

ESPAÇOS MODERNOS EM DISPUTA NO PRIMEIRO VOLPI

Carlos Pires¹

Resumo: Este artigo investiga os anos iniciais da carreira de Alfredo Volpi, abrangendo de meados da década de 1910 ao começo dos anos 1920, com foco nas maneiras como o pintor opera com referências modernas diversas. A pesquisa desenvolve-se por meio da análise formal e crítico-historiográfica de algumas de suas primeiras telas, articulando-as ao debate cultural paulistano e à formação do artista no meio de imigrantes italianos. O artigo analisa as características modernas de Volpi três décadas antes de sua consagração nos anos 1950, iluminando as disputas estéticas que reconfiguravam o cenário paulista no começo do século XX.

Palavras-chave: Alfredo Volpi; Arte Moderna Brasileira; Imigração Italiana

MODERN SPACES IN DISPUTE IN THE EARLY VOLPI

Abstract: This article investigates the early years of Alfredo Volpi's career, spanning from the mid-1910s to the early 1920s, with a focus on the ways in which the painter operates with diverse modern references. The research develops through the formal and critical-historiographical analysis of some of his first canvases, articulating them with the cultural debate in São Paulo and the artist's training within the Italian immigrant community. The paper analyzes Volpi's modern characteristics three decades before his consecration in the 1950s, illuminating the aesthetic disputes that were reconfiguring the art scene in São Paulo at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Alfredo Volpi; Brazilian Modern Art; Italian Immigration.

ESPACIOS MODERNOS EN DISPUTA EN EL PRIMER VOLPI

Resumen: Este artículo investiga los años iniciales de la carrera de Alfredo Volpi, abarcando desde mediados de la década de 1910 hasta principios de los años 1920, con un enfoque en las maneras en que el pintor opera con diversas referencias modernas. La investigación se desarrolla a través del análisis formal y crítico-historiográfico de algunos de sus primeros lienzos, articulándolos con el debate cultural paulistano y con la formación del artista en el entorno de los inmigrantes italianos. El

¹ Carlos Pires é professor de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7596-8241>. <http://lattes.cnpq.br/0083119723013570>. pirescarlos@gmail.com

artículo analiza las características modernas de Volpi tres décadas antes de su consagración en los años 1950, iluminando las disputas estéticas que ya reconfiguraban el escenario paulista a principios del siglo XX.

Palabras-clave: Alfredo Volpi; Arte Moderno Brasileño; Inmigración Italiana.

Introdução

Lorenzo Mammì, em um estudo central sobre Alfredo Volpi, analisa a produção do pintor a partir da estreita relação entre o artesanato — ou o ofício manual realizado para sua subsistência — e a pintura propriamente artística. O objeto específico da reflexão inicial do crítico é um trabalho tido como "meramente artesanal", executado nas paredes do Departamento Pediátrico do Hospital São Luiz Gonzaga, no bairro do Jaçanã, em São Paulo, no ano de 1949. O que impressiona Mammì é o fato de Volpi não ceder à "tentação de trabalhar como artista", sabendo delimitar um campo específico de atuação para a sua pintura, distinto da atividade operária que executava para sobreviver (Mammì, 1999, p. 7-8). Em termos que o crítico ainda não coloca nesse momento inicial de seu ensaio, mas que se tornarão um dos eixos de sua reflexão, o pintor parece ter clareza da dimensão moderna de seu trabalho artístico.

Poucos anos depois, no início da década de 1950, Volpi passaria a viver quase exclusivamente de seu 'trabalho de artista'. Prêmios em importantes exposições internacionais e novas encomendas permitiram que ele se dedicasse integralmente ao ofício pictórico. Essa transição ocorreu quando o pintor já havia passado dos 50 anos — ele nasceu em 1896 — e deveu-se, principalmente, ao fato de ele ter sido visto por diversos setores intelectuais como um nexos orgânico entre a realidade popular brasileira e as vertentes construtivas da arte moderna internacional (Rosa, 2018). Estas últimas tornaram-se hegemônicas naquele contexto de intensa reconfiguração material do país marcado tanto pela industrialização e urbanização recente como pela criação de novas instituições, como a Bienal de São Paulo e os museus de arte moderna, que transformaram o campo artístico nacional.

Nesse momento, correntes da arte moderna já presentes nas décadas anteriores vinculadas às vertentes construtivas e à abstração emergiram de maneira mais efetiva no debate público. Dentro desse cenário, Volpi consolidou-se como um nome em disputa² — o embate em torno dele colocou em evidência diferentes projetos de modernidade no país. Suas telas de formas geométricas, fachadas e bandeirinhas, pintadas com têmpera, consagraram-no a ponto de sua produção anterior, que já somava mais de três décadas, ser praticamente esquecida fora de pequenos círculos de colecionadores e especialistas. Este artigo pretende contribuir para a compreensão do pintor e das diferentes concepções sobre a arte moderna no Brasil durante os anos iniciais de sua carreira, de meados da década de 1910 ao começo da seguinte. Até os 50 anos, Volpi dependeu de seu ofício de artesão para subsistir, resguardando espaço — e alguma liberdade — necessário para a realização de sua obra, dinâmica que compartilhou com muitos outros artistas brasileiros, de diferentes campos artísticos, de sua geração.

² Um momento chave dessa disputa foi a divisão do Prêmio de Melhor Pintor Nacional na II Bienal de São Paulo (1953) entre Volpi — então com 57 anos — e Di Cavalcanti que explicitou um choque entre duas visões de arte moderna. Embora os bastidores já tivessem desenhado a vitória de Di Cavalcanti, o júri internacional, liderado pelo crítico Herbert Read, e provavelmente influenciado por Mário Pedrosa, impôs a divisão do prêmio alegando a superioridade da pintura recente de Volpi.

Alfredo Volpi começou sua trajetória artística³ junto a muitos pintores paisagistas, em sua maioria imigrantes italianos, que atuavam na cidade de São Paulo ou passaram por ela nas primeiras décadas do século XX⁴. Suas primeiras telas das quais se tem registro, de meados dos anos 1910⁵, são retratos e paisagens heterogêneas que testam diferentes possibilidades artísticas, desde abordagens mais sentimentais a trabalhos que buscam constituir a estrutura dos quadros por meio de uma relação entre o desenho e a pintura bastante sofisticada para um jovem pintor. Ele já estava nesse momento atento a formas distintas de espacialidades modernas, ou já estava elaborando essas formas em sua obra por meio de uma pincelada aberta que começava a se normalizar no contexto paulista daquele momento da década de 1910⁶.

A conquista de um espaço moderno, que boa parte da crítica advoga como uma realização do pintor da segunda metade da década de 1940 em diante, já é algo que se dá, de maneira irregular, é verdade, no começo de sua obra que acontece, em boa medida, junto ao “assunto”, para usar seu próprio termo, por isso as aspas, provavelmente oriundo dos contextos que vivenciou com pintores paisagistas. Essa irregularidade de tom do começo de sua pintura é, por outro lado, bastante regular, ou no mínimo, bastante autoconsciente, na maneira como revela muitas vezes “uma relação tão íntima [das coisas] com a pasta de que são feitas que chega a lembrar as paisagens que Morandi pintaria mais tarde” (Mammì, 1999, p. 10).

Volpi estava, na medida de um pintor com poucos recursos, bastante atento aos desdobramentos de diferentes formas da pintura moderna no país, desde as relacionadas ao seu núcleo mais imediato de imigrantes italianos (Pires, 2017), até as que foram apresentadas em exposições que aconteceram nas primeiras décadas em São Paulo – ele foi, entre outras, à exposição de 1917 de Anita Malfatti⁷. Já existia uma dimensão processual nas suas primeiras produções na qual a estrutura da pintura era um resultado⁸, ou era algo que precisava ser conquistado caso a caso em contato com o “assunto”.

Considerar Volpi um pintor primitivo, como tendeu a fazer parte da fortuna crítica, desconsidera a formação particular do artista no contexto de imigrantes em São Paulo. Esse ambiente específico trazia tanto a tradição moderna dos *macchiaioli* — anterior a Manet e aos impressionistas — quanto uma leitura própria de Cézanne que, embora distinta da recepção francesa, aos poucos se estabelecia

³ Para sobreviver Volpi trabalhava como pintor decorador, profissão que gozava de algum prestígio. Cenógrafos como Léon Bakst, da companhia de Diaghilev, era apresentado dessa forma, como pintor decorador, na década de 1910 (Correio Paulistano, 1917, p. 6). Existia de qualquer maneira um bom espaço para esse ofício nesse momento.

⁴ Ruth S. Tarasantchi (2016) fez um extenso mapeamento desse contexto.

⁵ Como é sabido, o pintor não datava seus quadros.

⁶ Quando retorna da França em 1905, Pedro Alexandrino, um importante pintor das primeiras de São Paulo, não foi bem recebido na cidade, segundo Ruth Sprung Tarasantchi (1996, p. 31), mesmo com já quase 50 anos e uma longa e bem-sucedida trajetória artística. O público e a crítica paulistas de então demonstraram certa resistência à sua fatura, estranhando a pincelada aberta e de caráter mais “expressivo”, que naquele momento, ao que parece, ainda confrontava o gosto dominante.

⁷ Além do seu nome aparecer na lista de convidados, alguns trabalhos dos anos 1920 do autor claramente elaboram os conhecidos retratos de Anita Malfatti de 1917. Ambos, pintor e pintora, foram ver no mesmo dia, em 2 de junho de 1919, a exposição de pintura italiana, com mais de trezentas telas, organizada por Paulo Forza (O combate, 3 de junho de 1919).

⁸ Ao comentar o racionalismo cubista, Argan comenta o suposto “racionalista” Cézanne: “Cézanne não afirma que se devam reduzir as aparências naturais a formas geométricas; ele não se refere a um resultado, e sim a um processo” (1999, p. 112).

no meio artístico paulista⁹. O próprio pintor francês fora, em seu tempo e posteriormente, rotulado como uma espécie de primitivo por certas vertentes da historiografia da arte (Crary, 2013, p. 284).

De fato, Volpi encontrou naquele cenário dos anos 1910 um campo moderno com características específicas relacionadas tanto a um debate nacional¹⁰ quanto à diferentes possibilidades de formas modernas em jogo. Exemplo disso é a pintura de sua irmã costurando que, segundo Mammi, “é construído segundo linhas onduladas, de uma elegância um tanto fácil, conforme o gosto vagamente *art nouveau* dominante no Brasil da época” (Mammi, 1999, p.11)



Figura 1. Alfredo Volpi, *Minha irmã costurando*, [c. 1920]. Óleo sobre madeira, 46 x 32 cm. Coleção Saul Libman.

Essa, poderíamos dizer, pintura de costumes de Volpi, para além da evocação sentimental que o ambiente humilde de trabalho doméstico traz, apresenta uma solução, articulada ao “assunto”, para que a estratégia tonal seja colocada e ancorada como o processo específico de apresentação da cena: o contraluz filtra uma iluminação quente no ambiente, estabelecendo nele uma espécie de penumbra. Nessa atmosfera, que contribui para a criação de um clima intimista no qual os elementos se determinam quase sem contornos marcados, acontece, no corpo curvado da irmã, uma relação sofisticada entre a tinta e os tecidos por ela manipulados. Estes últimos, mais claros, apresentam certa transparência ao filtrarem a luz, dialogando com os que caem em seu colo e com os de seu vestido simples que, em camadas, realizam um jogo tonal.

A penumbra cria, de fato, uma ambiência — o que parece uma solução fácil — que permite estabelecer o fundo abaixo da mesa (não diretamente implicado no contraluz) com poucos traços, rígidos e esquemáticos, mas ainda assim sem contornos marcados. Dos tons dominantes de ocre, marrons e castanhos emergem, do vestido e do pano, um delicado contraste de azuis e tons quase rosas e ocres, delicados e “sujos” ao mesmo tempo, um contraste corajoso, ainda que suave, que ganha

⁹ Após a morte de Cézanne, em 1906, e ao longo da década seguinte, o pintor praticamente não figurou na imprensa brasileira. As raras e primeiras menções ao seu nome surgiram, salvo engano, apenas em revistas especializadas no final dos anos 1910.

¹⁰ Tadeu Chiarelli em uma tentativa pioneira de recuperar as especificidades desse campo apresenta marcos desses nacionalismos em disputa que ganham maior força em 1914 com a Primeira Guerra Mundial, já que São Paulo estabelecia modulações específicas deles: a Sociedade de Cultura Artística, em 1912, a Revista do Brasil, em 1916, e a Liga Nacionalista em 1917 (1995, p. 93-4).

força na forma como as pinceladas distribuem essas cores nos volumes e, também, na oposição das cortinas iluminadas, quase douradas, que filtram a luz na janela.

As linhas onduladas são relativamente raras na composição; elas delimitam alguns contornos, de modo bastante irregular, nos tecidos da janela e marcam alguns outros pontos. O que predomina na tela — e que o desequilíbrio da irmã na cadeira ajuda a potencializar — são as ondulações da própria pintura, nas quais os limites dos elementos figurados, do desenho, coincidem, na maior parte, com os limites das pinceladas e das cores, apresentando-se de forma mais bem resolvida no vestido e nos tecidos. A quadro traz um apelo sentimental tanto no assunto figurado quanto na atmosfera geral, mas carrega, também, uma engenhosa relação moderna entre tecidos, luz e pinceladas. O quadro é fruto de estudos do pintor, dos quais alguns sobreviveram.



Figura 2. Alfredo Volpi, *Minha irmã costurando*, [c. 1919-1920]. Óleo sobre tela, 35,5 x 25,5 cm. Coleção Rodolpho Ortenblad Filho.

Nessa segunda versão, a pintura é resolvida em outros termos. Não existe o contraluz por meio do tecido na janela; a cortina está aberta e se enxerga algo da realidade exterior de forma esquemática, com poucos traços. O ângulo de perfil sofre uma modificação: a irmã é retratada no mesmo ambiente e executando uma ação similar, porém vista a partir de um posicionamento ligeiramente recuado, em três quartos. Segundo Mammi, a “composição por planos solidamente cortados é movimentada, tanto dentro do quarto como fora da grande janela, por sutis matizes luminosos, que têm sua culminância nos reflexos castanhos e brancos dos cabelos e da veste da irmã. Talvez seja o melhor retrato de Volpi, nessa primeira fase” (Mammi, 1999, p. 11). Essa outra pintura de costumes de fato possui planos mais solidamente cortados, embora não tão solidamente assim. A luz sem filtragem incide de forma menos difusa se o critério de comparação for a tela anterior. Isso de fato atenua o caráter sentimental. O centro da composição, como na outra, é o trabalho da irmã na parte mais clara da tela, que apresenta o que de mais específico possui o trabalho do irmão pintor: a pasta clara é tinta, tecido e luz que enxergamos sobre os ombros dela, da irmã, o que traz, para o bem e para o mal, um caráter menos posado para a cena.

Outras telas pertencem a essa série de estudos com a figura feminina costurando, como a obra reproduzida abaixo que, de forma mais equilibrada — e não por isso melhor¹¹ —, apresenta uma solução intermediária entre as duas anteriores, ainda dentro de uma estratégia tonal.



Figura 3. Alfredo Volpi, *Sem título*, [c. 1924]. Óleo sobre cartão, 25,7 x 14,5 cm. Coleção particular.

O foco no trabalho feminino doméstico que traz analogamente o próprio trabalho do pintor aparece, em uma solução não tonal, em outro estudo provavelmente dessa mesma época.



Figura 4. Alfredo Volpi, *Sem título*, [c. 1924]. Óleo sobre cartão, 41,5 x 26,5 cm. Coleção particular.

¹¹ A força de muitas telas de Volpi provém de uma estratégia de desequilíbrio, de desestabilização do observador (Pires, 2018, pp. 150-2), que o pintor começa a desenvolver antes de ter um contato mais efetivo com Cézanne.

Em vez da modulação sutil e contida de tons, Volpi introduz aqui blocos de cores saturadas. O azul profundo da parte superior do vestido contrasta ao mesmo tempo com o encosto vermelho e a moldura amarela que envolve os dois outros blocos. O verde sobre o colo da figura - que tem a cabeça curvada interrompida pela parte superior da moldura - aparece como certa continuação do azul um pouco mais claro imediatamente acima dele emoldurado pelo laranja das mãos, reduzidas praticamente a pinceladas, e por marcas também alaranjadas que brotam do azul do vestido. Esse verde que oscila de tons claros a quase pretos escorre do colo da mulher e se funde aos marrons do chão. Esses marrons se elevam ficando mais escuros à medida que escapam pela porta aberta que recorta um espaço preto interno, o que, paradoxalmente, confere certa bidimensionalidade ao espaço. Volpi irá insistir em muitos quadros nas décadas seguintes em um jogo de espaços que se verticalizam abruptamente trazendo certo encolhimento perspectivo. Boa parte de suas fachadas, antes delas se tornarem mais estáticas, resulta desse jogo que apresenta, realiza efetivamente, esse encolhimento.



Figura 5. Alfredo Volpi, *Sem título*, [c. 1945]. Têmpera sobre tela, 34,7 x 26,9 cm. Coleção particular.

Figura 6. Alfredo Volpi, *Sem título*, [1939]. Óleo sobre tela, 54,0 x 81,4 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Doação Francisco Matarazzo Sobrinho).

No quadro em questão, da figura 4, a oscilação entre um espaço que se projeta para outro por meio da porta aberta e os marrons que enguiçam essa projeção e propõem sua compressão, seu achatamento, é central para o efeito geral, e para as cores que são mais “puras” no trecho que o quadrado amarelo delimita ao fundo, sem ser fundo propriamente, do lado esquerdo a partir da base da porta. A construção de um encolhimento perspectivo, a apresentação da sua processualidade em relação a alguns marcos espaciais mais, digamos assim, esperados, é algo presente de diferentes maneiras desde os primeiros trabalhos de Volpi. A pintura para acontecer, e isso parece valer para sua obra toda, com certa atenuação nos anos 1970, precisa instaurar instabilidades em diferentes níveis, no desequilíbrio compositivo que estranhamente se estabiliza, na dissonância de cores, na pincelada como um fator estruturante e em certa capacidade de simbolização e narratividade que o pintor, seguindo sua leitura prática sobre os limites da abstração, parece perseguir de diferentes formas ao longo de sua trajetória.

Como defende Sônia Salzstein, a emulação recíproca entre a arte culta e a visualidade popular na pintura de Volpi, expressa em um jogo autoconsciente de meios pictóricos, pode esclarecer sua

predileção por superfícies planas, comprimidas e sem volumetria¹². Como revelam as anedotas sobre ele, Volpi preferia a pintura instintiva e visceral de José Antônio da Silva a nomes consagrados da arte moderna como Picasso. Na distinção categorial que fazia entre artistas e pintores, com os últimos levando a melhor, Picasso era para ele um grande artista, enquanto Matisse, Albers e José Antônio da Silva eram pintores, sem a necessidade do adjetivo “grande” (Pires, 2018, p. 135).

Volpi parece, nesse período inicial, aproveitar o próprio espaço eclético de disputa criado pelo ambiente cultural da época para testar os limites de sua pintura, atento, ao que parece, à negociação com o gosto do público. O jovem pintor mostra-se bastante eclético na medida em que testa diversas possibilidades de composição e fatura. Nessa busca, ele experimenta linguagens mais convencionais, efeitos mais fáceis. Ele transita, com vimos, de ensaios de modulação tonal para reflexões sobre a cor e o espaço, até efeitos de um lirismo mais dramático de forte herança oitocentista que encontrava eco entre os colecionadores de São Paulo¹³.



Figura 7. Alfredo Volpi, *Sem título*, [c. 1920-1924]. Óleo sobre tela colada sobre cartão, 50 x 60 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É o que se observa na paisagem em questão, na qual o pintor flerta com uma atmosfera grandiloquente. Essa ambição retórica manifesta-se na escala monumental dada à natureza em relação às figuras e no próprio dramatismo da composição. A árvore retorcida à esquerda, recortada contra um céu brumoso e vasto que ocupa aproximadamente 2/3 da tela, evoca, algo já difusamente dentro do senso comum, a tradição do sublime romântico. Há uma noção de isolamento forçadamente melancólica na estrada de terra sinuosa por onde avança a carroça com os bois, mergulhada em uma paleta sombria de contrastes acentuados. Ao carregar na expressividade dos céus e na crueza da paisagem rural, Volpi ensaia um tom teatralizado e eloquente, distante da síntese contida e silenciosa da qual seu trabalho ficou, no senso comum, conhecido. O pintor nunca, ou quase nunca, primou pela contenção e/ou pelo silêncio, soube modular, com estridência muitas vezes, tons dramáticos, com

¹² Among the issues requiring comprehensive examination, one might mention, for instance, the stimulating reciprocal emulation in Volpi's painting between the cultured art tradition and the popular visuality, in a keen and self-conscious play of pictorial means. Perhaps a closer look at this issue would enable us to elucidate Volpi's fondness for flat surfaces, for a painting pressed into spaces that lack volumetrics and retain just a few structural elements (Salzstein, 2018, p.3)

¹³ Ver o ótimo estudo de Maria Izabel Ribeiro (1992) sobre esses colecionadores e seus gostos.

bons e maus resultados, ao longo de praticamente toda a sua trajetória, ou até, no mínimo, o começo dos anos 1970. Até em raras obras da sua fase supostamente concreta¹⁴ da segunda metade dos anos 1950, em que reduz o uso das cores a praticamente brancos e pretos, sua estridência - ou as dissonâncias que cria - em diferentes níveis, é perceptível (Pires, 2018, pp. 156-8).

Embora ainda preso a certa criação de atmosfera romântica pelo tema, o segundo carro de boi resolve a pintura mais em seus próprios termos, ou, dizendo de outra maneira, se afasta do efeito mais fácil do quadro anterior, que tem um “assunto” semelhante, na medida em que muda a angulação e articula o desequilíbrio, um dado central de seu trabalho, entre os dois principais planos.

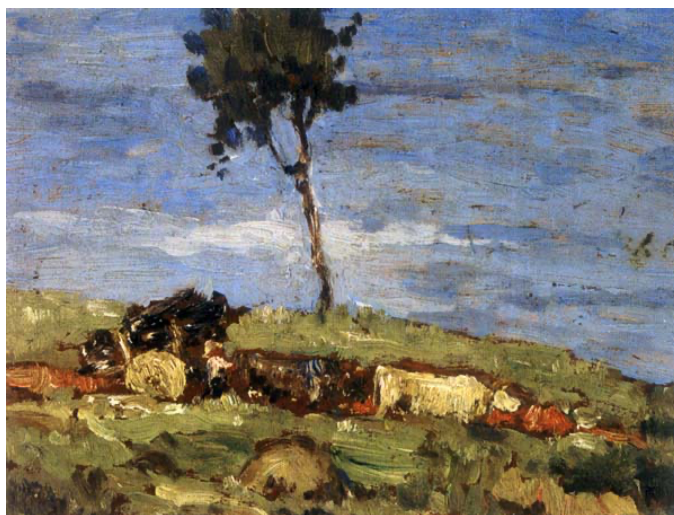


Figura 8. Alfredo Volpi, *Sem título*, [c. 1920-1924]. Óleo sobre tela colada sobre cartão, 17,5 x 23,2 cm. Coleção particular.

A atenuação da retórica do quadro anterior se estabelece aqui, entre outros fatores, pela radical reconfiguração do espaço. Ao adotar uma angulação mais baixa e próxima, Volpi joga a linha que divide a terra e o céu em uma diagonal descendente e tensa, desestabilizando as expectativas por composições mais convencionais com a linha do horizonte tendendo a fornecer uma relação entre as partes, como costura espacial, de modo a ancorar a percepção do observador. Em vez do recuo em perspectiva da estrada sinuosa, o que se vê é uma compressão do plano inferior contra a barreira do céu. As pinceladas na relação tensa entre desenho e pintura parecem tão determinantes como o uso das cores e a construção espacial para o efeito da distinção entre os campos da pintura.

A carroça com os bois e a figura humana agora parecem lutar contra a própria gravidade do terreno inclinado, transformando o "assunto" anedótico em um tensionamento de massas pictóricas. A transição entre os dois grandes planos se evidencia no tratamento da árvore. Diferente do contorno descritivo e cenográfico do primeiro quadro, a árvore aqui se converte em um eixo vertical, cujo tronco inclinado acentua, em sentido contrário, o vetor de desequilíbrio da cena – parece uma interessante tentativa frustrada de equilíbrio que acentua o desequilíbrio. As pinceladas, por sua vez,

¹⁴ Não parece adequado classificar esse momento do pintor como uma 'fase concreta', já que esta fase é, como estamos vendo, fruto de um trabalho contínuo de mais de três décadas. Os concretos, por sua vez, eram jovens que se lançaram com afinco na disputa do campo cultural daquela época. Acredito ser mais correto, ou ao menos mais justo, considerar esse período como uma fase volpiana dos próprios concretos. Theon Spanudis, um importante colecionador e conhecedor de Volpi, argumenta - tendo ao fundo um forte ressentimento pelo fato de sua leitura sobre o pintor ter sido ignorada nos debates públicos - que os concretistas desde os anos 1950 aparelharam periódicos e criaram um artista conveniente para seus objetivos na disputa daquele campo cultural. Para uma boa leitura dessa disputa interpretativa ver Antonio Brasil Jr. (2019).

abandonam a função de preenchimento atmosférico para assumirem uma fisicalidade opaca e direcional. O céu já não é um plano de fundo infinito, mas uma trama densa de azuis, ocre e cinzentos que competem em relevo e textura com a crueza da terra. Ao deixar a fatura visível com essa aspereza, os elementos perceptivos se formam da própria deposição, e decomposição, da matéria na tela. O branco central, que tem uma nuvem ao fundo como origem, se mistura a uma parte determinada mais a frente do tronco. Essa contaminação cezanniana que acontece, segundo Clark, em “áreas em que o primeiro plano e o plano do fundo se tangenciam com energia e intensidade” (2007, p. 79), aparece nesse ponto específico desestabilizando, mais uma vez, a percepção.

Considerações finais

Crary argumenta que um dado central em Cézanne é “como as descontinuidades e as disjunções que ele descobriu tornaram-se base para novos modelos de síntese e organização perceptiva” (2013, p. 324). O fato é que Volpi teve provavelmente pouco contato, ou nenhum, até o começo dos anos 1920, com reproduções de Cézanne¹⁵, ele provavelmente intuiu seus modelos, que interessantemente não se “modelizam” a ponto de criarem estruturas mais fixas até o começo dos anos 1970¹⁶. Essa intuição - que em alguma medida corresponde a transformações nas formas de percepção do mundo que se intensificam nas últimas décadas do século XIX, segundo o argumento de Crary (2013) - deve ter acontecido mais por meio de uma vivência prática, até aquele momento, com os pintores paisagistas do que com o contato com reproduções de Cézanne. Alice Brill defende que

A influência do movimento *macchiaioli*, mais próximo do que o impressionismo francês a Mário Zanini e Volpi, devido a sua filiação italiana, pode explicar possivelmente, a “contradição” apontada por Mário de Andrade, entre a temática “impressionista” e um enfoque técnico-estético antiimpressionista, nestes pintores, e na maioria de seus futuros companheiros de grupo. Se, na temática, buscam registrar, diretamente do real, a visão cotidiana de sua vida circundante, dando preferência a paisagens urbanas e suburbanas, à maneira impressionista, o modelo *macchiaioli* oferece – na técnica – um procedimento que o aproxima do impressionismo, sem confundir-se com ele: o uso de dois sistemas diversos de representação, que se superpõe sem fusão – a mancha e a perspectiva (1984, p. 31)

É provável que exemplos de Courbet, de Manet, dos impressionistas e de Cézanne estivessem ausentes da experiência sociocultural de Volpi nesse seu primeiro momento formativo até o começo dos anos 1920, embora pinturas com faturas abertas, com pinceladas aparentes determinando uma relação mais tensa entre o desenho e a pintura, comesçassem a integrar progressivamente exposições em São Paulo a partir da segunda metade da década de 1910.

¹⁵ Talvez Volpi tenha tido algum contato prévio com reproduções, embora os periódicos dos anos 1910 apresentassem uma circulação baixíssima do nome de Cézanne — cenário que começa a mudar na imprensa apenas na década de 1920. De qualquer maneira, seria difícil intuir a complexidade do trabalho do pintor francês por meio de cópias impressas. Um marco definitivo para Volpi, discutido por Rodrigo Naves, foi sua visita à Exposição de Arte Francesa de 1940. Recuperando o relato de Sérgio Milliet, Naves aponta que o pintor “enfia-se nos salões durante horas, todos os dias, contemplando e estudando afinal, nos originais, aquilo tudo que até então amara de longe [...]. Cézanne sobretudo o comove. [...] O trabalho dos volumes, a composição, os valores, tudo é analisado em silêncio que se quebra de quando em quando com um palavrão surdo” (Naves, 2008, p. 142).

¹⁶ Volpi explorou certas direções e assuntos, como vimos antes na série de mulheres costurando, mas esses não chegam a se consolidar como estruturas fixas nem, acredito, nas suas obras com têmpera do final dos anos 1940 até 1970, ao contrário do que indica o senso comum do “pintor de bandeirinhas”. A repetição de certos elementos reconfiguram a estrutura quase caso a caso até a série das ogivas.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRASIL JR., Antonio. “Alfredo Volpi na Berlinda”: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes. *Teoria e Cultura*, v. 14, n. 1, p. 14–30, 2019.
- BRILL, Alice. Mário Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às bienais. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CLARK, Timothy James. *Modernismos*. Organização de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 81, p. 139–154, jul. 2008.
- PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. *19&20*, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017.
- PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 37, n. 1, p. 143–159, jan./abr. 2018a.
- PIRES, Carlos. Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. *ARS*, v. 16, n. 34, p. 117–141, dez. 2018b.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- ROSA, Pedro. A tale of masters and islands: Volpi claimed by Mário Pedrosa. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 3, p. 849–873, dez. 2018.
- SALZSTEIN, Sônia. *Volpi Paints Volpis: The Nuclear Period: 1950s / 1960s* (Art Basel Miami 2018). São Paulo: Dan Galeria, 2018.
- [SEM TÍTULO]. *O Combate*, São Paulo, 3 jun. 1919.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 1996.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2016.

VARIAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 18 ago. 1917.