

VOLPI: ANONIMATO E SINGULARIDADE

Rodrigo Naves

Não seria possível afogar-se nesse mar. O azul leve, espaçado, indica que a profundidade é pouca, quase nenhuma. Se o fizéssemos céu — passagem que o próprio quadro (*figura 1*) parece solicitar —, aí sim nos perderíamos: a cor tênue que suporta esses poucos elementos impede a articulação das coisas, e com ela o traçado de constelações e figuras que nos orientem. Nem mar romântico, cuja animação e abundância garantem de saída volume e profundidade, nem céu clássico, com sua geometria rigorosa, essa tela de Volpi oscila entre a indiferenciação e a mais sutil das ordenações, entre a pouca resistência de um material fluido, formalizável apenas pelo paciente trabalho de um sujeito muito singular, e a espessura indolente de uma massa inarticulada. Uma parte do Brasil está contida nesse movimento, nessa obra — é o que espero mostrar neste artigo.

A dificuldade de estruturação que permeia o quadro reside, paradoxalmente, naquilo que em princípio possibilitaria toda sorte de configuração: a fatura rala da têmpera. Sem dúvida, ela indica que estamos a lidar com a aparência do mundo, com fenômenos, e portanto poderíamos moldá-lo a bel-prazer, segundo as deliberações de um sujeito bem determinado. Mas aquele bom sujeito jamais esteve tão só sob uma extensão azul. Os poucos elementos formais que comparecem na superfície de têmpera — "bandeira", faixa e retângulo — permanecem inarticulados na extensão em que se encontram. Justamente porque se encontram *nela*. Isolados nesse interior azul, encaixados, falham ao tentar desdobrar seu traçado pelo resto da superfície. Incapazes de imantá-la, as pequenas formas tampouco alcançam uma articulação recíproca, um contato qualquer que propicie inervação a essa extensão complacente.

Apenas a curva à esquerda livra o quadro da completa homogeneidade. É ela que, muito sutilmente, proporciona corpo à obra, vinco que fornece um pouco de rigidez à leve camada azul. Nem poderia ser de outra maneira — na medida em que as pinceladas aparentes são os verdadei-

ros elementos discretos da tela, somente à ligeira mudança de registro delas, à não coincidência de suas estrias, caberia o papel de organizar o trabalho. Em realidade, apenas depois dessa operação elas se tornam propriamente discretas. Ou melhor, propriamente pinceladas, e não vagos acontecimentos celestes ou marítimos. Esse quadro porém está distante de definições estáveis. Assim como a estrutura sutil dada pela curva está sempre na iminência de ceder, também sua configuração ambígua permite que, por vezes, uma trama abstrata se insinue entre céu e mar. E então linha, retângulo, bandeira e curva aparecem como típicos elementos de uma estética construtivista, postos em relação por uma vontade de ordem que os coordena num todo (comparar com figura 2).

Mas logo o fundo figurativo do quadro os devolve ao mar, ao céu, ou ao Brasil. Pois o azul de Volpi não é um azul unívoco, cor, à procura de um recorte íntegro que contenha sua expansão. Se assim fosse, estaríamos falando de Matisse. Enquanto corre rente à superfície da tela, o azul de Volpi encontra profundidades em outras regiões: há aí a reminiscência de um país remoto, que de alguma forma vive no papel celofane da infância, nas festas de noite fria. Não se trata da busca de uma identidade substancial, como a de Tarsila do Amaral — onde as cores sedimentam uma nação ingênua mas ideal —, embora haja pontos de contato. O país de Volpi — uma espécie de comunidade humilde e digna — já se desfez, e surge vagamente na lembrança, nas cores lavadas da têmpera.

Do mesmo modo, o sujeito que "sustenta" essa operação delicada recusa o rigor estruturante do construtivismo, a princípio muito próximo de sua poética. Como em suas cores, esse sujeito — muito mais aparentado ao prosaico "beltrano" do que ao ex-todo-poderoso Sujeito filosófico — não encontra em si uma unidade que possibilite a decidida submissão da matéria do mundo. Também ele consegue uma aglutinação precária apenas na expressão de uma experiência profunda mas votada ao desaparecimento — um passado povoado por atividades artesanais e por sua sociabilidade. Ao mesmo tempo em que a cor estritamente superficial da tela de Volpi lhe confere um caráter moderno insofismável — uma presença simultaneamente imediata e reflexiva —, um simbolismo virtual a envolve em questões bem diversas, um arcaísmo certamente muito rico e revelador, mas ainda assim um arcaísmo. É possível encontrar características semelhantes em várias manifestações da arte brasileira. Por exemplo, no intimismo contido de Mário Reis ("sabiá cantou na mata/ e anunciou piu-piu/ no melhor da minha vida/ meu amor sumiu").

Nessa música, e sobretudo na interpretação de Mário Reis, o recurso à onomatopéia é quase um pedido de desculpa por aquilo ser canto, e não som natural. (É justamente a ausência dessa desculpa que faz a diferença de João Gilberto.) Igualmente, na obra de Volpi a singeleza da matéria "compensa" a ausência de um sujeito forte na formalização dos trabalhos. Sem transições bruscas, a têmpera ganha nuances que aos poucos desenham formas sutis, no limite da individuação. Seria um equívoco pensar que são as bandeirinhas ou as fachadas ou as madonas que organizam

os quadros de Volpi. Na tela em questão (*figura 1*), que ressalta esse ponto, são as passagens tonais que possibilitam a diferenciação daqueles elementos. Mais do que a imposição de uma estrutura rude, a forma surge como resultado de breves interrupções numa continuidade basicamente homogênea, onomatopaica. E se o quadro que venho analisando talvez exponha essas questões de maneira um pouco exacerbada, me parece indiscutível que essa formalização discreta é uma constante na obra de Alfredo Volpi (*figuras 3, 4 e 5*).

No tom ameno ressoa um protesto contra nosso capitalismo devastador. E a recusa à intromissão de um sujeito pujante inegavelmente solicita uma nova ordenação das intervenções no mundo. Em troca, porém, nos vemos em uma situação que beira a impotência, já que toda e qualquer possibilidade de estruturação está continuamente ameaçada pela dissolução, pela desagregação das tênues variações tonais da têmpera. No entanto, à sua maneira as coisas se ordenam nesses trabalhos. Mas com base em quê? Para serem fiéis a sua poética, as obras de Volpi precisarão buscar a diferenciação numa experiência particularmente íntima dos objetos; numa experiência sábia e meiga que se submeta ao *tempo das coisas*, sem buscar a formalização por meio da violência à matéria.

As formas surgem assim do uso, de um manuseio reiterado que vai corroendo aos poucos a resistência natural dos elementos, levando-os com isso a uma espécie de acomodação suave aos desígnios de sua própria consistência. Também em Morandi há solicitações dessa ordem. E é isso que empresta à obra de Volpi uma semelhança reveladora com a do bolonhês. Mas em Morandi a gravidade das coisas sobressai em relação à possibilidade de manuseio, com o que também a subjetividade adensa. Notam-se em Morandi as mesmas passagens sutis — por vezes a simples mudança na direção da pincelada é suficiente para que, de um "fundo" da mesma cor, surjam garrafas ou flores. Mas nas áreas em que as formas confinam percebemos que as matérias, e mesmo o espaço, são resistentes, embora se comuniquem graças a esse elemento comum (resistência).

Para Volpi, ao contrário, o aspecto tosco de suas formas não é sinal de solidez, e sim de um desgaste lento que conduziu o objeto a uma configuração natural. À semelhança dessas facas de sapateiro que com o tempo vêem sua lâmina ganhar o desenho de uma meia-lua, ou nas peças de um carro de boi que pelo atrito adquirem uma aparência lisa e polida (eixo e cocão), o que se observa não é tanto a resistência do material ou a imposição de um contorno, mas antes o trabalho paciente do tempo, a acumulação amorosa de uma atividade cujo ritmo escapa à temporalidade abstrata do capital. As formas gastas de Volpi, por sua origem, são inacabadas. A qualquer momento elas podem voltar a ceder, e adquirir novos perfis. A atualidade, nessa obra, não significa a conquista de um presente taxativo, que encontra expansão na vigência indiscutível da cor ou estrutura. Ela se afirma na possibilidade de rearranjos constantes, que se somam permanentemente.

Nisso suas formas são um correlato da sabedoria popular. Esse sa-

ber ancestral repleto das provações do mundo também recusa a exterioridade da ciência e sua falta de intimidade e afeição para com as coisas. O que se procura com essa experiência é a possibilidade de uma atividade ao mesmo tempo afetiva e reflexiva — ainda que corra o risco de ser tão irrefletida quanto os provérbios. Melhor dizendo, o esforço formalizador de Volpi persegue uma espécie de sabedoria em ato, em que inexiste separação ou precedência entre teoria e prática, pois ambos são momentos de uma mesma atividade reflexionante, avessa ao dualismo sujeito-objeto. Há muito de pré-capitalismo nessa posição. Contudo, há mais, pois também um socialismo tolerante se move sob esse manto aparentemente medieval.

A relação estreita entre teoria e prática no entanto requer das obras uma aparência específica. Elas não poderão ter uma presença unívoca e decidida — isso seria supor um projeto que se materializasse sobre o suporte, infenso às interrogações sobre seu estatuto visível e à sua diferença em relação aos fenômenos mundanos. Outro tipo de violência. As telas de Volpi precisam a todo instante indagar sobre sua forma de aparecer: a maneira como se mostram reluta em apagar o vínculo com um trabalho manual alegre mas penoso. Se esse movimento falha, as telas exibem um tom postiço indisfarçável. Basta reparar nas obras concretas da década de 50, com sua fatura chapada, para se comprovar esse raciocínio — por mais importante que tenha sido, como de fato foi, o contato de Volpi com o grupo concreto. E novamente a presença da têmpera será fundamental, permitindo o revolvimento constante, assimilando as aparências ao movimento dubitativo do fazer. No entanto não há aqui qualquer gestualidade, qualquer sinal de um esforço expressivo dilacerante, que indique uma passagem intransponível. Nesse ponto, é inevitável uma comparação com Paul Klee. Sem falar das evidentes afinidades poéticas, vemos em ambos a vontade de deixar à mostra a gênese dos trabalhos, e a resistência a uma definição formal que vede a perspectiva de novos arranjos e combinações. Mas se Klee deixa à vista suas construções é porque as quer justamente como experimentos, isto é, procura balizar a habilidade por intermédio de procedimentos controlados — a dimensão pedagógica da obra de Klee, e não só como professor da Bauhaus, não é segredo para ninguém. Volpi, por sua vez, faz da habilidade a questão central de seu trabalho, ainda que ela tenha em seu cerne um movimento reflexivo.

Nem construtivos nem expressionistas, esses quadros precisam conservar uma presença intermitente que evite diferenciá-los radicalmente daquilo que os cerca, pois também é da sabedoria adequar todo e partes. Na procura de uma inserção serena, essa obra se viu favorecida pela própria biografia de seu autor, que aos poucos — mas decisivamente — lhe emprestou traços marcantes. Longevo, vivendo simplesmente no Cambuci, avesso a especulações teóricas e a arranjos de grupo, Volpi demonstrava engenho até nos pequenos vícios, nos cigarros de palha que enrolava. Com isso seus trabalhos ganharam em leveza e graça — que tornam sua arte extremamente singular entre as produções modernas. Perderam contudo

na presença forte e diferenciadora que marca a dimensão crítica da arte moderna e de seu drástico afastamento em relação à diluição cotidiana.

A experiência que está na base da obra de Volpi supõe um convívio longo e paciente com as coisas. Na produção e na recepção ideal de sua pintura pressupõe-se um indivíduo absolutamente singular, a quem a familiaridade com objetos e práticas vai aos poucos fornecendo um perfil inconfundível. O que se pede, é claro, não são idiosincrasias ou bizarries — a esses também falta o sentimento de temperança peculiar aos sábios. Pede-se sim um caráter variado e generoso — nem tão austero que submeta tudo a imperativos categóricos, nem tão complacente que impeça a formação. Algo como um homem experimentado das cidades do interior.

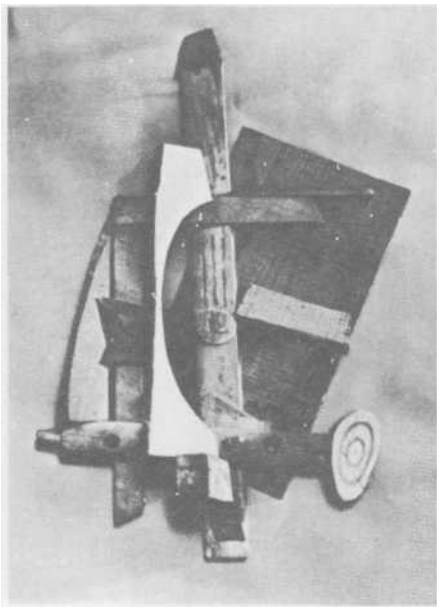
O sujeito que preside a formalização desses quadros está longe da impessoalidade das obras construtivas — ao contrário, atende por nome próprio, de preferência nomes simples: Pedro, João, Maria —, e precisa contar com uma constituição complexa, que lhe permita estabelecer diferenças e ordenações com segurança e propriedade. Contudo, escusado dizer, não se trata aqui de indivíduos acossados pelo mundo e pelas relações sociais, sufocados por um ambiente que lhes retira o ar e a expressão. Na tranqüilidade dos trabalhos de Volpi se vislumbram homens de bem com a vida — ainda que essa vida careça das virtudes dos que a povoam. Tragédias ou dramas estão ausentes de sua pintura. Mesmo a tragédia miúda que perpassa a obra de Nelson Rodrigues, onde o sexo, sem se elevar freudianamente à condição de sistema, maltrata cruelmente pais e filhos; onde a brutalidade e rudeza dos acontecimentos é proporcional à insignificância de suas mazelas, pois a miséria não engrandece nem os padecimentos. De algum modo os problemas se resolvem para os indivíduos de Volpi. O mesmo tempo longo que os forjou indica o caminho a seguir: o trabalho paciente supera obstáculos, faz esquecer mágoas e tristezas.

Mas isso não é tudo. Seria incorreto pensar que dessa vida dura e conseqüente só poderíamos depreender adesão ao trabalho alienado e um fatalismo de matiz cristão. A confiança no próprio esforço, o altruísmo que dispensa recompensas, a solidariedade entre homens e coisas, a grandeza desses vínculos de amizade pressupõem — mesmo no interior do capitalismo — a manutenção de uma outra lógica, estranha aos desígnios do mercado, ainda que lhe falte uma universalidade tão abrangente. Não há populismo em Volpi. Ele se opõe à substancialização de aspectos exteriores das camadas pobres da população, engrandecendo-as hipocritamente. Estamos longe de Portinari e de sua idealização simbolista da miséria. Aqui a busca de piedade é deixada de lado. Vê-se o reconhecimento de uma dignidade austera. Ao salientar a singularidade intrínseca de cada indivíduo, Volpi logra situá-los em uma universalidade diversa, alheia a estereótipos puramente simétricos. Uma dinâmica que *Antonico*, de Ismael Silva, soube retratar de maneira admirável ("faça por ele como se fosse por mim").

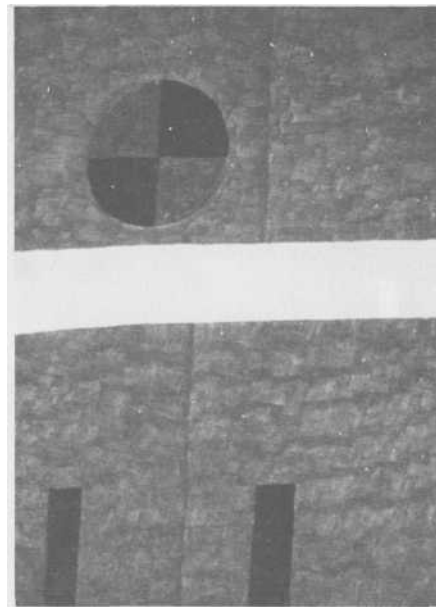
A princípio pode parecer que essa dimensão mais ampla seria a simples remissão a um ideal de *comunidade*, contraposto às dilacerações da *sociedade* contemporânea. De fato existe esse movimento na obra de Volpi. É ele inclusive que livra os indivíduos do isolamento e do drama expressionista. Também a obra de Van Gogh requer uma experiência profunda das coisas — em seus girassóis, por exemplo, a espessura das camadas de pigmento é a tradução mais exata dessas *imagens* que foram talhadas pela mão, embora sejam flores e tenham sido feitas para os olhos. Contudo, a intensidade colorística de Van Gogh é o indicador mais seguro de que essa busca se vê isolada, sem conseguir integração e cumprimento. Já em Volpi esse isolamento inexistente. Daí a aparência amena de suas cores. Sob os indivíduos se estende uma experiência comum que os reúne e solidariza. Uma noção de comunidade — ou seja, um certo movimento arcaizante — permeia essa obra. Mas também uma compreensão extremamente aguda e, a seu modo, crítica de aspectos importantes da realidade brasileira.

O elogio do homem comum que atravessa a obra de Volpi vê na sociedade brasileira o lugar mesmo da tirania e da opressão. Sua gente, para se afirmar, recusa contudo o abrigo do favor e o arrivismo desabrido. Vive no anonimato, é certo, mas na posse de singularidades irredutíveis. O abandono dos bairros afastados não é idealizado mas tampouco motivo de vergonha. Os diferentes modos de ganhar a vida — expressão tão reveladora desse tipo de existência — guardam complexidades, ainda que elas não venham à tona ou se multipliquem na sociedade. No Brasil de Volpi — que se mantém, digamos, até a década de 70 — é postigo falar em massa. Sem que os aglomerados humanos realizem aquela mesma experiência profunda — e, agora, coletiva — dos indivíduos, teremos apenas multidões amorfas, conduzidas passivamente de um lado para o outro. Não há como não enxergar a agudeza dessa compreensão, que de resto é também o seu limite. Na ausência de institucionalização da cidadania e de movimentos coletivos, resta sublinhar a dignidade do anonimato. Tal concepção do Brasil dispensa ilusões: como nas formas instáveis de seus quadros, os indivíduos de Volpi se vêem sempre na iminência de submergir numa amplidão que os indiferencia. Nos livros do argentino Roberto Arlt — principalmente em *Os Sete Loucos* —, embora os personagens terminem por naufragar em sua impotência, é o poder que, de saída, está em jogo, ainda que seja o delírio do poder — o que sem dúvida diz muito da sociedade argentina e de sua constituição.

Essa preocupação está ausente dos indivíduos pressupostos nos quadros de Volpi. Eles não tramam nem conspiram, apenas mantêm uma atitude altiva diante das relações dominantes. A rotina, a reiteração insana de atividades semelhantes é lembrada em sua obra — ela aparece claramente nas poucas formas a que o artista recorre e nas séries em que os mesmos desenhos surgem em situações diferentes. Mas o que Volpi acentua — como de resto em todos os aspectos de sua obra — é a multiplicidade de percepções e experiências sob essa aparência de igualdade e mesmice. Nas pequenas variações de cor, na mudança de ritmo das pincela-

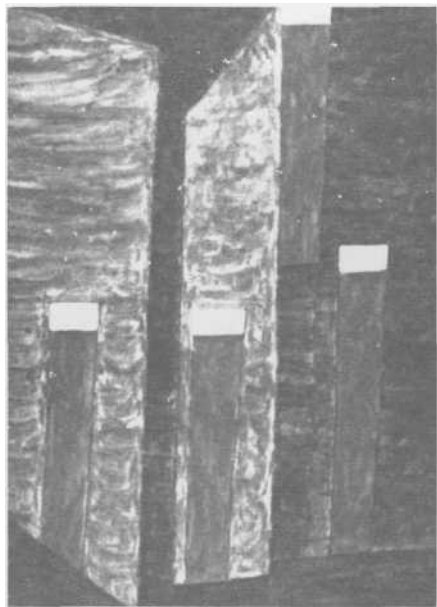


2



3

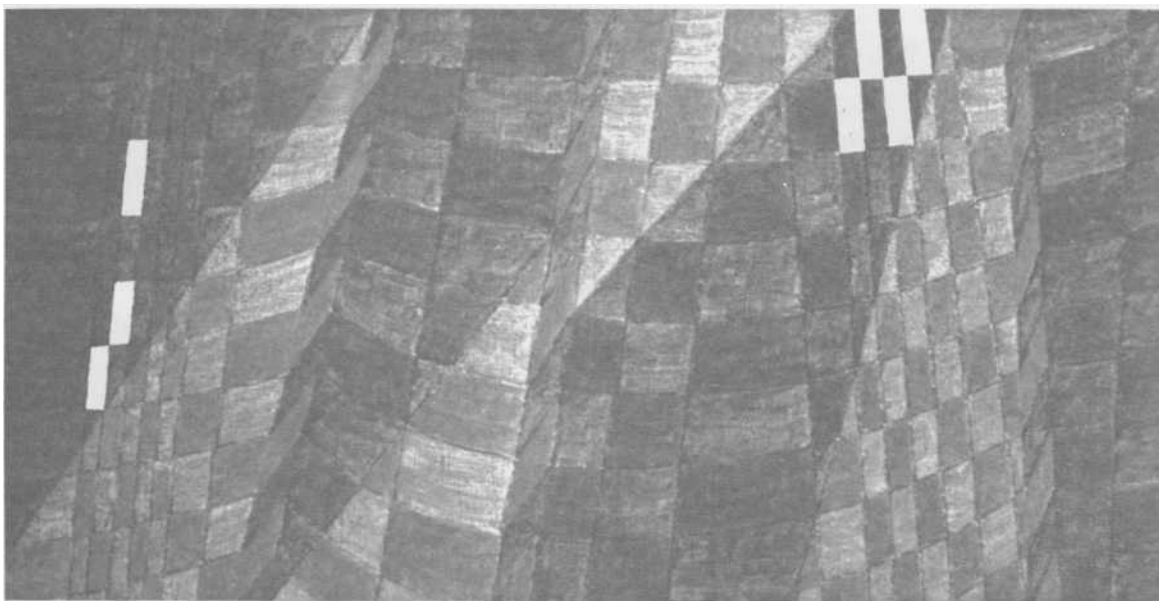
2 — Picasso, "Instrumentos Musicais", 1914; 3 — Têmpera sobre tela, 101 x 72 cm, início da década de 60; 4 — Têmpera sobre tela, 108 x 72,5 cm, fim da década de 60; 5 — Têmpera sobre tela, 85 x 59,5 cm, meados da década de 70.



4

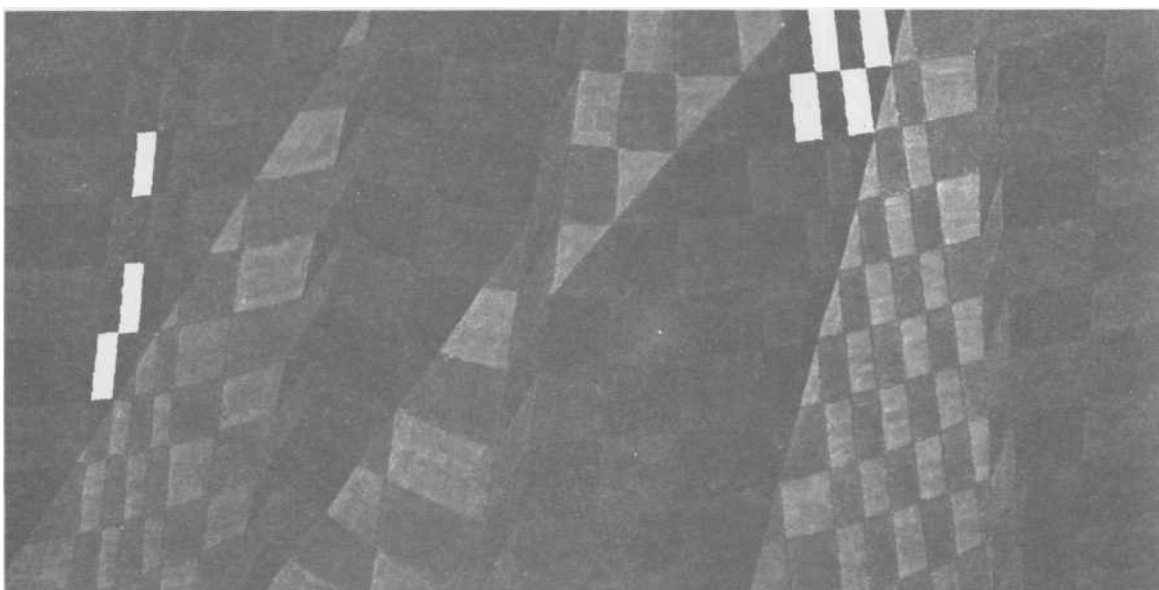


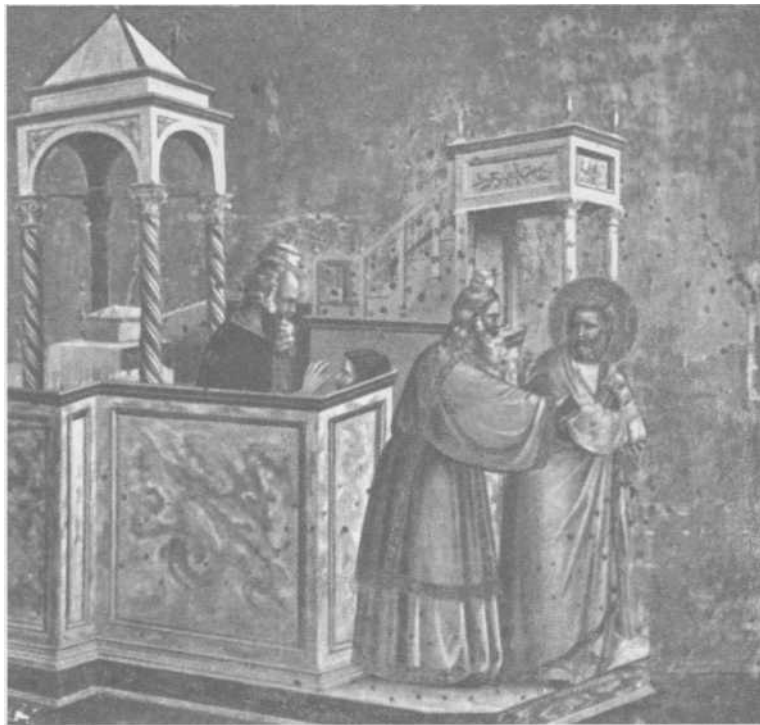
5



6

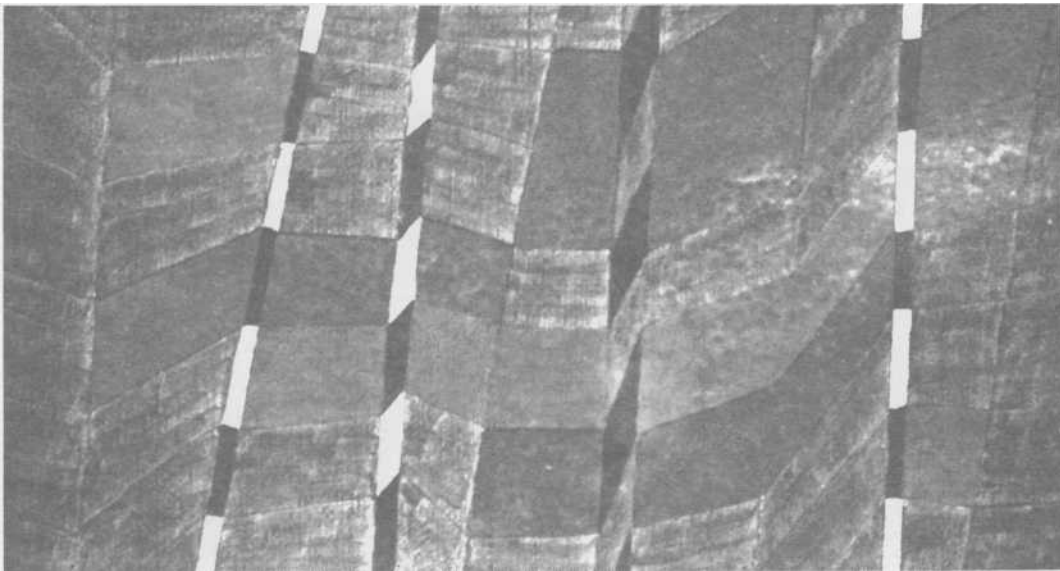
6 — Têmpera sobre tela, 70 x 138 cm, fim da década de 60;
 7 — Têmpera sobre tela, 68 x 136 cm, início da década de 70.





8

8 — Giotto, "Joaquim Expulso do Templo", Capela degli Scrovegni, Pádua; 9 — Têmpera sobre tela, 75,5 x 110 cm, fim da década de 60.

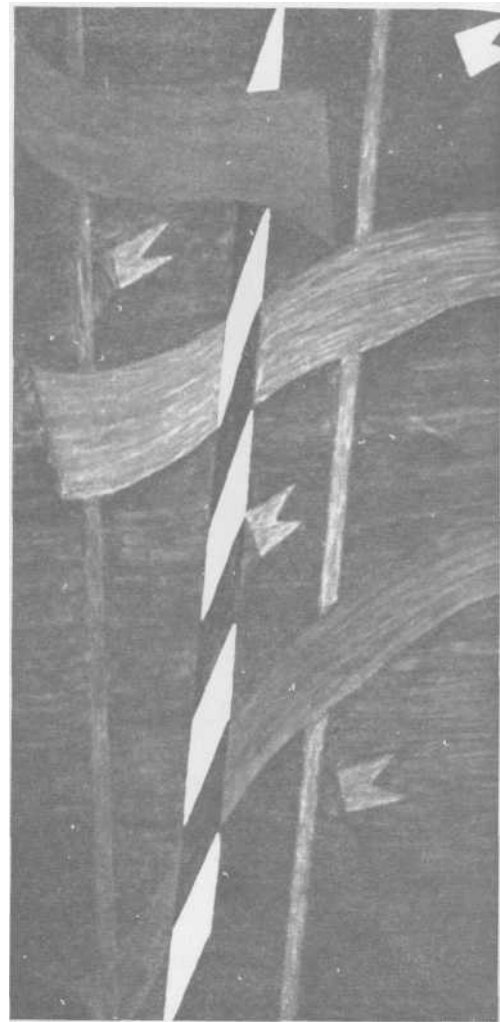


9

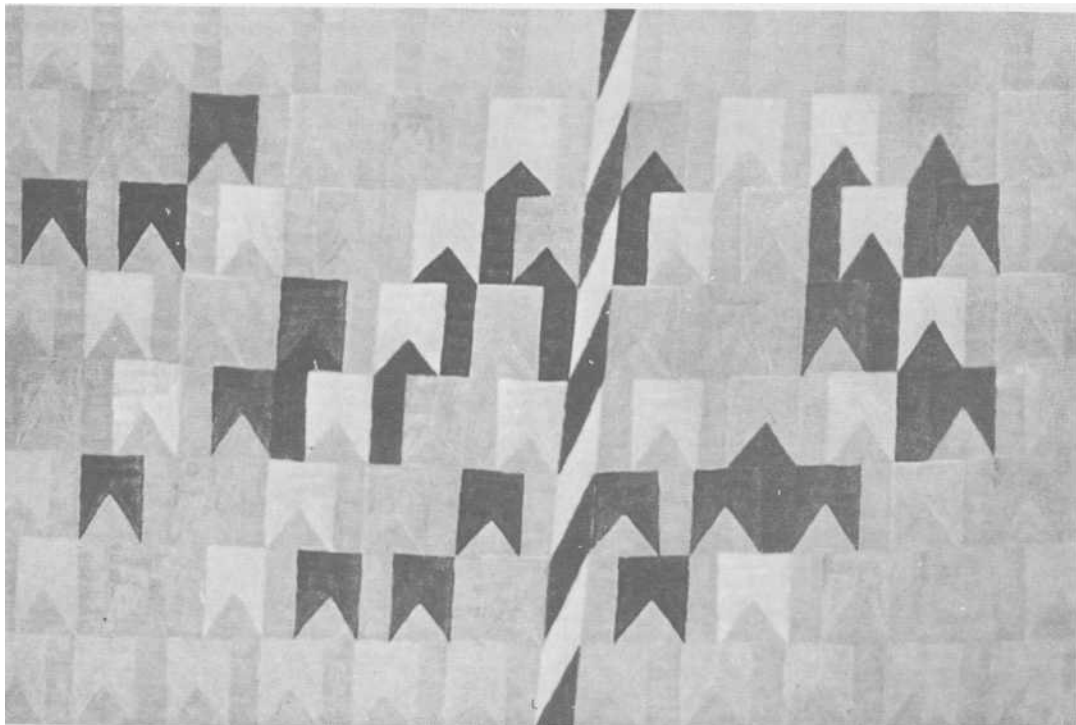


10

10 — Paolo Uccello, detalhe; 11 — Têmpera sobre tela, 136 x 68 cm, meados da década de 70; 12 — Têmpera sobre tela, 72 x 108, meados da década de 60.



11



12

das, os quadros ganham configurações totalmente diversas, irreduzíveis a uma espécie de matriz inicial.

Na verdade, porém — e esse traço já foi salientado em outras passagens —, Volpi recusa a noção moderna de trabalho, voltando-se mais para uma atividade de ordem artesanal. Para ele, a reiteração não traz a impessoalidade do trabalho mecanizado, em que os vínculos afetivos com os objetos produzidos tornam-se praticamente impossíveis. Os procedimentos se repetem, é certo, mas com o apoio de um saber acumulado durante séculos, e não em função de uma organização industrial do trabalho. Da mesma maneira que a sociedade, também a indústria adquire características opressoras nessa poética. Ao moldar arrogantemente a natureza, ela recusa até o repouso das coisas do mundo, pois para Volpi, como para Manuel Bandeira, a natureza "ama ocultar-se"¹. Aquele desventramento mecânico pede um aparecimento ostensivo que a pintura de Volpi recusa. O trauma que caracteriza a obra de Guignard — a principal afinidade brasileira de Volpi, pois a influência de Ernesto de Fiori não chegou a se converter em poéticas semelhantes — também surge em Volpi: uma natureza que reluta em manifestar-se. Para ambos, embora mais acentuadamente em Guignard, a arte consiste nessa aparência dúbia, cuja definição é sinônimo de fracasso. Com o que o estatuto diferenciado da arte moderna — sua presença marcada e sua autonomia — complica-se enormemente.



A princípio, na obra de Volpi o tempo não chega a constituir uma história. Apoiado em larga medida numa experiência individual, ele tende, num primeiro momento, a aparecer como lembrança. O que conta — à semelhança do que ocorre na constituição das formas — é a ação do tempo sobre a memória, individuando algumas coisas, corroendo outras, que aos poucos sedimentam e se convertem num solo pessoal mas move-dido. A lembrança de Volpi guarda porém pouca ou nenhuma relação com a memória involuntária de Proust — esse acontecimento que "escolhe seu próprio tempo e lugar para a performance do milagre"². Quando chega o momento, "o mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá e não apenas Combray e sua infância"³. Já para Volpi a lembrança tem algo da memória cansada dos velhos e impede a reconstituição vivida de quase tudo. Aí os acontecimentos estão gastos, e assim eles aparecem, embora falte uniformidade a essa ação do tempo.

A feição esmaecida de seus quadros pede uma certa espera para que as formas se delineiem, ainda que nada chegue a conquistar configuração definitiva. A ausência de uma percepção atual a conformar essas obras faz com que adquiram um tempo de surgimento proporcional ao daquela experiência básica. Por isso elas aparecem aos poucos, e sempre sem se en-

(1) Davi Arrigucci Jr. "Ensaio sobre 'Maçã' (Do Sublime Oculto)", em "Folhetim", *Folha de S. Paulo*, 20 de abril de 1986.

(2) Samuel Beckett. *Proust*, Porto Alegre, LPM, 1986, p. 26.

(3) Idem.

tregarem plenamente. E, enquanto acontecimentos distantes, remetem à infância. Nisso têm o reforço do lado "temático" dos quadros, das bandeirinhas de São João — que podem se transformar num retângulo vazio de forte ressonância geométrica —, do traço aparentemente naïf, das cores sabiamente inseguras. Além da reversibilidade tão característica das crianças — quando um chinelo pode passar de gato a revólver, e um gesto desastrado pode ser remediado por um simples fechar de olhos —, que comparece no uso de "estruturas" semelhantes e que o recurso hábil da cor sabe transformar significativamente (figuras 6 e 7).

Aqui, Volpi joga com as formas, com a instabilidade de fundo de sua concepção de forma. Como nos móveis de Calder, as partes que formam as obras parecem disponíveis para um jogo que as reorienta constantemente. Mas em Calder o rearranjo incessante da configuração dos trabalhos é uma evidência de que suas formas são uma atualização constante, e para tanto pedem e produzem uma percepção livre tanto de modelos *a priori* quanto de uma lentidão que as converta numa espécie de desdobramento ou crescimento orgânico. Nos quadros de Volpi esse jogo formal consiste em diferentes tentativas de capturar aquilo que o tempo fez questão de nublar. Calder a cada rearranjo produz um novo todo. Volpi multiplica a parcialidade das constelações resultantes, que, assim como surgem num tempo vagaroso, remetem umas às outras, na tentativa de reativar aquela experiência longínqua.

Num segundo momento, porém, esses quadros se afastam de uma temporalidade marcadamente individual, para se aproximarem de uma experiência mais ampla, quase histórica. Volpi é geralmente considerado um grande colorista, e sem dúvida a complexidade de suas cores faz dele um dos maiores pintores brasileiros. Contudo, o uso que faz da têmpera priva suas cores da presença afirmativa comum a tantos artistas modernos, para lhe emprestar, como já notamos, uma aparência esbatida. O que ocorria com suas formas, também se dá com as cores: elas adquirem aspecto gasto, como se esses quadros tivessem sido pintados há muito, ou ainda, como se não fossem obra de um artista individual, e sim tarefa de vários artesãos anônimos, que aos poucos foram acrescentando cores e recortes às telas. Dorival Caymmi certa vez manifestou o desejo de fazer uma canção tão perfeita que se assemelhasse a *Ciranda, Cirandinha*. E de fato várias de suas composições têm essa peculiaridade de serem ao mesmo tempo música de autor e quase folclore — basta pensar que Caymmi compôs *Boi da Cara Preta*.

Volpi procura algo semelhante. Suas obras indicam que a ausência, no Brasil, de ações que dêem de fato determinação e caráter ao tempo — ou seja, a constituição de uma verdadeira *história* — deve ser suprida pela criação de objetos imemoriais, a testemunhar a permanência cultural desse setor da população que não pôde deixar outro tipo de vestígio. Aí a história é uma origem que se perde nos tempos — algo que engrandece à medida que distancia — e não a estruturação de movimentos e atos que cheguem até nossos dias.

Em vista disso, o interesse de Volpi por pré-renascentistas e primeiros renascentistas adquire uma dimensão muito significativa⁴. Seu contato com a obra de Giotto, Piero della Francesca e vários outros — quando de sua viagem à Itália, em 1950⁵ — não representou uma revelação episódica, mas veio responder a solicitações profundas de sua pintura. A determinação que se observa em seu trabalho desde então é prova suficiente da importância desse encontro. O esforço daqueles artistas para romper com o espaço da pintura medieval — organizado hierarquicamente e na bidimensionalidade do suporte — e assim obter uma profundidade perspectiva introduzia uma certa "rigidez" (ao menos se considerarmos suas obras a partir de um ponto de vista estritamente renascentista) na estrutura dos trabalhos, uma ambigüidade entre plano e profundidade. Para Volpi, cujas telas obtinham ordenação a duras penas, essa característica, *devidamente incorporada*, foi uma saída para seus próprios dilemas, na medida em que poderia vertebrar seus quadros sem comprometê-los com um espaço pré-moderno nem tampouco vinculá-los sem mais à superfície moderna (comparar figuras 8 e 9). Num dos quadros da série *A Batalha de São Romano, O Contra-Ataque de Micheletto da Cotignola*, de Paolo Uccello⁶ (comparar figuras 10 e 11), as lanças estabelecem um jogo complexo entre superfície e profundidade. Ao verticalizarem o quadro definem um espaço plano que o cotejo horizontal das lanças irá problematizar, pois novamente devolve o trabalho a um espaço mais profundo. Esse tipo de movimento será fundamental na obra de Volpi, embora em suas telas os elementos estruturais tenham uma importância menos acentuada.

De par com essa utilização mais propriamente pictórica dos primeiros renascentistas, é toda uma continuidade que se estabelece entre tradições extremamente afastadas. Na aparência meio arcaica das telas de Volpi — em que a semelhança com a fatura dos afrescos tem significação — firma-se um contrato que reforça em muito aquele aspecto imemorial a que me referi há pouco. De novo a história é apenas permanência, um processo residual cujas únicas determinações consistem na erosão levada a cabo pelo passado. Contudo, o peso desse fardo secular, a responsabilidade de guardar os vestígios de uma epopéia evanescente, escapa à fetichização do tempo, coisa que, entre tantas outras, põe a perder a obra de um Rego Monteiro, com sua nostalgia de uma forma estável e acolhedora e de uma relação fluida entre arte e sociedade, da qual o uso do baixo-relevo em *trompe-l'oeil* é o sintoma mais evidente. Em meio à aparência discreta de seus quadros, Volpi em geral introduz um contraponto colorístico que desfaz aquela continuidade esmaecida. A figura 12 exemplifica bem esse procedimento. Se as leves passagens tonais das margens quase indiferenciam a relação entre as bandeiras e o "fundo", por sua vez as bandeiras vermelhas e azuis — prejudicadas em parte pela excessiva centralidade de sua disposição — e o mastro puxam o quadro para frente, fazendo com que ocorra nas obras uma dupla temporalidade extremamente complexa. Por fim se estabelece um presente na obra de Volpi. Ele se mostra de relance e sua intensidade tem a marca da extinção. O presente care-

(4) Mario Pedrosa chama a atenção para esse vínculo, embora lhe dê outro sentido, em "Dentro e Fora da Bienal", em *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

(5) Ver "Introdução a Volpi", de Mario Pedrosa, em *Malasartes*, Nº 2, dezembro de 1975 a fevereiro de 1976, p. 34.

(6) Esse quadro de Paolo Uccello se encontra no Louvre. Depois da Itália, Volpi foi a Paris, onde certamente teve oportunidade de conhecer essa obra. Ao menos é o que se pode supor de um depoimento do artista, em que declara que em Paris "vi o que tinha, os museus, exposições, vi a exposição de Matisse..." (Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, DT 2566, entrevista concedida em 8.4.1976).

(7) Nesse artigo me valia, de maneira mais ou menos selvagem, de idéias e sugestões de alguns autores que convém nomear: de Walter Benjamin me foi útil a noção de experiência, sobretudo como aparece em "O Narrador — Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov", em *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985; "Dialética da Malandragem", de Antônio Candido, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, Rio de Janeiro, LTC, 1978; "Pressupostos, Salvo Engano, de 'Dialética da Malandragem'", de Roberto Schwarz, em *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987; "Goeldi: o Brilho da Sombra", de Ronaldo Brito, em *Novos Estudos Cebrap*, Nº 19; "O Pobre Diabo no Romance Brasileiro", de José Paulo Paes, *Novos Estudos Cebrap*, Nº 20. Agradeço ainda às sugestões de Guillermo O'Donnell e Vilmar E. Faria. Todas as reproduções de quadros de Volpi foram tiradas do catálogo *Volpi — 90 Anos*, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1986.

ce de organicidade e apenas desponta em manifestações contingentes, fadadas a uma vida breve.

Muitos intelectuais e artistas interpretaram o Brasil à maneira de quem investiga a constituição de um caráter individual. A ausência de uma história nacional polarizada por embates que estructurem uma sociabilidade forte desloca a análise para a procura de uma espécie de sedimentação cultural que, por camadas, delineia uma face típica. Volpi recusa esse procedimento, embora de certo modo revele as razões de sua efetividade e permanência. A longa linhagem de homens experientes não garante sua efetividade no presente. Do cruzamento desse tempo imemorial que despreza individuações com um presente sem fundamento, prestes a ser tragado, ele não retira uma síntese apressada, que privilegie um dos pólos em tensão. Volpi afasta tanto um atavismo remoto, orgulhoso de sua solidez amorfa, quanto a ilusão de total disponibilidade desse presente invertebrado. A convivência frouxa que caracteriza (ou caracterizou?) o Brasil nasce desse descompasso. Nela a lassidão não é sinal de uma potencialidade vigorosa. Ela é opressiva, pois impede que as coisas se articulem e adquiram consistência.

Uma fragilidade radical toma conta da obra, e dessa sociedade em que os movimentos carecem de intersecção e sequência. Se por um lado o descomprometimento do presente dá alegria e jovialidade à pintura de Volpi, por outro uma melancolia leve mas renitente corrói aos poucos aquela tranquilidade infantil. E impregna a própria concepção de arte envolvida nessa pintura. Volpi é o primeiro grande artista plástico moderno brasileiro a obter dimensão pública. É quase impossível não se reconhecer em sua obra. Ela é brasileira de saída. E por isso meio que se desculpa por ser arte, e não artesanato. De certa maneira, para revelar essa sociedade desconjuntada, precisou abdicar também de uma autonomia que, na verdade, lhe é imprescindível. Aqui, e em boa parte da arte brasileira, o lirismo se ressentia mais da integração que do isolamento.

Rodrigo Naves é crítico de arte e editor de *Novos Estudos Cebrap*. Já publicou nesta revista "O Novo Livro do Mundo" (Nº 23).

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 25, outubro de 1989
pp. 177-190
