

Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas¹

RODRIGO NAVES

RESUMO

Em sentido oposto à crença segundo a qual Volpi seria um artista intuitivo, este artigo sustenta que o artista *chegou* às soluções de sua obra a partir de uma incorporação peculiar de toda a tradição moderna. O artigo mostra ainda como a experiência de Volpi com as discussões levantadas por concretos e neoconcretos contribuiu para suas novas articulações formais, ainda que com soluções bem distantes daquelas encontradas pelos artistas dos dois grupos.

PALAVRAS-CHAVE: *Volpi; arte moderna; concretismo; neoconcretismo.*

SUMMARY

In the opposite direction of the belief according to which Volpi would be an intuitive artist, this article states that the artist found the solutions of his work after a peculiar assimilation of the modern tradition. The article shows how Volpi's experience with discussions raised by concrete and neoconcrete artists helped shape his formal articulations, even though with solutions quite different from those of the artists of both groups.

KEYWORDS: *Volpi; modern art; concretism; neoconcretism.*

I.

Volpi não assinou manifestos, não publicou textos teóricos, pouco se pronunciou sobre outros artistas e não manteve vínculos fortes com nenhuma vertente estética da arte brasileira. Era filho de imigrantes italianos² que tocavam um pequeno comércio num bairro operário da cidade de São Paulo e muito cedo, aos 12 anos, precisou trabalhar, a princípio como entalhador e encadernador, posteriormente como pintor-decorador. Essa origem modesta — que o artista cultivou ao longo de toda sua vida, por meio de hábitos simples e do apego à casa do Cambuci, então um bairro de classe média baixa no qual viveu até o fim de seus dias — contribuiu para consolidar a imagem de um pintor quase ingênuo, afastado tanto das disputas intelectuais e artísticas quanto da sociabilidade mundana do meio das

[1] Este texto foi realizado a pedido do International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, no quadro dos debates que essa instituição vem realizando em torno da Coleção Adolpho Leirner, por ela adquirida. Agradeço a Mari Carmen Ramírez e a Ana Maria Belluzzo pelo convite.

[2] Volpi nasceu em Lucca, Itália, em 14 de abril de 1896. Chega ao Brasil em outubro de 1898.

artes plásticas. Além disso, o próprio Volpi relutava em aceitar influências ou filiações artísticas³, e não me parece casual que reconhecesse sobretudo um vínculo com pintores como o medieval Margaritone D'Arezzo ou Giotto, cujas obras pôde ver detidamente — conta-se que visitou dezoito vezes a Capela dos Scrovegni, em Pádua — quando de sua única viagem à Europa, em 1950.

Essa aura de simplicidade contribuiu para que muitos críticos e escritores sublinhassem a pureza pessoal e artística e a dimensão intuitiva de Volpi. Mesmo Mário Pedrosa — um crítico formado na tradição marxista, um dos mais importantes intérpretes de sua obra e curador de sua primeira retrospectiva, em 1957, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — em parte colaborou para fortalecer essa imagem de singeleza. Em 1957, no catálogo para essa retrospectiva, escreverá:

Nunca seguramente abriu uma revista de arte estrangeira para estudar a reprodução de um Picasso, Matisse, Renoir, Van Gogh ou Gauguin. É que nunca precisou ir buscar nos outros as soluções encontradas não em si mesmo (não é pretensioso), mas em roda de si, nos seres simples que o cercam, nas crianças [...], nas coisas e nos afazeres cotidianos.

Para Pedrosa, Volpi era o “insular do Cambuci”⁴.

De fato, Volpi não era um teórico ou alguém que clareasse sua concepção visual por meio de formulações escritas ou debates. Contudo, poucos artistas brasileiros — independentemente da área de atuação — dispuseram de um meio cultural tão rico quanto ele, um meio cultural *moderno*, feito de convivência e diálogo, e não algo acadêmico e protocolar, ainda que esse ambiente cultural tivesse muitas limitações. Desconsiderar essa realidade significaria identificar em sua pintura uma singeleza que sem dúvida rebaixa a complexidade e os dilemas que ela contém. *Se a pintura de Volpi parece solicitar a aproximação com um temperamento simples e alheio a tensões, seria ilusório ver aí algo a que se chegou sem mediações ou debate.* Volpi, como escreveu o poeta e crítico de arte Murilo Mendes, “tornou-se anônimo como um pintor medieval”⁵, pois de fato sua pintura concentra uma experiência que está além do lirismo subjetivo. Contudo, como notou o artista e amigo Willys de Castro, ele alcança esse estatuto “conjugando uma grande dose de experiência e entregando-a, *traduzida, flexionada*, aos olhos de quem quer ver”⁶.

Volpi viveu e produziu muito. Em quase todos os períodos de sua trajetória encontrou maneiras de estar em contato com obras, discussões, artistas e intelectuais das mais diversas áreas e o fez com um sentido de pertinência notável. Não me parece simples acaso que já em 1926 tenha tido a curiosidade de assistir à conferência de Marinetti no Teatro Cassino Antártica, em São Paulo. Se

[3] Quanto a essa questão, ver o ensaio “Volpi 2006. Nenhum subterfúgio ou estratégia”, de Olívio Tavares de Araújo. In: *Volpi — a música da cor*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

[4] Pedrosa, Mário. “Volpi, 1924-1957”. In: Arantes, Otilia (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 264, 268 (Originalmente publicado no catálogo da exposição retrospectiva do MAM-RJ, em junho de 1957).

[5] Mendes, Murilo. “Depoimento”. In: Amaral, Aracy A. (org.). *Alfredo Volpi: pintura (1914-1972)*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, out.-nov. 1972, p. 40 (Publicado originalmente no catálogo da exposição na Casa do Brasil, Roma, 1963).

[6] Castro, Willys de. “Volpi pinta vólpi”. In: idem, p. 39 — os itálicos são meus (Publicado originalmente no catálogo da exposição na Galeria São Luís, São Paulo, set. 1960).

seu aprendizado técnico pode ter se iniciado ainda nos anos de trabalho como pintor-decorador, já na década de 1930 Volpi se aproxima do grupo Santa Helena, associação informal de artistas — Francisco Rebolo, Mario Zanini, Manoel Martins, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano —, em sua maioria vindos de camadas da população com pouca ou nenhuma tradição artística, vivendo profissionalmente de atividades ligadas ao artesanato, fosse a pintura de paredes (Volpi, Rebolo e Zanini), fosse o comércio de carnes (Pennacchi).

No entanto, ainda que a origem do grupo tivesse raízes em estratos sociais culturalmente modestos, uma série de importantes discussões artísticas internacionais encontrava ressonância ali. Pennacchi, por exemplo, tinha grande influência do *Novecento* italiano⁷, e Rebolo e Zanini olharam com cuidado a obra do Carrà do “retorno à ordem”. Por outro lado, a tendência italiana oposta, a pintura florentina desenvolvida por Ardengo Soffici, também encontrou acolhida pelo grupo⁸. Na segunda metade da década de 1930, Volpi também irá freqüentar as reuniões que o pintor Paolo Rossi Osir organizava em seu ateliê e de que participavam, além dos santelenistas, artistas altamente informados, como o pintor e escultor ítalo-germânico Ernesto de Fiori (que chega ao Brasil em 1936 e que manteve intensa atividade artística e crítica no país), Lasar Segall (judeu lituano, formado no meio expressionista alemão e que se fixa em São Paulo em 1923), Tarsila do Amaral (pertencente à geração dos modernistas de 1922, e que também manteve estreito contato com as vanguardas modernas em Paris), além do crítico e escritor Sérgio Milliet, do escultor Bruno Giorgi, entre outros.

Segundo depoimento de Bruno Giorgi à *Folha de S. Paulo* em 1979, o escultor leva, em 1937, Mário de Andrade — um dos intelectuais paulistas mais preparados do período — e Sérgio Milliet ao ateliê de Volpi e ambos “ficaram maravilhados”⁹. Posteriormente, em 1944, durante a primeira individual do pintor, Mário adquire um quadro da mostra — a “Marinha”, hoje no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, da USP — e, no mesmo ano, escreve um artigo sobre Volpi para a *Folha da Manhã*, em que fala de temperamento “transbordante” e de “lirismo voluptuoso”¹⁰ em relação a sua pintura. Mesmo que nos detivéssemos nesse ponto da trajetória de Volpi, seria impossível continuar falando de alguém alheio aos círculos artísticos e culturais de São Paulo — certamente cheios de limitações e ainda provincianos — e aos debates que, mesmo tardiamente, se travavam no Brasil.

Nessas décadas, São Paulo estava longe de ser um pólo artístico moderno. Porém, Volpi teve oportunidade, entre 1930 e 1947, de ver mostras que trouxeram para cá obras de quase todos os melhores artistas europeus: Cézanne, Matisse, Dufy, Picasso, De Chirico, Morandi, Carrà, Albers, Magnelli, Calder, Mario Sironi, Giovanni Fattori, entre

[7] Sobre essa questão, ver o ensaio de Chiarelli, Tadeu. “Sobre a experiência brasileira de Fulvio Pennacchi”. In: *Pennacchi — 100 anos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

[8] Mammi, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: CosacNaify, 1999, pp. 15-16.

[9] Citado na excelente cronologia do livro de Sônia Salzstein. *Volpi*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler/Campos Gerais, 2000.

[10] Ver Mammi, op. cit., p. 25.

tantos outros¹¹. Mesmo a polêmica exposição de 1917 de Anita Malfatti foi observada com cuidado pelo pintor. Visitar mostras de arte, em princípio, pode não significar muita coisa. Poucos artistas brasileiros, porém, metabolizaram tão produtivamente as experiências estéticas que lhe foram oferecidas. E a descrição feita por Sérgio Milliet das incursões de Volpi à Exposição de Arte Francesa, de 1940, ilustra à perfeição o tipo de relação que o pintor mantinha com os trabalhos que pôde ver. Segundo o escritor, Volpi

enfia-se nos salões durante horas, todos os dias, contemplando e estudando a final, nos originais, aquilo tudo que até então amara de longe [...]. Cézanne sobretudo o comove. [...] O trabalho dos volumes, a composição, os valores, tudo é analisado em silêncio que se quebra de quando em quando com um palavrão surdo¹².

Se me detive tanto na apresentação dessas informações foi porque realmente me pareceu necessário desfazer a imagem, acalentada aliás pelo próprio artista, de um Volpi bom (e talentoso) selvagem¹³.

II.

A partir de finais dos anos 1940 e na década de 1950 — o período que diz respeito à questão central deste artigo —, o pintor manterá um diálogo ainda mais intenso com obras, artistas e intelectuais profundamente empenhados em transformar o cenário ainda provinciano do meio artístico paulista e brasileiro. E um diálogo em que Volpi, por já ter uma obra consolidada — suas *Fachadas* surgem no fim da década de 1940 —, frequentemente é aproximado de posições das quais não participava ativamente. Dado seu relativo silêncio e distância em relação à posição de grupos, ocupará um lugar não muito diferente daquele do velho Cézanne, que, vivendo meio isolado em Aix-en-Provence, ficará consideravelmente à mercê das informações e interpretações fornecidas por Emile Bernard e Maurice Denis, com quem mantinha um contato mais freqüente¹⁴.

Seria cansativo enumerar todos os contatos e experiências por que o pintor passa no período. Não custa, porém, ressaltar a importância dos seis meses de viagem pela Itália e França, dedicando-se sobretudo a observar o que conhecia apenas por reproduções; a estreita relação que mantém com o psicanalista, crítico e poeta Theon Spanudis a partir de 1951¹⁵; a aproximação com os artistas concretos que, liderados por Waldemar Cordeiro — que escreve sobre Volpi ao menos desde 1950 —, assinarão, em 1952, o Manifesto Ruptura e que depois incorporarão outros artistas ao grupo; o convívio, a partir de 1953, com artistas construtivistas menos ortodoxos, como Willys de Castro e Bartsotti e, posteriormente, também com os poetas concretistas Décio

[11] Para um levantamento mais detalhado dessas exposições, ver a cronologia do livro de Sônia Salzstein e de Lorenzo Mammi, ambos já citados.

[12] Milliet, Sérgio. “Alfredo Volpi”. In: *Fora de forma*. São Paulo: Anchieta, 1942, p. 135.

[13] Eleonore Koch, a única pintora que Volpi, à sua maneira, aceitou como aluna, a partir de 1952-53, e que conviveu de perto com ele, afirma que o pintor costumava visitar com assiduidade as exposições da cidade nos fins de semana, que adorava discutir sobre os trabalhos dos outros artistas e que era rigoroso mesmo na apreciação das obras de amigos. Depoimento a Fernanda Pitta em 23/09/2007.

[14] Ver Shiff, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionisme*. Trad. Jean-François Allain. Paris: Flammarion, 1995. Ver principalmente os capítulos 12 e 13.

[15] Theon Spanudis (1915-1986) nasceu numa família grega em Esmirna, na Turquia. Forma-se em psiquiatria e psicanálise em Viena e muda-se para o Brasil em 1950, onde trabalha como psicanalista didata até fins da década, quando abandona a clínica. Posteriormente aproxima-se da filosofia de Heidegger. Foi também um dos primeiros tradutores de Kavafis no país. A partir de 1951, Spanudis se torna o principal apoiador de Volpi, comprando por vários anos boa parte de sua produção e escrevendo sobre sua pintura. Tinha também grande influência sobre os colecionadores paulistanos, o que ajudou a colocar o trabalho de Volpi em várias dessas coleções.

Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos; o contato com Mário Pedrosa a partir da segunda metade da década, entre tantos outros. No final da década de 1950, a casa do Cambuci torna-se um verdadeiro ponto de encontro, do qual Volpi sem dúvida tirará proveito, além de também partilhar sua experiência com os mais jovens. Na década de 1960, mesmo artistas e intelectuais como Ungaretti e Roman Jakobson irão visitá-lo em seu ateliê, o que não deixa de evidenciar que Volpi não era apenas uma *avis rara* a ser exibida exoticamente aos europeus civilizados, e sim alguém de que seus pares mais cultos se orgulhavam. Na mesma proporção, aumentam as possibilidades de ver um maior número de obras de arte de qualidade, e para isso a criação do Masp, em 1947, e da Bienal de São Paulo, em 1951, contribuirá decisivamente. Até hoje, a segunda edição da Bienal é considerada uma das mais importantes mostras de arte moderna de todos os tempos¹⁶.

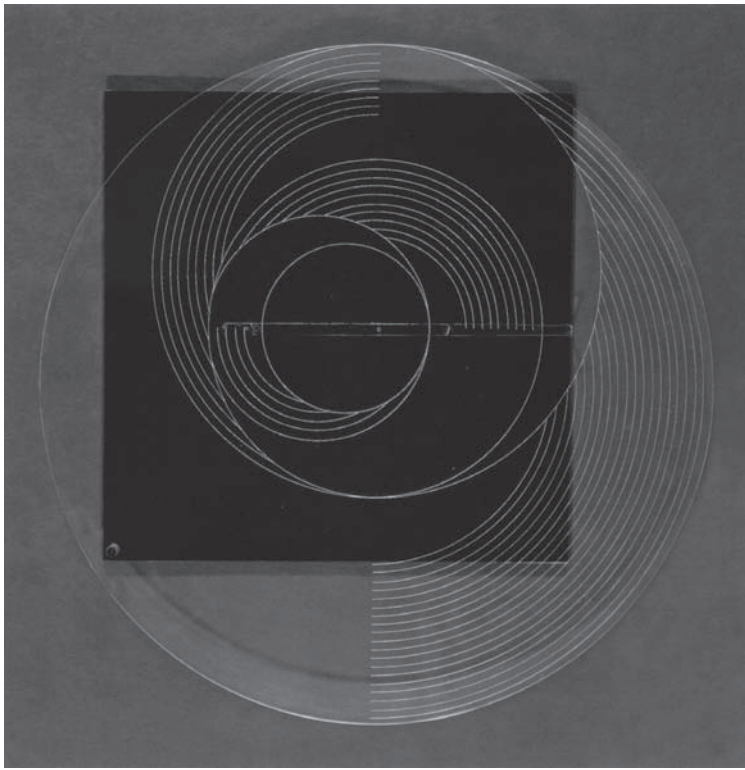
A trajetória artística de Volpi costuma ser considerada como um movimento razoavelmente orgânico, sem grandes rupturas ou saltos. Contudo, acredito que os trabalhos de sua chamada fase concreta — um período difícil de determinar dada a não datação das obras pelo artista, mas que envolve aproximadamente três anos da segunda metade da década de 1950, período em que, tudo leva a crer, também pintou quadros com soluções diversas — consistem no conjunto de obras com a mais acentuada mudança de sua carreira¹⁷. E isso, a meu ver, torna evidente que Volpi, ao menos por uns poucos anos, realmente dispôs-se a pôr de lado alguns aspectos marcantes de sua pintura anterior.

Algumas transformações, nesses trabalhos, saltam aos olhos. O pintor abandona as cores mais “lavadas” e abertas de seus trabalhos anteriores e passa a tirar proveito da opacidade da têmpera — Volpi não adotará as tintas industriais dos concretos — para criar superfícies homogêneas e de cores mais intensas. Os dois trabalhos apresentados na I Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956 — da qual participa como artista convidado —, são construídos com um tom de vermelho dificilmente encontrado nas telas anteriores ou posteriores do artista. Também as irregularidades tão características de suas *Fachadas*, as configurações meio rústicas a insistir na origem manual das formas, dão lugar a linhas rigorosamente retas e a formas geométricas estritas. Muitas vezes — mas há aí diferenças que abordarei mais adiante —, as figuras delineadas com rigor estabelecem entre si uma relação dinâmica que parecem remeter ao Manifesto Ruptura, quando reivindica uma arte “dotada de princípios claros e inteligentes”, “considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos”, que busquem a “renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”¹⁸. Seja como for, indiscutivelmente as pinturas desse período revelam uma relação mais evidente entre as formas e seus desdobramentos.

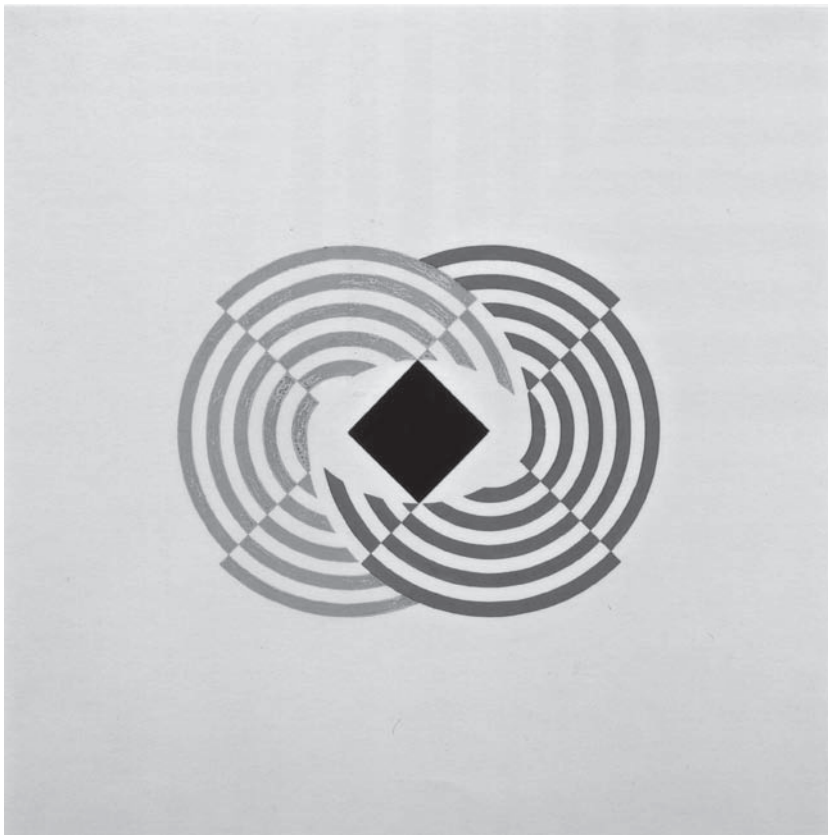
[16] Entre os participantes estrangeiros, destacavam-se: Klee (65 obras), Kokoschka (9 obras), Ensor (29 obras), Calder (45 obras), Baziotes (5 obras), De Kooning (8 obras), Motherwell (5 obras), Braque (9 obras), Robert Delaunay (5 obras), Duchamp (1 obra, *Os jogadores de xadrez*), Léger (7 obras), Picasso (10 obras, mais uma sala especial com 51 obras, aí incluída *Guernica*), Brancusi (1 obra), Laurens (9 obras), Soulages (5 obras), Stael (5 obras), Henry Moore (69 obras), Mondrian (20 obras, incluindo uma das versões de *Boogie-Woogie*), Karel Appel (5 obras), exposição do Futurismo (5 obras de Balla, 10 de Boccioni, 5 de Carrà, 5 de Sironi, 3 de Soffici, entre outros), Morandi (29 obras), Munch (69 obras), Torres-García (4 obras), entre outros menos importantes e sem considerar a notável mostra de arquitetura moderna.

[17] Para uma visão razoavelmente diferente da relação de Volpi com concretos e neoconcretos, ver os ensaios de Lorenzo Mammì (op. cit.) e Sônia Salzstein (op. cit.).

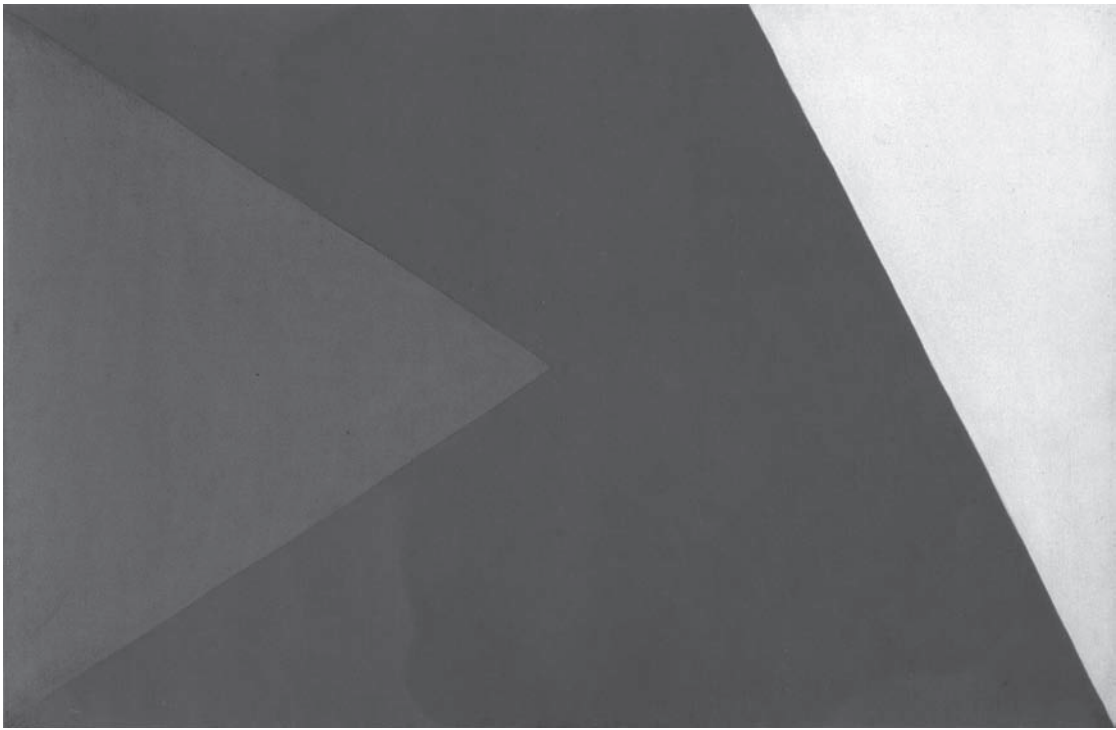
[18] Ruptura, manifesto assinado, em 1952, por Charroux, Cordeiro, Geraldo de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto e Wladyslaw. (Replicado em: Belluzzo, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986, p. 59).



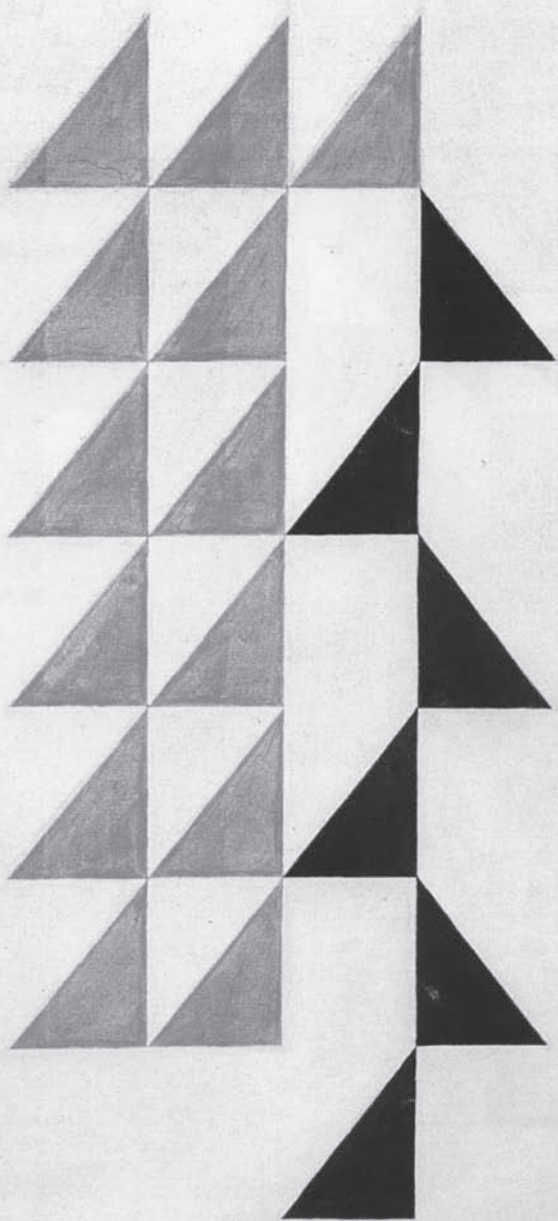
Waldemar Cordeiro, *Idéia visível*, 1956



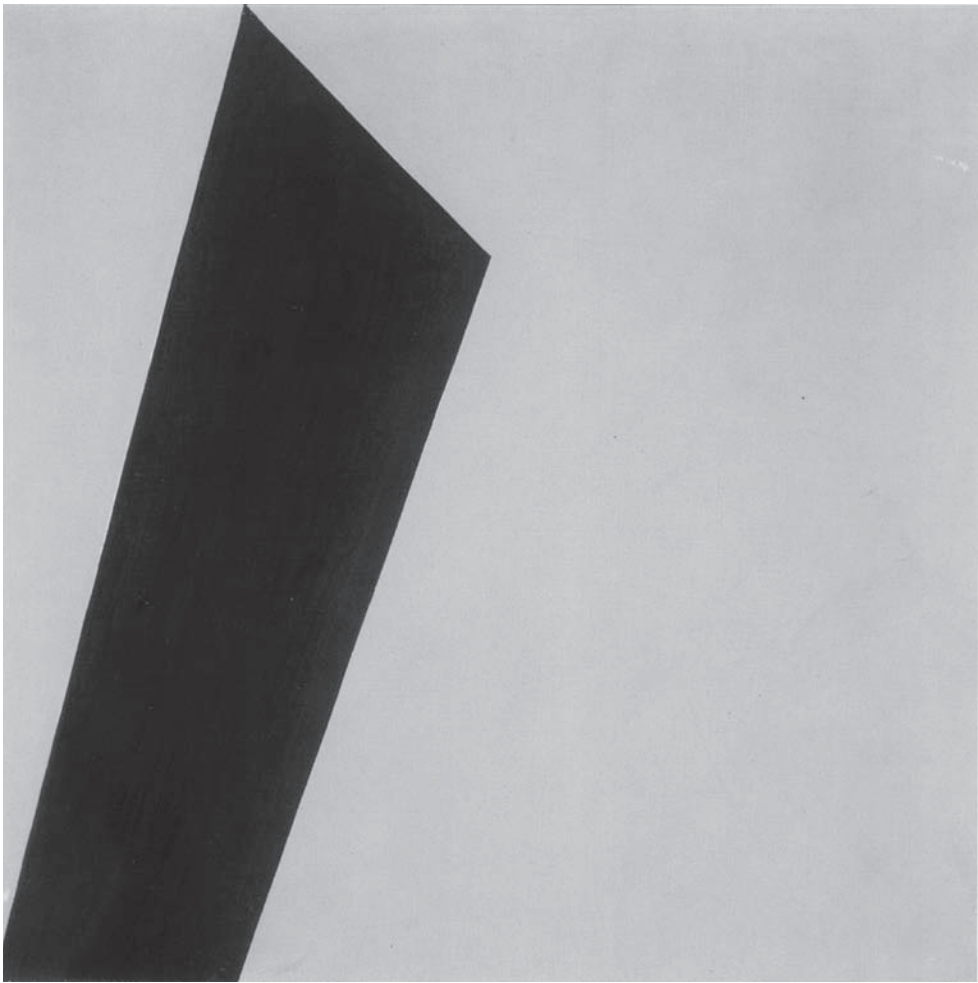
Waldemar Cordeiro, *sem título*, 1952



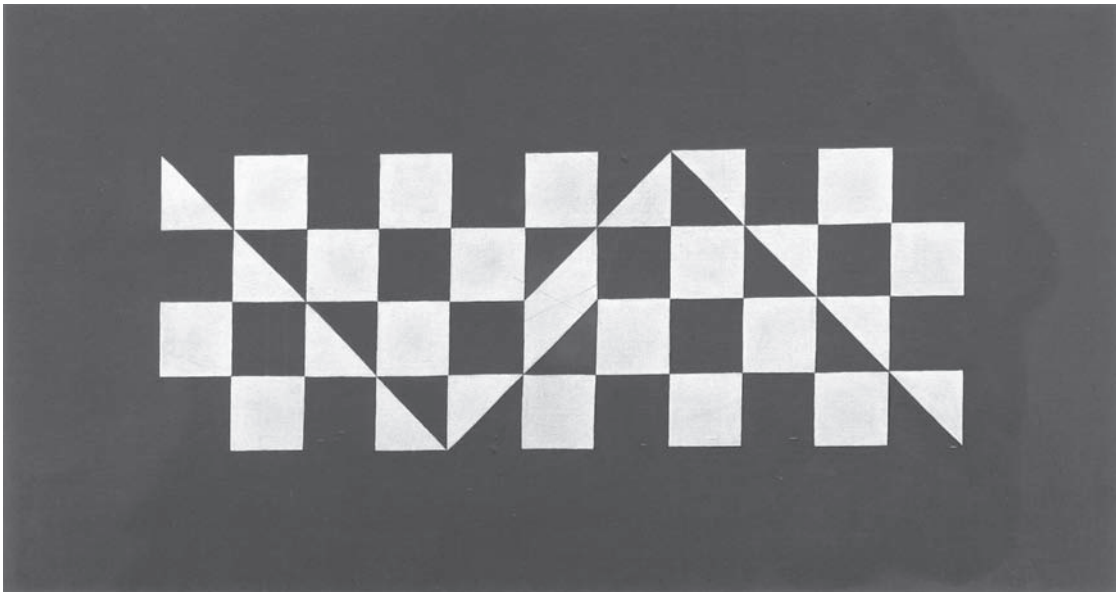
Alfredo Volpi, sem título, final da década de 1950



Alfredo Volpi, sem título, meados da década de 1950



Alfredo Volpi, sem título, final da década de 1950



Alfredo Volpi, *Composição concreta branca e vermelha*, 1955

Numa das telas da exposição concreta (*Composição concreta branca e vermelha*, 1955, 54 x 100 cm, da coleção Rose e Alfredo Setúbal), essa busca de uma dinâmica clara que unifique os elementos em jogo se mostra acentuadamente. A extensão de vermelho nas margens do quadro se vê interrompida pela trama xadrez que a organiza sutilmente, pela progressiva incorporação da superfície vermelha à grade regular, em que se sucedem quadrados vermelhos e brancos. As duas diagonais externas (à esquerda e à direita) desencadeiam um movimento que rompe a pacífica sucessão de quadrados brancos e vermelhos, criando triângulos que dinamizam a composição e criam novos eixos de leitura, sobretudo se considerarmos que a posição dos triângulos brancos e vermelhos inverte-se dos dois lados, intensificando a impressão de dinâmica do conjunto. Das duas diagonais partem novas diagonais (mais internas) que, dado o número ímpar de quadrados que compõem a obra (onze “casas”), movem-se paralelamente, em lugar de se encontrarem. Esse descompasso faz com que, no centro geométrico da tela, surja um paralelogramo, combinação meio tensionada dos triângulos que foram criados pelo seccionamento dos quadrados centrais. Essa figura, que por sua centralidade e diferença formal adquire uma visibilidade acentuada, funcionará também como uma espécie de síntese do movimento que dinamizou aquele xadrez estático, já que surge como a única forma que, ao ocupar dois quadrados, conteria a chave (o “conceito” a partir do qual o trabalho se deduz) de elucidação dos demais procedimentos: o seccionamento diagonal de um quadrado.

Um outro trabalho do mesmo período (anteriormente pertencente à Coleção Adolpho Leirner, 116 x 73 cm, hoje na coleção do Museu de Belas Artes, Houston) joga com três linhas de triângulos idênticos, dispostos na vertical. As linhas da direita e do centro, em amarelo, dispõem-se de maneira idêntica. A linha da esquerda também começa com um triângulo amarelo e, depois, prossegue com uma sucessão de triângulos verdes, dispostos em direções alternadas. A tela oferece uma dinâmica menos forte e menos clara que a do quadro anterior. Nem por isso escapa a certos procedimentos construtivos. O único triângulo amarelo à esquerda parece sugerir a simples continuidade da disposição que vigora nas outras duas linhas. E seu desdobramento irregular e em cor diversa procura tornar evidente como a inserção e desdobramento alternados de formas idênticas criam percepções e dinâmicas distintas — e aqui a influência de Albers pode ter sido decisiva —, que inclusive contribuem para dar às outras duas linhas de triângulos uma aparência mais complexa, pois elas parecem evitar a disposição simétrica dos triângulos verdes, mais dinâmica, porém mais clássica.

Se aproximarmos esses trabalhos de Volpi de uma obra de Waldemar Cordeiro presente na mesma I Exposição Concreta, de fato as telas do pintor revelam diferenças significativas em relação àquelas do prin-

cial impulsor do movimento concreto em São Paulo. Na obra *Idéia visível* (40 cm de diâmetro, coleção particular), o uso por Cordeiro do plexiglass já é um indicador seguro de suas intenções. A transparência do suporte, acentuada por um anteparo preto colocado por trás, ajuda realmente a tornar visível a idéia do artista, que de certo modo se resume a recusar a simples reiteração concêntrica dos diversos círculos, construindo figuras que, em sua excentricidade, produzem a impressão de que aquele desequilíbrio conduzirá a uma dinâmica dos círculos, desencadeada pela falta de balanceamento entre eles. Sob a influência do último construtivismo — Max Bill e a Escola de Ulm, quando sob sua influência —, muitos dos trabalhos da mostra primam por tornar transparente o processo que engendraria a forma final dos trabalhos, pois à arte de uma época industrial não caberia operar com as antigas noções de intuição, inspiração ou genialidade. E embora, já em 1956, seja possível encontrar uma maior busca de racionalidade e de unidade formal entre os concretos de São Paulo, Aluísio Carvão, César Oiticica, Hélio Oiticica, Franz Weissmann (sobretudo em *Composição com semi-círculos*, de 1953) e Ivan Serpa — artistas trabalhando no Rio de Janeiro — muitas vezes incidem em procedimentos semelhantes¹⁹.

A ruptura entre concretos e neoconcretos — posteriormente caracterizada como uma oposição entre paulistas e cariocas, o que conduz não apenas a uma certa competição provinciana como oculta maiores complexidades, pois Theon Spanudis assinará o manifesto neoconcreto, e Willys de Castro e Barsotti sempre estarão mais próximos das posições neoconcretas, sem falar que poucos artistas, dos dois lados, eram realmente paulistas ou cariocas — se formaliza com a publicação do manifesto neoconcreto, em 22 de março de 1959, no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, e com a I Exposição Neoconcreta, do mesmo período. Contudo, mesmo durante as duas versões da I Exposição Nacional de Arte Concreta (fins de 1956 no MAM-SP e começo de 1957 no Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro), algumas divergências entre os dois grupos já se faziam notar. Ferreira Gullar²⁰ e Mário Pedrosa²¹, com dois dias de diferença e ainda no mês da exposição no Rio, tornam claras algumas distinções entre os dois grupos. Embora Gullar escreva num tom mais polêmico que o de Pedrosa, os argumentos vão na mesma direção: enquanto os paulistas seriam mais teóricos, mais próximos da idéia e da dinâmica visual, lidando com formas simplificadas e evitando alusões subjetivas, os cariocas se inclinariam mais para o empírico, para o sensual e subjetivo, encarando a pintura como cor e matéria e não apenas como jogo óptico realizado a partir de cores duras e formas fortes.

A discussão em torno das polêmicas entre concretos e neoconcretos extrapola o objetivo deste ensaio²². O que importa ressaltar é que, segundo todas as evidências, na segunda metade da década de 1950,

[19] Para uma visão abrangente da I Exposição Nacional de Arte Concreta, ver o importante catálogo *concreta '56, a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

[20] “O grupo de São Paulo”. *Jornal do Brasil*, “Suplemento Dominical”, 17/02/1957.

[21] “Paulistas e cariocas”. *Jornal do Brasil*, 19/02/1957.

[22] Uma das melhores discussões em torno dessas questões está em Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo — vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: CosacNaify, 1999.

Volpi parece mover-se entre influências de ambos os grupos, sempre com soluções singulares. Um trabalho de fins da década (da coleção Adolpho Leirner, atualmente na coleção do Museu de Belas Artes, Houston, 70 x 70 cm) realmente aponta para direções diversas das dos dois quadros analisados antes.

De saída, Volpi parece armar um jogo que corresponda a expectativas concretistas. A fatura continua homogênea, as linhas perfeitamente retas e, em razão de a base do triângulo à esquerda e do polígono irregular em marrom (embaixo) terem a mesma medida, tem-se a impressão que o triângulo à esquerda servirá de matriz para um desdobramento formal caro às obras concretistas. Se traçarmos uma linha unindo o ângulo superior esquerdo do polígono marrom (o que toca o limite da tela ao alto) a seu ângulo inferior direito, obteremos de fato um triângulo idêntico ao da esquerda. Ou seja, sugere-se o acionamento de uma dinâmica formal razoavelmente lógica, que logo a seguir se frustra, dado que a irregularidade da faixa marrom impossibilita o prosseguimento daquele processo.

Assim, a área em marrom tende mais a mostrar-se como uma *força* que rompe a estabilidade do quadrado da tela — não por acaso ela se aproxima mais de um retângulo — do que como uma dinamização de suas potencialidades. Além disso, o fato de a faixa alargar-se ao subir reforça esse movimento. Caso ela se dispusesse em sentido inverso — estreitando-se à medida que subisse —, seria inevitável percebê-la como perspectivação de uma superfície, com o que a impressão de uma área *agindo* sobre outra área se anularia por completo, já que ambas se converteriam em virtualidades.

Da maneira como se estende, a faixa marrom não está livre de ambigüidades: pode mesmo sugerir uma lâmina que se apóia sobre a superfície da tela. Mas, por estar solidamente pousada na base do quadro, a ilusão se desfaz. No conjunto da obra predomina um desequilíbrio — e não uma dinâmica — que nasce da relação instável entre a faixa marrom e o campo da tela, o que intensifica ainda mais sua presença enquanto força que age sobre uma área homogênea, complexificando-a.

Talvez a maioria das pinturas de Volpi influenciadas pelo construtivismo se aproxime mais da estética concretista. Contudo, vários outros trabalhos apresentam soluções próximas à descrita acima, bem mais afeitas às preocupações dos neoconcretistas. O quadro pertencente à coleção Raquel Arnaud (de final da década de 1950, com 69 x 103,2 cm) também opera nessa direção. Da esquerda para a direita, temos um triângulo pintado num vermelho meio fosco, um “trapézio” em vermelho mais intenso — que para ser de fato um trapézio precisaria incorporar o triângulo — e um triângulo branco.

Nessa tela a relação entre as cores desempenha um papel mais importante do que na tela analisada antes. A intromissão do triângulo

à esquerda na área do “trapézio” parece ganhar um novo estatuto ao conquistar uma cor mais intensa, que confere uma realidade intensa à forma que se desdobra a seguir. No entanto, ironicamente, essa forma se vê limitada em sua expansão por um outro triângulo, o branco. Novamente Volpi atua frustrando a expectativa de uma dinâmica formal plena. Os três ângulos mais ativos — o central do primeiro triângulo e os dois ângulos que se encontram na parte inferior direita do quadro —, que conduzem o olhar, conspiram para estabelecer entre si uma relação de continuidade, em que a direção apontada pelo anterior se intensifique no seguinte. Mas o resultado final é uma espécie de soma zero, uma região (o ângulo inferior direito do quadro) em que o jogo de forças cessa.

III.

Como apontei anteriormente, tudo leva a crer que Volpi pintou ao mesmo tempo telas em estilos algo diversos: algumas mais próximas de concretos e neoconcretos, outras mais ligadas a sua produção anterior. Contudo, resta entender por que, no final da década de 1950, ele praticamente põe de lado aquela maneira mais clara de articular os elementos formais dos trabalhos e reata com elementos que sua obra anterior havia ressaltado: a gestualidade contida, a ênfase na dimensão artesanal da pintura, as cores esmaecidas e reticentes, as freqüentes passagens tonais entre diferentes regiões de uma tela. E a compreensão desse reatamento com sua obra anterior — e que conduzirá a um dos períodos mais fecundos do artista, a década de 1960 — também precisa levar em consideração em que medida aquela experiência com formas fortes e claramente articuladas modificou sua produção posterior.

Desde Maliévitch, o construtivismo — afinal, o suprematismo talvez seja a primeira manifestação explícita do construtivismo — pretendia-se uma arte associada ao desenvolvimento tecnológico, uma forma de expressão que estivesse à altura dos novos desafios:

Não podemos utilizar os navios em que viajavam os sarracenos; da mesma maneira devemos, na arte, buscar as formas que correspondam à vida contemporânea. O aspecto técnico de nosso tempo não faz senão progredir, e no entanto tenta-se fazer a arte retroceder cada vez mais²³.

A relação clara e explícita entre os elementos de uma pintura ou escultura mimetizaria — criticamente, não resta dúvida²⁴ — a articulação entre os elementos técnicos, bem como sua intervenção clara na natureza. Em sua última fase — sobretudo com Max Bill —, essa preocupação construtivista conduzirá a uma reivindicação de clareza for-

[23] Maliévitch, Kasimir. “Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico”. In: *El nuevo realismo plástico*. Trad. Antonio Rodríguez. Madrid: Comunicación, 1975, p. 30.

[24] Posteriormente, em 1921, Maliévitch tornará explícita essa crítica à técnica simplesmente utilitária. Ver Maliévitch, K. *Dos novos sistemas de arte*. Trad. Cristina Dunaeva. São Paulo: Hedra, 2007, p. 26.

mal que chegará às raízes de converter a estrutura da obra de arte num processo reversível, em que caberia ao observador refazer os procedimentos empregados na construção de uma pintura ou escultura. Não por acaso a fita de Moebius se tornou quase um emblema desse raciocínio. E basta observar um trabalho como *Unidade tripartida* — tão influente na arte brasileira —, de Max Bill, para se ter uma idéia da extensão dessa concepção de forma, bem como dos problemas que sua reversibilidade, transparência e linearidade implicam.

Para Volpi — observando o conjunto de sua obra —, seria praticamente impossível assimilar com profundidade esses pressupostos, por mais que eles tenham tido importância em sua formação. Sua pintura realiza uma crítica à sociedade capitalista e à industrialização, mas voltando-se para uma noção de trabalho muito mais próxima do artesanato do que da formalização rigorosa conduzida pelos processos técnicos, industriais e mecânicos²⁵. Sua maneira de configurar e aproximar os seres depende de uma experiência prolongada, por meio da qual se constitui um conhecimento que possibilite formalizar materiais e coisas sem violentar sua consistência natural, sua resistência à ação dos procedimentos técnicos. Idealmente, para Volpi as formas teriam algo do desgaste natural das coisas, como ocorre com os degraus de uma velha escada, que com o uso se tornam corroídos e côncavos, e isso se revela na configuração vacilante de seus motivos, que não deve jamais — a não ser em momentos de exceção, como na fase concreta — cingir em demasia a matéria que lhes dá corpo.

Do mesmo modo, a relação entre as formas deve obedecer a princípios semelhantes. Nos melhores momentos de sua pintura, ao menos a partir de fins da década de 1940, será um *tonalismo* muito sutil que tornará possível o relacionamento entre os vários elementos de um quadro. E nesse aspecto poucos artistas foram mais decisivos para Volpi que Morandi²⁶. A proximidade entre os tons fará com que certas regiões da tela se unam sem produzir a impressão de que foram submetidas a uma estrutura anterior a elas. Ainda que essa estrutura preexista, como ocorre com as complexas tramas de bandeirinhas que povoam muitos de seus trabalhos da década de 1960. Trata-se de encontrar afinidades serenas entre os elementos e não de impô-las. E, para que esse movimento se cumpra a contento, a maneira tão peculiar e sutil com que Volpi lida com a têmpera desempenha um papel fundamental na organização dos quadros. A gestualidade tímida do artista não guarda nenhuma relação com uma expressividade que revele drama subjetivo. Sua função decisiva consiste em contribuir para a eficácia do tonalismo. Na medida em que, no “interior” de cada motivo, as cores não se constituem de maneira cabal — como ocorreria se tivessem uma textura homogê-

[25] Retomo a partir daqui, com as mudanças que os debates e a reflexão possibilitaram, alguns argumentos desenvolvidos no meu ensaio “Anonimato e singularidade em Volpi”. In: *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

[26] Para uma discussão das dificuldades de Morandi com a civilização industrial, ver Solmi, Franco. *Morandi: storia e leggenda*. Bologna: Grafis, 1978.

nea, chapada —, revolvendo-se continuamente à procura de sua identidade, elas tendem naturalmente a extravasar seus contornos e se aproximar das áreas fronteiriças, com o que as transições tonais se cumprem à perfeição.

Penso que seja essa a razão para algumas sérias dificuldades que Volpi encontra ao trabalhar com cores mais chapadas, seja na fase concreta, seja em trabalhos posteriores ou anteriores a ela. Movendo-se num território pouco familiar à sua sensibilidade, o pintor muitas vezes não consegue transpor os limites de uma relação figura e fundo tradicional. Acredito que nos trabalhos analisados anteriormente — em que procurei sublinhar relações entre sua produção e as discussões de concretos e neoconcretos — o artista supera essas dificuldades, ora por soluções mais dinâmicas, ora por caminhos menos legíveis, que envolviam novas e instigantes saídas. Em geral, porém, domina as telas uma certa rigidez, o que a meu ver reduz a força dos trabalhos. Parece-me indiscutível contudo que a experiência de Volpi com as discussões levantadas por concretos e neoconcretos contribuiu para suas novas articulações formais, ainda que com soluções bem distantes daquelas encontradas pelos artistas dos dois grupos.

Volpi é quase invariavelmente considerado um grande colorista. Não há dúvida de que as cores têm um papel importante em suas telas. Caracterizar um artista, a um só tempo, como tonalista e colorista constitui quase um paradoxo. Junto a Morandi, Matisse esteve entre os pintores modernos que Volpi mais admirava. Na pintura de Matisse as cores têm uma função estruturante inegável. São elas que afirmam e ordenam a superfície dos quadros, por mais que a unidade estabelecida por elas venha a ser problematizada pela multiplicidade introduzida por arabescos e padronagens. Na pintura de Volpi raramente esse movimento se consolida. Por vezes, algumas cores conquistam maior autonomia e se afirmam com força na superfície da tela. Mas logo a sua timidez e a força do movimento tonal relativizam a intensidade daqueles instantes de afirmação.

Para a estética construtivista, a ênfase nas superfícies de cor impessoais se justificava pela busca de uma arte que se afastasse dos subjetivismos e de seu apego aos caprichos individuais. De um ponto de vista perceptivo, tratava-se de encontrar uma forma sensível de expressar um *presente* simultaneamente anônimo e repleto de novas possibilidades, um tempo em que nos víssemos livres das amarras da tradição e abertos a horizontes inexplorados, tornados possíveis pelos desenvolvimentos técnicos e pela potencialização das capacidades humanas.

Volpi também procura um anonimato, mas não no presente e na impessoalidade industrial. A impessoalidade que se depreende de suas telas encontra suas fontes no mesmo tempo lento com que suas

formas se mostram. A semelhança de suas cores com a aparência dos afrescos que ele tanto apreciava revela seu interesse pela criação de experiências que evoquem um tempo longamente sedimentado²⁷. E por isso as telas precisam pôr à mostra sua origem artesanal, pois é nesse trabalho transmitido pela experiência e incorporado pela prática — uma tradição que se perde no tempo e que apaga os vestígios das individualidades — que Volpi deposita todas suas esperanças. A história que surge em suas obras desconfia da disponibilidade de um presente que precisa pôr entre parênteses o passado para realizar suas esperanças.

A figura pública meio franciscana que Volpi ajudou a construir reforçava uma dimensão simbólica que está nas suas obras. O eterno cigarro de palha, os tamancos, os trajes simples, a produção manual de chassis e tintas, os inúmeros filhos de criação, a casinha simples da rua Gama Cerqueira, a disposição para ajudar os necessitados — tudo isso falava a favor de uma vida conduzida o mais longe possível do mundo do comércio, do lucro e dos interesses egoístas. Como os sutilíssimos artesãos que suas telas pressupõem, ele seria uma espécie de último grande representante de uma nobre linhagem em extinção, e seus trabalhos consistem no elogio e na afirmação dessa história remota e digna. O que a *persona* de Volpi oculta — e por isso me foi necessário começar por *discuti-la* — é que o artista *chegou* a essas soluções por uma incorporação muito peculiar de toda a tradição moderna. Elas não se projetaram dele espontaneamente, como se fossem sua sombra. E cabe entender por que a experiência social brasileira conspirou contra uma arte afirmativa e diferenciada, como a de seus pares europeus e norte-americanos.

Acredito que, à sua maneira, Volpi estava pondo em xeque o otimismo que a industrialização trouxe ao Brasil, sobretudo a partir dos anos 1950, e que de alguma forma encontrava ressonância também nas obras de concretos e neoconcretos e em várias outras produções artísticas e intelectuais do período. Se Volpi teve influência dos movimentos construtivistas brasileiros, por outro lado posteriormente influenciou importantes artistas que participaram daqueles movimentos. Penso ser praticamente impossível considerar os *Bólides* de pigmento de Hélio Oiticica sem pensar nessas telas que mal ocultam os pigmentos que as compuseram²⁸. Amílcar de Castro julgava Volpi o maior artista brasileiro e acredito que suas esculturas de corte e deslocamento devem muito às passagens tonais do pintor²⁹. E a lista poderia ir longe: as dobras dos *Bichos* de Lygia Clark, o *Cubocor* de Aluísio Carvão, certos desdobramentos das esculturas de Weissmann, as xilogravuras *Tecelares* de Lygia Pape e suas implicações, ao mesmo tempo, manuais e geométricas etc. Esses desdobramentos indicam que as questões presentes na pintura de Volpi respondiam a

[27] Tive a oportunidade de conversar sobre essas questões com Domingos Giobbi, um dos mais importantes colecionadores de Volpi, que vê o trabalho do artista de forma semelhante, ao menos quanto a esses aspectos. Giobbi passou a frequentar o ateliê de Volpi em fins da década de 1960. Sua perspicácia e sensibilidade em relação à arte de Volpi também revelam a sofisticação intelectual de vários dos colecionadores do artista.

[28] Até onde conheço, Waldemar Cordeiro foi o primeiro a ressaltar a proximidade entre as cores de Volpi e “o saibro [que] coloria” paredes de casas simples do interior (Ver “Volpi, o pintor de paredes que traduziu a visualidade popular”. *Folha da Manhã*, 20/04/1952). Para o autor, Volpi realizava obras de arte “elevando o sentimento visual do povo brasileiro à linguagem universal”. O saibro é uma argila que, nas casas pobres, se diluía em água para cair as paredes. Conversei com o artista Antonio Manuel — que conviveu com Hélio Oiticica nos anos 1960 e 1970 — sobre o assunto. Antonio me disse que essa relação entre Volpi e os bólides de pigmento de Hélio Oiticica sempre lhe pareceu clara.

[29] Essa afirmação me foi feita pelo próprio Amílcar, com quem tive bastante proximidade nas décadas de 1980 e 1990. Amílcar atribuía os matizes tonais que essas suas esculturas produziam à influência de Morandi. Acredito que Volpi também foi decisivo para sua realização.

[30] Este ensaio não teria sido possível sem a ajuda de muitos pesquisadores, amigos e conhecidos. Agradeço em particular a colaboração de Heloísa Espada (pesquisadora da

Equipe Brasil do projeto Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art), de Giovana Milani Bedusque (pesquisadora do Instituto de Arte Contemporânea, de São Paulo), Fernanda Pitta, Cauê Alves, Domingos Giobbi, João Bandeira, Antonio Manuel, Tiago Mesquita, Tadeu Chiarelli, Raquel Arnaud, Camila Cristina Ferreira Paulino, Alberto Tassinari, Nilza Micheletto, Lorenzo Mammi e Vilma Arêas.

Recebido para publicação
em 15 de maio de 2008.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

81, julho 2008

pp. 139-155

interrogações nada superficiais a respeito do Brasil, de suas possibilidades e impossibilidades.

Tudo indica que, para Volpi, a ordenação social existente no Brasil não teria como responder à altura aos desafios que a industrialização, a urbanização e a competição trariam. À complexidade que nasceria com o desenvolvimento capitalista do país, ele responde com uma *outra complexidade*, fruto de experiências individuais sofisticadas, mas de uma natureza totalmente diversa. Volpi se recusa a entrar num jogo de diferenciação e conflito inevitável nessa nova forma de sociabilidade. E isso me parece tão representativo da cultura brasileira que a discussão de sua obra — sem simplificações ou rebaixamentos — ainda tem muito a nos ensinar³⁰.

RODRIGO NAVES é crítico de arte e professor.