

ALFREDO VOLPI E A MODERNIZAÇÃO PRECÁRIA

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300201800010007>

CARLOS PIRES*

RESUMO

O presente artigo pretende investigar alguns trabalhos de Alfredo Volpi feitos durante a década de 1950 que se aproximam de maneira um tanto paradoxal das pinturas concretistas daquele momento. Esse grupo de quadros mais “abstratos” do pintor cifra na composição os embates que aconteciam em diferentes níveis naquele processo de modernização precária que atravessava o país e parece explicar, com certa malícia, alguns limites de certa racionalidade mítica que permeou parte da arte moderna tardia brasileira de caráter construtivo.

PALAVRAS-CHAVE: *construtivismo brasileiro; Alfredo Volpi; pintura brasileira; arte e sociedade; arte moderna brasileira.*

Alfredo Volpi and the Precarious Modernization

ABSTRACT

This article aims to investigate some of Alfredo Volpi's artworks from the 1950s that dialogue in a paradoxical way with Brazilian paintings at that time. This set of Volpi's concrete artwork ciphers, in their compositions, tensions that occurred at different levels of that precarious modernization process, and seems to present, with cunning, the limits of a certain mythical rationality that traversed the late Brazilian constructive modern art.

KEYWORDS: *Brazilian constructive art; Alfredo Volpi; Brazilian painting; art and society; Brazilian modern art.*

[*] Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: pirescarlos@gmail.com.

[1] Volpi é premiado em 1941 no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) por Mário de Andrade, Bruno Giorgi e Sérgio Milliet por um trabalho de temática religiosa. Em 1944 realiza sua primeira individual na Galeria Itá, em que vende todos os quadros. Ele começa a participar sistematicamente de exposições ao longo da década de 1940, ou de fato se profissionaliza.

No começo da década de 1940, Alfredo Volpi, provavelmente atento a novos espaços abertos para sua profissionalização (Arruda, 2015),¹ limpa seu trabalho dos muitos elementos mobilizados em sua eclética formação (Pires, 2017).² Passa a usar praticamente apenas a têmpera e a pintar exclusivamente em seu ateliê, e não mais junto ao “assunto”, usando seus termos, como fazia na década anterior. Elimina, em boa medida, a figura humana e elementos da natureza e, progressivamente, promove uma interessante atenuação da perspectiva, ou, melhor, começa a trazer a composição do quadro para a superfície, criando outras possibilidades espaciais onde promove relações inusitadas entre “figura” e “fundo”.

Neste começo de década, realiza, com efeito, um movimento das formas para o plano refazendo a seu modo o percurso que cubistas e outros artistas do final do século XIX e começo do XX realizaram. Faz isso à medida que começa também a ter mais contato com as pinturas modernas em função das exposições que acontecem neste momento (Mammì, 2001, p. 26)³ e, importante salientar, a partir de um ponto de vista estabelecido em uma intensa produção de mais de duas décadas de trabalho. Isso ao mesmo tempo em que desarma em seus quadros grande parte do “lirismo”/sentimentalismo, ou certo “expressionismo”, presente em seu meio de formação e, também, na sua produção até o começo da década de 1940.⁴

Certa simplificação, planificação e, em alguma medida, esfriamento conduzem sua pintura a uma direção intuitivamente afinada com correntes funcionalistas que começam a ganhar espaço na cultura do país e que de qualquer maneira precisavam encontrar, ou mesmo forjar, raízes e particularidades nacionais para se afirmarem naquele contexto. Volpi, que pintava desde o final da década de 1910, passou a ser considerado nesses meios um dos principais pintores brasileiros na segunda metade da década de 1940 e, principalmente, na de 1950 (Hoffmann, 2002; Arruda, 2015; Rosa, 2015).⁵

Seu trabalho, no entanto, não perde vigor depois dessa consagração pública. Ao contrário, ele realiza uma crítica reveladora das pinturas daquele momento, antecipando e explicitando, em novos quadros que produz com características mais “abstratas”, alguns limites de certa racionalidade mítica que permeou parte dessa arte moderna tardia brasileira de caráter funcionalista (Brito, 1999; Arruda, 2015).⁶ Essa crítica afirmativa e moderna que seu trabalho realiza é o que procurarei demonstrar aqui.

Em muitas das, digamos assim, “pinturas concretas” de Volpi há uma curiosa reintrodução dos “fundos”⁷ dos quadros—que tinham sido comprimidos na parte superior ao longo da década de 1940 ou mesmo desaparecido em trabalhos na década de 1950.

Esses novos “fundos”, no entanto, passam a ter uma função distinta, assumem “posição figurar”—tentaremos explicar isso nas composições mais à frente—, e isso de maneira particular em cada composição. Mammì chama atenção para certo problema compositivo, nessa relação entre figura e fundo, em um quadro exposto em 1955 na 3ª Bienal de São Paulo (Figura 2). O “cata-vento”, como foi chamado, que segundo o crítico inaugura sua “fase concreta”, apresenta certa frustração (Naves, 2008)⁸ de uma dinâmica mais plena da seriação na rotação dos elementos:

Os ritmos não se transmitem por completo à superfície, porque Volpi mantém a distinção entre figura e fundo mediante dois recursos: de um lado, a diferenciação de tons de rosa, desbotado dentro, mais intenso ao

Para as transformações do contexto cultural da década de 1940, ver Arruda (2015). O termo “modernidade precária” foi tomado emprestado, um pouco modificado, do prefácio de Sérgio Miceli para este livro.

[2] Formação que se deu em um forte contexto de imigração italiana em São Paulo nas primeiras décadas do século XX (Pires, 2017).

[3] Volpi no seu processo de formação tomou essa direção talvez, segundo Lorenzo Mammì (2001, p. 26), na busca de um caminho “mais construtivo”, dentro do campo da pintura moderna: “É possível que a exposição de 1940 [que trouxe uma amostra significativa da pintura moderna] tenha contribuído para uma progressiva mudança de rumo [...]. O interesse pela simplificação popular da imagem, por exemplo, assume um caráter mais construtivo”.

[4] A catalogação da obra de Volpi encontrou 254 trabalhos entre o final da década de 1910 e o final da de 1930 e 121 obras na década de 1940, o que já denota um empenho profissional do artista muito antes desta década. Provavelmente muita coisa foi perdida, chance que aumenta progressivamente em relação às obras mais antigas.

[5] A polêmica relacionada à divisão da premiação de melhor pintor nacional com Di Cavalcanti na segunda Bienal, em 1953–1954, é reveladora tanto em relação à importância de Volpi naquele contexto para os partidários da abstração—e Mário Pedrosa é uma figura central aqui—quanto sobre as tensões relacionadas ao primeiro modernismo e às disputas naquele momento de institucionalização da arte moderna no país (Hoffmann, 2002). Primeira exposição no recém-inaugurado Parque do Ibirapuera, a segunda Bienal aconteceu dentro das comemorações do quarto centenário da cidade, momento-chave na afirmação de São Paulo em diversos planos em relação ao país, afirmação que passava, entre outros aspectos, por uma arte moderna com características construtivistas que rompe com a tradição e se projeta para um futuro “moderno” (Arruda, 2015). Em 1957, na primeira retrospectiva de Volpi que Mário Pedrosa organiza no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, acontece ao mesmo



Figura 1
 Alfredo Volpi. Sem título.
 Têmpera sobre tela, 116 × 190 cm.
 Coleção Theon Spanudis.
 Início da década de 1950.

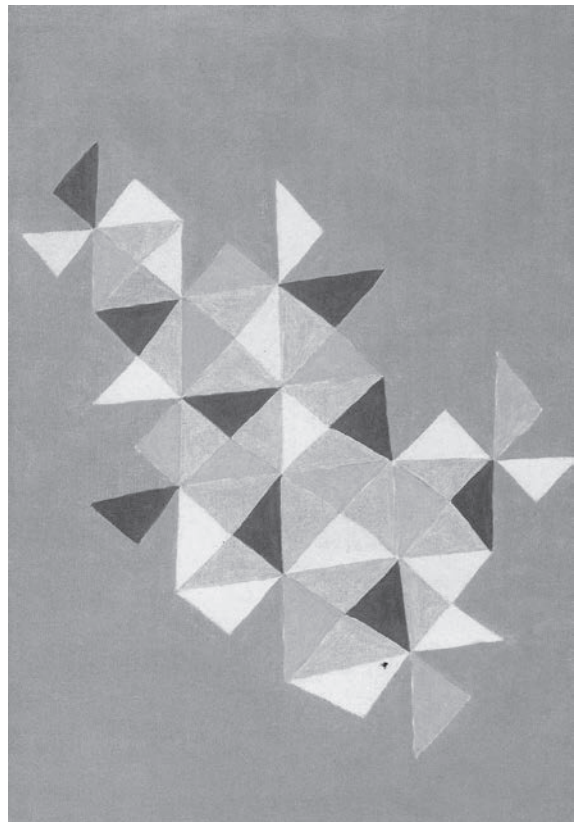


Figura 2
 Alfredo Volpi. Sem título.
 Têmpera sobre tela, 73 × 50 cm.
 Coleção Tito Enrique da Silva Neto.
 Meados da década de 1950.

redor da mancha; de outro, a aparente falta de relação entre a figuração e formato do suporte. O conjunto dos triângulos conserva, assim, a unidade orgânica de uma personagem que cumpre uma ação. Em seu contorno e movimento, não difere muito de algumas imagens de Virgem com Menino e anjos (Mammì, 2001, p. 33).

Em meados da década de 1950, Volpi estava às voltas com certo enrijecimento da sua pintura por conta da excessiva frontalidade de suas fachadas, que passaram a organizar, em muitos momentos, toda a superfície, na maior parte das vezes nos eixos vertical e horizontal—ainda que com certo desequilíbrio, ou certa torção, habitual em sua pintura. O que parece mais significativo aqui é que a mancha realizada pelos cata-ventos tem uma organização particular: certa dualidade das formas soltas no espaço nas pontas com os triângulos unidos pelas arestas—o “cata-vento” propriamente—em contraposição às formas quadradas que acontecem com o encaixe de quatro triângulos pelos catetos. Isso não parece casual, pois quando os triângulos fecham os quadrados ou ficam aprisionados à mancha ou a respiração da cor muda—o rosa do fundo, como nota Mammì, perde a intensidade, mas por parecer asfixiado nos espaços que poderiam, pela lógica das pontas, aparecer “vazados” com a mesma cor do “fundo”. Nos cata-ventos que se “solidificam”, o olho pula nas cores sem que o movimento circular aconteça de maneira mais plena de fato, em quadrados ou losangos ao centro—no arranjo de quatro triângulos ou no cata-vento completo interrompido pelo rosa desbotado—que formam uma mancha que não casualmente toca o limite do suporte pela aresta do último triângulo branco à direita. Essa mancha, que pende um tanto solta à esquerda e é pendurada na “linha orgânica” do suporte por meio desse contato sutil, realiza nesse outro plano a oscilação entre “preso” e “solto” que organiza toda a composição. Nesse ponto—ou nessa dinâmica travada que frustra uma expectativa, digamos assim, “moderna”, relacionada apenas ao lado “solto”—o momento “preso” pontua uma dualidade que se põe na composição como constitutiva, aí sim, de uma dinâmica formal plena e de uma forma que carrega uma relação complexa com aquela realidade, sem qualquer timidez.

O resquício de figuração do quadro acontece em um vernáculo popular, o “cata-vento”, e com cores nessa direção—principalmente esse rosa “caipira” que, de já em alguma medida desbotado “ao redor”, coagula ainda mais desbotado no interior da mancha. Essas características ativam certo caráter narrativo que reverbera em diversos planos da composição e contribuem para esse ritmo particular do quadro, ou essa oscilação, que acontece até na relação que se instaura entre o “abstrato” das formas geométricas e a “figuração”, ou seu resquício. Outra coisa constringedora para uma expectativa

tempo um momento decisivo de consagração do pintor italo-brasileiro e de questionamento do concretismo paulista, que provoca um rearranjo no campo dos partidários da abstração que irá causar a separação dos, para citar o texto de Pedrosa da época, “paulistas e cariocas”. Volpi, sem até onde se sabe tomar qualquer partido, foi um dos principais centros dessa disputa (Rosa, 2015).

[6] Sobre a identificação dessa racionalidade particular, ver Brito (1999) e Arruda (2015).

[7] Está entre aspas pois já na década de 1940 os fundos eram realizados dentro da dinâmica de justaposição das partes nos quadros ou, de certa maneira, como os outros elementos da composição.

[8] Naves fala também em certa frustração de uma dinâmica formal em quadros desse período.

[9] Tomo a expressão emprestada de Ronaldo Brito (1999).

[10] Gombrich, discutindo os “padrões” de constituição da paisagem nos séculos XVII e XVIII—e os padrões para o olho entender nessas pinturas a figura e o fundo ou os elementos situados no espaço perspectivo—, chama atenção para como as cores quentes—ou mais quentes—tendem, ou passaram a tender, ao primeiro plano, assim como as frias ao fundo: “Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satisfatórios efeitos com primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados” (Gombrich, 1986, p. 38).

“moderna” nesse ambiente de “delírios simétricos” (Brito, 1999)⁹ dos anos 1950, além da combinação esdrúxula de cores, é a posição não centralizada da mancha que encontra exatamente nesse deslocamento em relação à expectativa espacial do observador—e parecer um tanto de uma associação paradoxal entre Cézanne e Calder aí—a posição exata em que ela se dependura “oscilando” no canto. Nesse, ao que tudo indica, quadro inaugural da sua “fase concreta” é possível perceber, em outro aparente paradoxo, a dissolução das coordenadas axiais do espaço construtivo do qual surgirá, segundo Sônia Salzstein (2000, p. 39), um regime espacial novo na década seguinte. O verde, o amarelo e o branco também não parecem casuais—Volpi usará essas cores em quadros/bandeiras em um futuro próximo—, assim como o rosa, que, adensado, estabelece uma relação tensa com a “figura” em outras composições desse período.

Em “Os carretéis” (Figura 3), a “figura” é estranhamente pressionada, o que se intensifica pela escolha das cores,¹⁰ pelos movimentos das pinceladas que estabelecem o “fundo”. Este parece estar em alguma medida à frente dos próprios “carretéis” que “sustentam” o quadro “aberto”, já que apoiam as “linhas orgânicas” de cima e de baixo como uma espécie de coluna. A alternância das cores escuras e claras na constituição dos carretéis, o azul/preto e o branco, funcionam quase como cheios e vazios—os “cheios” tendendo a uma posição mais gráfica, sobre a tela, enquanto o branco “afunda” em uma direção “contrária”. Os carretéis acabam se fundindo em duas metades abaixo, uma azul/preta e outra branca, que apoiam a “coluna” em uma espécie de síncope, bem frequente nessa “fase” do pintor, como veremos. Esse carretel abaixo funciona como um híbrido dos dois que carrega, ou literalmente suporta. A construção espacial aberta e sustentada por essa “coluna” acontece com uma oscilação entre figura, fundo e superfície que Volpi busca nesse momento e vai desenvolver em um quadro em que isso aparece com uma economia ainda maior de elementos, que será discutido a frente.

Outros quadros dessa “fase” apresentam de maneira particular a aproximação paradoxal do pintor em relação à “racionalidade” concreta.

Rodrigo Naves (2008, p. 148), sobre o quadro da Figura 4, diz:

Numa das telas da exposição concreta [a 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, so-

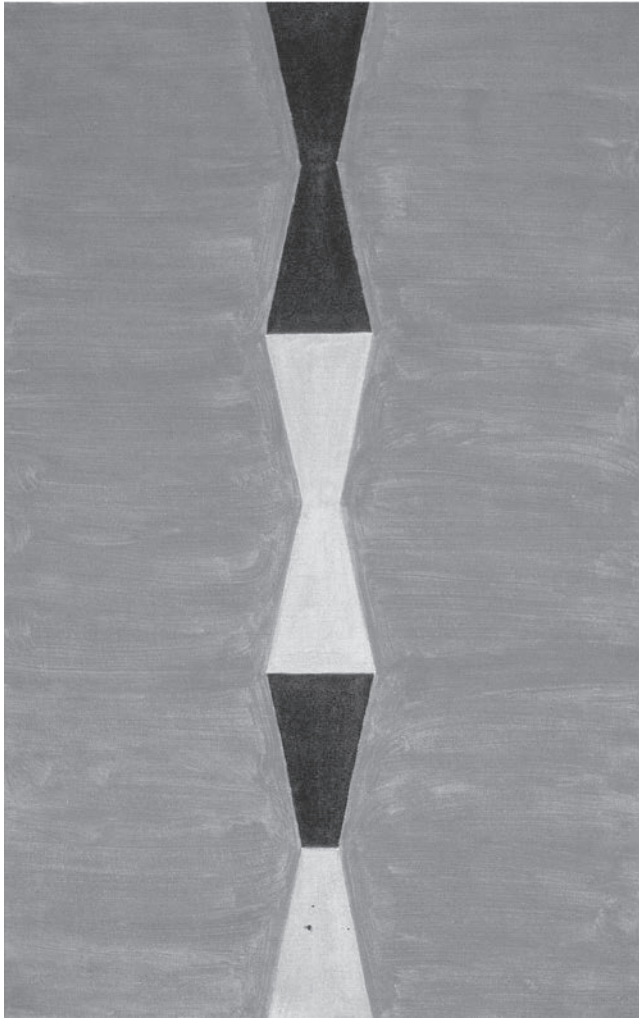
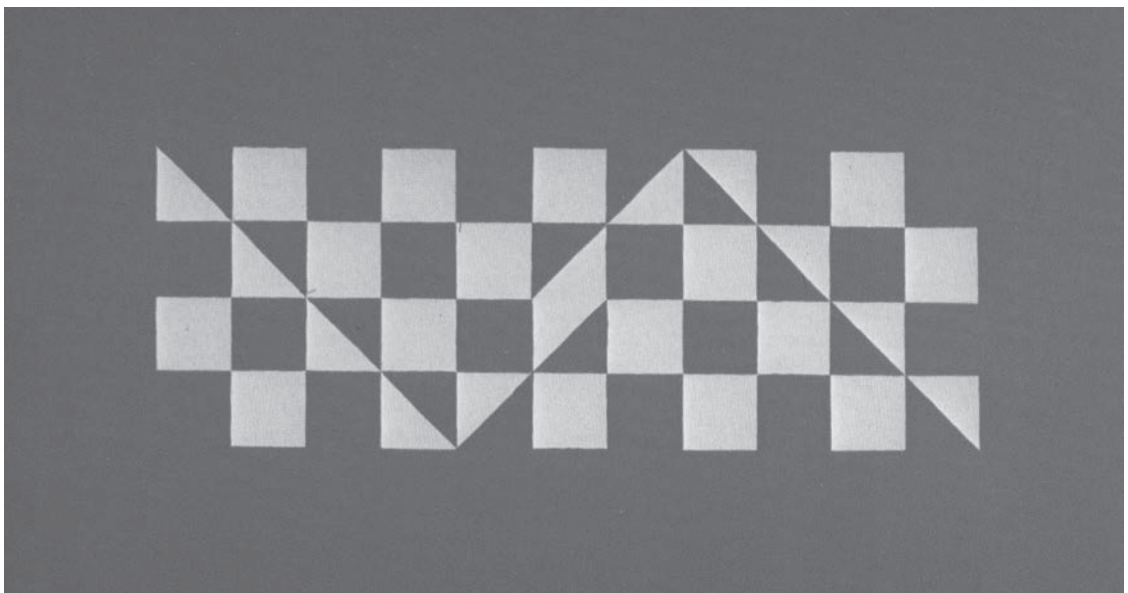


Figura 3
Alfredo Volpi. Sem título.
Têmpera sobre tela, 116 × 73,4 cm.
Coleção Yara e Rolf Baumgart.
Passagem da década de 1950 e 1960.

Figura 4
Alfredo Volpi. Sem título.
Têmpera sobre papel, 17 × 30 cm.
Coleção particular.
Meados/final da década de 1950.



bretudo 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.

A mancha que esquadrinha, quadricula o espaço no centro do vermelho—com um pequeno deslocamento para baixo—aquí é vazada e tomba levemente para a esquerda. Volpi, mais uma vez, tira boa parte da força da composição desse, aqui sutil, desequilíbrio. O que o pintor tenta estabelecer, pensando na trajetória do seu trabalho, parece estar relacionado, novamente, aos “problemas” oriundos da frontalidade das suas fachadas, da rigidez ortogonal do espaço. O quadro parece abordar diretamente, em uma dimensão “abstrata”, a intenção de mover a rede estática na superfície—e não só fazê-la pulsar. Para isso é curiosa a maneira como utiliza a diagonal: ela corta a rede instaurando uma dualidade à medida que a atravessa. Nega a constituição uniforme da malha que, ao ser cortada, não estabelece apenas triângulos, inverte a padronização que se dá por meio dos dois valores cromáticos—usados, aparentemente, quase como “negativo” e “positivo” para deixar o processo “racional”¹¹ de produção do quadro à mostra e “reversível”, algo central para uma elaboração construtivista. Esse corte no espaço, no entanto, torna-o ambivalente. O xadrez não se recompõe com facilidade, chega-se a duvidar da reversibilidade quando a diagonal instaura, além da inversão da malha, novas formas.

O paralelogramo, a “combinação meio tensionada dos triângulos”, é a marca que aparece ao centro desse descompasso entre o ritmo “binário” (ou “quaternário”) do xadrez e o “ternário” que a diagonal instaura. Os triângulos que aparecem da divisão do quadrado do xadrez são replicados em dois grandes no desenho que a diagonal faz riscando a mancha toda—um com o vértice para cima à direita e outro com o vértice para baixo à esquerda—, intensificando essa tensa birritmia na relação com o retângulo da tela. Volpi não constrói um acordo fácil que poderia se dar pelo encontro fluido das diagonais no centro, sem a síncope,¹² o que, com a acomodação dos dois ritmos, tornaria a composição bem mais “reversível”—seria um “encaixe” bem ao gosto

[11] Décio Pignatari chama atenção para o comportamento mais complexo do branco: “onde um fenômeno de refração [...] confere a um mesmo branco duas qualidades diversas” (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 92).

[12] A expressão é de Mammi, para um quadro que será analisado a seguir que utiliza um esquema compositivo semelhante.

de muitas pinturas concretas. É interessante aqui o fato de Volpi não usar o preto ou cores mais chapadas, que deixariam a “racionalidade” desse esquema mais óbvia ou mais aparente. Lança mão da sedução sensorial do vermelho que se espalha para além dessa concentração quase central do xadrez. Esse quadro foi apresentado em 1956 na exposição de arte concreta em que o pintor foi homenageado e reproduzido, sintomaticamente, em preto e branco chapados em uma página da revista *AD* com um corte da metade da margem “vermelha” (preta) inferior (Figura 5).

Ao tombar de maneira sutil a mancha para a esquerda—na reprodução da revista é mantida essa leve inclinação—, afrouxa-se o parafuso ortogonal, e isso introduz uma leve flutuação ou certa oscilação ao esquema, semelhante em certa medida à do “cata-vento”, que contribui para essa estratégia de sedução sensorial que parece ter como horizonte certa sensibilização da “racionalidade”. Volpi aqui, ao que tudo indica, está ao mesmo tempo, para usar outra expressão de Ronaldo Brito, no vértice e na ruptura do projeto construtivo brasileiro.

Em outro quadro do período (Figura 6), o pintor utiliza um esquema compositivo semelhante.

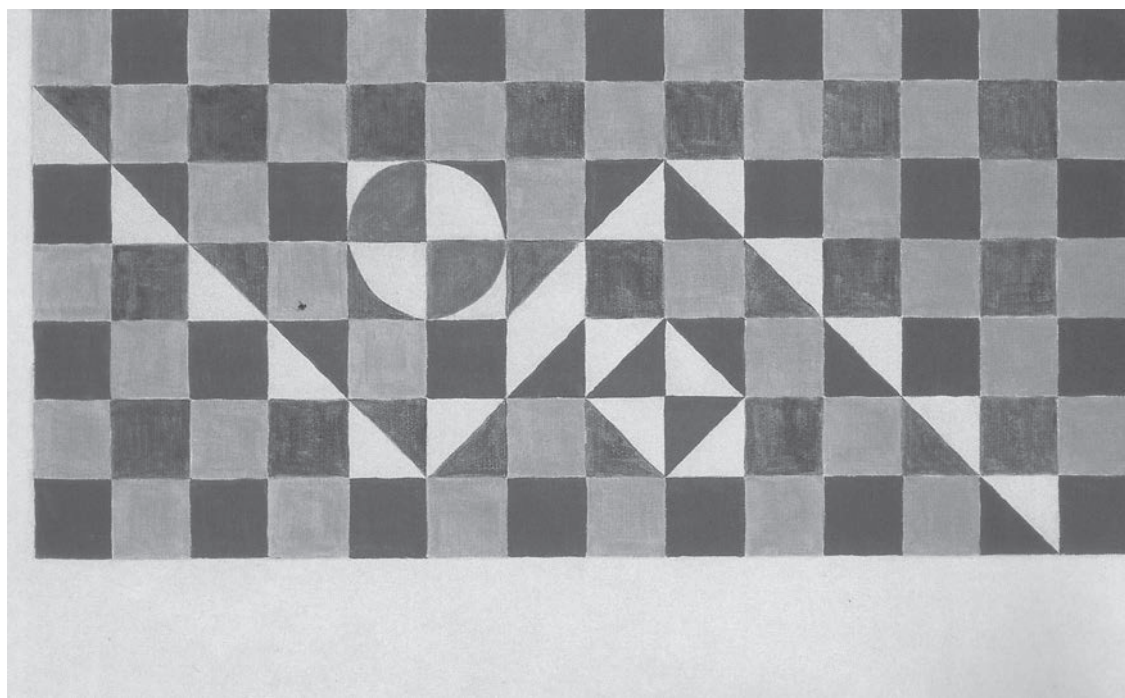
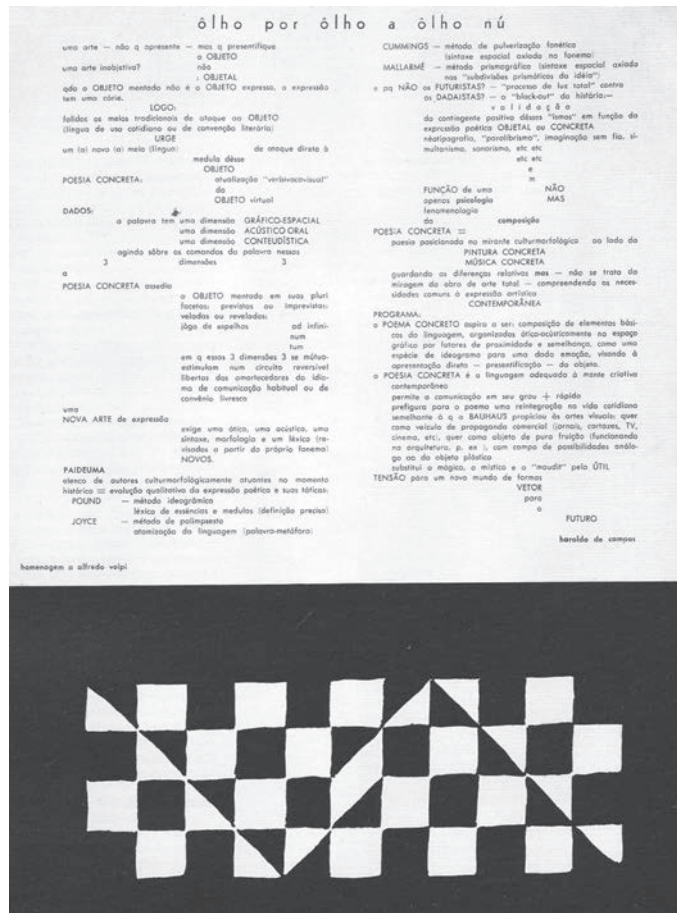
Esse terá diversas derivações na década de 1970, quando, curiosamente, o pintor reintroduz em seu trabalho uma perspectiva mínima, ilusionista, que promove uma curta dobra ambivalente do espaço para dentro. Mammì (2001, p. 34), em relação a esse quadro, diz:

Reencontra-se o princípio de rotação e translação [do “Cata-vento”] na tela “Geométrico xadrez”. A rotação se inicia à direita, no quadrado formado pelas diagonais de quatro quadrados contíguos, e se propaga pelas duas linhas angulares espelhadas no círculo à esquerda, onde acelera. A analogia com Cata-vento está não apenas no movimento rotatório que se transmite de figura em figura, mas ainda na construção ao longo da diagonal que desce do canto superior esquerdo. Aqui também, o formato do suporte é aparentemente estranho à figuração: à esquerda e embaixo da superfície em xadrez sobram duas faixas irregulares de tela, que Volpi não parece ter se preocupado em preencher. Na realidade, se a superfície xadrez coincidissem com a tela, a imagem seria estática, porque seu centro recairia na linha tangencial ao vértice esquerdo do quadrado inclinado. Por causa do deslocamento da figura, o centro recai, ao contrário, bem no meio do losango branco, única interrupção na grade de linhas ortogonais. O ritmo do quadro está todo nessa síncope.

É curiosa a diminuição da literalidade no uso dos elementos e cores, se comparada à pintura anterior, que se dá, principalmente, com a introdução do círculo, em boa medida anedótico, à esquerda—e do losango “espelhado” à direita. Esse “espelhamento” introduz externa-

Figura 5
 Página da seção dedicada à Exposição
 Nacional de Arte Concreta.
 Revista AD, n. 20, 1956,
 reproduzido em Bandeira (2002).

Figura 6
 Alfredo Volpi. Sem título.
 Têmpera sobre tela, 73 × 116,5 cm.
 Coleção Marta e Paulo Kuczynski.
 Meados da década de 1950.



mente, quase como metáfora, a rotação e translação que a muito custo a composição pretende realizar e, ao mesmo tempo, o “travamento” no losango—ou essa dualidade da composição. Por outro lado, no entanto, o corte que a diagonal realiza no espaço vira uma espécie de rasgo que traz o branco próximo ao da tela—não preenchido engenhosamente, como mostra Mammi¹³—para a dinâmica compositiva. E esse branco se replica na dualidade “simétrica” (e anedótica) que se dá entre o círculo e o losango—que se realiza por meio de triângulos dentro de um quadrado formado por quatro outros—que confere certa dinâmica frouxa a esse xadrez um tanto emperrado.

Como em “Cata-vento”, existe aqui certa oscilação entre preso e solto que organiza a forma e que dialoga, até nesse nível mais anedótico ou narrativo, com a dualidade das figuras e que aponta para certa “quadatura do círculo” ou certo *tour de force* caipira. A “narratividade” da pintura—mesmo ela encontrando correspondência em outro nível de leitura, no preso/solto—fere em boa medida os princípios da “racionalidade” concreta, principalmente na colocação do círculo à esquerda um tanto “externo” à composição. Mas, por outro lado, instaura uma relação bastante particular do trabalho com o espaço. O branco não preenchido é cor¹⁴ e é tela e nessa condição ambivalente—inclusive pelo fato de ele aparecer como rasgo da diagonal que expõe o “fundo”—provoca um forte estranhamento nesse contexto específico de “delírios simétricos”. Isso porque o deslocamento do retângulo xadrez em relação à tela faz o olho percorrer um movimento duplo simultâneo: imediatamente ele enquadra o xadrez estático e entende o branco da tela como certa continuação do branco da parede, enquanto se esforça para incorporá-lo à composição, o que ameaça, com a mudança de centro, um movimento que logo se frustra, pois a oscilação não se “resolve”, não cessa. Essa oscilação organiza a forma em diversos níveis—e até o detalhe traz uma nota dissonante em relação àquela “racionalidade”—e, nessa mesma chave, (re)conduz à literalidade—que à primeira vista parecia diminuída com uso anedótico, ilustrativo até, do círculo e losango—para um nível distinto da que acontecia dentro de certo enrijecimento “racional” das correntes construtivas. Essa literalidade em que linha é linha, forma é forma, cor é cor etc. que aparecia nas pinturas concretas como “resultado combinatório de interações parciais” (Brito, 1999, p. 56)¹⁵ ganha nessa desajeitada, e maliciosa, oscilação (Salzstein, 2000, p. 21)¹⁶ um outro grau em que “tela é tela” e espaço é espaço não apenas como superfície abstrata para a pintura, mas como limite que aciona o espaço “real”, que introduz uma concepção crítica de espaço já do limite da arte moderna (Tassinari, 2001)¹⁷—e, ainda, uma outra problemática temporal derivada dessa relação.

O “Cata-vento” em certa medida faz isso também quando a “figura” toca pelo vértice do triângulo branco à direita a “linha orgânica” do

[13] E aqui, novamente, a preocupação do pintor com a rigidez da composição.

[14] E possui, como Pignatari notou em relação à pintura anterior, diferentes qualidades.

[15] Ronaldo Brito (1999, p. 56) cita esse trecho da crítica que Merleau-Ponty faz ao “realismo e causalismo da psicologia behaviorista e da teoria da Gestalt” como um dos momentos centrais da divergência teórica entre os concretistas e os neoconcretistas.

[16] Sônia Salzstein (2000, p. 21) em uma feliz observação chama a atenção para a malícia e a inteligência que há nisso: “o melhor da obra construtiva de Volpi, aquela que emergiu entre o princípio dos anos 1950 e meados dos anos 1960, [parece] oscilar maliciosamente entre um elementarismo que evoca a visualidade popular e certa transcendência haurida à tradição culta da abstração geométrica. Não reside aí, aliás, toda graça e insolência intelectual da obra?”.

[17] Alberto Tassinari (2001) argumenta sobre uma diferença da concepção do espaço do início da arte moderna, ou do começo do século XX, para o espaço, simplificando, como anteparo de meados do mesmo século.



suporte, gerando a oscilação particular entre preso e solto da mancha no espaço—“Os carretéis” também quando sustentam quase como uma coluna aquele “espaço pictórico” particular. Dessa relação da pintura com o suporte ou que força a pintura para o limite do suporte e coloca esse limite como elemento compositivo—Sônia Salzstein (2000, p. 46) para caracterizar esse período fala em “oscilações gestálticas entre figura e fundo”—talvez derive boa parte de outra direção do neoconcretismo que, segundo Ronaldo Brito (1999, p. 58), tem em seu centro certa “dramatização do trabalho de arte, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que coloca em xeque o estatuto da arte vigente”. Não é difícil enxergar nessa linha alguns *Metaesquemas* de Hélio Oiticica (Figura 7) como desdobramento, conservador pela maior “elegância” racional ou sobriedade no uso da cor, dos problemas que esses trabalhos de Volpi apresentam. Isso pelo bloco preto emoldurado no papel cartão, em Oiticica, partido em formas retangulares levemente torcidas em relação aos eixos vertical e horizontal deixarem nesses deslocamentos o fundo do papel à mostra—e aí a moldura de papel é essencial, sem ela o teor de dramatização seria menor e o efeito, talvez, mais próximo aos de parte da pintura concreta com um afrouxamento ortogonal. Ou, como já sugerido algumas vezes, com as “linhas orgânicas” das superfícies moduladas de Lygia Clark (Figura 8).

[18] Rodrigo Naves (2001, p. 183) afirma algo semelhante ao que estou argumentando aqui: “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”. Meu ponto, no entanto, é que o trabalho de Volpi possui uma presença unívoca e decidida—e crítica—, considerando a experiência histórica que ele metaboliza, como estou argumentando, e que é nessa relação com seu tempo que de fato é visível a complexidade de seus quadros.

[19] E isso parecia óbvio ao pintor, como evidencia o trecho já citado, na resposta que dá quando foi perguntado sobre a escolha das cores: “Mas você não vê? Só pode ser esta. Você põe a primeira. Olha. Aí vê qual deve ser a segunda. Olha de novo. E assim por diante. Se não está certo, você percebe. E faz tudo outra vez” (citado em Araújo, 1973).

[20] Aqui pensando com Adorno (1988, p. 130) quando ele afirma: “A dissonância é a verdade da harmonia” (Adorno, 1988, p. 130).

A diferença central entre os quadros dos pintores concretos e os de Volpi desse momento talvez seja o fato de as pinturas do último possuírem certo desenvolvimento, no sentido musical mesmo, que frustra, muitas vezes, o que poderia até ser uma direção projetiva inicial (Naves, 2001, p. 183).¹⁸ O resultado final não é a concretização de uma ideia ou de um esquema prévio que precisa ser adaptado ao “real”. Dizendo de outra maneira, os projetos dos quadros de Volpi não se realizam ou se realizam apenas na medida em que ele é negado no próprio processo de elaboração, o que exige uma atenção fina, um controle rigoroso de um sujeito singular que não se abstém da plena elaboração formal com uma atenção cuidadosa à resistência dos materiais que mobiliza (Araújo, 1973)¹⁹ para que esses não se liquefaçam em uma forma polida e simétrica, como é relativamente comum em trabalhos realizados em diálogo com ideais “construtivos”—que têm, como é sabido, certa concepção industrial ao fundo.

Volpi parece realizar o trabalho para apresentar, ou evidenciar, essa resistência como dissonância que expõe, na precariedade da falta de unidade imediata dos elementos, o caráter precário daquela outra “racionalidade”, ou daquela outra harmonia (Adorno, 1988, p. 130)²⁰ esperada, em jogo no plano artístico e social. Um lugar comum desse momento é uma espécie de “otimismo” que tem como origem uma industrialização em curso que resolveria todos os males sociais do país



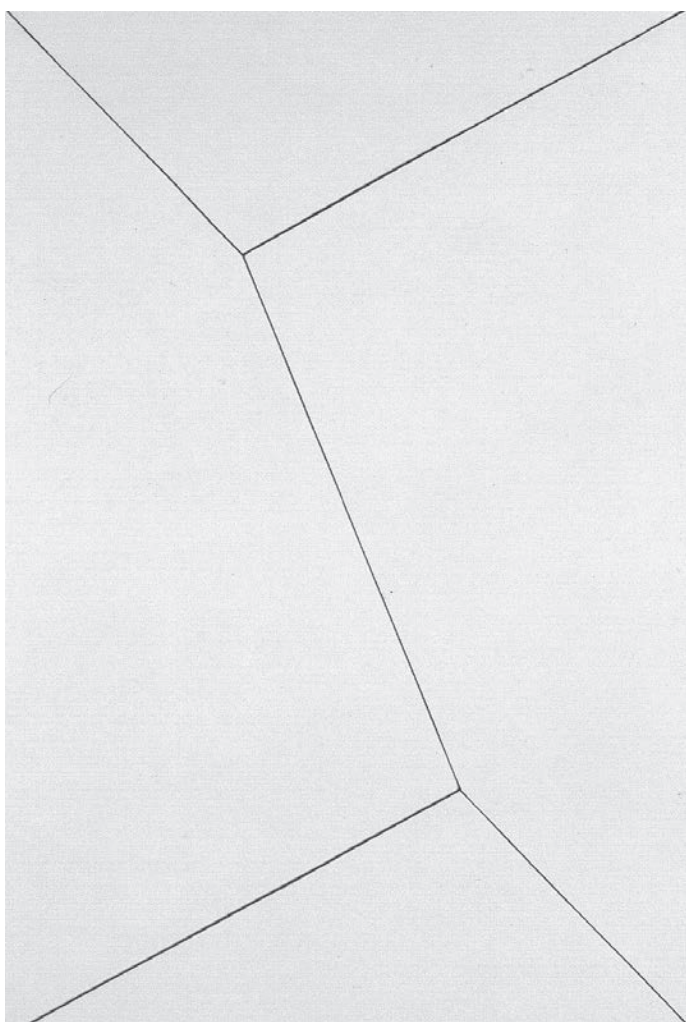
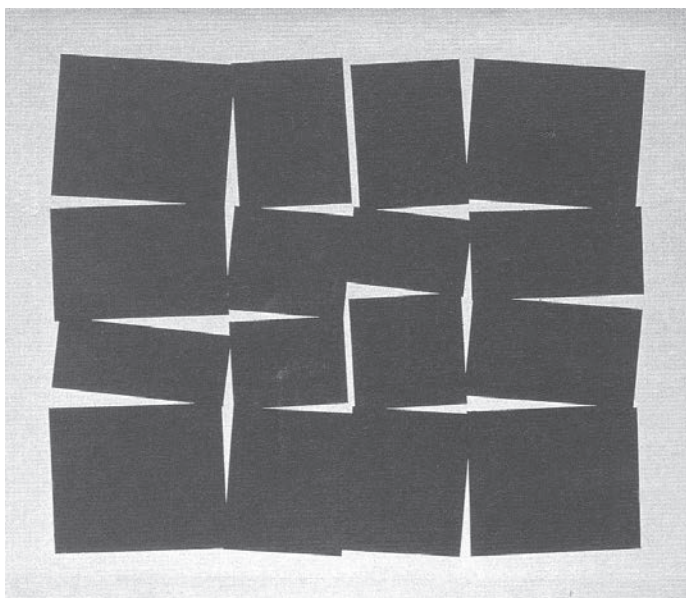


Figura 7
Hélio Oiticica. *Metaesquema*.
Guache sobre cartão, 55 × 64 cm.
Projeto Hélio Oiticica,
Rio de Janeiro. 1958.

Figura 8
Lygia Clark. *Planos em superfície modulada n° 1*.
Tinta industrial sobre madeira, 87 × 60 cm.
Coleção Adolpho Leirner. 1957.

[21] Mário Pedrosa (1954) comenta em função da polêmica da segunda Bienal que a: “simplicidade bonachona do artista valeu a reputação de ser um ‘primitivo’, quase um pintor de parede ou de domingo”.

[22] Rodrigo Naves (2001, p. 180) comenta em relação a Volpi: “Não se trata da busca de uma identidade substancial, como a de Tarsila do Amaral—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”.

[23] T. J. Clark (2006, p. 304), que me deu a chave para essa direção de investigação, diz: “[...] curiosamente, talvez tenhamos chegado a um momento da história em que é preciso reafirmar o outro lado da dialética do século XIX: não só os desejos e as potencialidades urdidos, contra as probabilidades, pelo negativo, mas antes de tudo aquilo que as formas de lucidez e positividade mais altivas do século (suas realizações efetivas) revelaram do terror—verdadeiro *abime*—entretido ao sonho de liberdade da burguesia”.

[24] Para uma análise exaustiva relacionada a essa nova direção temporal nesse momento, ver Arruda (2015).

e que alimentou diversas vertentes funcionalistas em diferentes espaços culturais e artísticos. As pinturas de Volpi trazem um aspecto imediato muitas vezes constrangedor, algo que, equivocadamente, pode remeter a certa redenção da cultura popular e à “verdade” do artesanato em relação à modernidade (Pedrosa, 1954).²¹ Mas esses elementos, tanto a “racionalidade” moderna quanto a resistência do “arcaísmo”, não são tomados como a “verdade” na armação da composição, eles aparecem tensionados revelando um ponto de vista negativo nacional por conta, principalmente, dos travamentos e da frustração da dinâmica do que seria uma pintura moderna de caráter, digamos assim, mais afirmativo.

Dessa perspectiva, esses quadros revelam a falsa condição dessa “modernidade” de dentro dessas mesmas balizas modernas que são refeitas com as marcas de certo artesanato tosco que apresenta uma constrangedora fatura, ou certo arcaísmo residual, que contribui para as sínopes e dissonâncias que estamos vendo e, também, para essa frustração na composição de uma dinâmica moderna supostamente mais “íntegra”. Sem que isso, no entanto, estabeleça como “verdade” o lado “arcaico”—o horizonte dessas pinturas é moderno, esse aspecto residual, “arcaico”, aparece, como alguns críticos já assinalaram, como algo em franco desaparecimento (Naves, 2001, p. 180)²² ou como algo “negativo”. Esses quadros aparecem sem, de qualquer maneira, o caráter mais “afirmativo” que está no horizonte de parte significativa da arte moderna e que é praticamente dominante nas vertentes funcionalistas (Clark, 2006, p. 304).²³ Certa dualidade presente em diversos níveis revela, ao que parece, tensões dessa natureza. Desse atrito, ou dessa verificação mútua, sai a melhor pintura de Volpi. Isso, ainda, citando esse contexto nacional de modernização em que essa aparece socialmente como um processo otimista e “racional” de industrialização. Do ponto de vista presente nas narrativas relacionadas à justificativa dessa racionalidade particular de caráter funcionalista, o que está em jogo em muitos casos é eliminar os setores tradicionais ou as heranças de um país agrário para afirmar um “futuro” (Arruda, 2015)²⁴ industrial. Com efeito, as superfícies polidas, as tintas esmaltadas e a “racionalidade” de fundo industrial da pintura concreta contribuem em alguma medida para a consolidação desse novo espaço social “moderno”—enquanto a pintura de Volpi parece olhar ao mesmo tempo com certa desconfiança e, talvez, até com certa admiração para isso—e certamente com malícia.

A têmpera nos quadros de Volpi, com a sua opacidade e porosidade, nega de maneira determinada certa modernidade que se apresenta em direção imediatamente unívoca e compacta—e solicita, criticamente, outras temporalidades. É possível notar na diferença de ritmo de certa justaposição que adquire a frontalidade do suporte da década de

1940 para a seguinte e certo regime de flutuação e dissolução que se intensifica ao longo dessa década (nos anos 1950) e na seguinte a cifra desse processo acidentado de modernização nacional e, também, em que termos—desvantajosos—essa verificação pôde se dar. E não é de todo descabido—retomando a análise que estava em curso—pensar aquele esdrúxulo xadrez verde, amarelo ocre, azul e branco, com um círculo e um losango dentro do retângulo, que apresenta uma dinâmica emperrada—ao mesmo tempo fora de centro e, curiosamente, no centro—como uma espécie de bandeira do país real daquele momento. A direção anedótica, narrativa, de toda forma, é colocada pela própria composição.

Volpi retoma em algumas pinturas que executa paralelamente à sua “fase concreta” os elementos das fachadas e cria outros novos—como as suas bandeirinhas—que aparecem em um novo regime espacial que ele estava forjando e que, de qualquer maneira, se refaz a cada pintura. Em um de seus quadros mais interessantes—que curiosamente não lança mão da sua maestria no uso das cores,²⁵ pelo menos não imediatamente—há uma direção serial que paulatinamente foi se colocando como “necessária” em sua obra. Ela aparece curiosamente problematizada dentro de certa racionalidade que o pintor constituiu, a seu modo, àquela altura do andamento histórico, naquele atrito da já ali antiga tradição moderna, principalmente das linhagens construtivas, com certa tradição popular que Volpi também estabeleceu a seu modo.

Existe também uma incômoda dualidade na composição desse quadro que se dá pela configuração das bandeiras brancas, morandianas na estratégia de diferenciação tonal mínima pelas pinceladas, que possuem certo estatuto ausente na composição em relação ao fundo também “branco”, só que mais espesso, que adquire uma posição mais à superfície da tela do que as “figuras”. O que existe de delicado nessa diferenciação mínima é negado pela consistência quase gráfica das duas bandeiras “pretas” pintadas em cima do espaço pictórico (sobre ele), fora, aparentemente, da relação espacial das outras bandeiras e do fundo que acaba ficando de certa forma entre elas, ou entre a “ausência” das brancas e a “presença” sobreposta à tela, mas também “fora” do espaço pictórico, das pretas. As bandeiras se alinham acionando uma organização que é ao mesmo tempo de um espaço ortogonal, como o de boa parte da pintura concreta, e o de uma festa popular com as bandeiras penduradas em um fio.²⁶

Duas das bandeiras²⁷ que se deslocam em relação aos “fios”, ou ao eixo horizontal que “organiza” a disposição simétrica delas, tensionam a série de cima, da primeira “linha”, com as três bandeiras brancas, em que sobra o espaço no enquadramento para apenas mais uma—e aqui certa narratividade (e certo drama) é instaurada. Essa

[25] Volpi faz um uso sofisticado da cor, sem dúvida. Corajoso, sem medo de avançar por contrastes vulgares e combinações inusitadas—que certamente devia deixar muita gente constrangida, principalmente nesse contexto “racional” com aspirações “modernas”. Mas nas pinturas que estamos analisando a cor é um elemento que funciona no mesmo patamar que os outros da composição—e elas precisam ser refeitas na tensão com as formas em cada quadro. À medida que o pintor se afirma como um “colorista” ou que a cor se hipertrofia nas suas composições—o final da década de 1960, começo de 1970 é um marco aqui—, a inventividade do pintor diminui, os esquemas se fixam, e a relação entre cor e forma mudam em alguma medida. Volpi continua fazendo pinturas surpreendentes, mas dentro de um *métier* que se fixa em um espírito mais, digamos assim, profissional, e que, em alguma medida, se apazigua em relação ao diálogo com a modernidade.

[26] A linha de cima é ainda mais “popular”, já que certa “barriga”, ou frouxidão, no fio, “corrigida” na linha abaixo, é insinuada na relação da última bandeira branca deslocada à direita.

[27] A branca à direita—um pouco deslocada do “fio” superior—e a preta que se prende ao “fio orgânico” do limite superior do quadro.

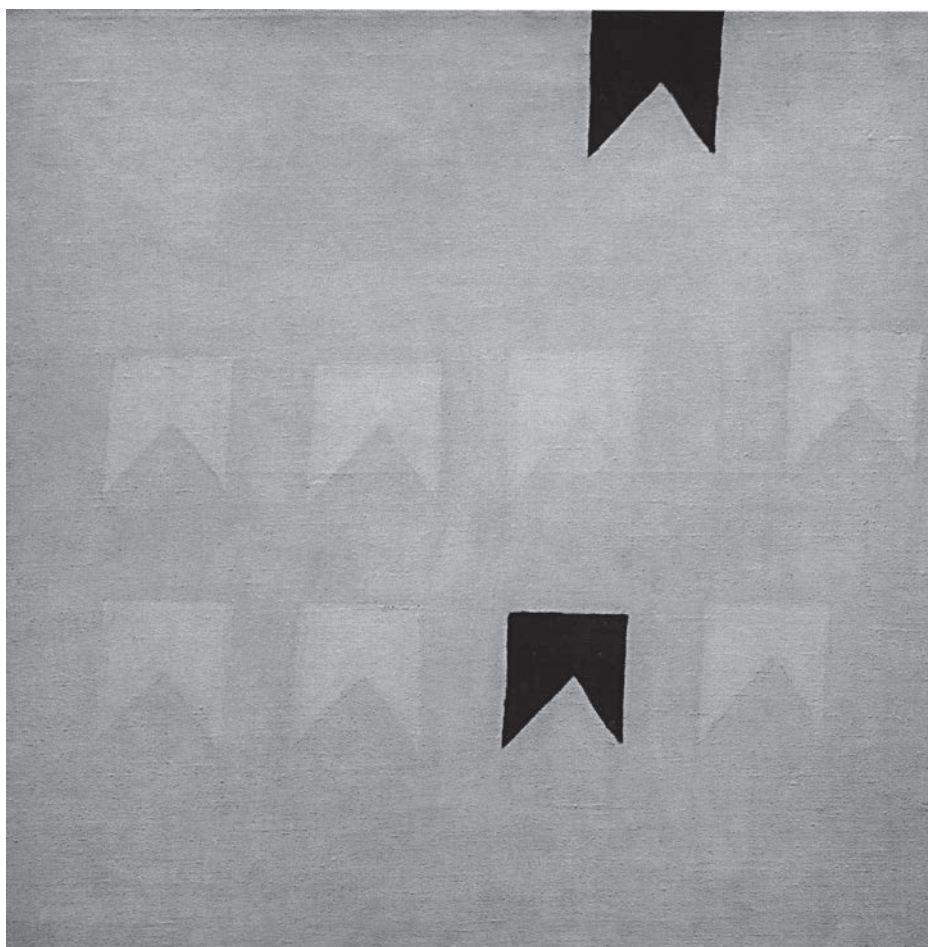


Figura 9
Alfredo Volpi. Sem título. Têmpera sobre tela, 70,3 × 70 cm. Coleção Mastrobuono. Final da década de 1950.

narratividade torna-se mais complexa pela presença da bandeira preta que sangra para o espaço exterior promovendo uma dramatização do trabalho (Brito, 1999).²⁸ Essa tensão que coloca o preto gráfico tendendo ao eixo vertical (paradigmático, o que é significativo se atentarmos à consistência de caracteres tipográficos que é acionada aqui) e o branco “ausente”—que faz parte, nessa condição, do espaço pictórico, aparentemente mais próximo ao eixo horizontal, ou aparentemente pertencendo àquele “sintagma” que se arma—já está resolvida, no entanto, em (outra) síncope, mais literal que a dos quadros anteriores, no eixo das quatro bandeiras abaixo com a preta como a terceira (em uma interrupção na simplicidade do “sintagma interno”, ou do que acontece “dentro” da pintura).

A série delicada insinuada não se realiza em momento algum do quadro, e o elemento gráfico exterior—tanto no sentido de não pertencer ao espaço pictórico imediato como no de ser o elemento que sangra na “linha” orgânica superior e, dessa forma, aciona esse “espaço exterior”—aparece como constitutivo dessa organização serial de ausências. É, como também o nível narrativo sugere, o travo temporal que impede um desdobramento mais pleno daquele outro espaço “interno”—e tempo aparentemente mais dilatado—que poderia se dar por diferenciações mais sutis. Essas diferenciações acabam por se colocar como formas carentes de um preenchimento mais afirmativo, ou, para colocar de outra maneira, o que parecia um dado de “sutileza”, de perícia—na constituição da forma nessa direção morandiana e da tradição moderna no cuidado da pincelada na determinação da “figura” e do “fundo” que tem Cézanne na origem—é “atropelado” por algo externo, que está em outro espaço, que invade o dessas figuras mais delicadas e as “preenche” provocando esse travamento particular na série.

A pintura parece a configuração de uma espécie de tropeço rotinizado—e aí a síncope é paradigmática—, “inerente” às artes e, talvez, às marchas e contramarchas das modernizações do país. Os alinhamentos acontecem, a série se coloca, mas os mundos continuam paralelos, respondem a lógicas de organização distintas. A tragédia configurada pelo pintor, ao que parece, é que o caminho que parecia mais simples, o da diferenciação mais sutil, se converte em uma espécie de aparência de ordem ou em uma espécie de racionalidade pervertida. Esse quadro assinala, com efeito, o epílogo das aventuras concretas de Volpi—e, talvez, do país. É nesse momento que começa o neoconcretismo ou é esse o período de fato do vértice e da ruptura do projeto construtivo brasileiro. Boa parte dos desdobramentos da sua obra do final da década de 1950 e da seguinte acontece na direção de problemas que essa pintura estabelece.

[28] Essa dramatização acontece, acredito, na direção usada por Ronaldo Brito (1999) na reflexão que o crítico faz sobre o neoconcretismo.

Recebido para publicação
em 22 de agosto de 2017.

Aprovado para publicação
em 9 de março de 2018.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

110, jan.–abr. 2018

pp.143-159

CARLOS PIRES é mestre e doutor em letras pela Universidade de São Paulo e professor do Instituto Superior de Ensino Vera Cruz. É também pesquisador no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB–USP) e autor dos livros *Apuros modernos: o jovem João Cabral de Melo Neto* (2016) e *Frio tropical: tropicalismo e canção popular* (2017).

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- Araújo, Olívio Tavares de. *Alfredo Volpi: temperas*. São Paulo: Cosme Velho Galeria de Arte, 1973.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: Edusp, 2015.
- Bandeira, João (Org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antonia, 2002.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê, 2006.
- Clark, T. J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- Hoffmann, Ana Maria Pimenta. *A arte brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: o prêmio melhor pintor e o debate em torno da abstração*. Dissertação (mestrado)—Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- Mammi, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Naves, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. “A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas”. *Novos Estudos—Cebap*, n. 81, pp. 139–155, 2008.
- Pedrosa, Mário. “Dentro e fora da Bienal: evolução ou involução dos mestres brasileiros”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1954.
- 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*, v. 13, n. 2, jul.–dez, 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/cp_volpi.htm. Acesso em: 12 mar. 2018.
- Rosa, Marcos Pedro Magalhães (2015). *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Dissertação (mestrado)—Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- Salzstein, Sônia. *Alfredo Volpi: A Modernist in the Suburbs*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.
- Tassinari, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.



ESTE NÚMERO FOI FINANCIADO PELA
FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS