

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

Tempera, abstraction and resistance in Alfredo Volpi.

Artigo inédito

palavras-chave:

abstração; pintura brasileira;
arte e sociedade; concretismo;
Alfredo Volpi

Este artigo assinala alguns traços centrais na transformação da pintura de Alfredo Volpi durante a década de 1940 para refletir sobre o papel da têmpera e as consequências que o pintor extraiu dessa técnica “primitiva”, que é uma espécie de simplificação da tinta, no diálogo que seu trabalho estabeleceu com a modernidade brasileira, a arte moderna e com o campo artístico da época.

keywords:

abstraction; brazilian painting;
art and society; concretism;
Alfredo Volpi

This article aims to point out some central transformations in Alfredo Volpi's painting during the 1940's in order to reflect on the tempera's role in his work and the consequences that the painter got with the use of this “primitive” technique, which is a kind of simplification of the paint, in the critical dialogue that his artwork had with the Brazilian modernity, Modern Art and with the artistic field of the time.

* Instituto de Estudos
Brasileiros - Universidade
de São Paulo (IEB / USP), SP,
Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2018.148017.



Têmpera, abstração e
resistência em Alfredo Volpi.

Em um contexto que proporciona para Alfredo Volpi (1896-1988) uma possibilidade de profissionalização mais efetiva no começo dos anos 1940, o uso da têmpera se torna central na elaboração dos seus quadros. Nesse momento, Volpi contava com aproximadamente trinta anos de experiência de pintura e havia procurado intensamente caminhos para se profissionalizar dentro de um contexto colaborativo constituído por imigrantes¹, predominantemente italianos, na cidade de São Paulo. Entre essas formas organizativas elaboradas por esses artistas estavam, para citar algumas, a Sociedade Juventus Paulista², em meados dos anos 1920, o Sindicato dos Artistas Plásticos, na segunda metade dos anos 1930, que teve atuação decisiva de artistas ligados ao Grupo Santa Helena, a Família Paulista, que ganhou a atenção um tanto reticente de Mário de Andrade no final dos anos 1930, além de salões, exposições e outras formas de apoio mútuo e comercialização de obras.

Com o uso da têmpera, seus quadros na década de 1940 passaram a ser estruturados com certa progressiva simplificação dos elementos em direção a uma espécie de geometria amolecida e certo esfriamento e fragilização dos contornos³. Nos termos de Salzstein: “O ecletismo da obra ia, enfim, dando lugar a uma espacialidade mais livre e esvaziada de volumetria”⁴ ou, seguindo com certa liberdade a caracterização de Mammi⁵, cada parte da composição começou a parecer, então, produzida individualmente e colocada lado a lado, promovendo uma tensa e delicada unidade na base da justaposição dessas partes. Essa maneira de pintar, no entanto, foi inventada por Volpi em um momento em que ele começa a adequar sua pintura a essa “nova” técnica – e a pintar no atelier, de “memória”, já que a têmpera é um processo que envolve um tipo de preparo pouco propício à produção de quadros ao ar livre. Segundo críticos e pesquisadores, essa transição e essas escolhas estão vinculadas à maturidade da sua pintura⁶ e/ou a um forte processo de autoconsciência em relação ao próprio trabalho. O próprio pintor em depoimentos endossa essa “evolução”: “Comecei pintando do natural. Interessava naquela época a pintura ‘tonal’. Depois comecei a pintar de memória. Tratava de resolver o problema da pintura. O assunto foi perdendo o interesse. Aí ficou só o problema de linha, forma e cor”⁷. Esse discurso traz implícito

1. Cf. MASTROBUONO, Marco. **Alfredo**: pinturas e bordados. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013 e PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. **19&20**, Nova Friburgo, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/cp_volpi.htm. Acesso em: 5 nov. 2018.

2. Sobre o assunto, conferir MASTROBUONO, Marco. Op. cit.

3. Esse aspecto, notado por Paula Salgado Quintans, já estava presente, embora em grau menor, em trabalhos da virada da década de 1930 para a seguinte em muitos contornos diáfanos, para usar a expressão de Mammi, mas, de fato, ganha um peso maior nessa nova elaboração formal da década de 1940. Cf. QUINTANS, Paula. **Alfredo Volpi**: forma e narrativa. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

4. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 23.

5. Cf. MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

6. Muitos que escreveram sobre o pintor provocam certo apagamento em relação às suas três primeiras décadas, em que existem pinturas “maduras” e modernas, mas não na chave do modernismo brasileiro.

Marcos Gianotti, em um raro e interessante estudo que procura refletir sobre a têmpera na obra de Volpi, relaciona diretamente essa técnica à maturidade do pintor: “A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia” (GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

7. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 252.

8. Claro que essa preocupação de Volpi com linha, cor e forma não tem uma relação direta com os problemas relacionados à “autonomia da arte”, ela passa, principalmente, por uma relação particular que o artista estabelece com tradições artesanais, como discutiremos adiante.

9. “When the paint is dry the colors resemble their original dry state more than do the deep-toned oil colors” (MAYER, Ralph. **The artist's handbook of materials and techniques**. 3. ed. rev. e aum. New York: Viking Press, 1970, p. 223).

10. Isso aconteceu em poucas pinturas e geralmente associado a problemas muito específicos do seu trabalho.

certa posição em relação à ideia de autonomia da arte, e a evolução para formas mais “puras”, útil muitas vezes para justificar certa dissociação entre arte e contexto, ou para despolitizar a história da arte⁸. Essa “evolução” e os discursos em torno dela certamente contribuíram para a inserção de Volpi em alguns espaços no contexto da década de 1950 e posteriores. O que pretendo fazer aqui é dar inicialmente um passo atrás em relação a esse enquadramento historiográfico e reconsiderar o processo que conduziu a certa abstração particular nos quadros de Volpi, problematizando tanto questões técnicas e artísticas quanto contextuais – sociais, políticas e biográficas – com o intuito de reenquadrar, por meio do pintor, o debate da abstração no Brasil.

*

Em 1943, Volpi, com aproximadamente 47 anos, compra sua residência na rua Gama Cerqueira, sai da casa de seus pais e oficializa o casamento com Judite, com quem viverá até a morte dela, em 1972. Em 1944, em exposição organizada por Mário Schenberg, todos os quadros de Volpi são vendidos, e as possibilidades de profissionalização se tornam de fato mais efetivas – e necessárias, considerando seus poucos meios de subsistência. A partir de meados da década de 1940 a têmpera se torna dominante na sua produção, que começa a acontecer de maneira mais disciplinada.

Essa técnica promove, sem os vernizes, uma superfície com certa luminescência difusa, peculiar, que coloca os pigmentos em maior evidência, ou mais cruamente, com menor interferência do que, muitas vezes, o óleo⁹. Com a têmpera, Volpi estabelece em seus quadros a cor com camadas ainda mais planas de tinta, que se soma a certa geometria particular, por assim dizer, amolecida. Essa simplificação peculiar das formas desenvolvida pelo pintor, com certa resistência em lançar mão da régua¹⁰ ou de estratégias para maior delimitação dos campos de cor em seus quadros, marcam duas fortes diferenças imediatas de Volpi em relação à pintura abstrata geométrica, a qual se tornou central no contexto da década de 1950. Ou, dizendo de outra maneira, os quadros do pintor são, como é simples de observar, muito diferentes de muitas das produções abstratas geométricas da década de 1950 do Brasil. E

sustentam, até meados dessa década, referências ao real, ou não são rigorosamente abstratos.

Mesmo nessa chave genérica e um tanto brutal, “quadros abstratos geométricos”, que dissimula uma produção bastante heterogênea e rica, e que agrupa obras muito distintas entre si, a comparação com as pinturas de Volpi apresenta fortes diferenças. Além das já citadas, existe nessas pinturas com têmpera, e não tintas industriais, um uso de cores pouco usuais. O uso dessas cores causa um estranhamento ainda maior pelo fato de serem aplicadas, como dito, por meio de camadas planas de tintas, mantendo, ainda, o trabalho de constituição dessas camadas/campos aparente, algo caro às vertentes construtivistas. E esses campos de cores ficam, muitas vezes, porosos, o que traz uma estranha rusticidade dentro desse contexto de “delírios simétricos”¹¹.

De qualquer maneira, esses dois aspectos, a fatura rala, porosa, que essa técnica propicia em muitos quadros de Volpi – em outros em que a cor é mais uniforme esses campos ganham certa aparência de maciez – e essa geometria particular, pontuam uma tensão interessante em relação à pintura concreta que naquele momento histórico foi resolvida – ou esvaziada – por meio do confinamento do pintor a uma dimensão “popular”, a uma singularidade do bairro do Cambuci, na época ainda subúrbio operário de São Paulo. Era – e é – difícil sustentar essas pinturas em relação a um paradigma moderno muito restrito de estrato funcionalista, que em boa medida pressupõe, simplificando, cores afirmativas, impessoais, delimitações rígidas, formas “puras”, para usar o jargão de fundo religioso que perpassou boa parte das discussões sobre a arte moderna da primeira metade do século XX¹².

Esse lugar de Volpi naquele contexto sofria ainda a orientação de “pintor operário”, cunhada por Mário de Andrade no final dos anos 1930, na defesa que o crítico de São Paulo¹³ fez, não sem ambivalências, desse grupo de pintores carcamanos que, aos poucos, começou a rivalizar com a tradição modernista de 1920 ou derivada daí. Volpi e o grupo do qual fazia parte são conduzidos ao limite de uma respeitada pintura... ingênua¹⁴, ou, no mínimo, como “outra” em relação à pintura modernista e, depois, à concreta, tensão que se explicita em diversos momentos, como em 1953, quando o júri internacional da Bienal de São Paulo decide dividir o prêmio, que estava previamente

11. Tomo a expressão emprestada do conhecido estudo de Ronaldo Brito sobre o período. Cf. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

12. Essas vertentes, como se sabe, ganharam força no país nos anos 1950. O livro de Ronaldo Brito citado anteriormente faz uma discussão sobre esse projeto construtivo brasileiro e seus limites.

13. Sobre o assunto e a polêmica que o artigo de Mário de Andrade gerou entre os modernistas da década de 1920 e simpatizantes, conferir PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Este trecho de uma crítica de Mário de Andrade de 1941, citado por Mastrobuono, pontua bem essa ambivalência do crítico modernista: “a própria funcionalidade artesanal de que provieram, a própria honestidade de um proletário psicológico intenso necessariamente refreadora de pesquisas mais audazes, os está prendendo” (MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 151).

14. Rodrigo Naves faz um levantamento sobre a formação de Volpi que afasta essa aura de ingênuo em que muitas vezes a discussão sobre sua pintura patina ou mesmo para. Cf. NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos Estudos**

CEBRAP, São Paulo, n. 81, p. 139-155, 2008. Naves lembra, no começo desse ensaio, como inclusive Mário Pedrosa contribuiu nessa direção.

15. “Nos anos 30, [Mário de Andrade] não colecionou a nova fase dos modernistas. Mas zeloso, preencheu ainda, conforme as oportunidades que apareciam, algumas lacunas do tempo modernista: [...] estava adquirindo em 1930/31, uma Tarsila de 1925 e em 1935 compraria A estudante russa de Anita Malfatti” [BATISTA, Marta.

Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. São Paulo: IEB-USP, 1998, p. 173).

16. PONTES, Heloisa. Op. cit., p. 45-46.

17. Cf. ROSA, Marcos. **O espelho de Volpi:** o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

18. ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa:** itinerário crítico, 1. ed. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p. 49.

19. Segundo Arruda, o país, em 1950, emerge com uma espécie de “culto à renovação” nos meios urbanos, com uma temporalidade organizada para o futuro, procurando estabelecer uma ruptura histórica com a tradição. Cf. ARRUDA, Maria.

Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX, São Paulo: Edusp, 2015, p. 19.

destinado a Di Cavalcanti, com o “pintor do Cambuci”– o que informa sobre os sistemas de consagração no país e suas “falhas”.

Mário de Andrade acompanha nos anos 1930, o que é possível perceber por meio de sua coleção, a inflexão no Modernismo¹⁵ nacional, mas não as obras dos modernistas de 1920, em direção a uma espécie de realismo social e passa a ter um maior interesse por pinturas como as de Portinari e por arte popular. A coleção de Mário de Andrade reflete em boa medida esse andamento histórico e outros fatores, como a curiosidade maior do autor de *Macunaíma* nesse momento pela arte popular, o artesanato indígena, objetos ligados ao folclore etc. E é nessa perspectiva que os pintores carcamanos entram no radar do crítico com, como Heloisa Pontes descreve, muita reclamação dos modernistas de 1920 e do grupo que se constituiu em torno deles na década seguinte:

O impacto causado pelo artigo de Mário de Andrade [Esta paulista família, 1939] foi imediato no campo das artes plásticas paulista. Sua posição incontestável de líder maior do modernismo garantiu aos integrantes da Família Artística Paulista o reconhecimento público que não tiveram até então. A chave analítica utilizada por ele para tematizar e legitimar a produção desses artistas, prensados até aquele momento entre os modernistas e os acadêmicos, permitiu-lhes sair do limbo em que se encontravam confinados. E mais: obrigou os críticos atuantes da época a reavaliarem seus julgamentos sobre eles. Seja para referendarem a avaliação do escritor, seja para contestá-la, todos se viram constringidos a examiná-la.¹⁶

A reputação de Alfredo Volpi ampliou-se progressivamente ao longo dos anos 1940, ganhando um momento de ápice em 1953. A partir de então, ele passou a ser considerado central nas disputas entre concretos e neoconcretos. Mário Pedrosa¹⁷ teve um papel decisivo nessa disputa – o pintor foi considerado, em tal contexto, um “nexo orgânico entre arte abstrata e cultura material do país”¹⁸ – o que coloca a ambivalência em relação ao pintor naquele meio cultural, um “nexo orgânico” cultuado de algo que a realidade prática, ou o processo de modernização, queria em boa medida extirpar¹⁹. Ao longo dos anos 1960, e principalmente 1970, Volpi começou a pintar praticamente em função das muitas encomendas – seus quadros passaram a ser longamente esperados por seus colecionadores

e alguns galeristas, segundo os relatos de Mastrobuono, um dos “volpistas”, ou colecionador, que aguardava por essas produções.

A pergunta que parece central aqui, para voltar ao ponto, é o que Volpi foi procurar (e o que ele encontrou) na têmpera, uma técnica menos maleável, ou menos plástica, e mais artesanal do que o óleo²⁰. Fora a questão financeira – a pintura a óleo era uma opção mais custosa – que para um pintor pobre de São Paulo não é um fator desprezível, a têmpera, o que não deixa de ser curioso, traz Volpi de maneira ainda mais imediata para problemas-chave da pintura do século XX que ganharam destaque nesse momento, como a já citada cor como uma camada plana de tinta – com o custo de certa rigidez no processo pictórico.

As passagens entre os elementos dos quadros ficam menos fluidas, se tivermos em mente um espaço perspectivo que parecia organizar muitas de suas pinturas a óleo – embora seus óleos já apontem para certo achatamento da volumetria. A fluidez foi efetivamente algo procurado por Volpi nas décadas anteriores em certa tensão com o desenho, como os seus quadros “expressionistas”, com influência de Ernesto De Fiori²¹, indicam por meio das pinceladas mais agitadas sobre o plano, formando linhas que desenhavam e “contornam” as figuras. Ou procurando uma indeterminação, presente em De Fiori, entre desenho e pincelada, que em seguida Volpi abandona:



20. Volpi, ao que parece, realizava uma receita conhecida em que adicionava óleo de cravo para, ao que tudo indica, diminuir o mau cheiro do apodrecimento do ovo e, talvez, retardar um pouco a secagem da tinta, que é bastante rápida. De qualquer maneira, a têmpera tem um tempo para secar muito diferente de uma tinta profissional/comprada. Paulo Pasta, em um debate sobre Volpi, fala em simplificação da tinta: “[a têmpera] É uma simplificação da tinta. Quer dizer, resolver a pintura para Volpi era simplificar”. E aproxima o pintor de certa direção modernista, que tem Manuel Bandeira como paradigma, em que simplificação e refinamento assumem uma mesma direção. Cf. KLABIN, Vanda et al. **6 perguntas sobre Volpi:** um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 20.

Fig. 1. Ernesto de Fiori, *Marinha*, 1939. Óleo sobre tela, 94,4 x 99,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 2.
Alfredo Volpi, *sem título*,
passagem da década de
1930/1940. Óleo sobre cartão,
32 x 45 cm, Museu de Arte
Moderna, São Paulo.

21. Volpi negava essa influência de maneira enfática (MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 263), embora o próprio Mastrobuono assinale “a lição que Volpi aprendeu com De Fiori: “Distinguir assunto e pintura” (Ibidem, p. 174). Sônia Salzstein, em um ensaio – “Alfredo Volpi, moderno no subúrbio” – que deu a direção de investigação deste, parece correta ao estabelecer essa relação (SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 32). Reproduzo a mesma tela de Ernesto de Fiori, em que o seu estudo com outra marinha de Volpi deixa, acredito, ainda mais clara a tensão entre linha, desenho, pinclada e pintura nessa sua fase “expressionista”.

22. Ver “A pesca”, 1883, de Domingos Garcia Y Vazquez, aluno de Georg Grimm – pintura exposta no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) que já traz algo da solução gráfica nas redes que Volpi intensifica.

A maneira como a matéria pictórica envolve praticamente tudo em uma única substância no quadro de Volpi (Fig. 2), claramente influenciado por Ernesto de Fiori, contrasta com a simplificação gráfica dos pescadores, em um plano sobreposto à pintura, puxando a rede quase em direção ao espaço do observador. Os contornos, largos, que se autonomizam em um grafismo particular nos quadros de de Fiori, aqui, nessa cena em boa medida tradicional²² no país, promovem uma construção espacial complexa acentuada pelos postes “dentro” da matéria pictórica e por esse movimento de “fora” ainda mais para fora, ou, como dito, em direção ao observador.

Ao longo dos anos 1940 e no começo da década seguinte, os planos/blocos passam a configurar a pintura por meio de certa justaposição, como dito, sem perder certa dimensão referencial – e com a fragilização dos contornos que acontece, acredito, pela mudança de relação com o “desenho” e pelo uso da têmpera, ou pela mudança das suas estratégias de composição. A comparação dos quadros à têmpera desse período com os realizados a óleo, praticamente os últimos que Volpi pintou, mostra como os planos, com a nova técnica, ganham uma delimitação maior, embora, como dito, com contornos, quando existem, ainda mais frágeis, o que dá a impressão, descrita por Mammì, de que os pedaços parecem feitos isoladamente e colocados na composição.

Carlos Pires

Têmpera, abstração e
resistência em Alfredo Volpi.



Fig. 3.
Alfredo Volpi, *sem título*, início
da década de 1940. Óleo sobre
tela, 64,6 x 81,6 cm, coleção
Ladi Biezus.

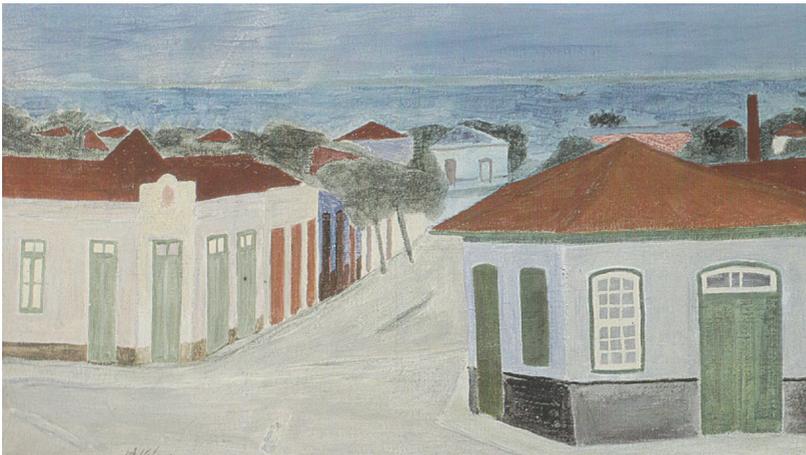


Fig. 4.
Alfredo Volpi, *sem título*,
meados/final da década de
1940. Têmpera sobre tela, 45
x 76,5 cm, coleção Domingos
Giobbi.

Nessa diminuição dos volumes, e/ou nesse achatamento dos planos, não é difícil enxergar um confronto entre maneiras de se conceber o espaço que levam o pintor em direção a uma certa espacialidade moderna plana em que, para usar uma justificativa que se tornou hegemônica nesse momento, bastante questionada atualmente²³, o “espaço pictórico” perdeu seu “interior” e tornou-se inteiramente “exterior”²⁴. O ponto aqui não é polemizar com leituras da obra de Volpi que tenham esse paradigma, mas trazer alguns elementos para entender como o pintor foi lido e colocado em evidência dentro do projeto construtivo

23. Uma das críticas mais elaboradas em relação a essa posição, de uma das vertentes da arte moderna que tem o crítico Clement Greenberg como figura central, é a de Caroline A. Jones. Cf. JONES, Caroline. **Eyesight alone:** Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

ARS brasileiro e como esse contexto reverberou no pintor a ponto dele assumir no plano discursivo uma posição em que pintar “é resolver questões de forma, linha e cor”, para repetir um bordão que adotou.

24. Cf. GREENBERG, Clement.
Arte e cultura. São Paulo: Ática,
1996, p. 147.

Fig. 5.

Alfredo Volpi, *sem título*, 1940.
Óleo sobre cartão, 27 x 34,6 cm,
coleção Mastrobuono.



Fig. 6.

Alfredo Volpi, *sem título*, 1940.
Têmpera sobre tela, 54,5 x 65
cm, coleção Rubens Taufic
Schahin.



A têmpera tem um papel tanto na diminuição da ilusão perspectiva, em função de ser uma técnica menos maleável – e ter sido

Têmpera, abstração e
resistência em Alfredo Volpi.

usada nessa direção pelo pintor –, quanto na explicitação de uma “espacialidade exterior”²⁵, à medida que cobre a superfície com pigmentos que se colocam com menos interferência, na maioria dos casos, do que o óleo²⁶. O que, na pintura de Volpi, promove uma espécie de literalidade que progressivamente se intensifica relacionada ao uso das cores e dos planos da composição. Em outros termos, os pigmentos explicitam certa espacialidade exterior progressiva com a tela que promove relações ambivalentes entre os planos, ou assumem certa literalidade com cores que remetem a situações banais do contexto do pintor, como as usadas em fachadas de casas, bandeirinhas etc. O trabalho de Volpi configura, dessa forma, uma “contradição objetiva”²⁷, já que a literalidade carrega no âmbito da cor uma dimensão referencial-afetiva e não, digamos assim, abstrata-impessoal. Ou, para reformular o argumento, existe certo processo de abstração e autonomização do uso das cores nessa pintura “de memória” de Volpi nesse momento, mas que vincula essas cores – não industriais, por isso fora dos padrões – a uma dimensão afetiva de uma realidade que está, da perspectiva suburbana do pintor, desaparecendo²⁸. Vale insistir, antes de entrar nesse ponto, um pouco mais nas diferenças técnicas entre a têmpera e a pintura a óleo.

Sobre isso, Ralph Mayer diz que as vantagens do óleo em relação à têmpera estão na maior fluidez, facilidade de mistura, demora para a secagem etc²⁹. Volpi, no entanto, faz de fato uma escolha por uma tinta mais resistente, ou que apresenta um tempo que não permite tantas idas e vindas. De uma tinta que exige algum planejamento para o uso, mas um planejamento em que seja decisivo testar e transformar o próprio plano prévio com os materiais em jogo – ou existe uma aposta em um rigor que causa certo estranhamento a uma lógica, ou tecnologia, moderna, que entende esse planejamento, ou esse projeto, como um modelo ou um plano prescritivo³⁰, o que retira em boa medida a própria ideia de desenvolvimento, ou processo, da elaboração artística. E isso é sustentado por Volpi de forma ativa, sem qualquer timidez ou pedido de desculpas, como defende Naves³¹, afirmando um ponto de vista que propositalmente conflita com o da “modernidade” ou do “moderno” – na verdade com uma das inúmeras vertentes ditas modernas, e suas supostas facilidades e simplificações. A resposta

25. Para uma discussão sobre a formação do espaço moderno e a ideia de espacialidade exterior, conferir: TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

26. Em diversos relatos de pessoas que conviviam com – ou visitaram – Volpi (e muitos outros que talvez derivem desses) está escrito que o pintor adicionava o pigmento à clara. O que funciona como emulsão, no entanto, é a gema (talvez ele usasse o ovo inteiro, o que é possível, o que acelera a secagem, segundo Mayer, acarretando ainda menos maleabilidade ao processo).

27. Para uma apresentação desse conceito de Adorno, conferir: SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 253-257.

28. Muitos críticos comentam aspectos nessa direção. Naves, por exemplo, diz: “O país de Volpi – uma espécie de comunidade humilde e digna – já se desfez, e surge vagamente na lembrança, nas cores lavadas da têmpera”. NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: _____. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 2001. p. 180. Meu argumento, voltarei muitas vezes a ele, é que a pintura de Volpi cifra nos anos 1940 e 1950 um conflito entre essa temporalidade, que estava se desmanchando, e um tempo “moderno”, que se estabelecia de maneira particular no Brasil e que a têmpera, dentro das escolhas que o artista faz, tem

um papel decisivo na verificação mútua dessas temporalidades em convívio/confronto.

29. *"The chief manipulative advantages of oil over tempera are its greater fluidity, the ease with which its colors may be gradated or blended, its conveniently slow rate of drying, and the absence of color change caused by evaporation of the medium on drying. Oil is a more convenient, flexible, and available technique"*. MAYER, Ralph. Op. cit. p. 224.

30. Meyer Schapiro explicita em seu conhecido estudo de 1937, *A natureza da arte abstrata*, essas "transformações" e deslocamentos que aconteceram segundo ele após a Primeira Guerra Mundial, na pintura e no vocabulário artístico modernos: "As antigas categorias artísticas foram traduzidas para a linguagem da tecnologia moderna; o essencial foi identificado com o eficiente, a unidade com o elemento padronizado, a textura com os novos materiais, a representação com a fotografia, o desenho com a linha traçada mecanicamente ou a régua, a cor com a camada plana de tinta e o projeto com o modelo ou o plano prescrito". SCHAPIRO, Meyer. **Arte moderna**: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos. São Paulo: Edusp, 1996, p. 273.

31. Naves, que acredita também que um projeto que se materializa em um suporte "infenso às interrogações sobre seu estatuto visível" é uma forma de violência, defende, no entanto, uma timidez nos quadros de Volpi dentro da

que o artista dá ao ser questionado sobre o motivo de ter parado de pintar a óleo explicita esse "saber fazer" artístico que ele considera superior – e que, de fato, se revela nas composições como uma possibilidade potente de verificação crítica da modernidade³²: "Com a têmpera, precisa saber o que vai pintar. Com o óleo, o pentimento é mais fácil. Mas a têmpera, mais transparente, é como aquarela. Tem que resolver na primeira pincelada, senão a outra estraga"³³.

Mastrobuono, colecionador e membro da Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi, que apresenta esse relato memorialístico, comenta uma visita a uma exposição que fez com o artista em que essa posição do pintor se explicita ainda mais:

O Mestre examinou toda a exposição, quadro por quadro. Deteve-se diante de uma pintura surrealista, minuciosa, de Otávio Araújo. Ao se aproximar com os óculos, a ponto de quase encostar o nariz na tela, saiu-se com este comentário: "bem lambidinho, não?" E era. Com tantas pinceladinhos repetidas no mesmo lugar, não há como errar.³⁴

Essas observações reticentes de Volpi aconteciam também quando aproximavam seu trabalho ao dos artistas concretos³⁵. Essa postura não pode ser reputada simplesmente ao orgulho "carcamano" do pintor ou a certo orgulho da sua origem social que, ao que tudo indica, estão também presentes nessas frases. Embora a relação de Volpi com o contexto social e político das primeiras décadas do século XX tenha sido pouco tratada pela crítica, o trabalho relativamente recente de Mastrobuono reestabelece convincentemente o processo formativo operário de Volpi e sua relação com o anarcossindicalismo e o fato dele ter sido um anticlerical "empedernido e [um] blasfemo contumaz"³⁶ – o que o deixou em alguma medida deslocado em relação ao "grande e surdo embate referencial [dos subúrbios operários], não apenas ideológico (...) a partir dos anos 1930 (...) entre a religião e o comunismo"³⁷. Isso que pode parecer anedótico é, na verdade, bastante produtivo para entender a maneira como Volpi formou um ponto de vista deslocado em relação aos centros hegemônicos do país em diversos campos – social, político, artístico, religioso – e constituiu uma posição ao mesmo tempo pessimista e exultante, sem sustentar falsas

crenças, em relação à modernidade³⁸. Em relação ao comunismo³⁹, é também Mastrobuono que recolhe um raro comentário do pintor a respeito:

Em Volpi, o comunismo encontrou uma resistência imunológica insuperável. Alfredo era visceralmente ácrata. Meio século depois, ouvindo em seu ateliê conversa jogada fora, que transitava da pintura muralista revolucionária mexicana para os quadros de Tarsila, de forte inspiração social, Volpi exorcizava: “Na Rússia, o governo manda em tudo, até na arte! Dio boia!”⁴⁰

O “grupo” frequentado pelo pintor, que se reunia no palacete Santa Helena na década de 1930, trazia por parte de seus participantes certo orgulho operário, artesanal – e aqui já se nota certa particularidade desse “orgulho” de pequenos profissionais liberais, na maioria imigrantes, e não propriamente de operários da indústria⁴¹ – embora Volpi vivesse imerso, de fato, em um contexto operário⁴². A condição de pintor decorador nos anos 1920 e 1930 dava a Volpi, no entanto, um lugar social diferente ao dos operários da indústria ou mesmo a outros profissionais com jornadas regradas. Um trabalho de decoração, ou uma “empreita”, permitia, na vida relativamente simples que o pintor levava, três a quatro meses de “tempo livre”⁴³, que ele usava em grande parte pintando com colegas ao ar livre⁴⁴ ou simplesmente passeando no “campo” ou em regiões do limite da cidade de São Paulo nos anos 1920 e 1930, como a região do Canindé, hoje considerada central no desenho urbano – assim como o Cambuci; e, no final dos anos 1930, no litoral paulista de Itanhaém e em Mogi da Cruzes, cidade do interior do estado de São Paulo.

No entanto, paradoxalmente, os principais pontos do programa “racional” concreto já faziam parte em alguma medida das ruminações de Volpi por meio da sua progressiva simplificação “geométrica”, pela forma de distribuição dos campos de cores e outros dilemas que seu trabalho colocou antes do contato mais efetivo com esses novos artistas e quadros que surgem na década de 1950. O pintor refaz à sua maneira o que os cubistas haviam feito na década de 1910, quando reduziram a ilusão pictórica, o espaço organizado em perspectiva “para dentro” do quadro, a um mínimo,

sua perspectiva teórica maior relacionada a uma “forma difícil” na arte brasileira, perspectiva que acho difícil sustentar no caso de Volpi. Cf. NAVES, 2001, p. 183.

32. Sobre isso, cf. PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, 2018. Sônia Salzstein, em uma leitura aguda da obra do pintor, sustenta que “Inadvertidamente, o pintor parecia desnudar as contradições da modernidade brasileira”. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 17. Defendo, no entanto, partindo dessa perspectiva crítica, que isso acontece não tão inadvertidamente assim.

33. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 261.

34. Ibidem.

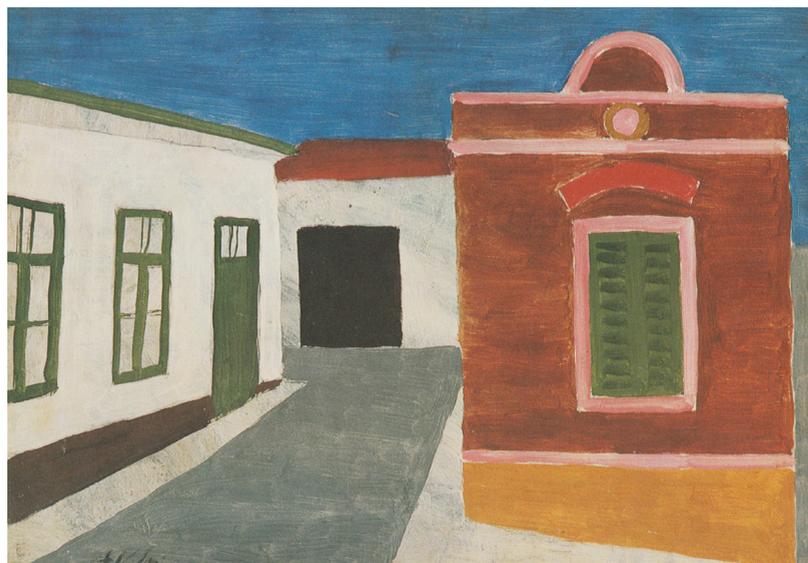
35. “Não recusei, nem servi a ninguém”, ou quando responde a Pignatari sobre o que o concretismo significou: “não sei, nunca pensei nisso”. Ou da abstração ser algo comum a ele desde as decorações com os motivos que fazia para ganhar a vida no começo do século. Ou, ainda, dentro da perspectiva que passou a encarar o seu trabalho na década de 1970: “Para mim só existe a cor. Esse negócio de me colocarem entre os concretistas está errado, eles estão a procura da forma e eu apenas da cor”. INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Volpi 80 anos: têmperas e serigrafias**. Porto Alegre: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

36. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 318.

37. José de Souza Martins, neste trecho, está se referindo à região industrial do ABC, mas o enquadramento histórico vale, em boa medida, para o Cambuci. Cf. MARTINS, José. **A aparição do demônio na fábrica:** origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 10.

Fig. 7.

Alfredo Volpi, sem título, final da década de 1940. Têmpera sobre tela, 39 x 55 cm, coleção Ladi Biezus.



38. A peculiar dificuldade que T. J. Clark vê em uma política de esquerda sustentar na mesma descrição essas duas valências se aplica para a crítica, acredito, em relação à arte brasileira desse momento, com o agravante de que é preciso ainda considerar uma modernidade otimista e redentora que se estabelecia ali “encantando racionalmente” [e provocando o desencantamento] [daquela realidade. Cf. CLARK, Timothy. **Modernismos:** ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 318. O jeito esquivo de Volpi é melhor entendido se considerado nessa direção, não como timidez – “não recusei, nem servi a ninguém”, frase

e começaram a adicionar areia e outros materiais nas tintas e na superfície da tela e a pintar nessa “ilusão mínima interior” simulações de texturas e granulações “realistas”⁴⁵ – esse vaivém entre “interior”/ilusão e “exterior” balizou parte das transformações espaciais das artes do início do século XX, que particularmente interessavam aos concretos.

Os planos ganham maior liberdade na estruturação, a ponto de na Fig. 7 o elemento frontal, o quadrado marrom avermelhado da fachada, estar ao mesmo tempo paralelo à parte esquerda e à de baixo da tela, enquanto sua “base” ocre, que corre em diagonal para a parte de baixo da tela, “torce”, em uma insinuação um tanto abrupta de descida, essa frontalidade gerando uma instabilidade que o pintor passa a refinar e perseguir com maior intensidade nesse momento. Essa relação entre o “encaixe” do desenho e a tela é, também, ou parece ser, um desdobramento de como o pintor continua, de maneira ainda mais enxuta, seu diálogo com Cézanne, artista disputado em muitas direções distintas por diferentes vertentes das artes na primeira metade do século XX.

Essa, digamos assim, disputa da interpretação de Cézanne influencia a forma como Volpi entende o pintor e orienta sua própria leitura e seu longo diálogo com o francês, que começa antes

Têmpera, abstração e
resistência em Alfredo Volpi.

mesmo de ter tido contato com seus quadros⁴⁶. Mammì apresenta a diferença entre a leitura de Cézanne dos italianos e a dos cubistas, que se tornou hegemônica na primeira metade do século XX, tendo como eixo a divergência que se dá na maneira de equacionar perspectivas temporais distintas:

Não era questão, portanto, de projetar Cézanne no futuro [como os cubistas], radicalizando suas soluções, e sim de reler toda a história da arte em função dele. E, como Cézanne quisera fazer Poussin *sur nature*, eles tratavam de refazer Giotto (ou Angélico, ou Chardin, ou até mesmo os impressionistas) *sur Cézanne*.⁴⁷

A ruminação de Volpi em relação ao “Cézanne italiano” vi-nha, muito provavelmente, de meados da década de 1910⁴⁸. A pintura “tonal”, muitas vezes de paisagem, que começou a realizar nesse momento com seu amigo Orlando Tarquinio, tinha como origem o professor imigrado de Tarquinio, “Giuseppe Perissinot-to, que estudou em Florença com Giovanni Fattori – o melhor ‘macchiaioli italiano’”⁴⁹. Os *macchiaioli* realizavam uma pintura de mancha que (acompanhando ainda Mammì), embora não sendo impressionista, eliminava a dicotomia tradicional entre desenho e cor⁵⁰, e resolvia o claro-escuro mediante matizes cromáticos e, em alguma medida, estabelecia a direção da pincelada, aparente, na constituição dos volumes – o que abria um diálogo e uma forma particular de ler Cézanne⁵¹ em alguma medida distinta da “pós-impressionista”⁵² estabelecida, inicialmente, por Roger Fry. Ao mesmo tempo em que os *macchiaioli* “por necessidade de clareza, simplificam a visão tradicional, isto é, a visão de estrutura perspec-tiva, reconduzindo-a de alguma forma à sua origem histórica, a arte florentina *quattrocentista*”⁵³.

Em São Paulo, Volpi estava bastante imerso em um contexto das primeiras décadas que Mammì nomeia como “pintura paulista de mancha” e que identifica como praticamente esquecido no final da década de 1950 quando, em uma retrospectiva do pintor, o físico e crítico Mário Schenberg caracterizou seus quadros como um “impressionismo instintivo”⁵⁴. Ou, ao que parece, Schenberg esta-va tentando adequar uma tradição moderna italiana da qual Volpi fazia parte, que se desenvolveu com certa autonomia em relação à

que carrega, ao que tudo indica, um orgulho anarcossindicalista, não parece uma posição – assim como a da sua obra – tímida.

39. Volpi era próximo a muitos intelectuais e amigos comunistas e socialistas.

40. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 148.

41. Mário de Andrade chamou atenção para o que ele enxergou como conservadorismo do “grupo”. Cf. SALZSTEIN, Op. cit., p. 26-28.

42. Muitos relatos sobre o bairro do Cambuci em meados do século XX mostram um contexto fortemente operário, em que a temporalidade era organizada pelos apitos das fábricas. Delfim Netto, que passou a infância e adolescência no bairro, em prefácio ao livro de Henrique Walter Pinotti, relata: “O panorama do bairro era dominado pelas inúmeras chaminés das indústrias, com seus apitos característicos que marcavam o início e o fim do turno de trabalho (...) O que predominava no Cambuci era o trabalho, atividade febril do dia-a-dia.” PINOTTI, Henrique. **O Cambuci de outrora e agora.** São Paulo: Ed. do autor, 2006, p. 9-10.

43. Muitos depoimentos, inclusive do próprio pintor, apontam para isso.

44. Cf. PIRES, Carlos, 2017.

45. Cf. GREENBERG, Op. cit., p. 88.

46. O primeiro contato efetivo, ou significativo, ao que parece, foi o narrado por Sérgio Milliet, que registra as reações de Volpi, repetido por historiadores e críticos, na grande Exposição de Arte Francesa de 1940. Milliet conta que o pintor parava por muito tempo nos quadros de Cézanne em grandes silêncios quebrados por uns “palavrões surdos”. Cf. MILLIET, Sérgio. Alfredo Volpi. In: _____. **Fora de forma:** arte e literatura. São Paulo: Anchieta, 1942. p. 135. Mammì, que também descreve esse evento, acredita, o que parece provável, que essa exposição contribuiu para “refrear as pesquisas ‘expressionistas’ do pintor”. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 25.

47. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 15.

48. PIRES, Carlos, 2017.

49. MAMMÌ, Lorenzo, Opr. cit., p. 10.

50. Argan entende assim esse ponto: “Para os macchiaioli o desenho resultante da ligação entre manchas não é o ato inicial, e sim o ato último e conclusivo da pintura, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas. Reduzindo, simplificando, esclarecendo, o desenho elimina qualquer engrandecimento retórico, qualquer excitação emotiva, qualquer efusão patética”. ARGAN, Giulio. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 165.

francesa, à arte moderna “pós-cubista” que nos anos 1950 havia se tornado em boa medida hegemônica, ou, no mínimo, hegemônica a ponto de criar certo apagamento desse sistema artístico italiano formado décadas antes⁵⁵.

É possível identificar em torno de Volpi alguns agentes, ainda relativamente pouco estudados, decisivos na reverberação desse sistema entre os imigrantes italianos, e, também, indícios da formação de uma rede de colecionadores que atuavam nesse contexto. Ottone Zorlini, próximo a Volpi, que estudou na Academia de Veneza e veio a São Paulo no final dos anos 1920 para realizar um conjunto escultórico⁵⁶ no estilo fascista da época e, mais tarde, retornou ao Brasil para ficar definitivamente na cidade, “foi o primeiro colecionador importante e uma espécie de *marchand* do grupo Santa Helena”⁵⁷. Com efeito, ele somava na sua coleção, no final dos anos 1950, 40 pinturas de Volpi⁵⁸. Outra reverberação no país desse sistema que se constituiu nos anos 1930 na Itália foi a *Esposizione Commemorativa del Cinquantenario dell’Immigrazione Ufficiale*, em 1937, em pleno fascismo e que, conforme Zanini, “as informações são precárias”:

Trata-se da Mostra d’Arte, constituída de 69 artistas de predominante espírito tradicional, mas que incluía os pintores Arturo Tosi (1871-1956), Carrá, Giorgio Morandi (1890-1964), Fausto Pirandello (1899-1975), e os escultores Francesco Messina (1900) e Marino Marini (1901-80).⁵⁹

Esse contexto dos imigrantes italianos de São Paulo se torna mais favorável aos artistas, ou de fato se amplia para além dele próprio, ao longo dos anos 1930. Fortes indicativos disso são a participação dos pintores “carcamanos” em salões, antes restritos aos modernistas de 1920, em exposições e na imprensa não “italiana”, ou não restrita a essa comunidade. Nos anos 1940, ocorre uma ainda maior integração dos italianos no contexto urbano de São Paulo⁶⁰ e em praticamente todas as esferas da realidade do país.

A acelerada industrialização tardia que levou à metropolização de São Paulo trouxe efetivamente para o cotidiano da cidade os aspectos contraditórios de um processo de modernização que é percebido de maneira ainda mais aguda nos subúrbios⁶¹. Sintomaticamente, é de maneira simultânea a esse processo que Volpi

estabelece uma técnica medieval⁶² que força o enrijecimento na distribuição da tinta na tela. E uma forma de compor em que “as coisas são planas não porque tenham sido decompostas por um procedimento analítico, mas porque o pintor as pintou uma por uma, como se as pegasse na mão, as recobrisse com tinta, e então as recolocasse no lugar”⁶³.

Esse procedimento revela, ao mesmo tempo, certa abstração dos elementos, que se dá de maneira muito distinta da dos cubistas, e a justaposição desses na composição que funda uma espacialidade particular, como estou argumentando. Essa composição passa a ter um caráter fragmentário que explicita as diferentes superfícies em um arranjo singular – ou em um arranjo que preserva um jogo em alguma medida cézanniano entre a construção espacial e a superfície. E isso com uma também sintomática resistência artesanal no processo, por meio da têmpera. Ou, em outros termos, colocar deliberadamente esse dado de resistência na sua principal matéria, ou na sua tinta, parece trazer uma perspectiva, do subúrbio, complexa em relação à modernidade, ou que a entende e a figura, fora da chave muitas vezes positiva ou otimista da época, como uma

modernidade como composição residual de vários tempos, modos de ser e de pensar, metalidades justapostas e estruturas e relacionamentos sociais de várias épocas, sobrevivências e adventos constitutivos do contemporâneo (...e como...) Modos aparentemente pré-modernos de compreender o moderno e de construir a modernidade, como sistema de dilacerações, desencontros e fragmentos.⁶⁴

A eliminação progressiva da figura humana entre meados da década de 1930 e começo da década seguinte e a supressão de “elementos da natureza”⁶⁵, do final dos anos 1930 até meados de 1940, parecem aspectos que também fazem parte dessa constelação, ou são indícios desse processo de resistência à modernidade que seus quadros figuram. É na primeira metade dessa década, como dito, que Volpi começa a pintar em seu ateliê e, alguns anos depois, a têmpera se torna dominante.

Sobre a têmpera, é também de Mammì uma rara observação para pensar esse momento e essa escolha do pintor:

51. Um pintor chave na constituição desse “Cézanne italiano”, ou dessa leitura de Cézanne em uma chave temporal diferente da “pós-impressionista”, bastante influente no meio de Volpi, foi o lombardo Arturo Tosi. Estudos feitos por Ana Gonçalves Magalhães apontam que cinco quadros do pintor provenientes das coleções Matarazzo foram para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Esses estudos apontam o fato de Arturo Tosi ser um artista bastante apreciado por Margherita Sarfatti, figura conhecida no meio artístico italiano desde a década de 1920, ligada ao fascismo italiano, idealizadora da noção de Novecento, uma das amantes de Mussolini e fortemente responsável pelas mediações comerciais e culturais entre a Itália e a América Latina. Cf. MAGALHÃES, Ana. *Arte moderna italiana fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-1940*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. *Anais...* Brasília, DF: CBHA, 2012. p. 1583-1602.

52. Termo que está imbricado a essa leitura “cubista” de Cézanne, desde sua criação por Roger Fry na exposição que ele realizou na década de 1910.

53. ARGAN, Giulio. Op. cit., p. 165.

54. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 10.

55. “[a] historiografia da arte na Itália situa os anos 1930 como o momento de crescente atividade de um colecionismo privado de arte moderna italiana ligado à emergência de um sistema de galerias promotoras da nova arte”. MAGALHÃES, Ana. Op. cit., p. 1585.

56. *O Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, de 1929, de Zorlini, que possui um fascio no conjunto, tem uma história de deslocamentos pela cidade de São Paulo ainda não contada no detalhe. Mastrobuono relata em linhas gerais o caso: “Nesse ano [1927], chega a São Paulo Ottone Zorlini, contratado para erigir um monumento aos heróis da travessia do Atlântico. Homenagem aos aviadores italianos. Executou-a às margens da represa de Guarapiranga, em Santo Amaro. Na década de 1980, o monumento foi transferido para as esquinas das avenidas Brasil e Europa. Acoimado de fascista, retornou ao seu lugar de origem, onde se encontra.” MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 89.

57. ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940**: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 25.

58. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 118.

59. ZANINI, Walter. Op. cit., p. 54.

60. No começo da década de 1930, em 11/4/1933, a embaixada italiana no Brasil enviou uma relatório ao

A transição do óleo para a têmpera permite que se conserve a evidência do movimento do pincel, como elemento constitutivo do quadro, e ao mesmo tempo seja garantido o valor absoluto da cor, independente da luz e da textura – em outras palavras permite conciliar Morandi com Matisse.⁶⁶

Afora não acreditar nessa garantia absoluta da cor, juízo que parece pertencer a uma leitura em chave “moderna” um tanto restrita⁶⁷, de fato a têmpera preserva uma resistência artesanal do pincel – algo que se torna mais sintomático, como dito, se tivermos em mente algumas vertentes funcionalistas da arte moderna, que se tornarão centrais na arte brasileira da década de 1950, que buscavam certa impessoalidade no gesto. Volpi, em alguma medida estabelece uma interessante negociação com a “expressão”⁶⁸, ou limpa ainda mais sua pintura de qualquer registro “romântico-expressionista”, ou de aspectos retóricos que estavam em alta nas décadas de 1930 e na seguinte⁶⁹. A têmpera, como estou argumentando, força uma disciplina particular que precisa funcionar, forçando a mão, quase como um ensaio e com a “felicidade e jogo que lhe são essenciais”⁷⁰.

Outro aspecto importante é que essa simplificação formal, ou essa padronização quase geométrica das formas – e o quase aqui é fundamental –, e essa planaridade que se estabelece nessa chave que estou procurando caracterizar têm, ou podem ter, segundo Sônia Salzstein, origem também na pintura de Emygdio de Souza, que foi assistente do pintor Benedito Calixto:

A presença de algo da visão límpida e meticulosa de Emygdio é também detectável sem muito esforço na obra de Volpi da primeira metade do decênio de 1940. As paisagens do velho artista naïf são marcadas por um desdobramento acentuadamente raso e horizontalizado de planos e pelo tratamento ao mesmo tempo caprichoso e padronizado de suas fachadas. Além disso, as paisagens dão a impressão de se desenvolverem em um só plano e de uma só vez, mediante delicado arcabouço de linhas e cores que faz com que todos os pontos da pintura se equivalham, e que tudo se retenha em uma superfície tênue mas severamente articulada de elementos. Volpi parece ter refinado e dado um estatuto, por assim dizer, linguístico a esses procedimentos; é provável que a face construtiva que sua obra desvelava no curso da década de 1940 seja, em alguma medida,

tributária dessa distribuição homogênea dos valores cromáticos e do desdobramento frontal e finamente coordenado da superfície.⁷¹

O diálogo entre civilização e primitivismo que alimentou a imaginação cubista – e de boa parte dos modernistas do começo do século XX – aqui no país, para lembrar uma conhecida passagem de Antonio Candido, era de fato real, ou fazia parte da experiência social imediata:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.⁷²

Sem o sincretismo constitutivo daquele contexto social, que solicita de maneira ainda mais efetiva que nos “países centrais” outras temporalidades, é difícil entender um artista como Volpi, que apresenta um complexo percurso formativo que deságua em um fino estudo prático e teórico/reflexivo, sem que teoria e prática estabeleçam momentos separados, das principais vertentes da pintura moderna. E esses elementos não se apresentavam em uma hierarquia, digamos assim, colonizada, ou, em outros termos, como bem argumenta Salzstein, “do ponto de vista daquela pintura, de fato, nunca terá havido hierarquias entre o “culto” e o “popular”, pois desde sempre, e naturalmente, a “técnica” da pintura teve de se irrigar e civilizar no veio popular disponível”⁷³. Mastrobuono pinça alguns depoimentos reveladores do pintor nessa direção: “Eu estava, um dia, pintando uma marinha, e Zorlini me perguntou: Volpi, você sabe de onde tirou esse céu? Respondi: ‘Foi do Souza’”⁷⁴. O modo como o artista organizava os seus critérios de valor foi também bem descrito por Mastrobuono. Volpi tinha para “uso interno” uma interessante

Ministero degli Affari Esteri, que procurava desenhar estratégias para prolongar o imperialismo fascista para a América Latina, com esta observação sobre a assimilação cultural dos italianos no Brasil: “Não excluo que, se não tivéssemos no Brasil uma emigração que sempre se desnacionaliza mais, poderíamos talvez exercitar uma ascendência maior, mas as nossas colônias aqui estabelecidas constituem-se num peso morto mesmo para a nossa ação geral no país. Amarga realidade, que nenhum italiano verdadeiramente novo tem mais o direito de esconder.” Apud BERTONHA, João. O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, DF, v. 40, n. 2, p. 112, 1997. Nos anos 1940, com um intenso processo de modernização, esses imigrantes italianos que chegaram no final do século XIX e começo do XX começaram a fazer parte de praticamente todas as esferas sociais, políticas e culturais da realidade brasileira – novos imigrantes foram decisivos no final desta década, o caso de Pietro Maria Bardi é emblemático, para a maneira como se deu a institucionalização da arte moderna no país. Nos anos 1930, os altos cargos do sistema político eram ainda, segundo Bertonha, restritos. Como exemplo, o pesquisador mostra como a posse de Vicente Rao no Ministério da Justiça do Brasil foi festejada pela Embaixada italiana: “o primeiro filho de italianos que chega a um cargo como este”. *Ibidem*, p. 116.

separação “categorial” entre “artistas” e “pintores”, deixando claro que o que interessava a ele de fato eram os pintores:

61. “No subúrbio é que o tempo da modernidade se contrapõe ao tempo do moderno”. MARTINS, José. Op. cit., p. 13.

62. Volpi ainda não tinha viajado para Europa quando começa a pintar com têmpera.

63. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 29.

64. MARTINS, José. Op. cit., p. 13.

65. Sigo aqui o quadro que estabelece esses pontos presente em: AMARAL, Aracy et al. **Volpi**: pequenos formatos: coleção Ladi Biezus. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 45-46.

66. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 28-29.

67. O próprio Mammì explicita com precisão as origens dessa crítica em ensaios elaborados anos depois, conferir particularmente “Isto, aquilo e o valor disso”, In: MAMMÌ, Lorenzo.

O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 29-53.

68. Mammì, repetindo, sustenta que a exposição de 1940 colabora para “refrear as pesquisas ‘expressionistas’ do pintor”.

69. Salzstein argumenta que a pintura de Volpi é “antirretórica por excelência”, traço que em alguma medida vem do seu meio, ou de parte dele. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 12. Segundo Argan, “Para os macchiaioli o desenho resultante da ligação entre

“Volpi, o que você acha de Picasso?” Resposta, com sotaque: “É um grrrande artista”. Nova pergunta: “E Braque?” de novo: “Também é um grrrande artista.” Mais uma: “E Matisse?” Enfim: “Ah, esse é pintor!” (...) “Quem mais é pintor?” Resposta: “Albers” [e na arte brasileira] “Portinari?”. E ele: “Um grrrande artista”. Nova tentativa: “Di Cavalcanti?” De novo: “Um grrrande artista”. Dacosta, Tarsila, Vicente do Rego Monteiro... Repetia o eco: “grrrande artista, grrrande artista, grrrande artista”. Volpistas, jogando a toalha: “No Brasil, quem é pintor?”, e o mestre: “O Silva é pintor. Óstia!”.⁷⁵

Esse diálogo leva a crer que muito provavelmente Volpi preferisse José Antônio da Silva a Picasso, o que certamente provocaria – e provavelmente ainda provoca – um sorriso descrente e, talvez, constrangido de boa parte da crítica que organizava – e organiza – a história da arte moderna a partir da França, dos cubistas e, particularmente, de Picasso – e Matisse. Isso mesmo para entender um campo artístico como o brasileiro que, embora fortemente influenciado pelos “países do centro”, estabelece em alguns casos, como o de Volpi, uma perspectiva própria e potente. O pintor estabeleceu uma espécie de abstração à brasileira, sem nacionalismo.

Um esforço raro, na segunda metade da década de 1930, de refletir sobre a abstração nas artes como um processo histórico complexo, ao invés de considerá-la um tólos da arte moderna, foi o realizado por Meyer Schapiro no conhecido⁷⁶ estudo “A natureza da arte abstrata”, publicado em 1937 na *Marxist Quarterly*. O autor estabelece em um trecho um cuidado contextual necessário, do seu ponto de vista, com as mediações, no caso da arte abstrata, entre arte e sociedade nestes termos:

As formas mecânicas abstratas surgem na arte moderna não porque a produção moderna seja mecânica, mas por causa dos valores atribuídos ao ser humano e à máquina nas ideologias projetadas pelos interesses e situações sociais conflitantes, que variam de país a país.⁷⁷

Essa afirmação está em um contexto de debate com o influente Alfred Barr, que havia escrito um livro sobre o assunto,

o principal alvo de Schapiro. Mesmo com uma série de aspectos discutíveis, existe nesse artigo um esforço de pensar a abstração de maneira um pouco mais “descentrada”, ou, melhor, procurando entendê-la como um processo social e artístico complexo, relacionado, sim, à modernidade – ou às modernidades – que provoca reverberações particulares em contextos históricos muito diferentes. Ou, em outros termos, Meyer Schapiro está atento às “situações sociais conflitantes” em jogo, embora esse, digamos assim, centro ampliado no qual ele propõe sua discussão fique muito longe de abarcar situações com a complexidade cultural e social de países que se industrializaram tardiamente, como o Brasil, ou mesmo países que não se industrializaram. Problema que se intensifica consideravelmente, como Martins defende, na perspectiva de um dos subúrbios operários brasileiros.

Em uma tentativa de enfrentar questões relacionadas aos conflitos entre as temporalidades distintas em São Caetano do Sul, município do estado de São Paulo, e às resistências internas que promoviam arranjos sociais complexos, José de Souza Martins, discutindo a morte e os ritos fúnebres nesse final da década de 1940 e começo da seguinte, momento da produção de Volpi há pouco aludido, observa:

O luto, cíclico e anual, pela morte de Cristo e o luto eventual das famílias pela morte de algum parente eram os grandes demarcadores de uma resistente temporalidade no subúrbio operário, contraposta à temporalidade linear da indústria, sem descontinuidades entre o dia e a noite. Duas concepções opostas de tempo ali coexistiam. Essa coexistência era a mais simbólica das expressões da realidade do subúrbio e da cultura conservadora da classe operária. Uma cultura que antes de expressar a situação de classe expressava o sistema de crenças pré-moderno que persistia, invadindo, na estrutura da sociedade de classes.⁷⁸

O sociólogo, nesse estudo, procura investigar a aparição de um demônio em uma fábrica em São Caetano nos anos 1950, para justamente refletir sobre essas dissonâncias entre temporalidades distintas em um complexo processo de modernização no subúrbio industrial de São Paulo. Martins, de uma perspectiva que tem T. H. Marshall e Edward P. Thompson na origem da sua problematização, investiga a importância das tradições pré-capitalistas “na

manchas não é o ato inicial, e sim o ato último e conclusivo da pintura, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas. Reduzindo, simplificando, esclarecendo, o desenho elimina qualquer engrandecimento retórico, qualquer excitação emotiva, qualquer efusão patética”. ARGAN, Giulio. *Op. cit.*, p. 158. Volpi procurou no final dos anos 1930 e no começo dos 1940 alguma negociação na sua pintura com uma dimensão retórica vinculada na época muitas vezes a certa sentimentalização da miséria, que foi central naquele campo artístico. Mas se comparada a muitas dessas pinturas que tinham Portinari como modelo, Volpi de fato parece um antirretórico. Ele afirmará de fato essa dimensão de sua pintura ao longo dos anos 1940.

70. ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____, **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 17.

71. SALZSTEIN, Sônia. *Op. cit.*, p. 32.

72. CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 145.

73. SALZSTEIN, Sônia. *Op. cit.*, p. 35.

74. MASTROBUONO, Marco. *Op. cit.*, p. 263.

75. *Ibidem*, p. 265.

76. Esse estudo está na origem das reflexões de T. J. Clark

sobre o impressionismo e a arte moderna: CLARK, Timothy.

A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35.

77. SCHAPIRO, Meyer. Op. cit., p. 270.

78. MARTINS, José. Op. cit., p. 124.

79. *Ibidem*, p. 168-169.

80. As indústrias nesse momento, anos 1950, segundo Martins, procuravam organizar “racionalmente” de maneira mais íntegra a produção, o que significou, na prática, a eliminação de momentos dela ainda dependentes de “mestres”, que tinham um “saber fazer” específico e que coordenavam partes ainda bastante artesanais no centro do processo industrial. Ou, em outros termos, estava em curso um complexo processo de “modernização” que se dava em muitos campos transformando as formas de se experienciar o tempo – e que atropelou esses “mestres”.

81. Para remeter ao já citado “Bem lambidinho, não?”. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 261.

82. “As cores dos vestuários perderam a identidade, tornaram-se todas equivalentes e intercambiáveis (...) As indistincões da modernidade chegaram até nós e nos possuíram”. MARTINS, José. Op. cit., p. 139.

resistência aos efeitos expropriatórios da expansão capitalista e na afirmação dos direitos sociais dos trabalhadores” que ganham sentido, e aqui meu ponto em relação a Volpi, na “desvinculação transitória entre a consciência e o trabalho”:

Desvinculação que não existe quando se instaura a sujeição real do trabalho ao capital, quando o trabalho desmonta o processo de trabalho organizado segundo a concepção artesanal, fragmenta seus procedimentos e o refaz segundo sua própria lógica. Isto é, reorganiza-o com base num saber que não lhe pertence e que não pode ser apropriado isoladamente e com sentido por nenhum trabalhador em particular. É desse modo que se organiza o modo especificamente capitalista de produção.⁷⁹

A *têmpera*, como estou argumentando, estabelece uma resistência “temporal”, artesanal, que a “modernidade” promete destravar – e de fato “destrava”, à medida que essa forma social se afirma de maneira mais íntegra na “desvinculação transitória entre a consciência e o trabalho” e passa a organizar tanto o processo industrial de maneira mais íntegra quanto a forma como o tempo é experienciado também fora das fábricas. Volpi, de maneira mimética e crítica ao mesmo tempo, disciplina a pincelada ao longo dos anos 1940, controla o seu “expressionismo”, sustentando um artesanato que estabelece no seu centro um “saber fazer”⁸⁰ do tipo “Tem que resolver na primeira pincelada, senão a outra estraga”. Esse saber fazer desafia a flexibilidade quase infinita da tinta a óleo, ou a de um tempo em que “não se tem como errar”⁸¹, pois, de fato, do ponto de vista individual em um contexto moderno industrial, com sua temporalidade própria, acertar ou errar se transforma em algo que se dá em outros termos. O significado das cores, para destacar um dado que a crítica considerou central em Volpi, também se transforma nesses contextos sociais⁸².

É relativamente simples observar, nesse momento da produção de Volpi, um processo particular de abstração das formas, com a *têmpera* tendo um papel decisivo, em que os “motivos” perdem o lastro espacial que tinham à medida que começam a ser pintados de memória ou, de fato, se tornam memória, o que acontece também no uso das cores. Esses quadros mais ou menos abstratos do pintor, com uma geometria um tanto amolecida e, como dito, com

uma tensa e delicada unidade na base da justaposição das partes, figuram e testemunham um complexo processo de transformação cultural do ponto de vista do subúrbio de um país de industrialização tardia.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In:_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AMARAL, Aracy et al. **Volpi: pequenos formatos: coleção Ladi Biezus**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**, 1. ed. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**, São Paulo: Edusp, 2015.

BATISTA, Marta. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. São Paulo: IEB-USP, 1998.

BERTONHA, João. O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, DF, v. 40, n. 2, p. 106-130, 1997.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CLARK, Timothy. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARK, Timothy. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Volpi 80 anos**: têmperas e serigrafias. Porto Alegre: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

JONES, Caroline. **Eyesight alone**: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

KLABIN, Vanda et al. **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MAGALHÃES, Ana. Arte moderna italiana fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-1940. In: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 32., 2012, Brasília. **Anais...** Brasília, DF: CBHA, 2012. p. 1583-1602.

MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

_____. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, José. **A aparição do demônio na fábrica**: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Editora 34, 2008.

MASTROBUONO, Marco. **Alfredo**: pinturas e bordados. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013.

MAYER, Ralph. **The artist's handbook of materials and techniques**. 3. ed. rev. e aum. New York: Viking Press, 1970.

MILLIET, Sérgio. Alfredo Volpi. In: _____. **Fora de forma**: arte e literatura. São Paulo: Anchieta, 1942. p. 135.

NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 81, p. 139-155, 2008.

_____. Anonimato e singularidade em Volpi. In: _____. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 2001. p. 180.

PINOTTI, Henrique. **O Cambuci de outrora e agora**. São Paulo: Ed. do autor, 2006.

PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. **19&20**, Nova Friburgo, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cp_volpi.htm>. Acesso em: 5 nov. 2018.

_____. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, 2018.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUINTANS, Paula. **Alfredo Volpi: forma e narrativa**. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

ROSA, Marcos. **O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.

ARS SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1996.

ano 16

n. 34

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.