



As transformações estilísticas de Volpi a partir do emprego da têmpera são analisadas neste ensaio. Uma revalorização da noção de técnica é postulada para a pintura moderna e contemporânea.

A obra de Alfredo Volpi será abordada neste ensaio a partir de uma questão técnica: a utilização da têmpera no final da década de 1940, justamente no período da consolidação do seu estilo e de sua palheta. Penso a técnica não como forma acadêmica, mas, como diria Francastel, uma forma de saber virtual que permite aos homens do Renascimento imaginar cidades ideais na pintura, inaugurando, assim, um modelo urbanístico baseado na perspectiva, que aos poucos transforma as cidades medievais, dispostas de modo caótico, em cidades modernas planejadas.

Atualmente a técnica é entendida apenas sob a ótica da tecnologia; nota-se a ausência de um pensamento sobre as questões técnicas vinculadas à imaginação. É contra esse senso comum que teóricos como Argan irão demonstrar o sentido simbólico de uma inovação tecnológica como a cúpula da Catedral de Florença, assim como Francastel, que, em seu longo estudo sobre questões técnicas, relaciona-as com a imaginação e com o potencial utópico do homem. Na arte moderna, as análises restritas a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionantes, pois ficam, na maioria das vezes, aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário, até mesmo quando assume declaradamente certas influências.

A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista do artesanato, e, para isso, foi preciso reformular a noção de técnica. O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal; está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Volpi passa a utilizar a têmpera quando sua pintura torna-se mais calcada na superfície da tela e a cor, por sua vez, passa a ter um papel predominante na formação do espaço.

Volpi se aproxima da pintura italiana dos séc. XIII e XIV, em particular de Margaritone d'Arezzo, Giotto e Piero della Francesca, à medida que procura resgatar experiências espaciais anteriores à consolidação do espaço perspectivo e do emprego do *chiaroscuro* presente no alto Renascimento. A ênfase na dimensão construtiva na arte do século XX faz com que esses artistas passem a ser revalorizados. Em 1950, ao participar da XXV Bienal de Veneza, Volpi volta à Itália depois de 52 anos e faz cerca de 16 visitas à capela de *Scrovegni* para

ver os afrescos de Giotto. O céu azul que domina todo o espaço nessa capela é realmente impressionante. Durante certo tempo pensei que foi graças a Giotto que Volpi descobriu a têmpera. Mas, pelo contrário, talvez pudéssemos dizer que foi graças ao emprego da têmpera que Volpi redescobriu Giotto.

A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. A têmpera, por outro lado, ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática. Não é à toa que vários pintores modernos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo.

Ao buscar algumas considerações sobre a têmpera no livro de Ralph Mayer sobre técnicas pictóricas, somos induzidos a imaginar a obra de Volpi:

Aplique pinceladas únicas em uma só direção, e não para frente e para trás. Não passe no mesmo ponto duas vezes seguidas, se desejar repassar, espere um período curto para fixar um pouco, após o que se pode pintar novamente na mesma direção. [...] O manuseio tradicional da têmpera é em pinceladas leves e hachuradas. [...] Apesar do poder de cobertura destas camadas sucessivas, o fundo e as camadas inferiores ainda contribuirão com seus efeitos para o resultado final. [...] Uma translucidez pode algumas vezes ser recuperada sobrepintando-se uma zona opaca com camadas finas e transparentes. Este tipo de pintura não é definitivamente um método ideal para principiantes ou para os que preferem um estilo impulsivo ou extemporâneo; é preferido por aqueles cujo esquema de trabalho é deliberado e planejado.¹

A afinidade de Volpi com a têmpera se deve, talvez, ao seu primeiro contato com a pintura. Já aos doze anos Volpi trabalha como assistente na pintura de afrescos decorativos. É lá que aprende a misturar tintas, a dosar a quantidade exata de pigmento, cal e óleo para tornar a pintura ora mais fluida, ora mais densa. A presença do pigmento no afresco e na têmpera é bem mais intensa do que no óleo, pois a saturação cromática não é tão afetada pelo escurecimento do óleo. Como afirmava uma artista brasileira que era fascinada pela têmpera, Mira Schendel, a cor da têmpera pulsa no espaço.

A cor, assim, aparece como um elemento natural em sua obra, não como fruto de uma indagação sobre o fenômeno cromático. Não creio que Volpi tenha aberto livros sobre a interação cromática, mistura ótica etc. Não há uma separação nítida entre teoria e prática, como no caso dos concretistas, que se apoiavam num manifesto ou em um programa – e talvez por esse motivo algumas de suas obras são monótonas à primeira vista. Volpi não busca fazer da arte um projeto construtivo. Nesse sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. É quando a geometria não se torna propriamente geométrica, quando as formas se tornam gastas pelo tempo que sua obra se torna única e exemplar para o pintor contemporâneo. Uma variação entre linha, cor, forma, espaço que não é apenas formal, é uma experiência poética. Por isso é que seus quadros nunca são previsíveis, pois surgem de uma experiência sempre renovada do exercício da imaginação. A escolha dos seus temas não segue um esquema, é sempre uma nova experiência.

Um quadro de Volpi nunca é monótono. Cada uma de suas obras nos transmite um caráter singular e extremamente pessoal. Elas proporcionam o prazer de uma descoberta diária. Paradoxalmente, podemos notar uma relação entre arte e vida talvez maior do que a do próprio Oiticica, que fez da arte um paradigma de ação. Tudo o que um pintor deve almejar é, justamente, essa simplicidade. Talvez até por ter adquirido uma dimensão pública inédita, suas pinturas se tornaram difíceis de decifrar. Tento sempre explicar a grandeza de Volpi aos meus alunos, que tendem a ver apenas bandeirinhas e não a pintura na sua singularidade.

Durante certo tempo, Volpi pagou caro pela fama que teve: suas pinturas e sobretudo as litogravuras tardias espalhadas pelos saguões de hotel – sendo que muitas foram até falsificadas – não dão efetivamente a imagem de sua verdadeira dimensão.

Muitos críticos afirmam que Volpi nunca pintou bandeirinhas, nem fachadas. Elas são antes um simples pretexto para a pintura. É através do jogo cromático e do movimento das pinceladas que as figuras aparecem (e desaparecem), e não o contrário. Embora seu repertório figurativo seja circunscrito, as formas nunca são as mesmas, assumem diferentes papéis e aparecem somente com a experiência da própria pintura. Vale lembrar a frase de Gombrich de que o pintor antes vê o que pinta do que pinta o que vê. Volpi faz uma ponte entre a arte e a vida quando nos ensina a olhar para as coisas mais banais e simples com uma outra perspectiva. Volpi foi um dos poucos artistas que criaram uma imagem inédita do Brasil sem cair nos clichês populistas.

Tendo a discordar de uma interpretação que salienta um saber artesanal em suas obras, e nesse sentido uma certa incapacidade de Volpi de assumir a noção moderna do trabalho. Os pintores sabem que uma boa pintura é sempre fruto de um trabalho que só pode ser inédito e pontual no tempo. Basta lembrar os artistas que repetem durante a vida toda as mesmas soluções plásticas. A experiência do minimalismo também nos mostra claramente os limites de uma obra impessoal.

Uma defesa da especificidade da linguagem pictórica pode ser facilmente acusada de formalista. Mas basta ler atentamente Greenberg para perceber que, ao contrário do que se diz, ele não separa a forma do conteúdo de uma obra de arte. Um pintor já se expressa através do uso de determinados materiais em detrimento de outros. Essa escolha já reflete a opção tomada por uma determinada linguagem. O meio de expressão interfere na maneira em que as imagens são apresentadas. Estamos longe de uma concepção da técnica como algo transparente e neutro.

Não creio que as cores de Volpi, por terem um aspecto esmaecido, não sejam capazes de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante (a idéia de uma cor pura não é uma ficção?). Em todo caso, a lição de Matisse de que a cor é sempre relação se faz presente. Em Volpi não apenas as cores, mas também as formas só adquirem significado se entendidas no interior do seu contexto. Uma forma retangular pode tanto parecer uma porta como

1. MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e matérias. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

uma janela; um traço negro pode sugerir a imagem de um mastro, mas num outro instante pode sugerir também o detalhe de uma janela. Cores e formas vivem sob um processo contínuo de mutação.

O fato de nunca sabermos ao certo se uma fachada é uma vera fachada ou uma mancha cromática é o que me parece mais fascinante na obra de Volpi. Pois essa ambigüidade faz com que uma pintura, ao falar de si mesma, ainda seja capaz de nos trazer de volta ao mundo (talvez com outros olhos). Muito se debateu sobre o fato do Volpi pintar bandeirinhas. Olívio Tavares chegou a citar o próprio artista ao dizer que ele não pintava bandeirinhas – ao contrário do Pennacchi. Mesmo que tenha afirmado isso, a grandeza do seu trabalho lhe permite pintar bandeirinhas, assim como Morandi pinta garrafas. Porém, sua pintura jamais resulta em uma evocação provinciana da festa popular. Por outro lado é impossível ir a uma festa de São João sem pensar no Volpi. De fato ele nos abriu os olhos para elas, a ponto de sabermos discriminá-las, e sabermos se estão corretamente postas no espaço ou não. Infelizmente as bandeirinhas colocadas no lado de fora do museu durante a exposição comemorativa de Volpi não estão! Pois além de estarem fora de escala, são de plástico, portanto opacas e brilhantes – ao contrário das bandeiras translúcidas que remetem à têmpera.

Um dia – ao visitar os templos de Paestum –, Rothko afirmou que tinha pintado esses templos a vida toda. É nesse processo de reconhecimento que o artista amadurece sua obra. Rothko também dizia que nunca se esqueceu do pôr-do-sol da Rússia. Creio que todo o imigrante traz a pátria consigo – é incrível notar como Volpi reinventa o Renascimento italiano.

As bandeirinhas parecem como que num processo de metamorfose; adquirem uma propriedade orgânica, pois surgiram de um processo de mutação. Na verdade são elementos que surgem dos telhados das fachadas, que sempre produziam bandeirinhas em negativo. Volpi é um exemplo para aqueles que ainda acreditam no potencial expressivo da pintura, visto que as questões que acompanham seu trabalho nunca são estritamente pictóricas, mas remetem sempre a determinadas experiências de vida. Ao falar sobre a atualidade do belo, Gadamer nos dizia que uma obra de arte deve ter uma dimensão simbólica, induzir ao jogo e remeter a uma festa, pois uma obra reúne as pessoas. Como ninguém, Volpi faz desses preceitos uma forma de vida artística. Sua grandeza nos faz estar aqui reunidos para celebrar sua obra.

* Este artigo é um resumo de uma palestra sobre Volpi proferida em 10 de julho de 2006 no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Marco Giannotti é pintor e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP.

