

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JORGE DA SILVA MAGALHÃES

**SANTOS E MADONAS DE ALFREDO VOLPI:
REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO OU LIBERDADE
EXPERIMENTAL?**

VITÓRIA

2015

JORGE DA SILVA MAGALHÃES

**SANTOS E MADONAS DE ALFREDO VOLPI:
REINVENÇÃO DA TRADIÇÃO OU LIBERDADE EXPERIMENTAL?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof^a Dr^a Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Magalhães, Jorge da Silva, 1962-
M188s Santos e madonas de Alfredo Volpi : reinvenção da tradição
ou liberdade experimental? / Jorge da Silva Magalhães. – 2015.
127 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Volpi, 1896-1988. 2. Modernismo (Arte). 3. Arte brasileira.
4. Pintura brasileira. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Uni-
versidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7



JORGE DA SILVA MAGALHÃES

"Santos e Madonas de Alfredo Volpi: reinvenção da Tradição, sinal de devoção ou liberdade experimental?"

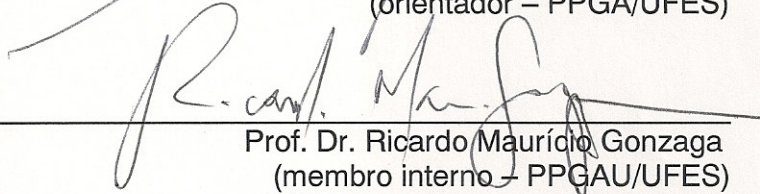
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 14 de agosto de 2015.

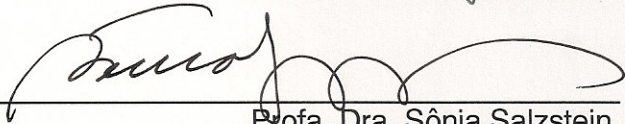
Comissão Examinadora



Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga
(membro interno – PPGAU/UFES)



Profa. Dra. Sônia Salzstein
(membro externo – USP)

DEDICATÓRIA

*À minha amada avó Maria José (in memorian) e à
minha mãe, Dagmar, que tanto e sempre
incentivaram minha caminhada.*

*A meu pai, Jorge (in memorian), por seu exemplo de
paciência e honestidade.*

*À minha família, esposa Ana Beatriz e filhos: Tiago
(in memorian), João Marcos, Mariana, Yuri e
Isadora.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo Dom João Batista, por sua sincera amizade, sempre.

A todo corpo docente do PPGA e, em especial, à orientadora desta pesquisa, Professora Almerinda da Silva Lopes, por sua dedicação, incentivo e disponibilidade.

EPÍGRAFE

"A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, cante, chore, dance, ria e viva intensamente, antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos".

Charlie Chaplin

RESUMO

Esta dissertação propõe-se analisar a produção artística de temática religiosa de Alfredo Volpi, considerando contextos periféricos relevantes, como a situação sócio-política da época e o contato direto que o artista teve com os afrescos de mestres pré-renascentistas em sua única viagem à Europa. Santos e madonas foram temas visitados e revisitados por Volpi durante quatro décadas consecutivas, fato este que por si só deixa transparecer inequivocamente o interesse do artista pelo assunto. Considera-se este um dos fatores de maior pertinência a justificar esta pesquisa, dentro de critérios acadêmicos, uma vez que é notório que Volpi não se permitia dedicar-se a investigações estéticas sem consideráveis pretensões. Sendo assim, pode-se deduzir que para o artista havia muito mais coisas em jogo do que simplesmente uma despreziosa produção de figuras religiosas.

Tais personagens surgem em seu repertório no primeiro lustro da década de 1930, a iniciar suas aparições inicialmente como traduções das imagens tradicionais - várias vezes estritamente como cópias encomendadas - continuando a ser produzidas até o final do decênio de 1960. No decorrer dessa trajetória, essas figuras passam a revestir-se de originalidade, chegando à sua última fase engastadas a fachadas, bandeirolas e mastros até desaparecerem totalmente de cena.

Este estudo, longe de se apresentar como palavra final e, muito menos, como verdade absoluta, visa buscar fomentar um ambiente propício a novas discussões e chamar a atenção para essa produção artística que, definitivamente, ainda encontra-se bem distante de uma análise à altura de sua importância histórica e cultural.

Palavras-chave: Arte. Modernismo. Pintura. Madonas. Volpi.

ABSTRACT

This thesis proposes to analyze the artistic production of themed religious of Alfredo Volpi, considering relevant peripheral contexts, such as the socio-political situation of the time and the direct contact that the artist had with the frescoes of pre-Renaissance masters in their trip to Europe. Saints and Madonnas was a theme visited and revisited by Volpi for four consecutive decades, a fact which in itself leaves unequivocally disclose the interest of the artist in the subject. It is considered this one of the most relevant factors to justify this research within academic criteria, since it is notorious that Volpi did not do their research without other claims. Thus, it can be deduced that for the artist was much more at stake than just an unpretentious production of religious figures.

These characters come your repertoire in the first five years of the 1930s starting his appearances, first as translations of traditional images - often strictly as ordered copies - and continue to be produced by the end of 1960. During this decade trajectory, these figures start to be of originality, reaching the final phase embedded the walls, flags and flagpoles to fully disappear from the scene.

Despite the incipient nature of this research, it is considered that, within their means, there are conditions to create an environment conducive to further discussions, and may draw attention to an important artistic production that was definitely not analyzed up to its historical importance and cultural.

Keywords: Art. Modernism. Painting. Madonnas. Volpi.

SUMÁRIO

SANTOS E MADONAS DE ALFREDO VOLPI:

Reinvenção da Tradição ou liberdade experimental?

INTRODUÇÃO	11
1 IMIGRAÇÃO, ASSOCIATIVISMO E SALÕES	16
1.1 A ESTRATÉGIA DO ASSOCIATIVISMO NA DÉCADA DE 1930.....	20
1.2 SALÕES.....	35
1.3 AS PESQUISAS.....	53
2 PECULIARIDADES DE UMA OBRA ÍMPAR	59
2.1 A TÉCNICA.....	63
2.2 A ARTESANIA.....	67
2.3 O LUDISMO.....	76
2.4 O ANACRONISMO.....	83
3 A ICONOGRAFIA RELIGIOSA	93
3.1 BREVE ANÁLISE SOBRE A MADONA DO ROSÁRIO.....	115
3.2 AS CATEDRAIS.....	118
4 CONCLUSÃO	125
5 REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Casualmente ou não, e, depois de um tempo considerável, tenho a oportunidade de converter em pesquisa acadêmica uma história pessoal que se inicia no começo dos anos de 1990, quando, ao visitar uma exposição na Galeria de Arte Ipanema, no bairro de mesmo nome, zona sul do Rio de Janeiro, vi umas três ou quatro madonas pintadas de modo que poderia se considerar "ingênuo". Passavam certa impressão de terem sido feitas por mãos infantis. Num primeiro momento, chegou a me surpreender o fato de aquelas obras estarem em tal galeria, dada a extrema singeleza do desenho e da pintura. Lembro-me de ter visto naquelas telas vestígios de riscos a lápis, como malogrados contornos da figura, depois abandonados pelo artista. Estavam mal encobertos por sobreposições de transparentes camadas de têmpera, a denunciar a renúncia do pintor a um desenho inicial, que, em determinado momento, fora "corrigido".

O que me chamou a atenção nesses detalhes não foi o fato em si, pois sabe-se que "correções" desse tipo ocorrem quase que invariavelmente em obras artísticas, incluindo as dos grandes mestres do passado. Estudos preliminares são atividades inerentes ao trabalho, pois são eles que proporcionam ao autor encontrar um resultado que esteja plenamente de acordo com suas intenções, ou bem próximo disso. Ainda assim, mesmo depois desses esboços, e durante o processo de feitura da obra, é possível que ocorram mudanças na composição, nas formas e até nas cores. Casos assim não são exceção. Porém, quando a obra, ou, neste caso, mais especificamente, o quadro, já se encontra em vias de finalização, esses "malogros" tendem a tornarem-se imperceptíveis com as últimas sobreposições de camadas de tinta. No entanto, em relação às madonas que houvera visto, dava pra perceber sem maior esforço que o artista não se importou em deixar tais "reveses" visíveis através das camadas de têmpera, de modo que acabavam por fazer parte da obra. 'Ele poderia ter dado um melhor acabamento ao trabalho', pensei, naquela ocasião.

Além dessas malogradas marcas gráficas que passavam nitidamente a impressão de que o artista reconsiderara a intenção de um desenho inicial, havia outras questões chamativas nas obras: uma das madonas, por exemplo, possuía uma

coroa de tais dimensões e resolvida de tal modo, que poderia causar a um incauto espectador a impressão de estar vendo antes uma trouxa de roupa sobre a cabeça da santa do que propriamente uma coroa. Esta mesma madona portava também um terço e, do mesmo modo, desproporcionalmente maior do que deveria ser se comparado com suas dimensões. No mais, em todos esses trabalhos, cada madona trazia seu filho ao colo e cada personagem, sem exceção, possuía uma coroa à cabeça. As figuras eram rigorosamente pintadas de maneira planejada, assim como o fundo da tela, sem volumetria alguma. Nem coroa, nem manto, nem anatomia do corpo. Nada ali sugeria volume.

A essa altura já conhecia o autor de tais obras, e sabia que se tratava de Alfredo Volpi. O que até então desconhecia era essa produção que, à época, deixou-me mais intrigado do que entusiasmado. Mesmo por que, até onde eu sabia, Volpi não era um homem de convicções religiosas. Por que, então, teria se dedicado a uma série de madonas? Deduzi que havia uma série, pois, ao que tudo indicava, a referida produção, certamente, não se limitava a essas três ou quatro obras ali expostas, mas deviam fazer parte de um conjunto maior. E deveriam ser importantes na trajetória do artista, uma vez que estavam em exposição junto às consagradas "bandeirinhas" e fachadas, que também se faziam presentes, apesar de poucas, pois não era uma mostra individual de Volpi, mas uma coletiva. Voltei dias depois por mais três vezes, esquadrinhando demoradamente cada uma dessas madonas. Confesso que não foi "amor à primeira vista", entretanto, surpreendentemente, essas imagens ficaram impressas de algum modo em minha memória ou, melhor dizendo, em minha alma.

A partir de então, passei a procurar por mais informações sobre essa série de pinturas, mas não cheguei a encontrar nenhuma literatura dedicada especificamente ao assunto. O que lia em relação à obra de Volpi falava fundamentalmente das "bandeirinhas", dos mastros e das fachadas. Às vezes, alguns artigos sobre os casarios de Mogi das Cruzes e as marinhas de Itanhaém. Só raramente chegava a ver uma ou outra reprodução dessas pinturas religiosas e, com o decorrer do tempo, mesmo deparando-me esporadicamente com alguns textos e ilustrações destas obras, pude confirmar o que até então suspeitara: a produção era, de fato, bem maior. E não se limitava apenas às madonas.

Tinha também vários outros santos, como São Francisco de Assis, São José, São Jorge e São Miguel Arcanjo. Seria, então, que a informação que tinha de Volpi, de que não era um homem religioso, não procedia? De qualquer modo, deixei de lado tal especulação, pois percebi que, naquele momento, uma suposta religiosidade do artista, factível ou não, era questão absolutamente de menor importância.

Achei significativa uma frase que li tempos depois, em um livro encontrado num sebo, no Centro do Rio, o qual, pela distância cronológica, não me recordo mais o título. Atribuída a Volpi, a frase dizia algo como "uma madona é apenas a pintura de uma mulher com uma criança no colo". Esta máxima foi precisamente didática, pois, para mim, ficou claro que o artista, de fato, não estava preocupado em representar figuras sacras para se tornarem objetos de devoção. Além disso, sugeria que, independentemente de ser ou não um homem religioso, o mais importante para ele, ao pintar essas figuras, era resolver problemáticas inerentes à própria pintura, ou seja, não importava o tema, as personagens ou a descrição histórica. O que importava mesmo era como estariam dispostas as formas e as cores sobre a superfície bidimensional da tela.

Mas, sendo assim, estaria ele buscando resgatar, ou melhor, atualizar essa gramática a partir de algum velho mestre? Estaria debruçando-se sobre algum momento específico da História da Arte? Seriam essas obras frutos de sua inspiração ou simplesmente resultado de possíveis encomendas? Já dava pra perceber que o caminho a percorrer começava a revelar-se bem mais extenso do que até então eu supunha. Mas isso não chegou a se tornar motivo de desmotivação. Passei a ficar atento a tudo o que se referia ao tema. Notei que, de certa forma, essa produção era negligenciada pelos pesquisadores e, justamente por isso, praticamente desconhecida do grande público.

Nessas buscas, alguns paradoxos me chamaram a atenção. E eles se justificavam, tanto em função do suposto ceticismo de Volpi - assunto que, por ora, eu deixara em segundo plano -, quanto por ser esta poética uma vertente que parecia caminhar pela tangente de sua produção, mesmo sendo tão cara ao artista. Anos depois pude constatar que tais obras passaram a ocorrer sistematicamente já na década de 1930, continuando a ser produzidas até o final da década de 1960.

Portanto, durante quarenta anos, aproximadamente, o artista manteve constante contato com essa temática. Esse tempo era maior do que até então eu tivera conhecimento. Mesmo estudiosos de Volpi não dão ênfase que esta produção tenha sido tão longa. Trabalhar uma série durante um breve período sugere que o artista esteve às voltas com determinadas pesquisas, as quais, muitas vezes, acabam por não darem em nada, mas, dedicar-se a um mesmo assunto durante quatro décadas, revela uma produção cristalizada e, mais do que isso, identificada com o artista.

Se a pesquisa pictórica de Volpi havia trafegado de um lirismo figurativo para uma concepção abstrata geométrica, da luz para a cor, da atmosfera para a pintura, do óleo para a têmpera, a deixar claro que ele trabalhava com objetivos inequívocos, qual teria sido sua intenção ao realizar por tanto tempo tal produção, tanto como tema principal, quanto engastado noutras temáticas? Esses questionamentos aguçaram minha curiosidade, pois sabia que o referido artista jamais fora um criador ingênuo ou alienado. Tinha total consciência do que fazia e onde queria chegar. Certamente, não haveria de ter produzido essas pinturas por acaso, por diversão ou apenas como passatempo. Tudo indicava que havia mais coisas em jogo. E isso era instigante. Porém, as respostas não se revelariam sem dificuldades.

Agora, mais de vinte anos após o início dessa história, tenho a oportunidade de retomar o assunto numa dissertação de Mestrado, portanto, provido de nova atitude, novos conhecimentos e, naturalmente, novos questionamentos. Desse modo, faz-se necessário uma atualização das questões: os santos e as madonas de Volpi seriam uma reinvenção da tradição da pintura, sutis indícios de uma suposta religiosidade do artista ou estritamente consequência de sua liberdade criativa? Faz sentido considerarmos que Volpi tenha trabalhado nesse tema tendo como ponto de partida a reinvenção - ou atualização - das madonas pré-renascentistas? É plausível admitirmos a ideia de que possa haver fragmentos de religiosidade do artista nesta produção, ainda que não necessariamente dentro dos cânones estabelecidos pela Igreja, ou se trata estritamente, e de modo inequívoco, de consequências de uma investigação estética que teria a liberdade de expressão como ponto de partida?

Ainda que alguns - ou vários - destes trabalhos tenham sido frutos de encomendas, o que os clientes viam em Volpi para escolhê-lo como o pintor de tais obras, inclusive para interiores de igrejas? É certo que havia outros nomes que não o de Volpi, mas, justamente por isso, por que também ele que, segundo se acredita, era um homem cético?

Acreditamos, portanto, que este trabalho seja relevante em função de trazer questões pertinentes a uma discussão atualizada, como, por exemplo, certa erudição na simplicidade das madonas de Volpi. Partindo, portanto, do contexto histórico e político da época, que, naturalmente, influenciaram a formação dos princípios e das convicções do cidadão Alfredo Volpi, propomo-nos, nesta dissertação, especularmos sobre algumas questões que possam ter motivado o artista a produzir suas madonas e seus santos para, em seguida, analisar criticamente essa produção.

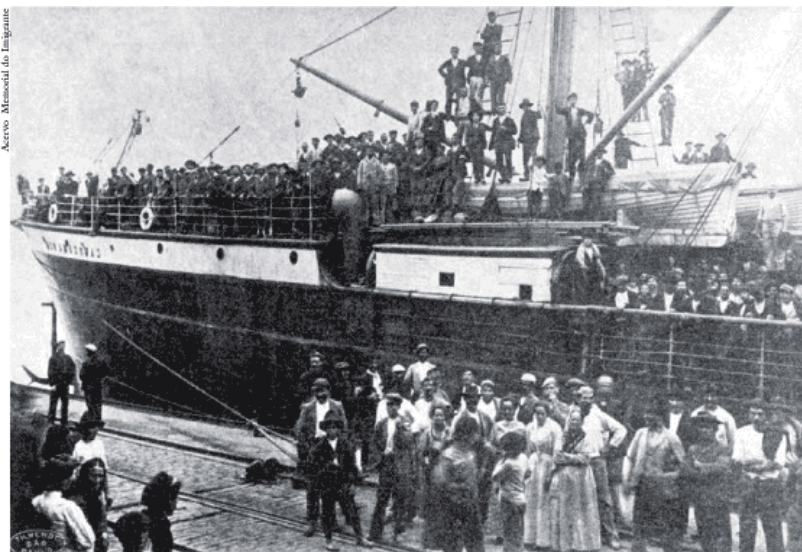
Para isso, no primeiro capítulo, procuraremos enfatizar a importância que teve o associativismo para os artistas modernistas da década de 1930. Uma inteligente e espontânea associação para um grupo desprovido de recursos financeiros que lhes proporcionasse viagens ao exterior, o que seria o ideal, naquela época, para qualquer aspirante a artista. Ainda no primeiro capítulo abordaremos os eventos artísticos que aconteceram ao redor de Volpi, como salões e exposições, tendo ele participado de sua grande maioria, e fechamos o capítulo voltando a atenção para as pesquisas autodidatas do artista, desde sua fase de pintura a óleo, quando dedicava seu interesse na observação da luz, até sua fase com a têmpera, quando passa a estudar as composições cromáticas.

O segundo capítulo será dedicado às peculiaridades da obra volpiana, como a técnica aplicada, o aspecto artesanal, a variedade de jogos lúdicos e um interessante diálogo com o passado, que beira a um anacronismo.

No terceiro e último capítulo será abordada a iconografia religiosa interpretada por Volpi, onde haverá uma breve análise sobre a "Madona do Rosário" - obra que acabou por desencadear esta pesquisa - para, em seguida, nos dedicarmos a algumas avaliações críticas sobre a série das "catedrais", a derradeira na longínqua carreira do "mestre do Cambuci".

1 IMIGRAÇÃO, ASSOCIATIVISMO E SALÕES

Nas últimas décadas do século XIX, países europeus como Alemanha e Itália entraram em séria crise econômica gerando graves distúrbios sociais e políticos. O então Reino de Itália tivera a economia extremamente fragilizada após as guerras pela sua unificação, iniciadas na primeira fase do *Risorgimento*, em 1858, indo até a anexação de Roma, em 1870. Some-se a isso um considerável aumento demográfico e de desemprego. Por fim, a transição do modelo de produção feudal para o capitalista afetaria diretamente todo o continente europeu, alguns países mais do que a outros, mas, majoritariamente, a classe operária e os camponeses, causando grande preocupação e penúria ao povo, uma vez que as máquinas passaram a substituir o trabalho humano com maior rapidez, economia e eficácia. Esse fenômeno, que entraria para a História como a *Primeira Depressão Capitalista*, viria a produzir numerosas levas de imigrantes, mundo afora. Os Estados Unidos, maior receptor de estrangeiros até então, devido à demanda passariam a criar barreiras, dificultando a entrada desses errantes. Uma das consequências foi que, a partir da década de 1870, o Brasil passou a receber maciça quantidade de italianos em seu território. E é neste contexto que a família Volpi, oriunda da cidade de Lucca, na Itália, chega à capital paulista, em 1898.



Desembarque de imigrantes no Porto de Santos (SP), 1907.

Fig. 1 - Chegada de imigrantes italianos a São Paulo, no início do século XX.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o_italiana_no_Brasil. Acesso em 14/ 01/ 2015.

A família viera completa: Ludovico Volpi, Giuseppa Gasparini e seus três filhos, Alceste, Cirillo e Alfredo.¹ Escolhendo o bairro do Ipiranga para morar, o pai, senhor Ludovico, abrirá um pequeno armazém de queijos e vinhos, tendo como principais fregueses os operários italianos da fábrica de chapéus Ramenzoni, no bairro do Cambuci.²

Mas nem todos os imigrantes aportaram aqui em condições de abrir seu próprio negócio. Com o tempo, os que tinham patrões, devido às péssimas condições de trabalho e de salário, começaram a fomentar movimentos grevistas, que, aos poucos, foram se agravando e não demorariam a fugir ao controle dos senhores, tanto no campo, quanto na cidade. A situação se revelaria anárquica, com o anarquismo passando a dominar as ideias dos imigrantes.

Volpi, ainda em tenra idade, já estava exposto a esse ambiente conturbado, o que nos permite deduzir que não estivesse alheio à realidade dos imigrantes. Possivelmente, por isso tenha fomentado uma real simpatia pelos ideais anarquistas, tendo-os carregado consigo por toda a vida. Tempos depois, segundo Marco Antonio Mastrobuono, "teria o jovem Volpi trabalhado como aprendiz de marceneiro durante seis meses. Porém, por não receber nada pelo ofício, voltou a estudar".³ Naturalmente, não poderia suspeitar o futuro artista que, o que houvera aprendido na marcenaria, ser-lhe-ia de grande proveito no futuro.

Em 1908, aos doze anos de idade, Volpi abandonaria definitivamente a *scuola* e passaria a trabalhar numa tipografia, onde seus dois irmãos mais velhos já trabalhavam. Assumindo a função de encadernador, aprendeu a fazer cartões. Esse ambiente será de fundamental importância na formação do rapaz, que estava a iniciar sua vida profissional. Ali residia a categoria sindical de operários mais engajada e agitada dentre todas. Assim como hoje, era nas tipografias que se preparavam cartazes, panfletos, manifestos, jornais etc. Porém, naquela época, por este ser um dos mais requisitados meios de comunicação, gráficos e tipógrafos eram os primeiros a tomar conhecimento das movimentações políticas e sociais da cidade.

¹ MASTROBUONO, Marco Antonio. *Alfredo: pinturas e bordados*. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013, p. 62.

² ARAÚJO, Olívio Tavares (curadoria). Catálogo da exposição *Volpi: o mestre de sua época*, no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, PR), de 28 de junho a 30 de setembro de 2007, p. 22.

³ MASTROBUONO, op. cit., p. 66, nota 1.

De certo modo, todas as manifestações iniciavam-se nas gráficas. Volpi trabalharia aí por cerca de dois anos e fora também nessa época que começara a fazer as primeiras experimentações com aguadas de aquarela.

Seus primeiros passos no ofício de decoração de paredes foram como aprendiz de pintor-decorador, aos dezesseis anos de idade. Tempos depois, fora promovido a decorador, fato que seria motivo de orgulho, pois este era o objetivo almejado na carreira desses profissionais. "O pintor decorador era o topo da cadeia dos operários da construção civil, a mão de obra mais qualificada".⁴ Eram chamados de pintores decoradores ou pintores de interiores. Ao alcançarem este estágio, além do reconhecimento como profissionais autônomos, passavam a ganhar mais por suas empreitadas pois podiam dispensar os intermediários nas negociações.

No ano de 1917, ainda no decorrer da Primeira Grande Guerra, aconteceria a mais violenta e mais longa greve até então, incluindo saques, incêndios a veículos e barricadas.

A **Greve Geral de 1917** é o nome pela qual ficou conhecida a paralisação geral da indústria e do comércio do Brasil, em Julho de 1917, como resultado da constituição de organizações operárias de inspiração anarcossindicalista aliada à imprensa libertária. Esta mobilização operária foi uma das mais abrangentes e longas da história do Brasil. O movimento operário mostrou como suas organizações (Sindicatos e Federações) podiam lutar e defender seus direitos de forma descentralizada e livre, mas de forte impacto na sociedade. Esta greve mostrou não só a capacidade de organização dos trabalhadores, mas também que uma greve geral era possível.⁵

Desta vez, os trabalhadores conseguiram conquistar algumas concessões. Não existem relatos sobre a participação direta de Volpi em manifestações desse porte, mas faz sentido deduzirmos que ele tenha acompanhado de perto todo esse clima de luta entre operários e patrões, fazendeiros e camponeses, enfim, entre a classe dominadora e os empregados. Havia no ar uma atmosfera anarquista, trazida pelos imigrantes, e Volpi certamente não estaria imune ao

⁴ MACAMBIRA, Yvoti de M. P. *Os Mestres da Fachada*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo. Divisão de Pesquisas, 1985, p. 39.

⁵ Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/greve-geral-de-1917>. Acesso em 16/11/2014.

clima desses ideais. Há motivos, portanto, para acreditar-se que sua simpatia pelo sindicalismo tenha surgido naturalmente, mesmo estando o jovem Volpi longe de liderar piquetes ou de se debruçar sobre complexas teorias de qualquer pensador anarquista. Seu viés anarcossindicalista seria resultado da experiência dos anos de trabalho, do que ouviu das conversas, do que viu e do que vivera até aquele momento.

Ainda na segunda década desse século, começaria o naufrágio do movimento anarquista e, conseqüentemente, de suas aspirações, iniciando pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), alcançando a Itália e disseminando-se por todo o mundo. O proletariado migraria paulatinamente dos ideais do Anarquismo, de poder descentralizado, para o Socialismo, onde há a liderança de um Partido. Em 1922 fundava-se o Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, Volpi permanecerá fiel ao sindicalismo e jamais abdicará de ser artífice. Pintor por vocação, mas operário por toda a vida, continuará a serrar madeira, a preparar as ripas para fazer o chassi e a moldura - chamada por ele de "baguete" -, a produzir cartões para pintura e a confeccionar suas próprias têmperas, além de seu habitual cigarrinho de palha, sempre presente, como um fiel companheiro. O artista nunca se desligará de suas origens de humilde imigrante italiano.

Outro fator que cabe ressaltar é que parte da população de São Paulo resistiu durante muito tempo em falar a língua portuguesa, desobedecendo, inclusive, um decreto de D. João VI. Do século XVI até o final do século XVIII, os paulistas oriundos do campo que vinham morar nas periferias da cidade, ainda falavam um dialeto em tupi-guarani, o *nheengatu* ou *língua geral*. Nos anos de 1920 os imigrantes passaram a falar um italiano misturado com o português desses paulistanos. "Esse novo dialeto era a língua dos *carcamanos*, adjetivo fortemente depreciativo, que significa 'calca a mão' na balança para roubar no peso".⁶ Entretanto, apesar de insultuoso, seria uma temeridade afirmar que essa história de "roubar no peso" não tenha em si um fundo de verdade.

⁶ MASTROBUONO, op. cit., p. 62. Nota 1.

Mesmo vindo morar no Brasil com dois anos de idade incompletos e de ter vivido aqui toda a sua vida, Volpi não perderá o sotaque italiano e nunca se naturalizará brasileiro. Experimentará também em sua juventude, como todos os outros *carcamanos*, uma realidade de xenofobia mal disfarçada, tanto sociológica, quanto cultural, por parte dos paulistanos quatrocentões. Porém, o que aquela burguesia não podia negar era que os imigrantes haviam se tornado co-responsáveis inquestionáveis do progresso da cidade. E, muito menos, poderiam prever que, ironicamente, em poucas décadas, esses mesmos imigrantes se tornariam os protagonistas da economia de São Paulo, e, em grande parte, também da cultura.

1.1 A ESTRATÉGIA DO ASSOCIATIVISMO NA DÉCADA DE 1930

Os imigrantes que aportaram em São Paulo no final do século XIX, início do XX, eram majoritariamente provenientes de uma classe de pequenos comerciantes e operários especializados. Os que vieram mais tarde a se dedicar às artes, sobretudo à pintura, tinham que exercer outras funções que não a de artista para conseguirem sustentar a si e à sua família. Como exemplo, poderíamos citar os integrantes do chamado Grupo do Santa Helena, dos quais voltaremos a falar, mais adiante, que conciliavam seus trabalhos formais que exerciam durante o dia com as sessões de desenho e pintura à noite e nos finais de semana. Esses jovens artistas pertenciam a uma camada social que não poderia lhes proporcionar, por exemplo, uma viagem à Europa para estudar artes, devido sua restrita situação econômica. A solução seria buscar um modo de estudarem por si mesmos e em grupo e não deixarem de visitar exposições importantes que fossem para São Paulo, como a de Matisse (1869 - 1954), nos anos 1930 e a de arte francesa, em 1940. Volpi voltaria muitas vezes a esta última, para observar atentamente as obras de Cézanne (1839 - 1906).

Lorenzo Mammì, entretanto, ressalta que esses artistas não estavam totalmente entregues à própria sorte. O Liceu de Artes e Ofícios oferecia tanto cursos elementares e técnicos como aulas de pintura acadêmica, ministradas por professores do nível de Pedro Alexandrino (1856 - 1942) e de Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), dentre outros mestres.

Ao redor dessa Instituição, escolas de arte surgiram em São Paulo no começo do século XX, principalmente nos bairros onde os imigrantes foram morar. Apesar de ser um ambiente confuso e um tanto ingênuo, não era absolutamente desprovido de vivacidade, nem de todo desatualizado, graças, sobretudo, à intensa imigração de artistas europeus e ao vaivém dos bolsistas do estado que iam estudar na Europa. Além disso, o Liceu também organizava exposições, algumas de grande relevância, como a que ocorreu em 1913, também de arte francesa, que trouxera obras de artistas como Henri Rousseau (1844 - 1910), Félix Vallotton (1865 - 1925), Maurice Denis (1870 - 1943) e Auguste Rodin (1840 - 1917).⁷

Ainda no ano de 1913, em abril, um jovem pintor de origem russa viera da Europa para mostrar suas obras ao público paulistano. Chamava-se Lasar Segall (1891 - 1957), provinha da Alemanha e trazia na bagagem o resultado de suas pesquisas expressionistas. Este fato poderia ter sido considerado o marco inicial da pintura modernista em nosso país. No entanto, tais inovações - reconhecidas pela crítica, inclusive -, não chegaram a causar maiores impactos, passando despercebidas, até mesmo porque a crítica local lhe fora gentilmente tolerante. Em relação a essa Mostra, Paulo Mendes de Almeida defende a tese de que

Com um vezo muito nosso Segall foi olhado com a boa vontade com que acolhemos os estrangeiros. A esse tempo ele era apenas um hóspede, um forasteiro de passagem pelo país, em visita a familiares seus, aqui residentes.

(...) Mas, sobre a sua exposição de 1913, a despeito dos reais méritos que já então demonstrava, um fator certamente teria contribuído para aquela boa vontade que o cercou, tanto mais estranhável quando sabemos da índole eminentemente conservadora da crítica de então. É que apadrinhava a exibição o Senador Freitas Valle, que da sua famosa Villa Kyrial manobrava não apenas a política da política, mas ainda a política das artes em São Paulo.⁸

O oposto aconteceria quatro anos mais tarde, em 1917, com Anita Malfatti (1889 - 1964) que, após estudar na Alemanha, de 1910 a 1914, e nos Estados Unidos, de 1915 a 1916, viera expor cinquenta e três trabalhos nessa mesma cidade de São Paulo.

⁷ MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 (2ª reimp), p. 9.

⁸ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 11-12.

Desta vez, a pintora, após duras críticas da imprensa, especialmente de Monteiro Lobato (1882 - 1948) ⁹, sentiu-se acuada por um ambiente de hostilidade, ironia e desconfiança. Desse modo, essa exposição insurrecional acabou gerando um inesperado estardalhaço. Devido a tais desdobramentos, o fato entraria para a História da Arte Moderna brasileira como "a primeira a deflagrar a polêmica entre arte moderna e arte acadêmica que teve o condão de congregar o diminuto número de vozes até então dispersas." ¹⁰ E Anita se tornaria assim o "estopim do modernismo", nas palavras do poeta Mário da Silva Brito (1889 - 1956).

Lorenzo Mammì enfatiza que, para esses primeiros modernistas, as principais referências, ainda na década de 1930, foram francesas: Fernand Léger (1881 - 1955), André Lhote (1885 - 1962) e os surrealistas.¹¹ Percebem-se nos exemplos das obras apresentadas nas figuras 2 e 3 - de artistas franceses que foram referências para os artistas da Semana de 1922, segundo Mammì -, influências de formas e de cores usadas pela primeira geração dos nossos modernistas, como, por exemplo, a própria Anita Malfatti (fig. 4).



Fig. 2 - Fernand Léger. *Mulher reclinada*, 1922

óleo sobre tela - 64,5 x 92cm.

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=fernand&gws_rd=ssl#q=fernand+léger. Acesso em 8/01/2015.

⁹ Monteiro Lobato publica um artigo hostilizando a Exposição de Malfatti, em 20 de dezembro de 1917, no jornal *O Estado de São Paulo*, sob o título *Paranóia ou Mistificação?*

¹⁰ ALMEIDA, op. cit., p. 30. Nota 8.

¹¹ MAMMÌ, op. cit., p. 14. Nota 7.



Fig. 3 - André Lhote. *L'Escale*, 1913
 óleo sobre tela, 210 x 185 cm. Museu de Arte Moderna de Paris.
 Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=andre+lhote>. Acesso em 10/ 01/ 2015.



Fig. 4 - Anita Malfatti. *A Boba*, c. 1915/ 16
 óleo sobre tela - 61 x 50,6cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).
 Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 9 - Anita Malfatti, p. 35.

Artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti tiveram contato direto com as vanguardas europeias. Segall estudou na Academia Imperial de Belas-Artes de Berlim, em 1907; em 1910 estudou na Academia de Belas-Artes de Desdren; fundou a Secessão de Desdren junto com importantes nomes, como Otto Dix (1891 - 1969), em 1919, além de ter tido estreitos contatos com Wassily Kandinsky (1866 - 1944). Malfatti, por sua vez, viajou para a Alemanha e estudou com vários professores de 1910 a 1914. Depois foi para os Estados Unidos para concluir sua formação de professora de pintura e desenho na *Independent School of Art*, onde estudou de 1915 a 1916, voltando, em seguida, para o Brasil. Na contramão, os artistas paulistanos da geração de 1930, com raríssimas exceções, formaram-se através de suas próprias pesquisas, com toda a gama de dificuldades que o autodidatismo impõe.

Ainda segundo Mammì, o ambiente artístico de Volpi, por outro lado, era mais próximo da arte italiana. "A geração que despontara na década de 1930 foi certamente mais conservadora, entretanto, tinha maior consciência de que os problemas da arte se resolviam, antes de tudo, no campo da arte, no embate concreto com suas tradições e suas técnicas." ¹²

Também Mário Pedrosa (1900 - 1981) observou bem a imensa distância que havia entre um grupo e outro, entretanto, colocando-os de algum modo em pé de igualdade:

... se foi Higienópolis que fez a Semana de Arte Moderna de 1922, foram Cambuci e adjacências que fizeram a Família Artística Paulista na outra etapa. Se o local em que se realizou a Semana foi o majestoso *foyer* do Teatro Municipal de São Paulo, a sede da Família era numa sala do Edifício Santa Helena, no Largo da Sé, onde desde 1933 se localizava a maior parte dos sindicatos operários novos criados com a revolução.¹³

Pode-se perceber nas cores rebaixadas e no tratamento tonal, de Aldo Bonadei (1906 - 1974) e Francisco Rebolo (1902 - 1980), (figs. 5 e 6), que elas explicitam características predominantes da pintura dos modernistas da geração de 1930.

De fato, remetem a uma postura mais conservadora, como dissera Mammì, passando até a ideia de serem resultado de um período anterior à produção de

¹² MAMMÌ, op. cit., p. 8. Nota 7.

¹³ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.), 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 275.

1920. Abrindo um parêntese, cabe ressaltar que isto não determina, naturalmente, que todas as obras dos primeiros modernistas tenham sido daquele modo e todas as da geração de 1930 tenham sido deste. Obviamente, obras artísticas de qualquer época e de qualquer artista jamais serão entoadas por um único acorde. Entretanto, como as características dos exemplos apresentados são recorrentes nos períodos das produções em questão, tais obras podem servir de modelos dessa fase, pois ilustram considerável fração do que aqueles artistas produziam à época.



Fig.5 - Aldo Bonadei. *Natureza morta*, 1932

óleo sobre tela - 64 x 54cm.

Fonte: <http://www.escriitoriodearte.com/artista/aldo-bonadei/natureza-morta/6561/>. Acesso em 16/01/2015.



Fig. 6 - Francisco Rebolo. *Casa com terraço e mulher (vista de Santa Helena)*, 1934
 óleo sobre tela - 77 x 65cm.
 Fonte: <http://www.fapesp.br/publicacoes/rebolo/?id=8>. Acesso em 16/ 01/ 2015.

Artistas italianos imigrados, como Túlio Mugnaini (1895 - 1975) e Giuseppe Perissinotto (1881 - 1965), e que vinham das principais escolas de pintura de mancha, que eram a escola napolitana de Posillipo e a dos *macchiaioli* toscanos, serviram como referenciais para o grupo de pintores *carcamanos*, em seu período inicial. Mammì descreve as principais características dessas obras:

Não era Impressionismo, porque não propunha uma análise sistemática da percepção do espaço e da luz, e ainda raciocinava em termos de claro-escuro; no entanto... era permeável à lição impressionista, se não por convergência de objetivos, pelo menos por afinidade de método.

De fato, houve uma influência impressionista, graças a exposições ocasionais, à circulação de livros e revistas, e sobretudo a bolsistas do estado (...) que voltavam de Paris...¹⁴

¹⁴ MAMMÌ, op. cit., p. 9-10. Nota 7.

Em 1925 Volpi participará de sua primeira Coletiva, a II Exposição Geral de Belas Artes, no Palácio das Indústrias, em São Paulo. É nesta exposição que o artista venderá o quadro "*Minha irmã costurando*" (fig. 7) para um advogado de nome Bandecchi, por 400 mil réis. Não era a primeira obra que Volpi negociava, ao contrário do que afirmam vários autores, porém, provavelmente devido ao valor considerável, esse fato acabou entrando para a biografia do artista como se houvera sido a primeira vez que vendera um quadro. Até então os preços cobrados por Volpi eram bem mais modestos, variando entre 30 e 40 mil réis, chegando a alcançar, por vezes, um máximo de 100 mil réis: "Quem pagava era o dono de uma loja da rua Barão de Itapetininga".¹⁵



Fig.7- Volpi. [*Minha irmã costurando*], meados da década de 1920
óleo sobre tela - 35,5 x 25,5cm. Coleção Particular.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.¹⁶

¹⁵MASTROBUONO, op. cit., p. 79. Nota 1.

¹⁶Todas as imagens referentes às obras de Volpi apresentadas nesta Dissertação são reconhecidas oficialmente pela *Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi* como sendo inequivocamente de autoria do artista. (Segue na página seguinte)

Nessa exposição participaram, além de Volpi, nomes como os dos pintores Bernardino de Souza Pereira (1895 - 1985), Henrique Zucca (1895 - 1993) e Orlando Tarquínio (1894 - 1970); o do poeta anarquista Arsênio Palácios (1899 - 1932) e os dos escultores José Cucé (1900 - 1961) e Humberto Cozzo (1900 - 1981), dentre outros do *métier* cultural paulistano da época.

O Palácio das Indústrias, inaugurado oficialmente em 29 de abril de 1924, durante o Governo de Washington Luís (1920 - 1924), era a celebração do progresso econômico do Estado de São Paulo, proporcionando um contato direto entre a população paulistana e as últimas conquistas tecnológicas e de produção. Fora concebido para ser um espaço permanente de exposições agrícolas e industriais.

Entretanto, ainda durante sua fase de execução, que se iniciou em 30 de maio de 1911, o Palácio assumiu funções de "Centro de Artes", abrigando ateliês de vários escultores.



Fig. 8 - Estúdio do escultor Rigoletto Mattei, em 1925, no Palácio das Indústrias.
Fonte: http://www.prodiam.sp.gov.br/pal_ind/pl4.htm. Acesso em 14/ 01/ 2015.

Quanto à datação das obras, obedecemos ao procedimento dessa Sociedade em situá-las em um terço de década, como uma hipótese cronológica, uma vez que Volpi intencionalmente não datava seus quadros. E quanto à titulação, o Autor opta por intitular àquelas em que já têm seus nomes consagrados pelos colecionadores, visando facilitar a compreensão, mas colocando-as em itálico e entre colchetes, uma vez que Volpi também não as intitulava. A fonte dessas obras será sempre a partir do CD do "catálogo oficial".

Por ocasião desta II Exposição Geral, o escultor Vicente Larocca (1892 - 1964), líder da Sociedade Juventas Paulista - instituição criada pelos artistas *carcamanos* - sinalizava que o evento não seria um acontecimento descontinuado, e aproveitava a oportunidade para fazer um desabafo:

Entre os expositores deste ano há verdadeiras revelações, mas também reais confirmações.

(...) A exposição é apenas preparatória. Pretendemos, todavia, organizar outra para o mês de maio de 1926. E estamos convencidos que esse futuro certame será comparável aos do Rio, apesar de não possuímos, em São Paulo, uma Escola de Belas Artes. É uma questão de tempo. Todos os leitores da Folha verão.

(...) Se não temos uma Escola de Belas-Artes, a culpa é dos nossos velhos mestres que nunca se importaram com a cultura do povo. Eles não sabem construir. Sabem demolir...¹⁷

Seus integrantes eram artistas predominantemente oriundos da classe operária, praticamente um contraponto aos artistas paulistas da Semana de 1922. O Palácio das Indústrias cedera o espaço. A exposição fora toda organizada pelos próprios membros da Juventas. Volpi pintava havia mais de uma década e já transitava com desenvoltura dentre os principais nomes da cultura *carcamana*.

As obras de Volpi e de Henrique Zucca, ilustradas nas figuras 9 e 10, exemplificam as características pictóricas do que era produzido pelos artistas da geração de 1930, naquela época. Comparando-se estes trabalhos aos que foram apresentados na Semana de Arte Moderna, em 1922, dá para perceber porque alguns críticos os consideravam "conservadores". Além do mais, é fato que era grande a distância, em vários aspectos, entre essas duas gerações de artistas. A primeira, da Semana de 22, vinha, em sua maioria, da elite paulista e teve acesso direto às vanguardas europeias, através de viagens e de cursos na Europa.

¹⁷ O Jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, em sua edição do dia 15 de julho de 1925, além da "Entrevista de Vicente Larocca", dedicava uma página inteira a essa Exposição, sob o título "Os acontecimentos artísticos de ontem" e o subtítulo "Um pugilo de 'novos' funda o Salão Paulista de Belas Artes". A I Exposição Geral de Belas-Artes ocorrera em 1922, pela Sociedade Paulista de Belas-Artes, liderada pelo Prof. Alexandre de Albuquerque (1880 - 1940), cuja finalidade era congrega os artistas de S. Paulo. Este primeiro evento reuniu sessenta e cinco nomes entre pintores, escultores, desenhistas e gravadores. Em 1925 aconteceria a segunda exposição, desta vez com os onze membros da Sociedade Juventas.

A segunda, de imigrantes europeus, predominantemente de italianos, não tinha qualquer formação artística e teve que construir sua carreira conciliando trabalhos formais durante o dia com estudos de desenho e pintura à noite.



Fig. 9 - Volpi. [*Paisagem com carro de bois*], início da década de 1920
óleo sobre tela, 50 x 60cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

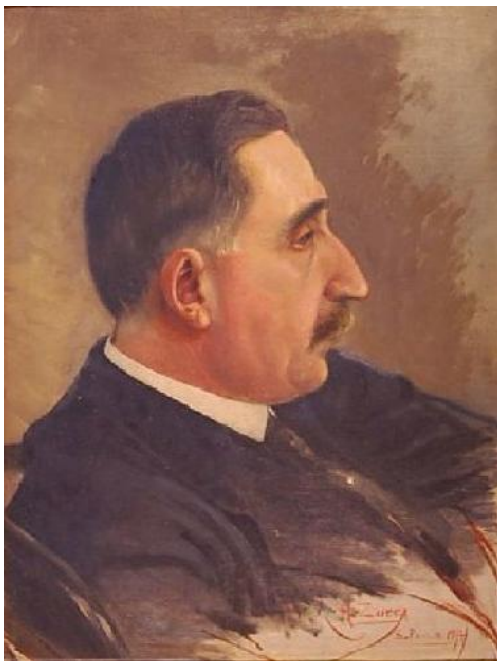


Fig. 10 - Henrique Zucca. *Retrato do professor Norfini*, 1917
óleo sobre tela, 50 X 38cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: www.pinacoteca.org.br. Acesso em 17/ 01/ 2015.

Como fundo histórico, da exposição da Semana de 1922 até esta, no Palácio das Indústrias, haviam se passado apenas três anos. Ressalte-se que, em 1924, ocorreria na cidade de São Paulo o maior conflito bélico de toda a sua história, que ficou conhecido como a *Revolução de Isidoro* ou *Revolta de 1924*. Essas perturbações da ordem vieram na sequência do *Movimento Tenentista*, que iniciara no Rio de Janeiro, em 1922, e não fora apenas um distúrbio civil. Grande parte da cidade paulistana virou escombros devido a ataques aéreos e de artilharia pesada das Forças aliadas do Governo de Artur Bernardes (1922 - 1926). Instalou-se o caos. Ainda assim, apesar destas instabilidades que, certamente abalaram o ânimo dos cidadãos e a estrutura da cidade, aconteceria em 1925 a exposição da Sociedade Juventas Paulista.

Por conta do reduzido interregno de aproximadamente um triênio entre os eventos dos primeiros modernistas e este, da Sociedade, e, em face dos graves distúrbios políticos e sociais que se abateram sobre São Paulo nesse ínterim, não seria despropositado considerarmos que as duas exposições vieram na mesma esteira. Primeiro a da elite erudita. Logo em seguida, a da cultura *carcamana*. Uma proclamando-se 'de vanguarda'; a outra, ciente de que permanecia ligada à linha evolutiva da modernidade, mas ambas trazendo como proposição a modernização da arte brasileira.

Como previra Vicente Larocca, esse evento da Sociedade não seria uma ocorrência avulsa. Havia projeções a desdobramentos futuros e foi o que, de fato, aconteceu. Esta tivera sido a primeira etapa de um processo que continuaria nos salões seguintes, chegando, anos mais tarde, à criação da Família Artística Paulista (FAP) e do Sindicato dos Artistas Plásticos.

Nessa mesma cidade de São Paulo, surgiriam vários outros grupos de artistas que se associariam para produzir e expor seus trabalhos. Assim criaram-se o Clube dos Artistas Modernos (CAM), liderado por Flávio de Carvalho (1899 - 1973) e a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), capitaneada por Lasar Segall, ambos em 1932.

Em 1934 seria criado espontaneamente por artistas, em sua grande maioria imigrantes, o chamado Grupo do Santa Helena ¹⁸, sem programas nem plataformas definidos. Seus integrantes, também apelidados tempos depois de santelenistas, eram oriundos da classe operária e da pequena burguesia das colônias italiana, espanhola e portuguesa, que se reuniam à noite no antigo Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em São Paulo, para estudarem arte. Este fora o reduto inicial da segunda geração de modernistas brasileiros. Prevalciam em suas obras figuras humanas, naturezas-mortas, temas e cenas do cotidiano operário e suburbano. Nessa época, os profissionais da pintura de prédios costumavam fazer ponto na Praça da Sé, nas imediações das escadarias da Catedral, à espera de clientes. Dentre os mais requisitados estavam Francisco Rebolo Gonsales (1902 - 1980) e Mário Zanini (1907 - 1971), como explica Paulo Mendes de Almeida:

...artesãos especializados que eram, dentro do ramo, puderam se dar ao luxo de montar seus "escritórios" para contratação de serviços e guarda de material - latões de tinta, broxas, escovas - em pequenas salas de um prédio que estava ali ao lado. Esse prédio era o de nº 43 (numeração antiga) daquela Praça: o Palacete Santa Helena. (...) Foi no segundo andar que Rebolo e Zanini se instalaram, nas salas nº 231 e 233, respectivamente.(...) Sucede que tanto um como o outro eram artesãos profissionais da pintura de paredes e artistas amadores da pintura de cavalete, em cujos segredos se iniciavam.¹⁹

¹⁸Construído no primeiro lustro da década de 1920, Santa Helena era o nome de um palacete localizado na Praça da Sé, no Centro de São Paulo. O prédio ostentava, em seu andar térreo, um teatro e um cinema, que na época eram os mais elegantes da cidade. A partir de 1933, o palacete passou a sediar ateliês de pintores, a maioria imigrantes proletários, que vieram a constituir o Grupo do Santa Helena. Eram autodidatas e desprezavam as regras do academismo. Participavam desse grupo: Francisco Rebolo, Mario Zanini, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Aldo Bonadei, Fúlvio Penacchi, Rullo Rizzotti e Humberto Rosa. Lá ocorreram inúmeros encontros entre intelectuais e artistas paulistanos, além de ter sediado alguns eventos como a I Exposição da Família Artística Paulista, em 1937. O prédio também se notabilizou por abrigar sedes de sindicatos, como o dos Metalúrgicos, em 1934, o de Artistas Plásticos, em 1937, o dos Empregados do Comércio e uma célula do Partido Comunista Brasileiro. Foi comprado pela Companhia do Metropolitano em 1971 e demolido junto com os demais edifícios da mesma quadra para ampliar a Praça da Sé, anexando-a à Praça Clóvis Bevilacqua e possibilitando a construção das linhas Norte-Sul e Leste-Oeste do Metrô.

¹⁹ ALMEIDA, op. cit., p. 130. Nota 8.

Por isso, decidiram utilizar as salas também como ateliês para poderem desenvolver seus estudos. Logo depois estas salas passariam a ser frequentadas por outros artistas, imigrantes como eles. Para estudarem a figura humana chegaram a contratar uma modelo para posar, "a Adolfina, que logo se tornaria dedicada amiga de todos".²⁰



Fig. 11- Reboló Gonsales. *Nu sentado*, 1939
óleo sobre tela - 49,5 x 38cm. Coleção particular.
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 20 - Francisco Reboló, p. 21.

²⁰ ALMEIDA, op. cit.,p. 131. Nota 8.



Fig. 12 - Rebolo Gonsales. *Figura humana sentada*, s. d.
grafite sobre papel, 29,7 X 20,4. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: www.pinacoteca.org.br. Acesso em 17/ 01/ 2015.

Seguindo a cronografia histórica, faz-se mister ressaltar que, em 1935, o país sofreria a Intentona Comunista e em 10 de novembro de 1937 seria implantado o regime do Estado Novo, no Governo de Getúlio Vargas, que só se encerraria em 29 de outubro de 1945, com a deposição do Presidente. Apesar destes acontecimentos políticos, o ambiente cultural permanecera arejado, propiciando a evolução das artes plásticas em nosso país. Às vésperas daquele regime ditatorial, aconteceriam dois importantes eventos artísticos em São Paulo: a primeira exposição da Família Artística Paulista (FAP) e o primeiro Salão de Maio. Estes associativismos artísticos contribuiriam sobremaneira para o fortalecimento das atividades dos artistas plásticos em São Paulo.

1.2 SALÕES

Assim sendo, o advento da FAP, criada em 1937, deve ser entendido dentro de um amplo cenário, ou seja, não apenas como uma pontual inspiração de alguns artistas, mas como consequência de um projeto que começara mais de uma década antes e que ainda daria bons frutos por vários anos.

A agremiação tivera como seus fundadores Paulo Rossi Osir (1890 - 1959), Waldemar da Costa (1904 - 1982) e Paulo Mendes de Almeida (1905 - 1986), e contava ainda com a participação de vários outros artistas, além dos santelenistas, que participariam com suas obras nas três grandes exposições produzidas pela "Família".

A primeira exposição da FAP, ainda em novembro do mesmo ano de sua criação, 1937, aconteceu no *grill room* do Hotel Esplanada e expôs obras de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano (1907 - 1988), Fulvio Pennacchi (1905 - 1992), (fig. 14), Rebolo Gonsales (fig. 15), Manoel Martins (1911 - 1979), Mário Zanini, Paulo Rossi Osir, entre outros. Pela escalação dos nomes dos artistas, dá pra perceber que o grupo santelenista houvera se diluído totalmente na Família Artística Paulista.



Fig. 13 - Catálogo da I Exposição da Família Artística Paulista, em novembro de 1937. Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.

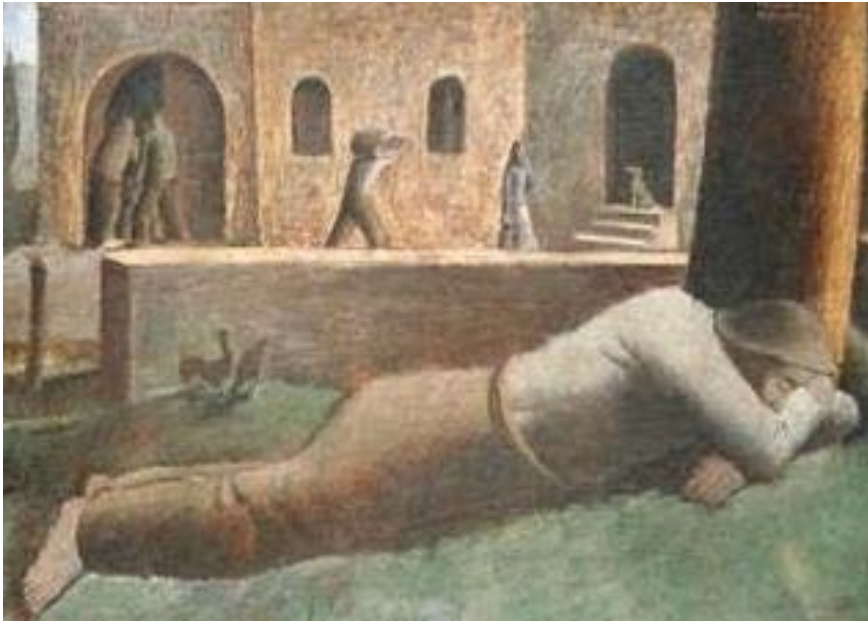


Fig. 14 - Fulvio Pennacchi. *O Descanso*, 1934
óleo sobre cartão - 28,2 x 39,3cm. Acervo da família Pennacchi.
Fonte: catálogo Pennacchi 100 anos. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 22.



Fig. 15 - Rebolão Gonsales. *Futebol*, 1936
óleo sobre tela - 86 x 36cm.
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 20 - Francisco Rebolão, p. 37.



Fig. 16 - Edson Motta. *Troncos no Campo de Santana*, 1937
óleo sobre tela - 110 x 110cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA, RJ).
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 5/ 01/ 2015.



Fig. 17 - Milton Dacosta. *Autorretrato*, c. 1943
óleo sobre tela - 49 x 40cm. Coleção particular.
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 23 - Milton Dacosta, p. 47.

Nos trabalhos de Edson Motta e Milton Dacosta desse período (figs. 16 e 17) percebemos que, ainda que começando a flertar com o Modernismo brasileiro, até então suas obras estariam em processo de maturação, numa linguagem de evidentes influências europeias: Edson Motta estaria assimilando o Impressionismo a seu modo e Milton Dacosta em visível diálogo com o Cubismo, em linguagens totalmente diferentes do que alcançariam a partir da década de 1950.

No segundo Salão da FAP, no Automóvel Clube de São Paulo, em 1939, além dos antigos participantes, entrariam novos nomes, como Cândido Portinari (1903 - 1962), Ernesto de Fiori (1884 - 1945) e Néelson Nóbrega (1900 - 1997). Neste Salão, Mário de Andrade (1893 - 1945) tentaria delimitar os contornos de uma "escola paulista" e, em artigo posterior (1944), sobre Clóvis Graciano (fig. 18), enfatizaria como as origens sociais do grupo viriam a influenciar sua produção: "O que caracteriza esses artistas", diria ele, "é seu proletarismo. Isso lhes determina a psicologia coletiva e, conseqüentemente, sua expressão".²¹



Fig. 18 - Clóvis Graciano. *Figuras Dançando*, 1935
óleo sobre tela - 54 x 45cm. Coleção particular.
Fonte: www.catalogodasartes.com.br. Acesso em 5/ 01/ 2015.

²¹ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1971. p.157.

O crítico chamaria a atenção ainda para o detalhe de como a formação desses artesãos e/ou pintores decoradores, de modo geral adquirida no Liceu de Artes e Ofícios, ocorreria à margem dos círculos de vanguarda. De fato, a produção artística dos anos de 1930 encontrava-se à grande distância das concepções ideológicas dos artistas da década de 1920, o que não significa, entretanto, que não tenha dado bons frutos, como afirma Lorenzo Mammì:

A geração que despontou na década de 30 foi decerto mais conservadora; tinha, porém, maior consciência de que os problemas da arte se resolviam em primeiro lugar no campo da arte, no embate concreto com suas tradições e suas técnicas. O Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e a Família Artística Paulista, em São Paulo, foram consequências desse novo clima. Volpi foi seu produto mais valioso, ainda que as obras mais importantes dele tenham sido um fruto relativamente tardio.²²



Fig. 19 - Catálogo da II Exposição da Família Artística Paulista, 1939
Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.

²² MAMMÌ, op. cit., p. 8. Nota 7.

O terceiro e último Salão da Família Artística Paulista ocorreria no Rio de Janeiro, em 1940, com algumas participações inéditas como a de Bruno Giorgi (1905 - 1993), Carlos Scliar (1920 - 2001) e Paulo Sangiuliano (1907 - 1984). A diversidade de expressões reunidas nessas três exposições teria tornado inexequível qualquer tentativa de formalização de tendências ou estilos claramente definidos.²³

Mesmo assim, o crítico Geraldo Ferraz (1905 - 1979), virulentamente, tentaria dar uma definição ao grupo, acentuando o caráter "anti-vanguardista e anti-experimentalista" dos expositores da FAP quando contrapostos aos participantes do Salão de Maio, salão este fundado e batizado pelo artista Quirino da Silva (1897 - 1981) alguns meses antes da criação da Família Artística, na mesma cidade de São Paulo.



Fig. 20 - Aldo Bonadei. *Retrato do pintor Quirino da Silva*, 1937
óleo sobre cartão, 49,1 X 37,2cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 17 - Aldo Bonadei, p. 18.

²³ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3761/familia-artistica-paulista-fap>. Acesso em 29/11/2014.

Quirino já houvera participado da organização de algumas importantes exposições de arte, como o II Salão da Primavera, em 1923, e o I Salão de Outono, em 1926, ambos no Rio de Janeiro. Mudou-se para São Paulo em 1934 e, juntamente com Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, criou o Salão de Maio, participando como artista e organizador nos dois primeiros eventos, em 1937 e 1938.

O I Salão de Maio foi inaugurado no dia 25 de maio de 1937, no Hotel Esplanada, e obteve sucesso de público e crítica. Reuniu em sua primeira mostra apenas artistas nacionais ou radicalizados, como Antônio Gomide (1895 - 1967), Cícero Dias (1907 - 2003), Ernesto de Fiori, Guignard (1896 - 1962), Lasar Segall, Osvaldo Goeldi (1895 - 1961), Victor Brecheret (1894 - 1955) e Waldemar da Costa, além do próprio Quirino da Silva, dentre outros.

No prefácio do catálogo do primeiro evento, Flávio de Carvalho enfatiza que o Salão de Maio veio com o objetivo de retomar a realização de exposições coletivas de arte moderna em São Paulo. A última havia sido promovida três anos antes, pela extinta Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), em 1934.

O I Salão de Maio não será uma mensagem solitária no panorama da vida cultural brasileira: pretende continuar, sempre como uma pura demonstração da firmeza de convicções que anima a corrente de artistas aqui reunida. Tenciona coligar, em cada ano, mais abundante e melhor selecionada, a produção dos pintores e escultores que são capazes de rasgar novos horizontes à expressão plástica, absorvendo e reproduzindo o sentido da história da arte de nosso tempo, nos seus progressos técnicos e no seu conteúdo sentimental, ideológico e poético.²⁴

Desse modo, o Salão visava proporcionar um terreno fértil para a arte moderna nacional e fomentar a promoção de um intercâmbio com a produção artística internacional. Esses propósitos seriam alcançados, sobretudo, a partir de sua segunda edição.

²⁴ CARVALHO, Flávio de. Apud. In: ALMEIDA. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 87- 88.

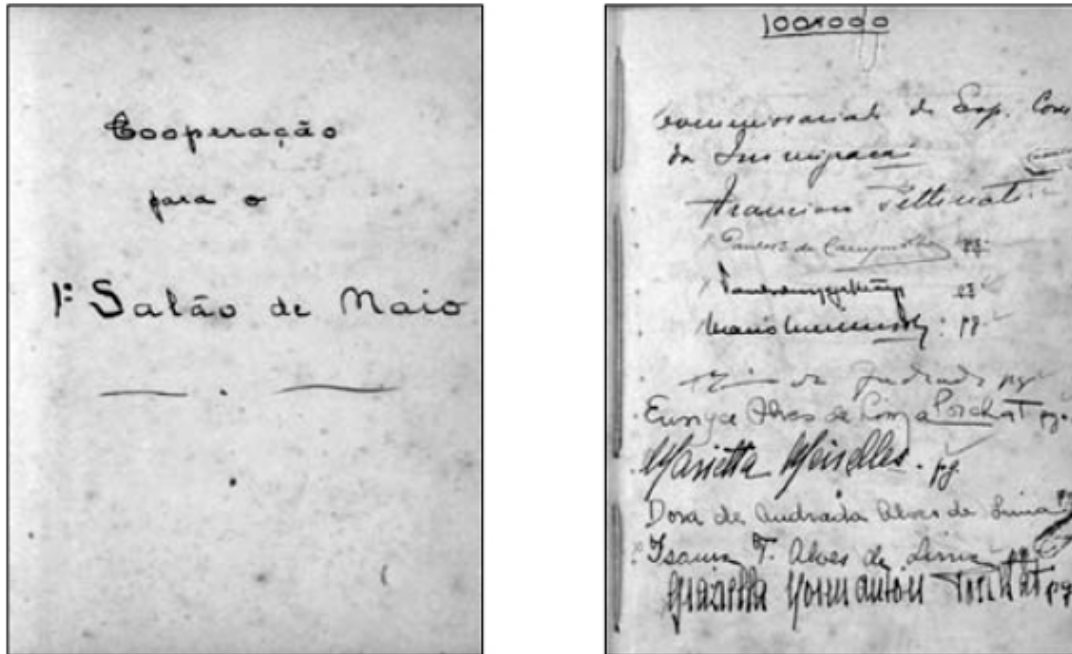


Fig.21 - Capa e página do Livro de Ouro do I Salão de Maio, em 1937. ²⁵

O II Salão de Maio foi inaugurado em 27 de junho de 1938, no mesmo Hotel Esplanada, e congregava artistas modernistas da primeira e da segunda gerações, além dos estrangeiros convidados, e, segundo Paulo Mendes de Almeida, "fora o Salão mais importante e o melhor dos três em qualidade". ²⁶

Flávio de Carvalho intermediou a participação estrangeira, trazendo artistas ingleses, como os surrealistas John Banting (1902 - 1972), (fig. 23), e Roland Penrose (1900 - 1984), (fig. 24), e o abstracionista Ben Nicholson (1894-1939), além de mexicanos, como os gravuristas Leopoldo Méndez (1902 - 1969) e Díaz de León (1897 - 1975).

²⁵ Nesse livro consta o registro de assinaturas de personalidades da elite paulistana, a colaborarem com fundos para a realização do Salão. Houve também colaboração da Prefeitura de São Paulo, possivelmente com a intervenção de Mário de Andrade que, naquele momento, estava à frente do Departamento de Cultura do Município. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

²⁶ ALMEIDA, op. cit., p. 96. Nota 8.



Fig. 22 - Capa do catálogo do II Salão de Maio, em 1938.
Xilogravura de Lívio Abramo.
Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.



Fig. 23 - John Banting. *Abstract*, 1935
linóleo sobre papel - 22,9 x 27,3cm. Acervo: Tate Modern.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/banting-abstract-p07006> . Acesso em 5/ 11/ 2015.



Fig. 25 - Volpi. *Sem título*, final da década de 1930
 óleo sobre tela - 54 x 81,4cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).
 Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig. 26 - Alberto da Veiga Guignard. *A família do Fuzileiro Naval*, c. 1937
 óleo sobre madeira - 58 x 48cm. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.
 Fonte: <http://revistaraiz.uol.com.br/porta-raiz/porta-raiz.php?cod=140&rel=1>. Acesso em 28/ 12/ 2015.

Comparando-se as imagens das obras dos modernistas que participaram daquele II Salão de Maio, como as das figuras 25 e 26, com as de dois renomados artistas brasileiros da época, contemporâneos desses modernistas, como Eliseu Visconti (1866 - 1944) e Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939), (figs. 27 e 28), podemos compreender melhor a que Jorge Amado se referia quando dissera que o Salão de 1938 fora a vitória definitiva sobre o academismo. Apesar de considerarmos haver certa dose de paixão no decreto do eminente escritor, de fato são inegáveis as evidentes diferenças de sintaxe entre estas e aquelas obras, existindo um verdadeiro abismo entre ambas. Mesmo os modernistas brasileiros que ainda não haviam entrado em contato direto com o vanguardismo europeu, como os membros da FAP, encontravam-se à grande distância dos acadêmicos.



Fig. 27 - Eliseu Visconti. *Minha companheira. Retrato de Louise em sépia*, c. 1925
óleo sobre tela - 82 x 66cm.

Fonte: <http://www.escritoriodearte.com/artista/eliseu-visconti>. Acesso em 10/01/2015.



Fig. 28 - Oscar Pereira da Silva. *Cesta de maçãs*, 1919

óleo sobre tela colada em cartão - 51 x 74cm.

Fonte: <http://www.evandrocarneiroleiloes.com/145675?artistId=88244>. Acesso em 10/01/2015.

Em 1939 o Salão de Maio viveria sua terceira e última edição. Flávio de Carvalho entrara em rota de colisão com a Comissão Organizadora do Salão, denunciando um suposto desvirtuamento das propostas e de seu caráter revolucionário, fatores que teriam determinado sua decisão. No entanto, a atitude de Carvalho fora contestada por muitos, pois acreditavam que, no fundo, sua intenção era mais ambiciosa: obter o controle total do evento. De um modo ou de outro, o incidente levaria à dissolução do grupo inicial e à inteira responsabilidade de Flávio de Carvalho pelo III Salão de Maio, desta vez realizado na Galeria Itá, com trinta e nove artistas. Participariam pela primeira vez Clóvis Graciano e Fulvio Pennacchi. Volpi não participou deste Salão. As grandes atrações ficariam por conta das presenças estrangeiras: Alberto Magnelli (1888 - 1971), Alexander Calder (1898 - 1976), (fig. 30), e Josef Albers (1888 - 1976). Com esta terceira exposição, chegariam ao fim as edições do Salão de Maio.²⁷

²⁷ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3769/salao-de-maio>. Acesso em 30/11/2014.



Fig. 29 - Capa em alumínio da Revista Anual do III Salão de Maio, projetada por Flávio de Carvalho, 1939.
Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.



Fig. 30 - Alexander Calder. *Linguagem Turbulenta*, 1930
óleo sobre tela - 97,8 x 71,5cm. Acervo da Fundação Calder, Nova York.
Fonte: <http://www.thecityreview.com/calder.html>. Acesso em 24/ 01/ 2015.

Percebe-se, através das obras dos participantes estrangeiros do III Salão de Maio, um amadurecido trabalho sobre a geometrização das formas, não apenas em relação à abstração, como em Josef Albers e Alexander Calder, mas também no figurativismo, como em Lasar Segall (fig. 31), já naturalizado brasileiro, mas que teve toda sua formação na Europa. Nessa época, as gramáticas abstratas ainda eram uma linguagem inexistente no Brasil. As obras produzidas por nossos artistas, mesmo os modernistas, remetiam sempre à figuração, ainda que estilizadas, fossem naturezas-mortas, paisagens, cenas urbanas ou rurais, marinhas, figuras humanas, retratos etc.

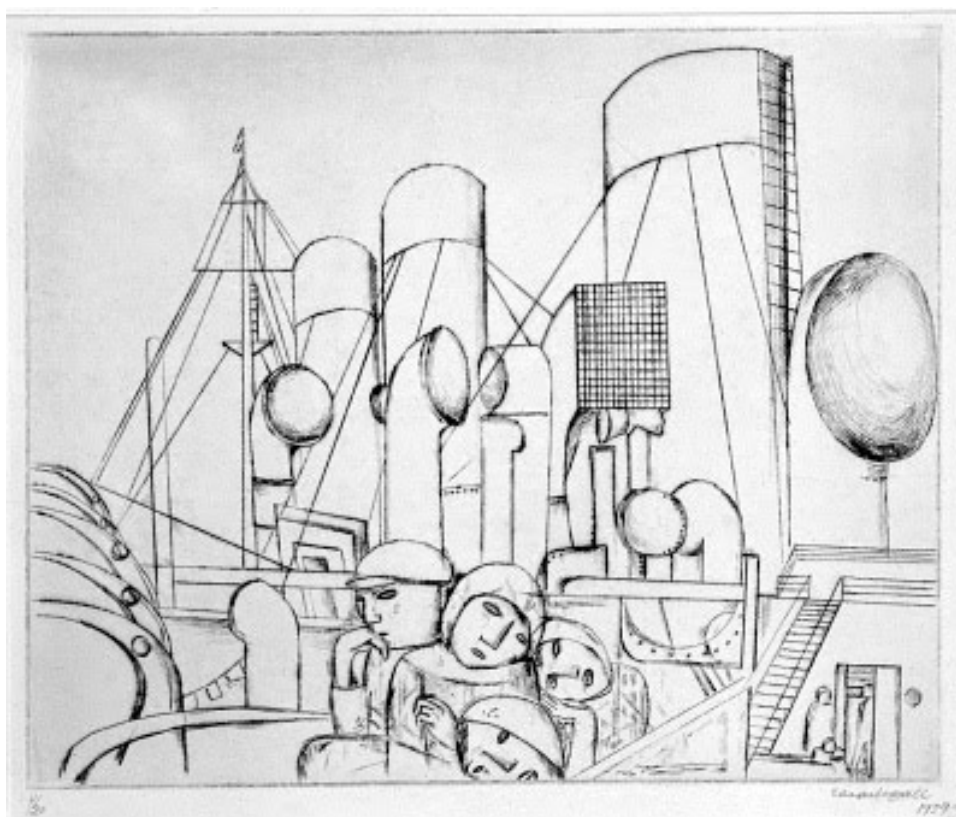


Fig. 31 - Segall. Série *Emigrantes*, 1930
ponta seca sobre papel - 29 x 36cm. Acervo do Museu Lasar Segall (São Paulo).
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 6 - Lasar Segall.

Cabe o registro de que não faltariam atritos entre a FAP e alguns membros do Salão de Maio, principalmente por parte dos fundadores deste último, como Geraldo Ferraz, que chegou a ironizar integrantes da "Família" que se aprestavam para participar da terceira edição do Salão:

Até os que fundaram, contra o Salão de Maio, em fins de 1937, o movimento fracassado da Família Paulista, até esses surgiram. E eram os tradicionalistas, os defensores do *carcamatismo* artístico da Pauliceia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue.²⁸

Enquanto o Movimento do Salão de Maio pretendia-se ousado e vanguardista, a Família Artística Paulista, ao contrário, apesar de também repudiar o academismo e considerar que as correntes artísticas passadistas já haviam cumprido sua missão histórica, aproveitava o que de profícuo houvera nelas. Sendo assim, a FAP permanecia ligada às mais legítimas tradições da pintura através dos séculos, buscando construir uma arte vinculada à sua linha histórica a partir das lições do passado, em vez de romper com ele. Evitava os entusiasmos eufóricos do Modernismo de 1922, mantendo o senso da moderação e do equilíbrio e crendo nos conhecimentos técnicos e no *métier* como fatores preponderantes para a realização de uma obra de arte perdurável. Esta concepção deve-se especialmente às convicções e aos ensinamentos de Paulo Rossi Osir. Mário de Andrade observa que

com ele (Osir) o problema da pintura foi recolocado no seu exato lugar técnico-estético. Era preciso compor o quadrado da tela; era preciso ligar uma cor à sua vizinha; era preciso pincelar diferentemente a representação de uma pluma de ave e a de uma pele de maçã; era preciso não confundir pintura com assunto, nem a beleza com o decorativo das cores bonitas etc. E é desse exemplo vivo e cotidiano que a pintura nova de São Paulo tirou o melhor da sua expressão atual, expressão que ninguém pode revelar melhor que esta "Família Artística Paulista".²⁹

Objetivando a consolidação das pesquisas artísticas modernas no Brasil, esses Salões vieram na esteira de uma sequência de iniciativas que percorreram a década de 1930. Vimos que vários grupos e associações esforçaram-se para promover a arte e os artistas modernos por meio de Salões e exposições individuais e coletivas.

²⁸ ALMEIDA, op. cit., p. 116. Nota 8.

²⁹ Ibidem, p. 162.

A Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências e o Clube de Cultura Moderna, no Rio de Janeiro, ao lado de agremiações paulistanas, como o Clube dos Artistas Modernos, o Grupo do Santa Helena e a Família Artística Paulista são algumas expressões do sucesso do associativismo como estratégias de atuação dos artistas na cultura do país. Tributários das conquistas estéticas do modernismo, os grupos dialogavam, cada qual à sua maneira, com esse legado recente.

Uma das consequências, com o aval do novo Governo de Getúlio Vargas (1937 - 1945), foi a reforma acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, empreendida pelo também modernista Lúcio Costa (1902 - 1998), ex-aluno da Instituição, ao assumir sua direção, em 12 de dezembro de 1930, e a nomeação de Manuel Bandeira (1886 - 1968) à frente do Salão Nacional de Belas Artes. Um importante paradigma ao conservadorismo da Academia.

Cabe ressaltar que Alfredo Volpi, apesar de taciturno, esteve sempre envolvido nesse processo - ou acompanhando de perto ou participando ativamente -, mas, invariavelmente, atento aos principais acontecimentos culturais. No início da década de 1930, já ouvira o Manifesto Futurista de Tommaso Marinetti (1876 - 1944) - que, diga-se de passagem, não lhe causou maior impressão. Já vira o *fauvismo* francês com Raoul Dufy (1877 - 1953), Henry Matisse (1869 - 1954) e Maurice de Vlaminck (1876 - 1958). Participara dos mais relevantes Salões, como a II Exposição Geral de Belas-Artes, em 1925, no Palácio das Indústrias; a XXXIX Exposição Geral de Belas-Artes, em 1933, no Palácio de Belas-Artes, no Rio de Janeiro; o I Salão Paulista de Belas-Artes, em 1934, além das três exposições da FAP, já no final daquela década, em 1937, 1939 e 1940 e o II Salão de Maio, em 1938, dentre muitos outros. Também tomou parte de associações como o Grupo do Santa Helena. Em 1940, visitou a Exposição de arte francesa no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a qual teria lhe causado grande impressão, sobretudo, as obras de Cézanne (1839 - 1906), "visitando-as todos os dias por mais de um mês".³⁰ Era, sem dúvida alguma, um artista engajado e de sofisticada cultura visual.

³⁰ Paulo Pasta in: KLABIN, Vanda. *6 perguntas sobre Volpi*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009, p.51.

A Arte Abstrata de matriz geométrica só começará a ser discutida no cenário nacional a partir do final da década de 1940 e, ainda assim, dentro de um grupo bastante reduzido. Mas logo no início da década seguinte passará a afirmar-se como vanguarda. A partir de então ganham força nomes como os de Ivan Serpa (1923 - 1973) e Milton Dacosta, no Rio, e Lothar Charoux (1912 - 1987) e Waldemar Cordeiro (1925 - 1973), em São Paulo, dentre alguns outros.

É nesse período que as vertentes construtivistas encontrarão aqui grande ressonância por meio dos movimentos concretistas e neoconcretistas, que teriam criado novos rumos para nossa produção geométrica.

Com a premiação da obra *Unidade Tripartida* (fig. 32) do escultor suíço Max Bill e da pintura *Formas* (fig. 33) do brasileiro Ivan Serpa, na I Bienal de São Paulo, em 1951, as atenções se voltariam para a gramática abstracionista, sendo rapidamente assimilada por artistas nacionais das mais variadas tendências.³¹



Fig. 32 – Max Bill. *Unidade Tripartida*, 1948/ 49
aço escovado - 115 x 88,3 x 98,2cm. Acervo MAC USP.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 3/01/2015.

³¹ LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2010, p. 40.

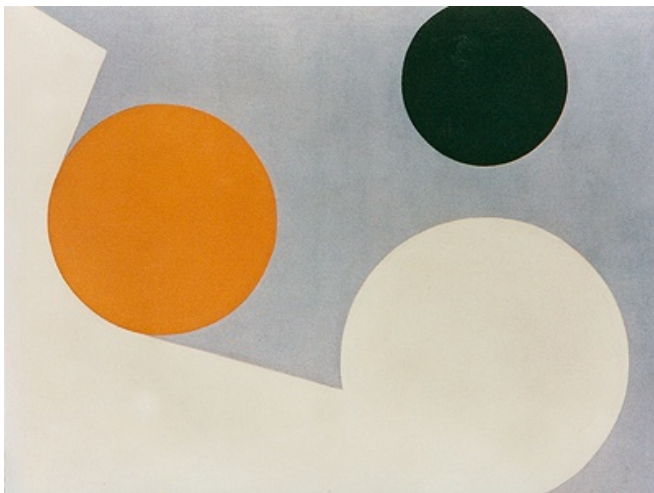


Fig. 33 – Ivan Serpa. *Formas*, 1951
 óleo sobre tela, 97 x 130cm. Acervo MAC USP.
 Fonte: www.itaucultural.org.br. Acesso em 3/ 01/ 2015.

1.3 AS PESQUISAS

No início da década de 1940, Volpi já houvera participado dos três Salões da Família Artística Paulista e do II Salão de Maio. Suas pesquisas, no decorrer da década de 1930, já se direcionavam indubitavelmente para a geometrização. Gradativamente o artista foi depurando formas, linhas, cores e, por assim dizer, o seu próprio material. Nesse momento ainda usava a tinta a óleo sobre tela, como podemos ver no exemplo da figura 34, técnica esta que já se aproximava do ocaso na gramática do mestre.

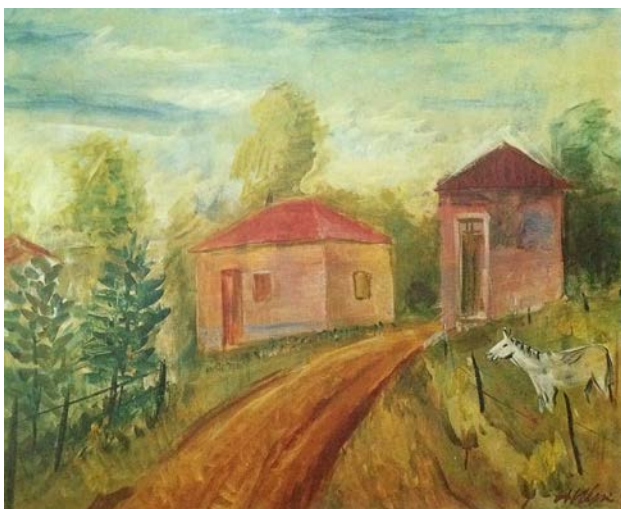


Fig.34 - Volpi. [*Paisagem do Jabaquara*], 1939
 óleo sobre tela - 65 x 81cm. Coleção Mário Schenberg.
 Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Observemos que Volpi enfatiza as figuras geométricas, como retângulos e triângulos, nas casas dessa paisagem. Estes elementos, mais tarde depurados, servirão como base para a elaboração das "bandeirinhas" e das fachadas. O artista suprime, por outro lado, os efeitos de luz e sombra, pois contribuiriam para a volumetria das formas, resultado diametralmente oposto às suas intenções. Portanto, podemos deduzir que o mestre tenha chegado à geometrização dos elementos mais por consequência natural de suas próprias pesquisas do que por qualquer influência exógena.

Consideramos também temerárias afirmações peremptórias de que Volpi tenha sofrido influxos decisivos por parte de algum artista. Mesmo o aclamado Ernesto de Fiori que viera residir no Brasil em 1936 e que fizera sua primeira exposição aqui, no ano seguinte, parece não ter exercido tal influência sobre Volpi, como sugerem alguns pesquisadores. Theon Spanudis se referirá a um "narcisismo defensivo de Volpi, negando obstinadamente qualquer influência dos outros sobre ele".³² De um modo ou de outro, admitindo-se ou negando-se influxos diretos sobre o trabalho do artista, o verdadeiro valor da obra, evidentemente, residirá no resultado obtido. Qualquer suposta influência externa não determina que obras artísticas venham a ser melhores ou piores.

Em 1937, Volpi também conhecerá o escultor Bruno Giorgi (1905 - 1993), o qual, recentemente chegado da Europa, ficará extremamente impressionado com seus trabalhos. Dois anos depois, em 1939, em virtude de sua esposa Judite ter se retirado para o vilarejo de Itanhaém, cidadezinha do interior de São Paulo, a fim de tratar problemas de saúde, Volpi pintará várias marinhas em companhia de um novo amigo, um pintor popular local chamado Emygdio de Souza (c. 1868 - 1949), que era um fiel discípulo do renomado acadêmico Benedito Calixto (1853 - 1927). Volpi reconhecerá de imediato as virtudes de colorista e de construtor de imagens nesse humilde artista. O Souza, como era chamado por Volpi, geometrizava suas casas e paisagens, utilizando sua intuição e uma singela paleta de cores (fig. 35). A partir de Emygdio, o "Mestre do Cambuci" adotará novo cromatismo e nova organização compositiva em seus trabalhos.

³² SPANUDIS, Theon. *Volpi*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1975, p. 13.

É certo que não haverá influência em termos de uma ascendência, mas, depois de Emygdio, Volpi passará a valorizar mais a força da simplicidade na pintura e a distinguir o que é, de fato, imprescindível, daquilo que pode ser suprimido. O crítico de arte Alberto Beuttenmüller, referindo-se a Emygdio, dirá que

Poderíamos definir o trabalho de Emygdio de Souza como uma síntese das formas complexas da natureza, transformando-as em formas simples e simplificadas, pelo uso da geometria ordenadora, consciente, enquanto o subconsciente emergia em cores emocionais, emocionantes, sensitivas e sensuais.³³



Fig. 35 - Emygdio de Souza. *Festa*, 1934

óleo sobre tela - 26 x 36cm.

Fonte: <https://peregrinacultural.wordpress.com/2009/12/16/a-gloria-reminiscencias-de-um-dia-de-natal-jose-verissimo-texto-integral-revista-kosmos-1907/>. Acesso em 21/01/2015.

³³ BEUTTENMÜLLER, Alberto. *Volpi, Ianelli, Aldir: 3 coloristas*. São Paulo: Grupo IOB, 1989, p. 11.

Admiráveis o olhar e a sensibilidade artística de Volpi, a provar que, apesar de ter trabalhado de si para si na construção de sua obra, sempre esteve atento à realidade à sua volta. Muitos idealizam a imagem de um Volpi isolado, quase eremita, criada decerto involuntariamente por um de seus maiores entusiastas: o crítico Theon Spanudis (1915 - 1986). Antes, porém, deve-se fazer justiça ao trabalho desse autor, pois a ele devemos o primeiro livro sobre Volpi, de 1975. Mas, entusiasmado com a obra que acabara de conhecer, terminou criando algumas alegorias sobre a produção pregressa de Volpi, pois não a analisou adequadamente. Uma vez aceso, esse estopim acabaria detonando uma visão meio romantizada e distorcida que viria a nutrir a imagem de um Volpi quase ermitão, a produzir seu trabalho à margem da sociedade. É com estas palavras que Spanudis abre seu livro:

Volpi é uma das figuras mais estranhas e originais da atual pintura brasileira. Autodidata, de um ímpar desenvolvimento artístico autônomo, escutando sempre o seu íntimo e não as modas e correntes, descobrindo por si mesmo e realizando de uma maneira individual e originalíssima várias das importantes conquistas da pintura moderna mundial.

Após sua premiação na II Bienal de São Paulo, em 1953 (...), nossos críticos, colecionadores e galerias começaram aos poucos a se interessar e se entusiasmar pela obra deste pintor. De um momento para o outro, Volpi, pintando e vivendo quase obscuramente, longe do bulício da cidade em vertiginoso crescimento, desprezioso de qualquer tipo de prestígio, fama ou até reconhecimento para sua arte, passa a ser merecidamente valorizado...³⁴

Ora, sabe-se através da biografia de Volpi, que ele passa a travar amizade com Spanudis no ano de 1951, ou seja, após sua viagem à Europa, patrocinada, inclusive, por um grupo de clientes e de futuros compradores, os quais, logicamente, já eram conhecedores do nome e do trabalho do artista. Além disso, Volpi, ao conhecer Spanudis, já estava por volta de seus 55 anos de idade e mais de 35 de pintura. Morava em Cambuci, pertinho da Praça da Sé, onde ficava o palacete Santa Helena e os frequentados cafés, que faziam parte de sua rotina, estando sempre a trocar ideias com amigos e admiradores.

³⁴ SPANUDIS, op. cit., p, 11. Nota 32.

Volpi jamais estivera afastado da civilização. Sabia perfeitamente com quem, por onde e como circulava. Mantinha estreito contato com importantes nomes da poesia, da música, da literatura, das artes plásticas, inclusive com eruditos como o médico Adolfo Jagle e sua mulher Dora, musicista, os quais promoviam rotineiras reuniões em sua casa, dissertando sobre história da arte, terminando sempre com uma apresentação musical da esposa. Havia também outros intelectuais, como Jorge Amado e Zélia Gattai (1916 - 2008), Sérgio Milliet (1898 - 1966), Mário de Andrade, Oswald de Andrade (1890 - 1954), Mário Pedrosa e, por que não dizer, também abonados milionários, como o industrial do café, Celestino Paraventi, o maior anarquista de São Paulo e para quem Volpi, não por acaso, pintou a obra *Trabalhadores à Mesa* (fig. 36), uma releitura da *Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci (1452 - 1519), de "sopro cézannesco".³⁵



Fig. 36 - Volpi. [*Trabalhadores à mesa*], início da década de 1945
óleo sobre tela - 81,4 x 60,3cm. Acervo MAC USP.
Fonte: CD Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

³⁵ Mário Pedrosa apud AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios* (1980 - 2005) - Vol. I: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34 Ltda., 2006, p. 160.

Em seu lento processo de maturação artística soube como poucos assimilar o estritamente necessário para o seu trabalho, chegando à síntese nas "bandeirinhas", nos mastros e nas fachadas, uma simplificação arrojada e inteligente, ótimo pretexto para dispor suas cores e sua geometrização sobre uma superfície bidimensional plana. Mas, como vimos, isso não aconteceu de modo algum "de um momento para outro", da noite para o dia, muito menos "longe do bulício da cidade".

2 PECULIARIDADES DE UMA OBRA ÍMPAR

Idealizada e realizada por intelectuais e artistas - e com o apoio da aristocracia do café -, aconteceria no início dos anos 1920 uma considerável movimentação da arte moderna brasileira, que entraria para a história como a *Semana de 22*. Nessa época, Alfredo Volpi ainda tinha como principal atividade a pintura de frisos, florões e vários outros elementos ornamentais nas paredes dos palacetes dos quatrocentões paulistas, a carregar baldes de cal e pigmento de um lado para outro. Definitivamente, não fazia parte da elite paulistana. O que fora produzido por artistas desse *métier*, como Anita Malfatti (1889 - 1964) - até o início dos anos 1920 - e Tarsila do Amaral (1886 - 1973), Lasar Segall (1891 - 1957), Di Cavalcanti (1897 - 1976) e Cícero Dias (1907 - 2003), até o final do decênio de 1930, era considerado mais interessante do que produzira o pintor do Cambuci, nessa mesma época.

No cenário histórico internacional, a década de 1930 será vista como uma das piores do século XX, devendo apenas para as duas Guerras Mundiais. A Grande Depressão, após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, prenunciaria as dificuldades que estariam por vir e que chegariam ao ápice no final do decênio, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Apesar disso – e, naturalmente, tendo também sofrido todas as vicissitudes que essas instabilidades trariam –, no Brasil, a virada da década de 1930 para 1940 teria sido um período bastante profícuo devido a uma grande efervescência cultural. O crítico Lorenzo Mammì cita que ocorreu aqui, em vários níveis, uma revisão das fontes da tradição moderna e dos aspectos mais nacionalistas da cultura brasileira. Essa revisão se propunha a encontrar uma densidade nacional mais autêntica, uma identidade que caracterizasse mais genuinamente o "nosso povo". Veremos isso, por exemplo, na pintura de Guignard (fig. 37), na arquitetura de Lúcio Costa, na poesia de Manuel Bandeira, na música de Dorival Caymmi.³⁶ Nosso país passava a limpo o modernismo da primeira geração e Volpi, a essa altura, já colecionava algumas premiações e várias exposições no currículo.

³⁶ Lorenzo Mammì in: KLABIN. *6 perguntas sobre Volpi*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 18.

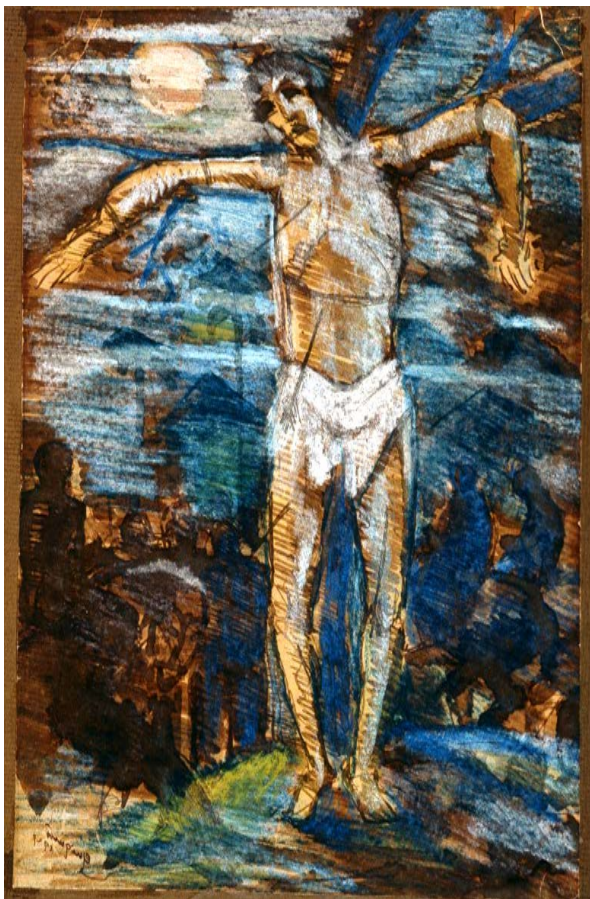


Fig. 37 – Guignard. *São Sebastião*, 1929
tinta bistre, lápis de cor e pastel oleoso, 33 X 20,8cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: www.pinacoteca.org.br. Acesso em 8/ 01/ 2015.

O crítico Olívio Tavares de Araújo destaca que "até o fim dos anos 30, o que interessava a Volpi era uma arte figurativa delicada, quase sempre executada a partir do natural, voltada para a apreensão de um instante fugaz: 'Ou a tela se resolvia em duas horas ou não se resolvia mais. Era questão de luz'", afirmaria o artista.³⁷ O autor também cita que Volpi, referindo-se justamente a essas obras, contara-lhe certa vez que "pintava no mesmo lugar diversas vezes, em horas diferentes, com luzes diferentes. Os outros, não; procuravam o assunto". Apesar de essas declarações nos remeterem imediatamente à série dos *Montes de Feno* e da *Catedral de Rouen*, de Claude Monet (1840 - 1926), Olívio afirma que, com certeza, Volpi não conhecia, na época, nem reproduções nem teorias do mestre francês. É curioso, portanto, tal sintonia entre as pesquisas do pintor do Cambuci e do pintor impressionista.

³⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares. *Volpi: projetos e estudos*. São Paulo: Pinacoteca do estado, 1993, p. 14.

Contudo, a década que marcará definitivamente a transformação na obra de Volpi será a de 1940. Nesse período acontecerá a passagem da técnica do óleo industrializado para a têmpera artesanal, da pintura do natural, a *pleinair*, para obras intelectualizadas feitas dentro do ateliê, da luz para a cor. Observemos nas figuras 38 e 39 a radical mudança que houve na trajetória do artista durante essa década. Para um espectador desavisado, essas obras passariam como que feitas por mãos de propostas totalmente distintas.



Fig. 38 - Volpi. [*Paisagem*], início da década de 1940
óleo sobre tela - 55 x 80cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

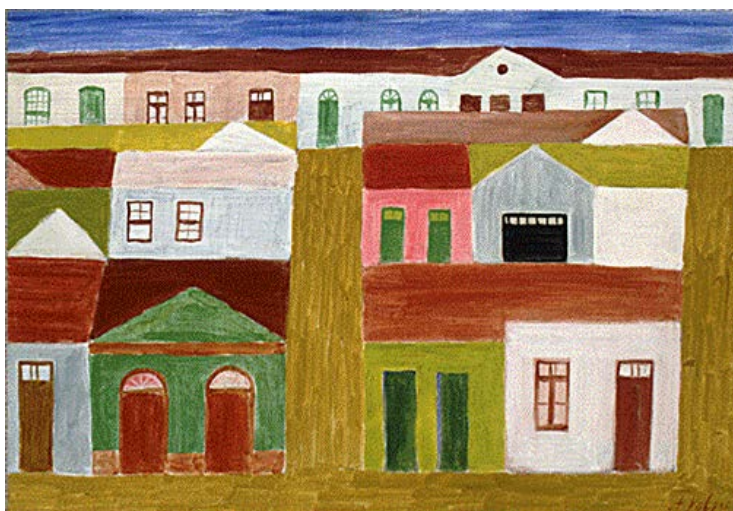


Fig. 39 - Volpi. [*Fachadas*], final da década de 1940
têmpera sobre tela - 38,3 x 55cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

No início da década seguinte, em 1953, o Prêmio de Melhor Pintor Nacional na II Bienal de São Paulo será dividido entre Volpi e Di Cavalcanti (1897 - 1976). O inglês Herbert Read (1893 - 1968), crítico internacional convidado, destoando de seus colegas da comissão julgadora – já pré-determinados a votarem em Di – insistirá em dar seu voto a Volpi. Será a única vez na história em que haverá empate de oito votos a um. Essa premiação teria representado uma verdadeira ofensa aos heróis do primeiro modernismo brasileiro, pois, de certa forma, significava a afirmação da supremacia de uma cultura mais ligada à manufatura de uma classe operária e do Liceu de Artes e Ofícios, em detrimento da “arte da elite” e de importantes escolas acadêmicas de formação europeia. Estava estabelecida assim uma manifesta ruptura entre o modernismo dos "paulistas quatrocentões" e o modernismo da cultura *carcamana*. Lorenzo Mammì irá destacar que

esse momento fora crucial para que os concretistas estabelecessem uma filiação que não fosse com o Portinari, pintor cujos princípios estéticos nada tinham a ver com os deles e que, ainda por cima, adquirira um caráter de arte oficial. Seria neste cenário que Volpi se tornaria uma figura central para a construção da história da arte moderna brasileira.³⁸

Mammì observa também que, naquela época, havia estreita interação entre poesia e música, arquitetura e pintura, e esse saudável "contágio" aparecerá nas telas do mestre. A atividade de pintar, para Volpi, não teria outra função a não ser o de resolver problemas intrínsecos à própria pintura, ou seja, questões inerentes à cor, à linha e à forma. De sua incipiente produção figurativa, ainda na década de 1910, até a maturidade artística, já na década de 1940, pode-se perceber essa incessante busca do artista pela síntese, pela simplificação, e, por que não dizer, por uma linguagem cada vez mais personativa, que irá resultar numa refinada geometrização.

Rigoroso nos detalhes, Volpi gradativamente irá selecionar os materiais de modo a ajustarem-se adequadamente ao seu ofício e à sua poética. A têmpera, apesar da característica opacidade, nas mãos de Volpi tornar-se-á também transparente, de acordo com sua intenção no momento.

³⁸ Lorenzo Mammì in: KLABIN, op. cit., p. 34. Nota 36.

Ao aderir a esse tipo de tinta, o artista estará remetendo à técnica dos antigos afrescos dos mestres italianos, como Cimabue (1240 - 1302) e Giotto (c. 1266 - 1337), além de ao seu próprio ofício como decorador de paredes.

A obra desse artista peculiar é de tal modo profunda e vasta que lhe são pertinentes inúmeras possibilidades de diálogo com várias outras expressões poéticas. Potenciais pontos de contato entre a pintura de Volpi e outras manifestações artísticas ou eruditas, podem estar sempre sendo estabelecidos e, uma vez explorados, criarão outras tantas possibilidades de interpretações. Obviamente, nada que esgote o assunto, nem que se pretenda uma explicação definitiva, mas, ao contrário, que fomenta novas discussões, ainda que em outras áreas do conhecimento, que não as Artes.

2.1 A TÉCNICA

Como uma das possibilidades de comunicação entre linguagens, poderíamos mencionar o Manual do Artista, de Ralph Mayer (1895 - 1979). Ao lermos sobre a técnica da aplicação da têmpera, descrita por Mayer, temos a impressão de estarmos vendo Volpi no momento em que trabalha em suas telas.

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 e extemporâneo.³⁹

A primeira edição deste manual foi publicada em 1940, portanto, não seria descabido considerar que Volpi tivesse tido acesso a ele, mesmo porque é nessa década que acontece uma importante transmutação de sua obra. Todavia, nenhum biógrafo ou pesquisador do artista até hoje sugeriu que ele tenha conhecido este manual e muito menos que tenha aprendido a produzir e a aplicar

³⁹ MAYER, Ralph. *Manual do Artista de Materiais e Técnicas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

as têmperas a partir dele. Diga-se de passagem, que essa primeira edição foi publicada em língua inglesa, idioma o qual Volpi não falava. O que é fato notório é que o artista sempre foi adepto a fazer experimentações. Sendo assim, faz sentido de que tenha chegado à produção da têmpera a partir de práticas constantes, ainda como pintor de paredes. Hipoteticamente, levando-se em consideração apenas a data de publicação do manual, poder-se-ia argumentar também o oposto: que Mayer teria descrito a ação de Volpi, enquanto o observava a pintar com suas têmperas, para, em seguida, transcrevê-la no seu livro. Naturalmente, esta é apenas uma situação hipotética e provocativa, pois não contém em si nenhum tipo de sustentação. A intenção é destacar o considerável conhecimento de Volpi sobre o ofício de pintor, visto que as instruções técnico-didáticas do autor norte-americano coincidem perfeitamente com o *modus operandi* do "mestre do Cambuci". Vale dizer que Ralph Mayer era engenheiro químico e perito no fabrico de tintas, além de pintor, portanto, especialista da melhor maneira de lidar com os mais diferentes tipos de materiais para a pintura, o que faz do Manual do Artista uma referência mundial no gênero.

Esses fazeres irão se refletir na obra de Volpi, proporcionando-lhe "leveza e graça", nas palavras de Rodrigo Naves, e tornando-a singular entre as produções modernas. Naves observaria também que 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".⁴⁰

Pode-se perceber que, de modo geral, quando Volpi utilizava a tinta a óleo, estudando a luz - até a década de 1940 -, era, sobretudo, um pintor tonal a explorar as diversas possibilidades de valores de um mesmo matiz, ou seja, trabalhava os efeitos da iluminação através das tonalidades de uma cor dominante, a fim de interpretar luzes e sombras em suas pinturas, como o exemplo mostrado na figura 40.

⁴⁰ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 183.



Fig. 40 - Volpi. [*Paisagem*], final da década de 1930
óleo sobre tela - 52 x 61,5cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Na obra acima pode-se perceber a preocupação do artista em reproduzir a luz de maior e de menor intensidade a incidir sobre o casebre e a vegetação, definindo áreas iluminadas e sombreadas. Na medida em que passa para a têmpera, começa a usar cores mais puras, revelando o seu lado colorista. Neste caso, busca o equilíbrio e a harmonia de sua pintura através da forma e da cor, como mostrado na figura 41. No entanto, o que houvera sido assimilado durante os anos de estudo e de construção das tonalidades, não será descartado, mas incorporado a esta nova linguagem, enriquecendo-se o artista de total autonomia e domínio sobre sua paleta e o seu material de trabalho.



Fig. 41 - Volpi. [*Fachadas*], meados da década de 1940
têmpera sobre tela - 34,7 x 26,9cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Volpi esteve sempre a buscar novos materiais e a explorar as características de cada um deles. Este processo fez parte de seu constante experimentalismo, marca registrada de sua trajetória. Mas, ao perceber a têmpera como real possibilidade de aplicação sobre a tela, parece que encontra a si mesmo e as suas origens.

O esmero artesanal, o aprender fazendo, a fabricação cuidadosa das têmperas coloridas e da preparação das próprias telas - da confecção do chassi à imprimação do linho -, fazem de Volpi um artista operário por excelência. Mammì dirá que "as novas coordenadas poéticas obrigarão Volpi a uma transformação de seus meios. A transição do óleo para a têmpera permitirá que se conserve a evidência do movimento do pincel, como elemento constitutivo do quadro, ao mesmo tempo em que garantirá o valor absoluto da cor, independentemente da luz e da textura. Em outras palavras, conciliará Matisse com Morandi".⁴¹

⁴¹ MAMMÌ, op. cit., p. 29. Nota 1.

2.2 A ARTESANIA

A considerar esses aspectos sobre os vestígios deixados pela mão de Volpi na construção da sua obra, podemos estabelecer mais um diálogo, desta vez com a teoria do erudito Ernst Fischer (1899 - 1972), a qual exalta a primazia da mão do homem na construção do ser humano e da cultura: “o ser pré-humano que se tornou homem foi capaz de um tal desenvolvimento porque tinha um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar os objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, a iniciadora da humanização”.⁴²

Em seguida, Fischer faz uma ressalva afirmando que isso não significa que a mão tenha sido a única responsável pela criação do ser humano, pois a natureza não admite relações tão simples e unilaterais de causa e efeito, mas reafirma que "foi a mão que libertou a razão e produziu a consciência do homem." ⁴³

Cita Santo Tomás de Aquino (1225 - 1274) que, ainda no século XIII, já considerava a mão o *organum organorum* [o órgão dos órgãos], e assim definia a nossa espécie: *habet homo rationem et manum* [o homem possui razão e mão].



Fig. 42 - *Caverna das Mãos*. Patagônia, Argentina. (aproximadamente há 9.000 anos)
Fonte: <http://www.brasilecola.com/historiag/pre-historia-da-america.htm>.

⁴² FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963, p. 20.

⁴³ *Ibidem*, p. 21.

Voltando ao trabalho de Volpi, podemos perceber "essa mão" que liberta a consciência do artista e deixa registrada sua marca. Em outras palavras, é a mão que influencia diretamente tanto a capacidade intelectual, quanto a produção artesanal. É a mão que avança firme, convicta, sem hesitação, na direção de seus objetivos. Tem o poder de, como no *Mito da Caverna*, de Platão, iluminar a nossa realidade. Percebemos que, na obra de Volpi, é, sobretudo, o vestígio do gesto que fica evidente, que sobressai, deixando, através dos pincéis, seus rastros na superfície da tela. Há um imperceptível intervalo de tempo entre o pensar e o agir. Em Volpi, raciocínio e ação caminham juntos. O raciocínio organiza o espaço praticamente ao mesmo tempo em que os gestos são deixados como registros da linguagem, como uma impressão digital. A alma da pintura de Volpi surge de sua capacidade cognitiva; o corpo - matéria - nasce dos sulcos produzidos pelas pinceladas.

O gesto dessas pinceladas incita a sensibilidade visual, remetendo às premissas gestaltianas de Rudolf Arnheim (1904 - 2007), segundo as quais "ver algo implica em determinar um conjunto de relações no contexto de uma totalidade: localização, formato, orientação, disposição, tamanho, cor, luminosidade etc." ⁴⁴

Através de formas cromáticas e de justaposições formais, Volpi constrói sua poética. Raciocínio intuitivo e *práxis* sistemática. Não seria despropositado, entretanto, afirmar que a mão de Volpi é a grande realizadora de seu trabalho. Se não transparecessem variações mais densas ou mais ralas numa mesma cor; se não houvesse vestígios de pigmentos, de pó xadrez, de cerdas de pincéis - características visíveis da "mão" do artista -, certamente não haveria também a mesma dimensão, nem a mesma sensação que se tem ao contemplar sua obra. Essas marcas nos permitem até intuir o tempo demandado na feitura do trabalho e a acompanhar o movimento dos pincéis na aplicação da cor a ocupar o espaço. São as memórias do suado gesto de um artista-operário.

⁴⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Ivonne Terezinha de Faria (trad.) São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2005. (16. reimpr. da 1. ed. de 1980), p. 42.

Rodrigo Naves apresenta a hipótese de que "esse aspecto de saibro, de pó xadrez, que carrega muito fortemente a memória do pigmento, e que é tão característico no trabalho de Volpi, pode ser relacionado a muita coisa que veio depois, como as fachadas nordestinas, fotografadas por Anna Mariani (1935 -), (figs. 43 e 44), e os *Bólides* de pigmento, de Hélio Oiticica (1937 - 1980)".⁴⁵

Cabe ressaltar que esses dois artistas também teriam buscado em seus trabalhos, cada qual à sua maneira, uma identidade nacional, de modo que, mais cedo ou mais tarde, intencionalmente ou não, suas poéticas acabariam por estabelecer um diálogo com o trabalho de Volpi. Oiticica, integrando o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, na primeira metade de 1950, estará envolvido em pesquisas de uma arte que possa responder aos anseios de um país desejoso de modernidade, tanto na indústria, quanto na construção de novas estradas e até no projeto que estava levando a Capital Federal para o Centro-Oeste do país. A abstração geométrica será um importante instrumento nas mãos dessa geração de artistas, a vincular suas pesquisas a essa atmosfera de crescimento, de construção e de modernização nacional.

Anna Mariani viajará por sete estados nordestinos registrando com sua lente um lado de um Brasil desconhecido da maioria dos brasileiros, mas que está lá, para quem quiser ver, com suas casas caiadas de cal colorido.



Fig. 43 – Anna Mariani. Fotografia. Exposição *Pinturas e platibandas*, em 2010, no Instituto Moreira Sales (IMS) - São Paulo. Acervo da artista.

Fonte: <https://eleganciadascoisas.wordpress.com/2011/04/25/pinturas-e-platibandas-de-anna-mariani/>. Acesso em 9/ 06/ 2015.

⁴⁵ Rodrigo Naves in: KLABIN. 6 Perguntas sobre Volpi, 2009, p. 36.



Fig. 44 – Anna Mariani. Fotografia. Exposição *Pinturas e platibandas*, em 2010, no Instituto Moreira Sales (IMS) - São Paulo. Acervo da artista.
Fonte: <https://eleganciadascoisas.wordpress.com/2011/04/25/pinturas-e-platibandas-de-anna-mariani/>. Acesso em 11/ 06/ 2015.

Essas fachadas remetem de imediato às fachadas de Volpi. A diferença é apenas de material e de técnica usada. No prefácio do livro *Pinturas e platibandas*, referente à exposição no Instituto Moreira Sales, acontecida em 2010, Caetano Veloso irá poetizar que as fotografias de Anna Mariani "são como monalisas pintadas por Volpi". Provavelmente, a melhor definição dessas obras. Uma precisa alusão a seus aspectos estético, artesanal e histórico.

Em Oiticica, pode-se perceber que o artista faz da cor um corpo pulverizado em grãos de pigmento, que vêm a ser a matéria-prima, a essência da pintura. Nos bólides, por exemplo, a cor assume a forma de pó, impossibilitando o efeito tradicional de luz e sombra, da pintura.

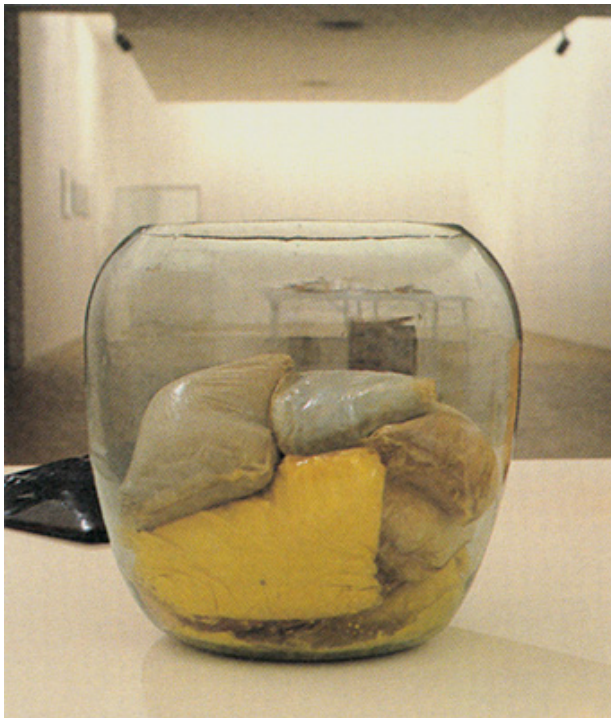


Fig. 45 - Hélio Oiticica. *B 32 Bólido Vidro 15*. 1966.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/h%C3%A9lio-oiticica>. Acesso em 29/ 06/ 2015.

Nessa mesma esteira, podemos citar também Amílcar de Castro (1920 - 2002), com suas esculturas de ferro e de aço corten, materiais que têm a propriedade de enferrujar com o passar do tempo (no caso desse aço, o enferrujamento só acontece até certo ponto). Assim como Volpi, Amílcar também foi grande pesquisador de vários tipos de materiais, até chegar ao "seu material estético". Não trabalhava com o alumínio porque dizia ser este um material "sem caráter", extremamente maleável. Além disso, o alumínio não apresenta marcas do tempo em sua superfície, como se, para ele, o tempo não passasse.

Assim como Volpi, Amílcar trabalha sobre uma superfície bidimensional retangular, que será alterada em sua forma por interferências do artista. No caso de Volpi o recorte de um triângulo na base, no de Amílcar, corte e dobra. Assim como Volpi, Amílcar também deixará exposta a substância do material, como um registro físico a se perpetuar no tempo.



Fig. 46 - Amílcar de Castro. Sem título, final da década de 1970
 Ferro - 350 x 300 x 250 x 5cm. Praça da Sé, São Paulo.
 Fonte: NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 229.



Fig. 47 - Amílcar de Castro. Sem título, 1997
 Ferro - 350 x 400 x 350 x 5cm. Caixa Econômica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
 Fonte: NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 230.

As evidências mostram que Volpi soube reproduzir - e sintetizar - o que experimentara da vida, o que seus olhos viram e o seu coração sentiu, de modo que esses registros ficaram como marcas indeléveis em seu trabalho, tanto na obra figurativa, quanto na geométrica, como mostrado nos exemplos a seguir (figs. 48 e 49).



Fig. 48 - Volpi. Sem título, início da década de 1950
óleo sobre tela - 54 x 65cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

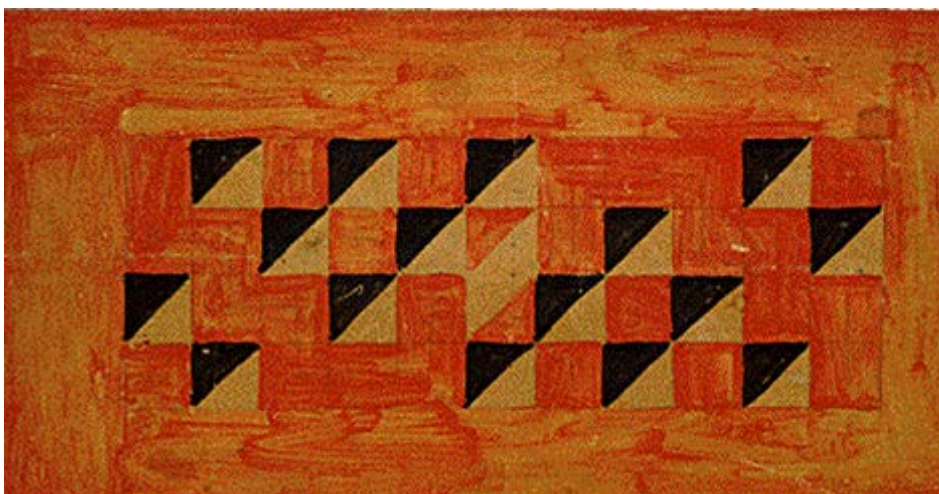


Fig. 49 - Volpi. [*Jogo de damas*], meados da década de 1950
têmpera sobre papel encerado - 17,5 x 31,2cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Pode-se perceber nas ilustrações anteriores que, em ambas as obras, os vestígios gestuais das pinceladas na tela são bem visíveis, a evidenciar que Volpi prezava por deixar essas marcas impressas, possivelmente para sugerir uma afirmação da atividade artesanal, sobretudo quando passa do óleo para a têmpera. Criava assim uma certa tensão, ao deixar algo ainda por terminar, algo em suspenso. "Volpi precisava permanecer no domínio instável, frágil e precário do inacabado, mas esse inacabado tinha que se realizar na mais meticulosa e concentrada artesanaria, sem a qual sua pintura não seria possível ser Volpi, pintor de paredes".⁴⁶

Segundo Paulo Venâncio Filho, a experiência de vida de Volpi foi um dos fatores preponderantes que motivaram o artista a encontrar e, até mesmo, identificar-se com seus temas:

[...] uma resolução talvez só realizável no nosso país mal-ajambrado e um tanto capenga. Foi preciso que viesse ainda criança esse *carcamano* italiano e que visse as nossas toscas imagens de santas, as fachadas desmanteladas das nossas casas coloniais, cujas cores mal se percebiam, assistisse as melancólicas festas populares do interior, andasse pelas cidadezinhas litorâneas de pescadores.⁴⁷

Pode-se notar também que seu processo não é rápido, mas construído "lentamente", advérbio que, segundo Paulo Pasta, era muito utilizado pelo artista, provavelmente sugerindo que "o seu tempo era o da experiência, das transformações lentas".⁴⁸

Apesar de trabalhar devagar, o resultado das obras indica que Volpi avançava sem maiores percalços ou imprevistos durante a feitura do trabalho, coincidindo, de certo modo, com sua própria trajetória, uma trajetória sem grandes saltos, mas consistente, construída gradualmente. E esse "*carcamano* italiano" soube olhar à sua volta de maneira muito peculiar e reinventar sua história, reinventando, assim, a história da pintura moderna brasileira.

⁴⁶ Ibidem, p. 80.

⁴⁷ VENÂNCIO FILHO, Paulo. Volpi, discípulo do muro. In: *A Presença da Arte*. Cosac Naify, 2013, p. 81.

⁴⁸ Paulo Pasta in: KLABIN. 6 Perguntas sobre Volpi, op. cit., p. 63. Nota 36.

É no início da década de 1950 que surgem as primeiras pinturas de Volpi em um espaço bidimensional. Não se trata, porém, de uma guinada ou de uma ruptura na trajetória do artista, pois, desde a segunda metade da década de 1940, Volpi vinha lidando com a concepção de superfície plana, em uma posição quase solitária no meio artístico brasileiro.⁴⁹

Vê-se na figura 50 um exemplo de obra desse período transitório, da década de 1940 para 1950, da qual fala a pesquisadora Sônia Salzstein. Essa planificação remete a um sofisticado jogo, um ludismo nada ingênuo, mas, ao contrário, extremamente refinado, onde o artista conciliará Tradição e Modernismo, artesanato e Arte, profundidade e plano, proporcionando às suas obras um caráter de transição, trazendo do passado elementos importantes para serem atualizados na modernidade.



Fig. 50 - Volpi. [*Casario*], final da década de 1940
têmpera sobre tela - 39 x 55cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

As construções pintadas neste quadro apresentam tanto bidimensionalidade, quanto terceira dimensão. Há convicção da poética modernista aliada à Tradição, mesmo que seguindo uma lógica própria, autoral. Isso não é de surpreender, pois, como vimos, na década de 1940 a obra de Volpi estava em plena transitoriedade, com o artista buscando conciliar essas duas forças: perspectiva e plano.

⁴⁹ SALZSTEIN, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 38.

Nesta obra, há planaridade nos elementos do centro e à direita e uma perspectiva, que poderíamos chamar de "instintiva", do lado esquerdo, tendo suas linhas a convergirem para um ponto de fuga posicionado, aproximadamente, no alto da janela verde, à direita. Desse modo, o artista une a perspectiva linear - ainda que não exatamente aquela perspectiva rígida e precisa dos renascentistas -, à planaridade modernista. Assim, a obra de Volpi é inserida espontaneamente na linha "evolutiva" da História da Arte, pois, é atualizada no contexto modernista sem, no entanto, romper com o vínculo do passado clássico.

2.3 O LUDISMO

Há também muitos jogos na pintura volpiana. Há muito de lúdico em suas obras, tanto nas formas, quanto nas cores. Linhas horizontais, verticais e diagonais se entrecruzam todo o tempo, formando novas formas geométricas. A partir de composições idênticas Volpi muda as cores de lugar e faz outra pintura. É como se brincasse com os elementos constitutivos do quadro, trocando-os de posição, ora mantendo o cromatismo e mudando as formas, ora aproveitando a mesma matriz e trocando as cores, mas, de um modo ou de outro, criando sempre uma nova obra.

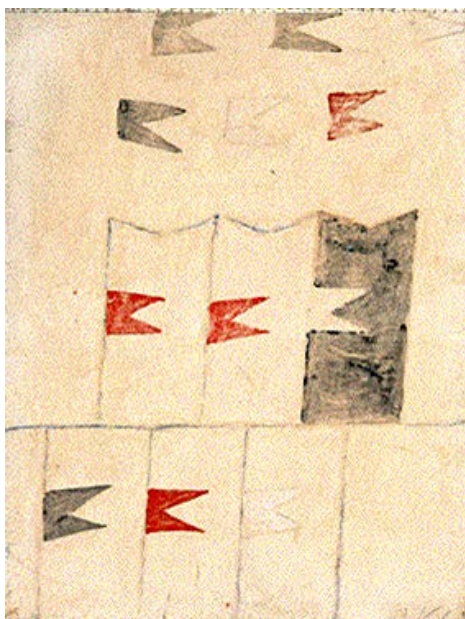


Fig. 51 - Volpi. [*Bandeirinhas*], meados da década de 1960
têmpera sobre papel - 31 x 23cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

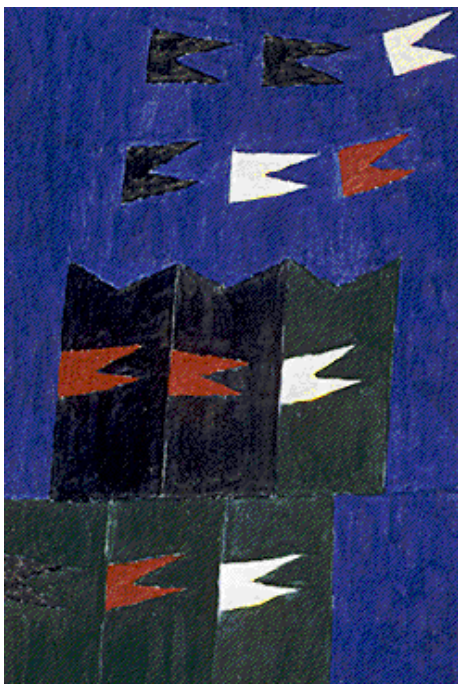


Fig. 52 - Volpi. [*Bandeirinhas*], meados da década de 1960
têmpera sobre tela - 71 x 48,5cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Nas ilustrações anteriores (figs. 51 e 52), podem-se ver dois exemplos de trabalhos que mantém a mesma estrutura compositiva e que, ao mudarem-se as cores, transformam-se em obras totalmente diferentes uma da outra. É interessante observar também que, além da composição, existe um padrão cromático já pré-determinado pelo artista. Porém, neste caso, as cores que são permutadas não são as das bandeirinhas, como seria o óbvio, mas, as do fundo. Desse modo, surge um quadro completamente diferente do primeiro.

Em outro tipo de jogo - visto nas ilustrações a seguir (figs. 53 e 54) -, percebe-se que Volpi aborda o mesmo tema, mas de pontos de vista distintos. No primeiro exemplo coloca o observador na praça - que não aparece na obra -, aproximadamente de frente para a casa à direita. Na obra seguinte o observador já está num ponto elevado, tendo à frente de seus olhos uma vista panorâmica. Mas se trata da mesma paisagem, mudando-se apenas a posição de quem contempla as obras.



Fig. 53 - Volpi. [*Casarios*], meados/ final da década de 1940
têmpera sobre tela - 45 x 76,5cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

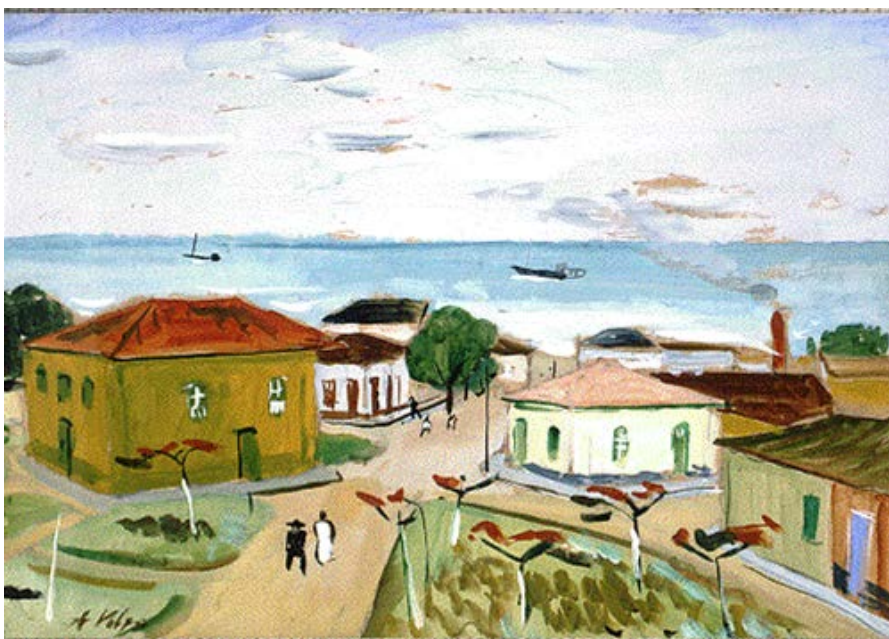


Fig. 54 - Volpi. [*Paisagem*], início da década de 1940
têmpera sobre papel - 45 x 64cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Um incessante desdobrar de padronagens e cromatismos vem à tona, recurso muito utilizado por Volpi para construir o espaço e criar sempre um novo trabalho que, apesar de seu aspecto artesanal, devido à presença de resíduos de pigmento e das marcas das cerdas dos pincéis, nada tem a ver com artesanato, em seu sentido restrito.

Em Volpi existe um refinado raciocínio de construção espacial. Suas obras não são produzidas em 'larga escala', por assim dizer, mas individualmente, sendo dotadas de originalidade. E será devido a essa sua característica em transitar pelo trabalho através de jogos lúdicos, que é possível estabelecer outro diálogo, agora com a tese de Johan Huizinga (1872 - 1945), teórico que propõe categorizar o ser humano como *Homo ludens*, em proposta de substituição a *Homo sapiens*. "O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica." ⁵⁰

Com estas palavras Huizinga inicia sua tese sobre a natureza do jogo, ⁵¹ ressaltando que essa atividade é uma função 'significante', ou seja, encerra em si mesma um determinado espírito, "o qual transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação." Por extensão, pode-se afirmar também - e talvez até com maior razão -, que estarão aí incluídas as obras de arte. Artistas de todas as vertentes sempre "jogaram" com suas criações, e isso é patente em qualquer época. No entanto, haverá naturalmente os que se arriscaram de modo mais incisivo e explícito no ato de "jogar". Neste sentido, não seria exagerado afirmar que Volpi, sem dúvida alguma, é um dos principais expoentes, dentro do cenário artístico nacional.

Vejamos nas ilustrações a seguir (figs. 55 e 56), da série *ogivas* ⁵², o complexo jogo de permutação de cores a partir de matrizes semelhantes, construídas por uma mesma ideia estrutural que, apesar das aparências formais, produziram obras 'individuais' por conta da "personalidade" que Volpi concedeu a cada uma delas.

⁵⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 3.

⁵¹ *Spielen* (palavra original, em alemão) significa tanto jogar como brincar, ampliando o significado do termo. Em português o significado de 'jogo' é específico, restringindo o seu sentido (NT).

⁵² O título dessa série (*ogiva*) está consagrado na arte moderna brasileira. No entanto, ressalta-se que, em sentido estrito, ogiva é uma forma determinada por dois arcos simétricos, o que não é o caso nas obras de Volpi.



Fig. 55 – Volpi. [*Ogiva*], final da década de 1970
têmpera sobre tela - 71 x 35,5cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig. 56 – Volpi. [*Ogiva*], meados/ final da década de 1970
têmpera sobre tela - 33,1 x 24,1cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Percebe-se nas ilustrações anteriores, como o artista, ao construir e distribuir as cores e alterar as dimensões das ogivas, cria inúmeras possibilidades para novos trabalhos. No exemplo da figura 55, Volpi explora tonalidades do azul, indo de um verde esmaecido - no contato com um amarelo idealizado, mas não aparente -, até um violeta pálido - em contato com um magenta, quase despercebido devido à sobreposição do branco. Percorre assim uma escala cromática de modo sutil, indo do verde ao violeta e tendo o azul, em múltiplas tonalidades, como o matiz dominante.

No segundo exemplo, figura 56, a pintura adquire um aspecto aparentemente mais "descontraído" por conta de uma paleta de maior variedade cromática. Entretanto, apesar disso, também está submetida ao rigor volpiano, pois o posicionamento das cores no espaço compositivo segue o mesmo raciocínio do trabalho anterior: uma metódica repetição cromática a preencher as formas criadas por linhas traçadas de cima a baixo e das bordas laterais para o centro, em diagonais, a resultarem em figuras triangulares, retangulares e ogivais, as quais se mesclam e interagem entre si, a estruturar e organizar o espaço bidimensional.

Como num autêntico jogo, Volpi "brinca" de ordenar cores e formas de modo a estabelecer diálogo e equilíbrio entre elas. Cada obra apresenta uma "personalidade" distinta, apesar de oriundas de uma mesma matriz, parecendo serem inesgotáveis as possibilidades criadas pelo artista.

Dentro desta concepção de jogo, é interessante ampliar-se a discussão para abordarmos mais uma peculiaridade em Volpi: a de sempre primar pela economia de meios, praticando o princípio do melhor aproveitamento de espaço. Essa característica incluirá na obra volpiana mais uma modalidade de jogo, similar a um quebra-cabeça – caso levemos em consideração como as formas se encaixam – ou algo da ordem de esconde-esconde – se considerarmos como o artista brinca com as formas, destacando-as e ocultando-as simultaneamente, provocando a participação do observador. Essas particularidades vêm a confirmar o interessante aspecto lúdico da obra desse artista que, talvez mais do que qualquer outro, faça jus à definição de *Homo ludens*.

Como exemplo da sofisticada criatividade de Volpi em sintetizar numa mesma forma, várias interpretações, citemos uma tela denominada “*Casa na praia de Itanhaém*”, (fig. 57), da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fig. 57 – Volpi. [*Casa na praia de Itanhaém*], virada da década de 1940/ 50
têmpera sobre tela - 46 x 65cm. Acervo MAC USP.
fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Suas linhas sugerem perspectiva e plano, nos vários elementos do quadro. As figuras geométricas centrais são um trapézio irregular sobre um retângulo, formando a fachada de uma casa. Lorenzo Mammì faz uma interessante análise dos elementos constitutivos dessa obra. Ressalta que "esse trapézio amarronzado pode ser lido como praça, telhado e praia, simultaneamente. É praça do lado esquerdo, onde parece surgir atrás da fachada com portas azuis; é telhado à direita e acima da cornija verde, onde encobre parcialmente a casa no fundo, se o considerarmos em cima da forma retangular central (parede); e é praia no alto, onde se justapõem as cores marrom e um acinzentado, que seriam o limite entre areia e mar."⁵³ Com maestria, em uma mesma forma geométrica, Volpi parece sintetizar sua obra.

⁵³ MAMMÌ, op. cit., p. 29. Nota 6.

É interessante observarmos que, enquanto a paleta e a maneira de pintar de Volpi se aproximam do artesanal, do fazer manual e, conseqüentemente, da teoria de Ernst Fischer ao preconizar sobre a relevância da mão do homem na construção da cultura, as formas e as composições do artista, ao dialogarem com brincadeiras lúdicas, familiarizam-se com a teoria de Johan Huizinga, encarnando o próprio Homo ludens.

Em sua peculiar simplicidade, Alfredo Volpi concilia em suas obras, a concepção filosófica desses dois grandes estudiosos. Ainda que muito provavelmente jamais tenha tido contato, ouvido falar ou mesmo lido algo sobre esses eruditos - mesmo sendo seus contemporâneos -, Volpi traduz com propriedade, através de seu trabalho pictórico, o que Fischer e Huizinga traduziram em palavras.

2.4 UMA OBRA ANACRÔNICA

Outro atributo que se pode conferir à pintura de Volpi é seu viés anacrônico. É perceptível a referência ao passado no tratamento que o artista dedica à obra. Talvez essa 'memória' arraigada em seu trabalho possa ser consequência de experiências pessoais anteriores. Como já mencionado, Volpi vem morar no Brasil antes de completar dois anos de idade, com sua família, afugentados pelos tempos sombrios que assolavam sua pátria-mãe. Retirantes, partiram para outros países como refugiados, não por vontade própria. Naturalmente, sem entrar nos méritos da psicologia e da psicanálise, consideramos razoável que possa ter havido algum tipo de sentimento que tenha se sedimentado na alma do futuro artista e um dos sintomas que possivelmente aponte para essa hipótese, é que, apesar de ter vivido toda sua vida no Brasil, Volpi jamais perdera o sotaque italiano e nunca quisera se naturalizar, como se, ainda que inconscientemente, se sentisse bem em manter-se ligado às suas raízes europeias.

No primeiro lustro da década de 1940, com seu nome se projetando como um dos mais importantes do modernismo brasileiro, Volpi opta pela substituição da tinta a óleo pela têmpera a ovo. O único dos modernistas dentre as duas gerações a trazer o emprego da têmpera para a modernidade, assim como também o único a ter começado como pintor figurativo e ter chegado ao abstracionismo geométrico.

Como se sabe, a têmpera é uma técnica que fora consagrada pelos antigos mestres italianos, ainda na pr -Renascença, o que constitui, dentre outros motivos, um indicativo da busca do artista pela tradição. Em 1950, ao fazer sua única viagem à Europa, aproveita a oportunidade para ir ao encontro da pintura trecentista, visitando os grandes nomes pr -renascentistas. Vai a Pádua várias vezes, a fim de ver de perto os afrescos de Giotto na Capela dos Scrovegni. Volpi revela-se, assim, um artista que acalenta o zelo de uma volta ao passado para, de l , garimpar fundamentos importantes para sua obra, reinventando e atualizando sua poética.

E esse anacronismo não se limitar  ao tema, mas também   técnica. Suas têmperas apresentarão similaridades com as têmperas lavadas de Giotto (c. 1267 - 1337), (fig. 58); seus mastros, com os de Paolo Uccello (1397 - 1475), (fig. 59), e suas madonas, com as madonas do Trecento italiano, todas estas, obras que ele conheceu *in loco*.



Fig. 58 - Giotto. *O sono de Joaquim*. (c. 1305)
afresco - 200 x 185cm. Capela dos Scrovegni, Pádua/ Itália.
Fonte: <http://www.wikiart.org/en/giotto/the-dream-of-joseph>. Acesso em 13/ 06/ 2015.



Fig. 59 - Paolo Uccello. *O Contra-ataque de Michelotto da Cotignola na Batalha de San Romano*, (c. de 1455)
 têmpera sobre painel de madeira - 182 x 317cm. Museu do Louvre, Paris.
 Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Batalha_de_S%C3%A3o_Romano. Acesso em 7/04/2015.



Fig. 60 - Volpi. [*Bandeirinhas e mastros*], início da década de 1980
 têmpera sobre tela - 47 x 71cm.
 Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

No caso de Uccello, os pesquisadores apontam para certa ligação entre a obra desse artista e a de Volpi, com certeza partindo do pressuposto de que Volpi tivera contato direto com o tríptico do pintor quatrocentista, em 1950. No entanto, achamos prudente termos cautela nessa afirmação, pois, na obra de Uccello, por se tratar de uma batalha entre florentinos e sieneses - que fora um dos muitos conflitos ocorridos com as cidades-estado italianas, do final do século XV até a segunda metade do século XVI -, o que temos, logicamente, são lanças, bastões e espadas, armas de guerra da época.

Em Volpi, as figuras verticais são outras, pois, além da visível ornamentação no corpo dessas formas, há as consagradas "bandeirinhas", ao fundo, remetendo aos festejos juninos e, conseqüentemente, aos mastros. E, se quisermos ir além, em vez de "bandeirinhas" no fundo, poderemos visualizar outros tantos mastros nesta obra; vinte e seis, para sermos exatos. Outra questão que deve ser considerada é que esses mastros só aparecerão nas obras de Volpi a partir da década de 1960, o que pode sugerir que o artista tenha chegado a esse resultado mais por conta de suas próprias pesquisas do que por uma suposta lembrança do que vira na Itália, dez anos antes.

Seja como for, vemos que em vários casos, as obras dos antigos mestres realmente forneceram a Volpi uma inesgotável fonte de referências, não se convertendo, no entanto, nem em cópias, nem propriamente em releituras. A partir delas, Volpi buscará novas interpretações, uma modernização da tradição da pintura. E, assim como Volpi soube assimilar dos antigos o que era interessante para seu trabalho, também soube incorporar à sua obra a linguagem de seus contemporâneos. Observemos nas figuras seguintes como o mestre interpreta uma pintura de Morandi (1890 - 1964) - de sua fase metafísica - e outra de Segall, dois dos artistas que Volpi mais admirava.



Fig. 61 - Giorgio Morandi. *Natureza-morta*, 1918
óleo sobre tela - 68,5 x 72cm.

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=giorgio+morandi>. Acesso em 23/01/2015.

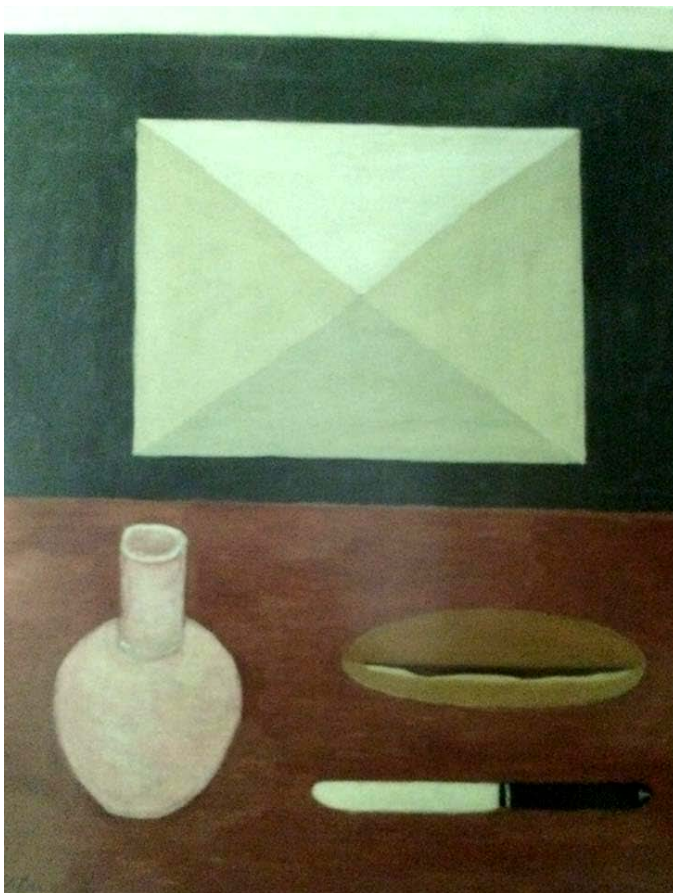


Fig. 62 - Volpi. *Natureza-morta*, final da década de 1940/ início de 50
têmpera sobre tela - 81 x 65cm. Coleção Rubens Schahin.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Nota-se que Volpi reproduz quase que fielmente a estrutura da composição da obra de Morandi, traçando a linha da mesa pouco abaixo da metade do quadro e organizando os elementos sobre o móvel de maneira muito parecida, naturalmente, com outros objetos. Onde Morandi cria o que parece ser uma porta - ou janela -, no fundo do quadro, Volpi faz um quadrado cortado por duas linhas diagonais; onde Morandi coloca um suposto busto de manequim, uma garrafa e uma forma cilíndrica alongada, Volpi posiciona um vaso, um pão e uma faca, respectivamente. O artista do Cambuci apreende o que quer da fase metafísica de Morandi e segue em frente.

Assim também acontecerá em relação a Lasar Segall, porém de modo um tanto mais sutil. Todavia, pode-se perceber que a maneira de estruturar os elementos, colocando praticamente uns sobre os outros, como que empilhados, é bem parecida. Observemos que, no exemplo a seguir, Segall compõe seu horizonte com montanhas e um céu iluminado.



Fig. 63 - Lasar Segall. *Paisagem brasileira*, 1925
óleo sobre tela - 64 x 54cm. Acervo do Museu Lasar Segall (São Paulo).
Fonte: Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo; Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. Vol. 6 - Lasar Segall, p. 58.

Volpi irá simplificá-lo valendo-se de uma única cor planificada. Mas, assim como Segall, também resolverá a profundidade da cena diminuindo a escala das casas à medida que as mesmas se aproximam do horizonte.



Fig. 64 - Volpi. [*Fachadas*], início da década de 1950
têmpera sobre tela - 46 x 60,6cm. Coleção Ladi Biezus.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

E, concluindo esta breve abordagem sobre algumas peculiaridades do trabalho de Volpi, não poderíamos deixar de citar duas obras, as quais se tornaram emblemáticas na produção do artista. Uma delas é *Fachada com bandeirinhas* que, segundo Theon Spanudis, trata-se da primeira vez em que essas formas aparecem na obra volpiana.



Fig. 65 - Volpi. [*Fachada com bandeirinhas*], final da década de 1950
têmpera sobre tela - 73 x 116,5cm. Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Ainda segundo Spanudis, esta obra é de 1954, e não do final da década de 50, como afirmam alguns estudiosos, inclusive a própria Sociedade para catalogação das obras de Volpi. .

Esta fachada de coloridos suaves foi inspirada num dia de festa em Mogi das Cruzes, quando Volpi encontrou a cidade toda enfeitada com bandeirinhas populares. Esta é a primeira vez em que a bandeirinha popular entra no palco volpiano, assunto que será um dos seus temas prediletos na sua segunda fase construtivista e cinética.⁵⁴

E, a segunda obra de significado especial na trajetória de Volpi, não poderia deixar de ser aquela que encantou a crítica internacional e deu ao pintor do Cambuci o prêmio de Melhor Pintor Brasileiro, na II Bienal de São Paulo, em 1953.

⁵⁴ SPANUDIS, Theon. *Volpi*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora (dist.),1975, p. 78.



Fig. 66 - Volpi. [*Casario de Santos*], início da década de 1950
têmpera sobre tela - 116,3 x 73,4cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Theon Spanudis diz que esta pintura trata-se de uma síntese representativa da cidade portuária de Santos, no litoral paulista, unindo as favelas, na parte superior, com as portas dos armazéns, embaixo. O escritor deixará para a posteridade registros sutilmente comovidos sobre essa pintura.

Quando Maria Eugênia Franco viu esta obra em nosso apartamento, ficou emocionada e chamou-a de *Miserere*, levando logo após Mário Pedrosa para conhecê-la também. Esta fachada foi por nós emprestada a Volpi para ser exposta na II Bienal de São Paulo e chamou a atenção de Sir Herbert Read e de seus colegas francês e italiano. Estes conseguiram impor a premiação de Volpi, lutando contra a vontade dos críticos nacionais.⁵⁵

⁵⁵ SPANUDIS, op. cit., p. 76. Nota 18.

Para uma obra peculiar como a de Volpi, rica em detalhes, de variadas texturas e de múltiplos jogos - características próprias de seu trabalho -, o observador deve olhar com olhos bem abertos, por assim dizer, pois, do contrário, é possível que um vermelho lhe passe despercebido no meio de um alaranjado, quando, no entanto, esse vermelho deveria ser notado para que houvesse a compreensão do jogo cromático. Do mesmo modo, uma determinada forma que venha a se repetir não poderá ser desprezada pelo espectador, pois, desse modo, não se conseguirá usufruir do ritmo que pulsa dentro da composição. Estes são alguns dos desafiantes jogos que Volpi nos apresenta. Fruirá mais ou menos aquele observador que, em maior ou menor grau, conseguir enxergar mais longe.

Assim também acontece com a produção de figuras religiosas, a qual o artista irá se dedicar sistematicamente a partir dos anos 1930, a trabalhar durante duas décadas fazendo suas próprias pesquisas. Em 1950, terá a oportunidade de conhecer de perto as obras dos antigos mestres que souberam estabelecer um elo entre a Arte bizantina e o Pré-renascimento, como Margaritone d'Arezzo, para depois introduzirem o Homem em seu estado natural no centro do conhecimento e da Arte, como Cimabue e Giotto. Artistas desse nível não passarão despercebidos por Alfredo Volpi.

3 A ICONOGRAFIA RELIGIOSA

Há na produção de Alfredo Volpi, uma longa série de pinturas religiosas, realmente digna de registro. No entanto, por outro lado, ainda pouco analisada e discutida por críticos e historiadores, se considerarmos o que escreveram sobre o tema em relação ao que já foi publicado sobre a totalidade de sua obra. A própria inexistência de uma exposição voltada especificamente para as pinturas desses santos e/ ou madonas já revela essa realidade. Somando-se, portanto, os escassos textos a uma precária exibição dessas obras, obteremos inequivocamente um quase total desconhecimento do grande público a tão importante acervo.

Vê-se que a ênfase sobre a obra volpiana se dá, sobretudo, à geometrização intuitiva das formas. Uma explicação plausível para essa predileção possivelmente reside naquele já citado argumento de Lorenzo Mammì de que, no início da década de 1950, teria sido importante para os concretistas estabelecerem uma filiação que não fosse com o Portinari.⁵⁶ Sendo assim, seria através de sua peculiar geometrização que Volpi se projetaria dentro o grupo dos modernistas da segunda geração, que incluía literatos como Mário Pedrosa (1900 - 1981), tornando-se, desse modo, um digno representante do concretismo nacional, sem, no entanto, jamais ter sido concretista. Como fora a gramática geométrica a ganhar projeção dentro todas as linguagens de Volpi, destacando-se a premiação na II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953, é compreensível que os pesquisadores tenham se voltado para o que consideraram o melhor de sua obra.

Desse modo, dentre as mais variadas temáticas trabalhadas por Volpi ao longo de quase sete décadas, como figuras humanas, naturezas-mortas, marinhas, casarios, paisagens etc..., será a geometrização das formas a que alcançará a consagração, sendo considerada por seus biógrafos, como a mais importante de sua trajetória, o que virá a lhe proporcionar o ambíguo apelido de "pintor das bandeirinhas", apelido este que o próprio artista se recusava a admitir, insistindo

⁵⁶ Ver página 4 do 2º capítulo desta Dissertação.

em dizer que sua pintura não era sobre um assunto. "Quem pinta bandeirinhas é o Pennachi", respondia, com razão.

As marinhas de Itanhaém - produzidas entre 1939 e 1942, período em que Judite morou nessa cidade para tratar da saúde -, e os casarios de Mogi das Cruzes - pintados na década de 1950 -, ainda terão lugar de destaque, havendo vários registros escritos em artigos e livros dedicados a tais produções. Já as obras voltadas para as personagens religiosas ainda não obtiveram a devida dedicação por parte da crítica especializada. Não mais do que algumas poucas linhas contemplaram tão rica produção, revelando-se assim num incontestável flagrante de certa desatenção a essa temática. Desse modo, buscaremos ampliar um pouco mais a discussão sobre essa gramática religiosa, baseando-nos em alguns textos escritos e comentados por críticos autorizados e em algumas apreciações pessoais.

Há consenso entre os pesquisadores de que Alfredo Volpi, ao pintar seus santos e madonas, não tinha como objetivo criar obras de conversão religiosa ou de veneração: "Uma madona o que é? Uma mulher com uma criança, e só. As primeiras tinham coroa. Depois até isso eliminei. Elas ficaram mais simples e belas".⁵⁷ Esta é a realista visão de Volpi sobre como concebia e produzia as pinturas de suas madonas. Fica claro que, o fundamental para o artista não era a temática - ou o assunto, como ele preferia chamar -, mas como a obra seria resolvida esteticamente. Percebe-se, portanto, que o objetivo desse pintor-operário, ao trabalhar qualquer tema, era resolver questões de composição e de cor dentro da própria esfera da pintura. O crítico Olívio Tavares de Araújo faz uma interessante abordagem da temática religiosa da obra volpiana:

(Seu assumido ateísmo) não impede que um dos segmentos mais notáveis de toda a sua arte sejam quadros de tema religioso, especialmente madonas. Desde sempre, faziam parte de seus deveres profissionais, tanto como pintor-decorador quanto como pintor de cavalete; integravam-lhe o repertório obrigatório, junto com as naturezas-mortas, as marinhas, as paisagens e os retratos. E se não nasciam de fé religiosa, nasciam de uma fervorosa crença na pintura. Depois do concretismo, as madonas sofrem um depuramento que lhes chega à essência.

⁵⁷ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pequena-igreja-de-piracicaba-guarda-obra-de-volpi>. Acesso em 20/ 01/ 2015.

A Virgem está sempre de frente, hierática e nobre, e como não há mais linha do horizonte, parece flutuar no infinito. Suas feições e as do Menino são apenas riscadas a pincel, sem colorido, sombra ou modelado; podem dar a impressão de certa ingenuidade no desenho.

No entanto, Volpi, evidentemente, nunca esteve perto de ser um ingênuo, em qualquer sentido que se dê à palavra. Respondia, sim, ao espírito popular que o cercava; mas, a rigor, os santos e madonas dos anos 60 incluem até erudição, na medida em que refletem as vivências do pintor com seus antepassados espirituais, Margaritone e Giotto.⁵⁸

Com a familiaridade de quem foi amigo e um dos mais importantes colecionadores de Volpi, Olívio Tavares faz uma síntese bastante lúcida e pertinente da temática religiosa do artista, ressaltando que a produção dessas obras sempre estivera presente na trajetória do mestre e que os santos e as madonas dos anos 60 chegariam a alcançar erudição em função de apresentarem estreitos laços com as obras de Giotto e de Margaritone d'Arezzo. Relaciona também a posição frontal das madonas após o contato que o artista teve com o Concretismo, mas não se pode esquecer a influência que teve sua viagem à Europa, em 1950, portanto, antes de seu contato com os concretistas. Após a visita à Itália, suas madonas passam a assumir, preponderantemente, posições frontais, o que nem sempre acontecia em períodos anteriores.

⁵⁸ ARAÚJO, op. cit., p. 16. Nota 2.



Fig. 67 - Volpi. [*Madona com Menino*], meados da década de 1950
têmpera sobre tela - .109 x 72cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Por outro lado, seria mais adequado afirmar que esse contato com os mestres pré-renascentistas, mais do que influenciado, tenha, principalmente, concorrido para acentuar as convicções de Volpi, uma vez que o artista já vinha pesquisando essa frontalidade em suas madonas, mesmo antes de sua viagem à Europa e, obviamente, antes de seu contato com os concretistas.



Fig. 68 - Volpi. [*Madona com Menino*], início da década de 1940
 óleo sobre tela - 53,6 x 33,6cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig. 69 - Volpi. [*Pequena Madona*], meados da década de 1940
 óleo sobre tela - 55,1 x 38,3cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

De um modo ou de outro, o fato é que essa posição frontal dos personagens parece ser um dos fatores primordiais a virem a contribuir para que Volpi tenha trazido à modernidade uma nova discussão, buscando atualizar essa linguagem dentro do contexto do movimento modernista brasileiro. Uma composição triangular e simétrica, como a forma das madonas em posição frontal, estaria totalmente de acordo com as pesquisas geométricas que o artista já vinha fazendo a alguns anos antes da viagem à Itália. De maneira arguta, Volpi, ao perceber essa possibilidade de diálogo, reinventa as problemáticas propostas pelos mestres do *Trecento* italiano e reelabora na sua gramática o mesmo tema, porém, destituído daquelas regras clássicas. Desse modo, dá continuidade às suas antigas pesquisas, como a geometrização das formas, e insere na modernidade os santos pré-renascentistas, atualizando-os no século XX.

No *Catálogo de datação das obras de Alfredo Volpi*, constam duas pinturas de temática sacra ainda do final da década de 1920: um óleo sobre madeira e outro sobre tela. Nas duas aparece um discípulo ajoelhado aos pés de um Jesus envolto por forte halo de luz (fig. 70). Estas pinturas podem ser, portanto, consideradas como o início de uma nova linguagem, que se consolidaria durante os quatro decênios seguintes, tornando-se uma das principais poéticas do artista.



Fig. 70 - Volpi. [*Jesus aparecendo a um apóstolo*], final da década de 1920/ início de 1930
óleo sobre tela - 66 x 107cm.

fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Estes trabalhos serviriam, anos depois, como referências para as pinturas no interior da capela de São Pedro (fig. 71), na Usina de Açúcar de Monte Alegre, em Piracicaba, interior do estado de São Paulo. Esta capela teria sido construída a partir de solicitações da comunidade a Pedro Morganti, proprietário da usina, devido ao grande número de imigrantes italianos que aí trabalhavam e que ansiavam por um templo católico na cidade para poderem participar dos sacramentos. "Os trabalhos de pintura duraram quase um ano. A capela foi inaugurada em dezembro de 1936 para o batizado de Marisa Morganti Ayroza, uma das netas de Pedro Morganti."⁵⁹ Nessa empreitada Volpi contou com a ajuda do pintor Mário Zanini e de Aldorigo Marchetti, encarregado do preparo das tintas. "As pinturas de Volpi e Zanini foram executadas entre o segundo semestre de 1936 e o primeiro semestre de 1937".⁶⁰



Fig. 71 - Interior da capela de São Pedro, pintado por Volpi e Zanini, no segundo lustro da década de 1930.

Fonte: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2014/05/igreja-particular-pintada-por-volpi>. Acesso em 22/ 02/ 2015.

⁵⁹ <http://www.capelamontealegre.com.br/historia-da-capela.php>. Acesso em 25/04/2015.

⁶⁰ <https://coisasantigas.wordpress.com/tag/arte-sacra/>. Acesso em 25/04/2015.



Fig. 72 - Na parede à esquerda da entrada da Capela pode-se ler: "decorada por Alfredo Volpi". Ao fundo, no painel superior, a pintura.
 Fonte: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2014/05/igreja-particular-pintada-por-volpi>. Acesso em 22/ 02/ 2015.

O decênio de 1930 trará mais cinco obras de mesma linguagem: duas no primeiro lustro, mostrando o rosto de uma santa com características semelhantes às das pinturas da década anterior - tanto em relação à iluminação, quanto em relação ao aspecto naturalista -, e, as outras três, já apresentando formas e cores mais personativas. Neste caso, há um salto do naturalismo para um peculiar expressionismo, com personagens dotados de uma personalidade marcante. Ao abdicar do naturalismo - trabalhos de figuras religiosas que parecem fazer parte da época em que Volpi admitia que "fui io que fiz, ma non é mio" -, o artista passará a explorar a expressividade, a ingenuidade e a austeridade de seus santos. Pode-se ver no exemplo 73 o olhar longe e solitário, a pele maltratada, a barba desgrenhada e o despojamento do hábito de São Francisco de Assis. Através de recursos pictóricos, Volpi alcança uma dramaticidade extrema, que parece conseguir ser ainda mais impactante e comovente do que a própria realidade. Transmite com muita intensidade a humildade, a abnegação, a solidão e a pobreza do Santo mendicante.



Fig. 73 - Volpi. [*São Francisco de Assis*]. Final da década de 1930
óleo sobre cartão - 45 x 32cm.

fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

O decênio de 1940 será peculiar na trajetória de Volpi por ser um período de muita criatividade e de transição, tanto do ponto de vista temático, quanto por conta da passagem da pintura a óleo para a têmpera, da pesquisa da natureza para a pintura, da luz para a cor. Além disso, haverá uma grande diversificação de temas nessa mesma década, como marinhas, casarios, figuras humanas, naturezas-mortas, motivos populares e, naturalmente, pinturas religiosas. A temática sacra se multiplicará, aumentando para quinze o número de obras catalogadas. Nesta fase, alguns trabalhos começarão a evidenciar certa geometrização, não apenas dos personagens, mas também da composição geral do quadro, moldando-se perfeitamente ao seu espaço raso. Algumas obras de madonas já apresentarão claramente formas abstratas geométricas, como se pode ver nas figuras 74 e 75. As linhas arquitetônicas do ambiente prenunciam as fachadas dos casarios e servirão também como arcabouço para as futuras "bandeirinhas".



Fig. 74 - Volpi. [*Madona com o Menino*], meados/ final da década de 1940
têmpera sobre tela - 73 x 60cm.
fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig. 75 - Volpi. [*Madona com o Menino*], final da década de 1940/ início de 1950
têmpera sobre cartão - 35 x 26,9cm.
fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

No decênio seguinte, de 1950, o número de obras de tema sacro saltará para trinta e seis, número que, coincidentemente, se repetirá na década de 1960. A partir de então, não aparecerão mais registros de pinturas de gramática religiosa no catálogo oficial de Alfredo Volpi.

Mário Pedrosa será o primeiro escritor a dedicar algumas palavras sobre uma fração dessas pinturas de santos e madonas, com as quais Volpi participara da exposição *Do moderno ao contemporâneo na coleção Gilberto Chateaubriand*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM- RJ), em 1981. A participação de Volpi não fora apenas com as referidas obras, mas com trabalhos inseridos num recorte de tempo entre 1924 e 1957. O crítico, reconhecidamente marxista, procurará estabelecer uma ligação temática entre os operários e os santos, iniciando o parágrafo a citar "os homens do trabalho". Pouco antes houvera feito uma consideração sobre uma fase de Volpi a que ele (Pedrosa) denominara "social", dada a predileção que o artista dedicou aos temas populares e aos trabalhadores, mas todos como homens privados em sua vida particular. Pedrosa, então, desenvolve seu comentário estabelecendo uma relação entre esses proletários e "uma série de santas e santos".

Em correlação com essas preocupações com os homens do trabalho, nos quais o pintor vê, sem dúvida, companheiros de profissão, aparece uma série de santas e santos, ao gosto dos santeiros populares, e, então, a fatura dessas telas tende a formas toscas, tais como as da criação popular, e a composição se assemelha à da experiência cubista assimilada. Os claro-escuros que acentuam no desenho a corporeidade maciça das figuras se vão esquematizando pouco a pouco, para dar lugar a um jogo de tons cromáticos que começam a assumir papel decisivo na composição.⁶¹

Ratificando o texto de Pedrosa, podemos perceber na ilustração a seguir (fig. 76), características implementadas por Volpi "ao gosto dos santeiros populares", seja na simplificação das formas ou na paleta cromática, além de certa fatura que tende a "formas toscas", tais como as criações popularescas, negligenciando, por exemplo, as medidas-padrão "acadêmicas" da figura humana.

⁶¹ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 56.

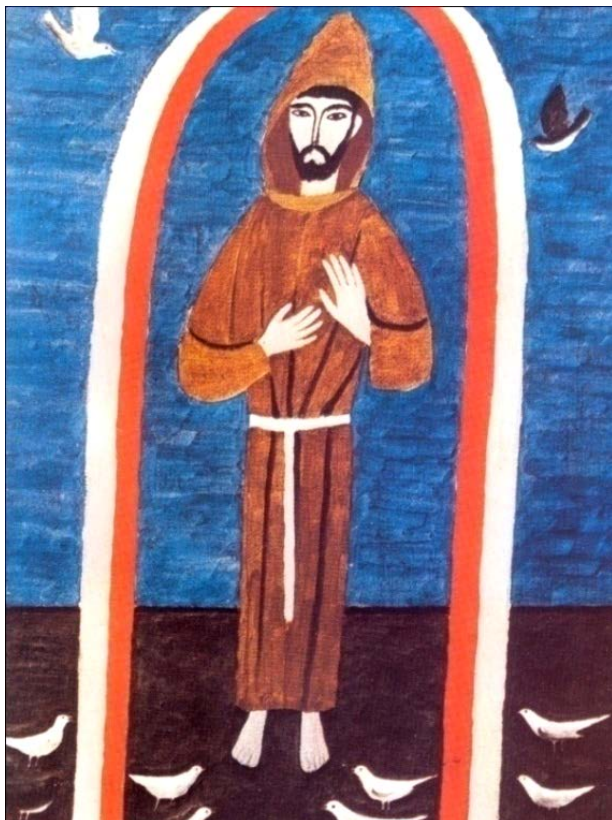


Fig. 76 - Volpi. [*São Francisco de Assis*]. Final da década de 1950/ início de 60
têmpera sobre tela - 72,9 x 53,7cm.
fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Mesmo de uma forma aparentemente ingênua, percebe-se o cuidado de Volpi com a composição geométrica do quadro, posicionando o santo no centro de um arco - que pode ser um portal -, mas que, no entanto, não sugere uma passagem de fora para dentro, nem o contrário. É estritamente um arco posicionado em primeiro plano, permitindo-se ver o cenário atrás dele. Naturalmente, serve também como importante elemento estrutural e estético, a enriquecer a composição. Além disso, é interessante observar que, mesmo não sendo Volpi um homem visto como voltado à religiosidade, ele pinta um São Francisco rodeado de pombinhas e assumindo um movimento bem característico dos santos - com a mão direita ao peito e a esquerda a abençoar -, uma explícita e bela representação de bênção, simbologia que certamente fugiria a qualquer pessoa não conhecedora do significado de tal gesto. Esse detalhe demonstra que, independentemente de ser cético ou não, Volpi tinha ou teve contato de algum modo com a iconografia católica.

Lorenzo Mammì enfatizará a construção das madonas, demonstrando que, por trás das supostas 'formas ingênuas' do desenho, há uma estrutura sedimentada, elaborada pelo artista e que é de certa maneira consequência de suas pesquisas geométricas. Em seguida ligará essa produção à influência de Margaritone d'Arezzo, Cimabue (c. 1240 - c. 1302) e Duccio (c. 1255 - c. 1318).

Até nas imagens sacras, que Volpi pintou logo depois da fase concretista, se reconhecem os efeitos de suas pesquisas sobre motivos geométricos. Essas figuras, sobretudo as da Virgem com Menino, são construídas quase sempre com base em dois recursos básicos: por um lado, linhas tortuosas que se desdobram a partir de um nó estrutural, o qual geralmente corresponde às mãos, e que atravessam os corpos assumindo diferentes significados ao longo de seu caminho; por outro, motivos geométricos, cada um com significado específico (triângulos para as túnicas, meias-luas para os braços e assim por diante), que ecoam entre a figura da mãe e a do filho. Normalmente, soluções do primeiro tipo prevalecem quando a Virgem e o Menino são unidos no abraço; a do segundo, quando estão em posição rigidamente frontal e hierática, mantendo os braços afastados em simetria do corpo. A origem de ambas as tipologias pode ser encontrada na pintura italiana de estilo "grego": de um lado, as figurações frontais de Margaritone de Arezzo, que Volpi admirava; de outro, o desenho sinuoso de Cimabue ou de Duccio.

De outro ponto de vista, porém, as telas sacras de Volpi retomam os mesmos procedimentos elaborados na fase geométrica: repetição e expansão de figuras; bandeirinha e cata-vento.⁶²

De fato, são evidentes as semelhanças formais citadas por Mammì, levando-se em consideração, naturalmente, a enorme distância - em todos os sentidos - que separa a realidade histórica e cultural entre Volpi e os pré-renascentistas. Podem-se ver também modelos de composição similares noutros mestres italianos, como Fra Angélico (c. 1387 - 1455) ou mesmo Rafael (1483 - 1520), (figs. 79 e 80). São Madonas realizadas em intervalo de quase um século de distância, mas que mantêm estruturas de composição bem próximas, ou seja, parece ter se criado, desde pelo menos a partir do século XIII, um certo padrão de representar a Virgem com o Menino. Ao terem sido visitadas por Volpi, possivelmente ficaram impressas em sua privilegiada memória.

⁶² MAMMÌ, op. cit., p. 35-36. Nota 7.



Fig. 77 - Volpi. [*Madona com o Menino*], meados/ final da década de 1950
têmpera sobre tela - 116,5 x 58,4cm. Coleção Domingos Giobbi.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig. 78 - Duccio. *Madona e Menino com seis anjos* (detalhe), (c. 1288 - 1300)
têmpera sobre madeira - 31,5 x 22,5cm. Museu de Belas Artes de Berna, Suíça.
Fonte: http://www.wga.hu/html_m/d/duccio/. Acesso em 17/02/2015.



Fig. 79 - Fra Angelico - *Madonna com São Domingos, São Francisco, São João Batista, São Paulo e quatorze serafins* (detalhe), c. 1428-1430
têmpera sobre madeira, 128 x 68 cm. Galeria Nacional de Parma, Itália.
Fonte: http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_F/fra-angelico/fra-angelico-V.htm. Acesso em 17/02/2015.



Fig. 80 - Rafael de Sanzio. *A Virgem de Grão-duque* (1504)
 óleo sobre madeira - 84 x 55cm. Palácio Pitti, Florença, Itália.
 Fonte: <https://translate.google.com.br/#it/pt/Sull%27opera%3A%20%22MADONNA%20COL%20BAMBINO>. Acesso em 17/02/2015.

Outro texto dedicado à sintaxe religiosa de Volpi é o do escritor e colecionador Marco Antonio Mastrobuono que, ao comentar sobre tais personagens, aborda questões que ainda são objeto de discussão pelos críticos contemporâneos, sobre se houve ou não uma influência determinante no trabalho do artista, após este ter conhecido *in loco* os afrescos dos mestres pré-renascentistas italianos. Surpreendentemente, Mastrobuono limitará essa produção apenas à década de 1960.

Nos santos, figuras que Volpi pintou nos anos 1960, é visível a influência de Margaritone d'Arezzo e, em especial, de Giovanni Cimabue. Volpi a eles se referia com entusiasmo. Mais: gabava-se do número de vezes que fora a Pádua, em sua única viagem à Europa, para deslumbrar-se com a Cappella Scrovegni. Com os olhos, devorou Giotto. Experimentou a influência. Pode-se dizer que a degustou, mas nada disso autoriza situar sua obra, ou parte dela, no Gótico italiano.⁶³

⁶³ MASTROBUONO, op.. cit., p. 28. Nota 1.

Para Mastrobuono, "é visível a influência de Margaritone d'Arezzo" (c. 1220 - c. 1290) nas figuras religiosas de Volpi. Realmente, há evidentes semelhanças, como a frontalidade dos personagens e o formato triangular da composição. Mas é importante tornar a ressaltar que, tais afrescos do final da Idade Média, ao serem vistos por Volpi, parece, antes de qualquer outra coisa, terem servido para confirmar as pesquisas que o artista já vinha fazendo há anos e não terem sido uma nova descoberta. Provavelmente, fora para ele uma importante comprovação de que havia estreito diálogo entre seu trabalho e o dos mestres pré-renascentistas italianos, apesar de trilhar pela tangente, uma vez que sua trajetória foi, desde sempre, independente de qualquer movimento ou tendência.



Fig. 81 - Margaritone d'Arezzo. *Madona e Menino entronizados* (c. 1270)
têmpera sobre painel - 102,2 x 55,9cm.

Acervo: Museu Estadual de História Medieval e Moderna, Arezzo - Itália

Fonte: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41622.html>. Acesso em 16/02/2015.

Assim, Volpi traz para a modernidade importantes elementos do passado para incorporá-los à sua obra. A imponência, a majestade e um misterioso silêncio que envolvem as pinturas do *Trecento* terão sua correspondência nas madonas de Volpi. Um observador mais sensível poderá perceber esses atributos ao contemplá-las em vez de apenas observá-las. Há algo de admirável nessas pinturas, mas, como toda grande obra, de difícil explicação.

O fato é que essas madonas têm em si leveza, inocência e pureza. Majestosas como rainhas e tão maternais e acolhedoras que, mesmo sem envolver seu Filho com os braços, percebe-se que Ele se mantém confiante em seu colo maternal, como se pode ver na figura 81. Ambos estão coroados, remetendo imediatamente à realeza, mas, por não serem coroas realistas, percebemos tratar-se de outro tipo de majestade, muito mais simples, mas numa esfera muito além da nossa realidade. Um observador mais atento poderá enxergar na coroa da Mãe o prenúncio das bandeirinhas, aqui de ponta-cabeça.



Fig. 82 - Volpi. [*Madona com o Menino*]. Meados/ final da década de 1950
têmpera sobre tela - 116,5 x 58,4cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Talvez por causa de sua composição triangular, a aludir à Trindade Sagrada, ou mesmo devido à depuração de todos os elementos excessivos, esta obra de Volpi evoca um ar meditativo. Enquanto a Mãe olha diretamente para o observador, com um olhar tão austero quanto meigo, o Filho dirige seus olhos para outros horizontes, como a contemplar o futuro. Ergue em sua mão direita uma flor branca, símbolo de pureza, que toca na linha do ombro de sua Mãe e faz com que nosso olhar suba pelo manto até chegar à sua face. Na mão esquerda, o Menino traz um globo azul, símbolo do nosso pequeno mundo, anunciando que ali está o Rei do universo. As cores complementares - alaranjadas e azuis - destacam Mãe e Filho e, simultaneamente, manifestam a força da individualidade de cada um deles, deixando evidentes duas personalidades distintas. Um fundo azul transparente nos convida adentrarmos nesse maravilhoso infinito.

Nesta oportunidade, nos reportamos a Rodrigo Naves a comentar sobre o azul de outra obra volpiana [*Elementos de fachada e bandeirinha*], de meados da década de 1960, mas que pode ser aplicado também, e sem nenhum estranhamento, a esta obra:

"Não seria possível afogar-se nesse azul (caso fosse mar). Um azul leve, espaçado, indica que a profundidade é pouca, quase nenhuma. Se o fizermos céu - passagem que o próprio quadro parece solicitar -, aí sim nos perderíamos.

(...) 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"⁶⁴

A historiadora Sônia Salzstein também tecerá outro importante comentário sobre a produção dessas figuras católicas de Volpi. Observará que, no início, elas irão constituir o assunto principal, mas que, no transcurso de sua sintaxe, acabarão por entremear-se a outras temáticas. A continuidade dessa poética em, aproximadamente, quatro décadas, é, sem dúvida, algo a se considerar.

⁶⁴ NAVES, op. cit., p. 179. Nota 40.

Pode-se dizer que pelo menos certos temas religiosos, tratados com muita simplicidade, remontavam ao período formativo da obra de Volpi, pois no curso dos anos 30 e até o princípio dos anos 40 encontramos, além das cenas caipiras de vilarejos, muitas imagens de São Francisco de Assis e de madonas moldadas em uma matéria espessa, sem grandes detalhamentos, e tendo apenas a fisionomia individualizada em discretas torções expressivas. Mas é curioso que tais imagens tenham perseverado nos desenvolvimentos subsequentes da pintura de Volpi, extraordinariamente adaptadas à lógica do espaço raso e esquemático que ganhava impulso na obra no final da década de 1940. Uns pares de anos depois, já avançando pela década de 1950, além de santos e madonas, o artista engastava com desenvoltura bandeirolas, mastros, fitas e brinquedos populares no arcabouço construtivo que ia se divisando em sua pintura...⁶⁵

Veremos na ilustração a seguir, da década de 1960, um exemplo do que foi citado por Salzstein, onde ela chama a atenção para o curioso fato de que as imagens religiosas tenham permanecido engastadas nas pinturas subsequentes de Volpi.

De fato, o mais óbvio seria que o artista, como num processo evolutivo, deixasse para trás sua produção anterior para se dedicar a uma nova poética, do mesmo modo que muitos o fazem e que ele próprio já houvera feito algumas vezes, como no já citado caso da passagem da luz da natureza para a autonomia da cor. Dado um passo à frente, continua-se a caminhada sem se voltar atrás. Mas Volpi, mesmo avançando com passos firmes e chegando às suas novas pesquisas - mastros, fitas e fachadas -, engastará essa poética com seus santos e madonas, não abrindo mão de sua estimada produção de temas religiosos até o final da década de 1960.

Realmente, é um fato interessante a afeição de Volpi por personagens católicos, uma vez que, não é demais ressaltar, o artista se auto-proclamava ateu. Na figura 82 vê-se um São Pedro - observar a chave em sua mão direita -, que tanto pode ser interpretado como a imagem do santo impressa numa bandeirola a tremular, no dia de sua festa, ou como o próprio santo apreciando de uma janela uma comemoração festiva. Faz parte das artimanhas do jogo artístico de Volpi ampliar as possibilidades de interpretação.

⁶⁵ SALZSTEIN, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 35.

Além disso, é admirável como o mestre concilia mastros, bandeirinhas, portas, fitas e a figura de um santo, numa mesma obra, de maneira tão harmônica e dentro de uma composição tão bem elaborada.



Fig. 83 - Volpi. [*Mastro de São Pedro*], início da década de 1960
têmpera sobre tela - 75,3 x 55cm. Coleção Mastrobuono.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Como vimos, as obras de temática religiosa, até o final da década de 1940, traziam os santos como protagonistas da cena, ou seja, eram seus personagens principais. A partir dos anos de 1950, aproximadamente, esses personagens passam a surgir inseridos noutras temáticas, aparecendo junto a flâmulas, estandartes e fitas, e interagindo com fachadas, mastros e "bandeirinhas".

À medida que os “motivos” se tornavam mais esquemáticos, mais abstratos, desmanchava-se o particularismo de sua origem, fincada em certo regionalismo brasileiro (o retábulo colonial, as bandeiras de procissão, a decoração da festa caipira do interior de São Paulo), e a matriz popular adquiria um sentido mais vago e arcaico, a ponto de muitas dessas madonas evocarem a leveza bidimensional das madonas do Trecento.⁶⁶



Fig. 84 - Volpi. [Madona com Menino], meados/ final da década de 1950
têmpera sobre tela - 73,5 x 50cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Desse modo, percebe-se que as madonas e santos tiveram relevante importância também como elementos de transição entre fases na construção da obra volpiana.

⁶⁶ SALZSTEIN, op. cit., p. 35. Nota 9.

A própria iteração dessas figuras noutras temáticas sugere, ainda que implicitamente, o valor que tal gramática teria para o artista, uma vez que, como sabemos, Volpi não se dispersava dos objetivos, permanecendo todo o tempo focado em suas pesquisas. Desenvolvia sua obra de forma crítica, metódica e pragmática, calculando as consequências, nunca abrindo espaço para criações despreziosas. Desse modo, cada pincelada de Volpi é um digno motivo de cuidadosa apreciação.

3.1 - BREVE ANÁLISE SOBRE A MADONA DO ROSÁRIO



Fig. 85 - Volpi. [*Nossa Senhora do Rosário*], início da década de 1960
têmpera sobre tela - 105 x 74cm. Coleção Ladi Biezus.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

A madona citada na introdução deste trabalho é esta da figura 85, a qual me deparei a mais ou menos quinze anos atrás, no final dos anos de 1990. Uma imagem que de algum modo me impactou, na ocasião, e que acabou sendo o ponto de partida para esta dissertação. Hoje, volto a revê-la em ilustração. Trata-se, evidentemente, de Nossa Senhora do Rosário, apesar de Volpi não tê-la intitulado, pois nunca o fazia. Uma obra cromaticamente vibrante, onde o artista explora os limites das cores complementares, destacando o verde do manto da Virgem sobre o vermelho que preenche o fundo da tela, num extraordinário jogo de contrastes. É interessante que, em vez de entrarem em atrito, como seria o óbvio, Volpi consegue dominar essas duas cores de modo que uma funciona em prol da outra, harmonicamente. Como contraponto a essa vibração cromática, semblantes austeros, em preto e branco, serenos e profundos. Curiosamente, em vez do frêmito das cores, são essas faces que atraem para si o ponto de interesse da obra, sendo os primeiros elementos observados.

Não obstante à maestria com que trabalha o colorido, Volpi cria um movimento tal que, ao olharmos para o quadro, nosso foco visual direciona-se imediata e espontaneamente para as faces santas, muito em função de, além do jogo cromático, as linhas da grande coroa sobre a cabeça da Virgem convergirem para o seu rosto. Assim também acontece com as linhas da coroa sobre a cabeça do Menino. Ao concorrerem para esses pontos, essas linhas criam um vértice, destacando as faces da Mãe e do Filho. Suas cabeças estão emolduradas por faixas negras, que são os seus cabelos. Temos também as vestes que, como setas, mas em sentido contrário ao das coroas, apresentam a mesma forma pronunciada de convergência à medida que se aproximam dos rostos. Tais artifícios, somados à oposição entre as cores neutras e um amplo espaço de matizes contrastantes, são determinantes para que o olhar do observador perceba, antes de qualquer coisa, as serenas faces.

De postura altiva e hierática essa madona de traços bizantinos perscruta diretamente o observador, com um olhar franco e maternal. As dimensões da coroa que porta sobre a cabeça estão, possivelmente, relacionadas à grandeza majestosa da Rainha, exaltando assim sua magnanimidade. Mas a coroa em si, como em vários outros casos, não ostenta nenhuma riqueza material, sendo de uma simplicidade admirável. Em momento algum indica que se trata de um

ornamento luxuoso, pois não se vê nenhuma pedra preciosa a brilhar, nenhuma gema que remeta à ostentação, mas, ao contrário, apesar de solene, é de uma pobreza encantadora, como em todas as santas de Volpi.

A face e a mão da Madona são de uma brancura esplêndida e seus cabelos, negros como o azeviche. Este contraste extremo ressalta o rosto da Rainha, sendo outro fator preponderante para que o olhar do observador dirija-se para esse ponto de interesse, como já foi dito. Suas vestes esverdeadas, de pinceladas rarefeitas, parecem veludo, remetendo ao manto real.

Também as mãos e a face do Menino são tais como as da Mãe, porém, sendo menores, ecoam como um contraponto às mãos da Virgem, estabelecendo um suave ritmo à composição.

O rosário, como se fora a partitura dessa "música", liga a Mãe ao Filho, atravessando a tela de uma lateral à outra, através de suas notas. Numa delicada curva, reforça a percepção de um ritmo suave. Também é negro, como os cabelos da Madona e do Menino, como se fora de ébano, mas dialoga harmonicamente com os outros matizes.

Assim como a coroa da Rainha, seu tamanho é desproporcional, mas de fundamental importância dentro da composição e do dinamismo da obra, suscitando movimento e potencializando a harmonia. A cruz aponta para a base do manto, que torna a conduzir o olhar do espectador de volta para as faces santas, retomando-o de novo a partir da mão esquerda do Menino, e recomeçando o movimento.

Como a Mãe, o Filho também tem uma feição bizantina, lembrando os traços de Margaritone. Suas vestes apresentam formato triangular e são de um vermelho terroso, como o de sua coroa, a qual, por sua vez, é de uma cor próxima à cor da coroa de sua Mãe. O gesto de sua mão direita repete o gesto que a Mãe faz ao apresentar o rosário, criando uma linha imaginária que se inicia em seu rosto e vai até a mão de sua Mãe, passando pela sua própria mão.

Ambos, Mãe e Filho, estão cuidadosamente emoldurados por um largo traço escuro, quase da tonalidade de suas coroas, como a separar o universo religioso

do mundo pagão, ou, noutras palavras, a pureza da arte pictórica da contaminação de uma realidade secular poluída. Esta última definição certamente estaria mais de acordo com as convicções de Volpi.

Mas a obra de um pintor intuitivo e estrategista não estaria completa se seus santos e madonas não tivessem uma morada à altura para habitarem. E, na passagem da década de 1960 para 1970, saem de cena os personagens católicos e surgem as "formas ogivais", a remeterem a imponentes catedrais.

3.2 AS CATEDRAIS

A partir da década de 1970 Volpi começará a produção da série denominada *Ogivas*. A nosso ver, um nome inadequado, pois, para fazer jus a esse título, a composição dessas obras deveria ter sua estrutura em forma de dois arcos simétricos - já comentado na 17ª nota de rodapé deste trabalho -, o que não acontece. O que vemos são duas diagonais que surgem dos lados da base do quadro e vão se encontrar no centro da parte superior, criando um vértice, como um triângulo isósceles.



Fig.86 - Volpi. Sem título, início da década de 1970
têmpera sobre tela - 47,8 x 24cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Essas formas surgem exatamente no momento seguinte ao que Volpi parece ter concluído sua série de figuras religiosas, pois não voltará mais a estas. É como se estivesse repondo no seu altar mais íntimo, outra poética de mesma intensidade espiritual. Figuras humanas não mais aparecerão em seu trabalho. A partir de então serão só formas geométricas: fachadas, bandeirinhas, ogivas, mastros e barcos à vela, gramáticas que já vinham na trajetória do artista há algumas décadas. Porém, nesta fase final, parece que esses barcos enfunados assumem nova conotação: a de estarem se preparando para zarpar para a eternidade, levando a bordo seu criador.



Fig. 87 - Volpi. [*Barco*], final da década de 1970
têmpera sobre tela - 31,9 x 48,5cm.
Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Olívio Tavares de Araújo, no livro *A construção da catedral*, chama a atenção para esse viés religioso na obra de Volpi, lembrando que foi a erudita Maria Eugênia Franco a primeira pessoa a ressaltar a religiosidade patente das 'ogivas volpianas', no catálogo de uma exposição na Galeria Cosme Velho, em São Paulo, no mês de novembro de 1973, no qual escrevera sobre "bandeiras dentro de construções ogivais, góticas, tornadas magicamente tema religioso, insinuando ter feito a descoberta de um caminho todo particular para o encontro do sagrado".⁶⁷ Indo além, o autor prosseguirá o raciocínio, afirmando que, de fato, percebe

(...) certa religiosidade que se insinua na própria obra de Volpi como um todo, da década de 50 para cá. O principal paladino dessa ideia teria sido o psicanalista e amigo pessoal do artista, Theon Spanudis, que também sugeriu o aparecimento de uma espécie de fase metafísica, "noturna e misteriosa", que resultaria do confronto com o destino mortal, que surge em idade avançada.⁶⁸

Por não considerarmos *ogiva* o nome mais adequado para a composição - pelos motivos já apresentados -, conceberemos *catedral*, como a chamou Olívio

⁶⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Volpi: a construção da catedral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo/ Logos Engenharia, 1981, p.30.

⁶⁸ ARAÚJO, op. cit. Nota 67.

Tavares, corroborando o que já havia sido expressado por Maria Eugênia Franco, pois vemos aí uma maior coerência com o tema.

Desde o início houve, nesta série, uma curiosa ligação com o Vaticano, sede das catedrais, como se verá a seguir. Além disso, seu formato é o de uma catedral gótica. Marco Antonio Mastrobuono relata que a ideia das formas ogivais não surgiu repentinamente, mas depois de anos de muito trabalho. Teria se iniciado no final da década de 1960 e partido de uma composição mais tarde chamada de *meia ogiva* (fig. 88). Willys de Castro (1926 - 1988) teria, então, sugerido a Volpi um rebatimento da composição, de modo que a mesma ficasse simétrica e que a metade à direita viesse a "refletir" a metade à esquerda. Volpi teria aceitado a sugestão e pintado a tela, que, de uma composição vertical, tornou-se horizontal.



Fig. 88 - Volpi. [Meia ogiva], início da década de 1970
têmpera sobre tela - 46,6 x 31,7cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Uns dois anos depois, o artista foi convidado a participar de uma exposição no Vaticano e pintou uma *Ogiva* na proporção de "dois quadrados", verticalmente. No entanto, a exposição não aconteceu. O quadro, em seguida, fora adquirido pelo sócio da Galeria Cosme Velho, recebendo o nome de *Vaticano* (fig. 89). E fora na

exposição desta galeria que Maria Eugênia Franco tivera contato com estas obras pela primeira vez, deixando registrado no catálogo a impressão religiosa que teriam lhe causado.



Fig. 89 - Volpi. [Meia ogiva], início da década de 1970
têmpera sobre tela - 136 x 67,3cm.

Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Ao chegar às catedrais, parece que Volpi alcança o mais complexo e o mais completo de sua obra, pois consolida problemáticas novas e antigas, formas que se alternam entre figuras e fundo, projetando-se e recuando, construindo elaborados jogos com triângulos e retângulos, verticais e diagonais. Em seguida, com as cores, preenche os espaços paciente e continuamente, como a própria construção de uma catedral, pedra sobre pedra. Deve ser uma grande vertical de pedra e luz a levar o homem à presença do Sagrado. A tela não exige uma paleta rica, mas suas cores devem ocupar os lugares exatos, de modo a proporcionar

harmonia cromática e equilíbrio na composição. A partir de então, os triângulos deverão ser colocados em evidência a formarem, simultaneamente, bandeirinhas e novas catedrais, mas estas em miniaturas.



Fig.90 - Volpi. Sem título, início da década de 1970
têmpera sobre tela - 135,9 x 68,2cm.

Fonte: Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.



Fig.91 - Volpi. Sem título, meados da década de 1970
têmpera sobre tela - 135,5 x 68cm.

Fonte: Fonte: CD da Sociedade para catalogação da obra de Alfredo Volpi.

Essa grande série de catedrais abarca em si, e com muita propriedade, toda a potência artística do mestre; os marcados vestígios do gesto, os traços das mãos do artista-operário, o elaborado jogo lúdico de uma obra visual, as cores vivas e puras a remeterem à alegria de viver e as austeras e tonais, a chamarem a atenção para a sobriedade com que nossa vida deve ser conduzida. Enfim, o grande Alfredo Volpi soube dosar com singeleza e erudição sua longeva trajetória artística, a mostrar a todos nós um belo exemplo de vida através de sua Arte, aparentemente ingênua, assim como são simples e ingênuas todas as grandes obras da natureza.

4 CONCLUSÃO

Ao nos propormos realizar uma pesquisa sobre as obras de sintaxe religiosa de Alfredo Volpi, nos deparamos com uma série de sucessivos desdobramentos, imprevistos em sua maioria, mas que fazia-se necessário serem abordados e, dentro do possível, resolvidos. À medida que esses percalços foram se apresentando, no intuito de dirimi-los, o estudo teve que ir se aprofundando, chegando, às vezes, até mesmo a começar a desvirtuar-se de um caminho preestabelecido. Contextos históricos, políticos e culturais da época, articulações entre os artistas, novas propostas estéticas provenientes do exterior a encontrarem aqui solo fértil etc. Todo esse ambiente em que se vivia à época foi levado em consideração a fim de que pudéssemos estabelecer uma melhor contextualização dos fatos e, conseqüentemente, da trajetória artística de Volpi.

Feito isso, abordamos algumas características que consideramos as mais manifestas na pintura do artista, como seu aspecto artesanal, seu ludismo e seu anacronismo e encerramos tecendo comentários sobre a iconografia religiosa de sua obra com ênfase na 'Madona do Rosário' - quadro que deu início a este estudo - e a série das 'Catedrais'.

Esta pesquisa se deu em função de percebermos forte religiosidade inata na obra de Volpi, em cada uma de suas fases, principalmente quando passa a trabalhar com a têmpera. Casarios, bandeirinhas, mastros, madonas, santos, barcos, velas e catedrais. Todos contam um belíssimo poema de amor à vida e de amizade às pessoas, uma inequívoca expressão de religiosidade. Isso é, de fato, religar o homem ao Divino. Decerto uma religiosidade particular, mas não desprovida de beleza, de busca de algo superior, de princípios e de verdade. Mesmo dentro de um ambiente conturbado em que passou seus primeiros anos de vida, Volpi abstraiu o que havia de bom e de belo para sua obra. E assim deu ao mundo a singeleza de verdadeiras obras-primas. Para praticar a religiosidade, Volpi precisou apenas de suas têmperas, suas telas e seus pincéis. Criou suas figuras do pó, como Deus, e deu a cada uma delas o sopro da vida para que pudessem transmitir ao mundo uma mensagem de Boa Nova. Este é Alfredo Volpi, esta era sua religião. E os anjos disseram Amém!

5 BIBLIOGRAFIA

- 1 ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 2 ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Dois Estudos sobre Volpi**. São Paulo: Funarte (Coleção Contemporânea), 1986.
- 3 ARAÚJO, Olívio Tavares (texto); BIEZUS, Ladi (curadoria da mostra). **Volpi: projetos e estudos. Em retrospectiva - décadas 40 - 70**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.
- 4 BEUTTENMÜLLER, Alberto. "Alfredo Volpi" in: **Volpi, Ianelli, Aldir: 3 coloristas**. São Paulo: Grupo IOB, 1989.
- 5 BIEZUS, Ladi (org.). **A. Volpi**. Introdução e comentários de Theon Spanudis. Editor Helmut Krüger Düsseldorf – Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1975.
- 6 _____. **Volpi: A construção da catedral**. Ensaio introdutório de Olívio Tavares de Araújo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo – Logos Engenharia S.A., 1981.
- 7 BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Maria Lucia Machado (trad.) 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- 8 CABO, Sheila. **Goeldi: Modernidade Extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1995.
- 9 CATTANI, Icleia Borsa. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento das artes visuais (1900 – 1950)**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.
- 10 CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- 11 _____. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.
- 12 COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes plásticas (Coleção Temas e Debates; 5), 1987.

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada, seguido de A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac**. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa (trad.). São Paulo: Escuta, 2012.

14 _____. **Ante El tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

15 DUARTE, Paulo Sérgio. **A trilha da trama e outros textos sobre arte**. Luisa Duarte (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

16 FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010.

17 FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Orlando Neves (trad.). Lisboa: Editora Ulisseia. (publ. em 1959 e rev. p/ autor em 1963).

18 HADDOCK-LOBO, Rafael (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

19 HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. João Paulo Monteiro (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2012.

20 KLABIN, Vanda (mediadora). **6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

21 LEME, Dulce Maria Pompeo de Camargo. **Trabalhadores ferroviários em greve**. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

22 LOPES, Almerinda da Silva. **Arte abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2010.

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

24 _____. **Volpi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (2. reimp. 2006).

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

26 MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**. São Paulo: Experimento, 1994.

27 NAVES, Rodrigo. "Anonimato e singularidade em Volpi" in: **A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

28 NIEMEYER, Oscar (Museu). **Volpi: o mestre de sua época**. Curadoria de Olívio Tavares de Araújo. Curitiba, 2007.

29 PASTRO, Cláudio. **A Arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço**. São Paulo: Paulus, 2010.

30 PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/ Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.)**. - 1. ed. 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

31 _____. **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy A. (org.). São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1981.

32 PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Aracy Amaral (org.). 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

33 PENTEADO, Jacob. **Belèzinho, 1910: retrato de uma época**. 2. ed. São Paulo: Carrenho Editorial/ Narrativa Um, 2003.

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

35 SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

36 TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

37 VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. (trad.) Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (original publ. em 1550).

38 VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Volpi, discípulo do muro" in: **A Presença da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- Multimídia

39 CD-ROM da **Associação para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi**. GIOBBI, Domingos (Presidente); MASTROBUONO, Marco Antonio (Direção); BARDI, Pietro Maria (Coordenação). 1997.