he appears to be so well fitted to excel. . . . Raphael Peale has demonstrated talents so transcendent in subjects of still life, that with proper attention and encouragement, he will, in our opinion, rival the first*



Figura 12 Raphaelle Peale, *Melons and Morning Glory*, 1813, óleo sobre tela, 52,6 x 65,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington Fonte: <http://americanart.si.edu>

É importante ressaltar que a sociedade estadunidense deste período muito se distingue da europeia, principalmente no que diz respeito aos meios pelos quais ambas consumiam e apoiavam as artes. Como colocado por Cikovsky (1988, p. 63) enquanto a sociedade europeia era conduzida por reis, príncipes, papas e grandes riquezas, os Estados Unidos da América deste momento é uma sociedade de médio porte – em comparação a europeia –, democrática e sem nenhuma das ordens sociais de grande importância como as da Europa. Grandes fortunas eram raras, o que significa que não havia uma grande opção de patronos e – o mais importante – não havia uma educação formal para a compreensão e apreciação das artes. Com tudo isso era relegado a população comum e não educada apreciar e consumir arte. É aí que o interesse de Raphaelle Peale pela representação ilusionista e de aspectos

artists, ancient or modern, in that department of painting. . . . we have seen fourteen annual exhibitions of the Royal Academy, and one of the Incorporated Society of Artists, in London; and we are bold as well as proud to say, that there were in no one of these celebrated exhibitions, so great a number of pictures on this particular branch of the arts as those now exhibited by Raphael Peale."

simples do dia a dia entra em vantagem, uma vez que a maior parte das obras de natureza-morta era de pequeno porte e poderiam ser adquiridas com mais facilidade:

[...] Quem eram os especialistas? Quem eram os patronos das artes? – Mercadores e outros cidadãos ricos – homens de maneiras simples e diretas, possuindo gosto sem maneirismos e hábitos’. Os ‘simples e ordinários’ homens da classe média, a riqueza da burguesia que admira a ‘fiel representação da natureza’ poderia ser patrona dos Estados Unidos da América [...]. (CIKOVSKY, 1988, p. 64)²⁷

Especula-se que outro motivo para continuar neste caminho, possivelmente, estava relacionado a seu problema de alcoolismo e gota. Cikovsky (1988, p. 34) sugere que a tranquilidade e o isolamento encontrados na prática da pintura de natureza-morta podem ter sido mais um fator culminante na decisão de Raphaele Peale em buscar o gênero. Segundo ele, nos dias de hoje, a pintura de natureza-morta é associada a serenidade, irrelevância e a uma “[...] perfeita ordem em um mundo esteticamente dissonante e emocionalmente endurecido” (1988, p. 67)²⁸. Diante deste entendimento do que seria a pintura de natureza-morta é compreensível a razão pela qual tal motivação possa parecer coerente, porém, Peale, há três séculos atrás, estava muito próximo das origens da natureza-morta, como nos lembra Cikovsky (1988). O que de fato fazia da natureza-morta um tema de interesse está muito mais relacionado a sua conexão com o que as classes mais simples poderiam achar relacionável: era um ato de rebeldia, de inversão da ordem social que a classe artística havia determinado. Era declarar acessibilidade. Era a discussão do nacional à sua maneira, pois, em um país que, como já foi dito, se desenvolve através de uma democracia, a representação de objetos simples do cotidiano em detrimento de objetos ou histórias de corte, se torna um ato significativo de relevância social e política. Peale, propositadamente ou não, se alinhou aos artistas que o precederam na Europa.

Mesmo aclamado pela crítica, o pintor estadunidense acabou, como muitos artistas na história da arte, recebendo reconhecimento adequado apenas anos depois de sua morte e, segundo Bentel (1988), foi ironicamente ele, o primogênito mimado, dentre todos os filhos de Peale, reconhecido hoje com significância.

²⁷ Tradução nossa: “[...] *Who were here the connoisseurs? Who the patrons of the artists? Merchants and other wealthy citizens – men of plain and simple manners, possessing taste without affectation.*’ *The ‘plain and simple’ members of the middle class, the wealthy bourgeoisie that admires ‘faithful representations of nature’, could be America’s patrons [...].*”

²⁸ Tradução nossa: “[...] *perfect order in an aesthetically discordant and emotionally harsh world.*”

Paralelamente as crenças de seu pai e a ordem que ele conheceu de sua experiência quando jovem no Museu Peale, Raphaelle assumiu o papel de arquiteto da natureza em suas pinturas de natureza-morta, impondo balanço, progressão, relacionamento, simetria e design que condizem com sua – e de sua família – visão de harmonia natural. (BANTEL, 1988, p. 28)²⁹

Raphaelle Peale é reconhecido então por sua linguagem ilusionista imitativa que foram, em certa medida, um ato de desobediência e vanguarda para sua época, porém, para nós é outra característica encontrada em suas obras que nos atraiu até ele. Peale pinta, em vários de seus quadros, representações de bolos. Pode parecer desinteressante, mas ao procurar no repertório de vários outros artistas de destaque da natureza-morta quase nunca os encontramos ou, quando sim, aparecem apenas como objeto secundário relegados ao segundo plano. Peale representa bolos em primeiro plano e, por não ter deixado nenhum diário ou entrevista a respeito, não nos explica sua escolha. Cabe a nós então especular os motivos pelos quais um bolo – quase sempre de passas coberto com uma calda de açúcar – tornou-se figura central, repetidas vezes, na obra do artista que pintava para o gosto popular.

²⁹ Tradução nossa: “*Paralleling the beliefs of his father and the ordering he knew from his experience as a youth in the Peale museum, Raphaelle assumed the role of architect of nature in his still lifes, by imposing a balance, progression, relationship, symmetry, and design that conformed to his—and his family’s—vision of natural harmony.*”



Figura 13 Raphaelle Peale, *Still Life with Cake*, 1822, óleo sobre tela, 24,1 x 28,7 cm, Brooklyn Museum, New York Fonte: www.brooklynmuseum.org

Still Life with Cake (figura 13) é um curioso exemplo do que nos levou ao interesse pela pintura de Raphaelle. Nela, ele nos apresenta uma grande maçã amarela com pequenas manchas de deterioração, um cacho de uvas escuras já murchando, um galho com folhas verdes e no canto direito um pequeno bolo, decorado da mesma maneira que o bolo da figura 1, mas em uma escala bem mais reduzida e já quase por completo fora do prato, fora da situação principal da natureza-morta. Esse deslocamento, parece ser exatamente o que destaca o pequeno bolo dentro da composição. Quase sempre observamos na obra de Peale uma escolha por uma paleta mais terrosa e iluminada, com pouco contraste de significância e a cobertura branca dos pequenos e simples bolinhos, que nada tem de luxuosos, ganha imediatamente o olhar.

Segundo Marchesi e Vercelloni (2010) a pré-gustação visual dos pratos é uma prerrogativa essencial da alimentação e para isso separam os alimentos em estéticos

e inestéticos e naturais, manufaturados e híbridos. Para eles é importante ressaltar que a palavra estético não está de maneira alguma relacionada a algo que possa cair em um juízo de gosto, mas sim ao significado acadêmico, algo como “aquele que circunscreve sua experiência à percepção do feio e do bonito, a averiguação na contenda dos estilos” (2010, p. 9). Assim sendo, um alimento estético ou inestético é simplesmente um alimento que vai ser mais ou menos agradável a vista. A outra divisão feita por Marchesi e Vercelloni é entre alimentos naturais: que estão em suas formas autênticas e mantêm suas estruturas anatômicas bem definidas, como carnes, vegetais e hortaliças; alimentos manufaturados: como os ingredientes que sofreram algum tipo de processamento para adquirir sua nova constituição, como pães, bolos, doces, queijos e outros; e por fim os alimentos híbridos: que transmigram de uma categoria para a outra após o processo culinário, como as tortas, suflês, recheios, terrinas e alimentos de charcutaria. Todas essas divisões servem para justificar a certeza de que a apresentação dos alimentos vai ser de grande influência em sua aceitação, podendo atrair ou repelir:

Isso parece intimamente ligado à aceção comum de apetência, a faculdade dos alimentos de serem desejados antes de provados. A excitação do paladar, de que o indicador fisiológico é a familiar água na boca, aqui é suscitada por outros parâmetros organolépticos como o aroma (mas não necessariamente e, em todo caso, como fato concomitante), a forma, a cor, a situação ambiental... Todos esses componentes, no momento fatídico da satisfação do paladar, se refletirão de modo relevante sobre seu nível de agrado. (MARCHESI & VERCELLONI, 2010, p. 21)

Eles afirmam ainda que a cor dos alimentos vai ter influência direta sobre a receptividade dos mesmos e que é preciso compreender que a cor também é um instrumento do paladar. Com isso em mente e voltando nas pinturas de Peale, notamos que os tons mais utilizados por ele são os terrosos, como já observamos, e que, de acordo com a teoria dos alimentos estéticos ou inestéticos, essa paleta seria encaixada no âmbito dos alimentos inestéticos, que menos apelam ao paladar. Entretanto, por mais que a predominância de cores nas obras de Peale permaneça no campo dos marrons, amarelos e ocres, os bolos acabam por se destacar devido a sua decoração clara, com detalhes em verde e laranja vibrante.

Outro ponto importante a se destacar é que a simplicidade das composições de Raffaella Peale também atuam de maneira favorável para a apreciação da cena.

Quando pensamos em decoração de mesas, principalmente aquelas dos grandes e luxuosos banquetes, de imediato lembramos de grandes ornamentos e de pratos tão decorados que suas características que nos fariam lembrar de alimentos reais quase se perdem. Sobre isso Marchesi e Vercelloni (2010) atentam para o fato de que quanto mais manipulado, adornado e coberto por parafernália pomposa for o alimento, menos apetitoso e atrativo ele será. Peale, que pinta para homens simples que não tem contato com os excessos das cortes europeias elimina as diferenças culturais que afastariam seu espectador. Para seu público, uma simples travessa de prata e uma taça de vinho já são todo o luxo necessário para despertar um sentimento de importância e estima, as frutas representam um aspecto natural que, por assim ser, remete ao conforto daquilo que se conhece enquanto o bolo, por mais simples que seja, remete a um melindre delicado de um alimento que tem por função encher o olhar e saciar vontades (figura 14).



Figura 14 Raphaëlle Peale, *Still Life with Apples, Sherry, and Tea Cake*, 1822, óleo sobre madeira, 26,67 x 41,59 cm, National Gallery of Art, Washington Fonte: <http://www.nga.gov>

5. O bolo final

“O alimento se torna, assim, uma forma de representação que exige, enquanto tal, um espectador, um teatro e um maquinário cenográfico adequado” (MARCHESI & VERCELLONI, 2010, p. 32)

Pode-se dizer que Ana, a moça que trabalha na cozinha de uma simples casa de uma pequena cidade em um lugar qualquer do mundo, fez o que Proust sugeriu que Chardin e possivelmente Raphaelle Peale fizeram antes de pintar seus quadros: contemplaram o seu entorno, retiraram-se da situação e apreciaram aquilo que havia de mais simples em seus cotidianos. Peale, inserido em uma situação onde a própria noção de cultura nacional ainda se constituía, abusou ainda mais da possibilidade de deleitar-se perante o comum. O artista estadunidense se utilizou de um gênero que havia se iniciado muitos séculos antes e o consolidou como arte de significância e valor em uma cultura emergente.

Os alimentos do dia a dia em toda a sua simplicidade cativam o olhar e atenção e despertam um desejo que nos é transmitido pela pintura. Não é simplesmente o retrato de um bolo, é a representação de algo que é familiar, que é corriqueiro e presente nos dias de pessoas comuns através da apresentação de algo quase real, que desperta todos os sentidos que se fazem necessários na antecipação da apreciação do alimento. É toda uma composição que é elaborada para eliminar qualquer distração, é uma composição que incita e apetece.

É também uma declaração para os novos tempos – dentro do contexto da época – onde os dias começam a passar mais rápido e a memória distante de eventos do passado ou, ainda mais distante, a representação da fortuna dos que vivem tão próximos, mas em tanta desigualdade não são mais capazes de satisfazer. Ao se colocar no centro do mundo, o homem dá lugar para o que o cerca diretamente, para apreciar aquilo que ele pode tocar, se permitindo, paradoxalmente, remover-se do próprio centro. A pintura de natureza-morta pouco tem de morta ou decadente, tão pouco é inferior aos demais gêneros. Ela é a ruptura dos paradigmas sociais e a elevação do homem em sua forma mais espontânea através da permissão que

somente um pode conceder a si próprio de reconhecer-se como realmente se é sem consumir-se no desejo do que já foi, do que não se conhece ou do que cintila.

Referências bibliográficas

- BANTEL, L. (1988). Raphaelle Peale in Philadelphia. In N. CIKOVSKY, L. BANTEL, & J. WILMERDING, *Raphaelle Peale Still Lifes*. New York: A Times Mirror Company.
- BRYSON, N. (1990). *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting*. London: Reaktion Books Ltd.
- CIKOVSKY, N. (1988). Democratic Illusions. In N. CIKOVSKY, L. BANTEL, & J. WILMERDING, *Raphaelle Peale still lifes*. New York: A Times Mirror Company.
- MARCHESI, G., & VERCELLONI, L. (2010). *A mesa posta: História estética da cozinha*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- PROUST, M. (1952). *Chardin: The Essence of Things*. Retrieved from degustibus: <http://degustibus.pbworks.com/f/Proust+on+Chardin.pdf>
- SCHNEIDER, N. (2009). *Naturezas-mortas*. Köln: Taschen.