

Volpi: a mão e o lúdico

Volpi: hand and the playful

Jorge da Silva Magalhães¹

Resumo: Neste artigo buscaremos analisar alguns aspectos da obra de Alfredo Volpi a partir da ótica dos teóricos Ernst Fischer e Johan Huizinga. Em referência ao primeiro autor enfatizaremos a importância da mão do artista na construção de seu trabalho. Em relação a Huizinga serão apresentadas similitudes entre a questão lúdica de que fala o teórico e a pintura de Volpi. Apesar de contemporâneos, é interessante ressaltar que não há indícios de que esses estudiosos tenham conhecido o trabalho de Volpi, nem Volpi o deles. No entanto, percebe-se uma refinada – e até mesmo coincidente - sintonia entre os escritos desses autores e a obra volpiana. É nesse sentido que procuraremos estabelecer alguns paralelos contextualizando, além disso, o período histórico-cultural que se vivia no Brasil na virada de 1930 para 1940, indo até o início da década de 1950, quando o nome de Alfredo Volpi será definitivamente consagrado no cenário da história da arte moderna brasileira.

Palavras-chave: Mão. Lúdico. Modernismo. Pintura. Volpi.

Abstract: This paper will seek to analyze some aspects of the work of Alfredo Volpi from the perspective of theoretical Ernst Fischer and Johan Huizinga. In reference to the first author will emphasize the importance of the artist's hand in the construction of their work. Already in Huizinga will be presented similarities between the playful question that speaks theoretical and painting Volpi. Although contemporary, it is interesting to note that there is no evidence that these theorists have known the work of Volpi, nor Volpi theirs. However, we find a fine - and even coincidental - harmony between the writings of these authors and works volpiana. That is why we will try to establish some parallels contextualizing, moreover, the cultural -historical period they lived in Brazil at the turn of 1930 to 1940, going until the early 1950s, when the name of Alfredo Volpi will be definitively established in the scenario the history of modern art in Brazil.

Keywords: Hand. Playful. Modernism. Painting. Volpi.

¹ Vínculo Institucional (Universidade Federal do Espírito Santo).

Antes de estabelecermos alguns diálogos entre a obra de Alfredo Volpi e a dos teóricos Ernst Fischer (*A Necessidade da Arte*) e Johan Huizinga (*Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*), consideramos relevante contextualizarmos o período histórico em que se vivia no Brasil naquela época para, tendo-se uma visão mais abrangente do cenário, podermos enquadrar melhor o perfil do artista e fazer uma análise mais aproximada da realidade daquele tempo.

Para o cenário histórico internacional, a década de 1930 pode ser considerada a pior do século XX, pois se inicia com a Grande Depressão de 1929, após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, e termina com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Apesar disso – e naturalmente tendo também sofrido todas as consequências desses acontecimentos – para o Brasil a virada da década de 30 para 40 foi um período bastante profícuo, devido a uma grande efervescência cultural. O crítico Lorenzo Mammi 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. 1), na arquitetura de Lúcio Costa, na poesia de Manuel Bandeira, na música de Dorival Caymmi, no início da era de ouro do rádio (KLABIN, 2009, p. 18).



Fig. 1. Guignard. óleo sobre tela.

Na década anterior, a de 1920, os artistas brasileiros nem cogitavam falar de abstração enquanto, na Europa, parte desse ciclo já começava a declinar. A Semana de Arte Moderna de 1922 não serviu efetivamente para um alinhamento com a vanguarda artística internacional, apesar de ter como alguns dos principais objetivos a atualização das linguagens nacionais, a fomentação de novas premissas estéticas e a promoção do sentimento nacionalista – o que causou, naturalmente, uma saudável sacudida no acomodado meio artístico paulistano (LOPES, 2010, P. 29). Mas só no início da década de 1950 a temática abstrata viria de fato a ser discutida no Brasil. Foi nesse período que as vertentes construtivistas encontraram 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. 2) do escultor suíço Max Bill e da pintura *Formas* (fig. 3) 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.



Fig. 2 – Max Bill. **Unidade Tripartida**, 1948/ 49
acervo: MAC USP
aço escovado
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

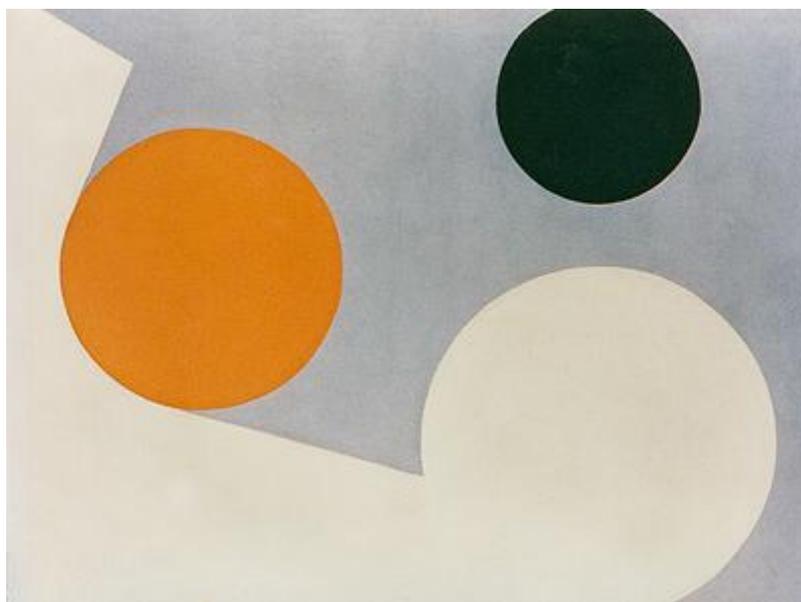


Fig. 3 – Ivan Serpa. **Formas**, 1951
óleo sobre tela, 0,97 x 1, 30m
acervo MAC USP
Fonte: www.itaucultural.org.br

No livro *6 Perguntas sobre Volpi*, Mammi afirma 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 (KLABIN, 2009, p. 34). Mammi ainda dirá que naquela época havia interação entre poesia e música, arquitetura e pintura, e esse saudável “contágio” aparecerá nas telas de Volpi.

Em 1953 Alfredo Volpi receberá o Prêmio de Pintura Nacional na II Bienal de São Paulo por indicação do crítico convidado, o inglês Herbert Read, o qual, destoando de seus colegas da comissão julgadora – já pré-determinados a votarem em Di Cavalcanti – dá seu voto a Volpi. Após alguns debates e as devidas considerações o júri chega ao consenso de contemplar os dois artistas com o prêmio de melhor pintura. Porém, o que a princípio seria razoável se transformaria num impasse, pois proclamar um modesto pintor de paredes de uma cidadezinha do interior como um dos vencedores da II Bienal Internacional de São Paulo junto com Di Cavalcanti teria representado uma verdadeira ofensa aos heróis do primeiro modernismo brasileiro. Seria de certa forma a afirmação da supremacia de uma cultura mais ligada à manufatura, a uma classe operária, ao 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 os dois modernismos nacionais.

Por outro lado este fato também evidencia o quanto Volpi, apesar do distanciamento de estudos formais, encontrava-se sintonizado com as vanguardas, inclusive as internacionais, o que desfaz aquela imagem de pintor ingênuo. Havia pouco que a abstração geométrica passara a ser discutida no Brasil, mas o trabalho de Volpi vinha se geometrizando há algum tempo, como podemos constatar em obras ainda da década de 1940, como um afresco da Capela de Nossa Senhora de Fátima, em Brasília, que acabou sendo destruído no qual, segundo Lorenzo Mammi (KLABIN, p. 81) surgiram as primeiras bandeirinhas.

A pintura para Volpi não teria outra função a não ser o de resolver problemas intrínsecos à ela, 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,

podemos perceber essa incessante busca do artista pela síntese, pela simplificação, que irá dar num refinado geometrismo.

Riguroso nos detalhes, Volpi gradativamente irá selecionar os materiais de modo a ajustarem-se adequadamente aos seus objetivos. Por exemplo, substituirá a tinta a óleo do início da carreira - quando ainda buscava a luz - pela têmpera a ovo, quando passa a priorizar a cor. Apesar de sua característica opacidade, a têmpera nas mãos de Volpi se tornará transparente. Ao utilizá-la, o artista remeterá à técnica dos afrescos dos antigos mestres italianos, como Giotto, além de seu próprio ofício como decorador de paredes.

Mesmo tendo sido Volpi um homem quase iletrado, as particularidades da história cultural do Brasil o levaram a percorrer um caminho que na Europa levaria séculos, da pintura romântica até a crise do modernismo. No entanto, seu trabalho nunca deu saltos, mas evoluiu por modificações graduais e foi nessa digestão lenta, mais do que na indigestão antropofágica, que veio à tona um modelo convincente da arte moderna brasileira (MAMMI, 1999, p. 39).

O esmero artesanal, o aprender fazendo, por assim dizer, a fabricação cuidadosa das têmperas coloridas e da preparação das próprias telas – indo da confecção do chassi à imprimação do linho - fazem de Volpi um artista-operário por excelência. Rodrigo Naves aponta para o modo de vida simples de Volpi, vivendo no Cambuci, avesso a especulações teóricas e a arranjos de grupos, demonstrando engenho até nos pequenos vícios, como nos cigarros de palha que ele mesmo enrolava. Esses fazeres irão refletir-se em suas obras, proporcionando-lhes leveza e graça, tornando sua arte extremamente singular entre as produções modernas (NAVES, 1996, p. 184). Naves afirmará também que as telas de Volpi precisam a todo instante indagar sobre sua forma de aparecer: a maneira como se mostram relutam em apagar o vínculo com um trabalho manual alegre, mas penoso (NAVES, 1996, p. 183). Considerando esses aspectos, podemos estabelecer contatos com a teoria de Ernest Fischer, que exalta a primazia da mão na construção do homem 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” (FISCHER, 1959, p. 20). Mais à frente, respaldando sua teoria, Fischer irá citar Santo Tomás de Aquino que, já no século XIII irá chamar a mão de *organum organorum* [o órgão dos órgãos], afirmando que:

habet homo rationem et manum [o homem possui razão e mão]. Fischer irá concluir que foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência do homem (FISCHER, 1959, p. 21).



Fig. 4 - “Caverna das Mãos”. Patagônia (aproximadamente há 9.000 anos)
Fonte: <http://www.brasilescola.com/historiag/pre-historia-da-america.htm>

Ao observarmos o trabalho de Volpi, e, neste caso, especificamente os geométricos, poderemos perceber sem maiores dificuldades a elaborada construção da composição, o sentido das pinceladas, a organização do espaço, sempre em busca da harmonia e do equilíbrio da obra. Podemos notar também que seu processo não é rápido, mas construído “lentamente”, advérbio que, segundo Paulo Pasta, é inclusive muito utilizado pelo próprio artista, provavelmente sugerindo que o seu tempo é o da experiência, das transformações lentas (KLABIN, p. 63). Apesar de trabalhar lentamente, o resultado das obras indica que Volpi avança 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, talvez não seja exagerado dizer que, através de suas pinturas, somos capazes de ver sua mão a trabalhar naquele exato momento, avançando firme, convicta, sem hesitação. É a mão libertadora da razão produzindo a consciência do homem, como declarou Fischer. Percebemos que, na obra

de Volpi, é sobretudo a mão que está em evidência, que sobressai, deixando, através dos pincéis, seus rastros na superfície da tela. Temos a impressão de que só depois da experiência da mão é que entra em cena a razão do artista para organizar a composição, distribuir as cores e equilibrar as formas. Através de sobreposições cromáticas e de justaposições formais, Volpi constrói sua poética.

Mas 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 figuras, como bandeirinhas e mastros. Áreas inteiras às vezes remetem à figura, às vezes ao fundo. A partir de uma mesma composição Volpi muda as cores de lugar e faz outra obra. É como se o artista brincasse o tempo todo com formas e cores, trocando-as de posição, ora mantendo as cores 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 (figs. 5 e 6). Estes aspectos aludem à teoria de Johan Huizinga que define o ser humano como *Homo ludens*.

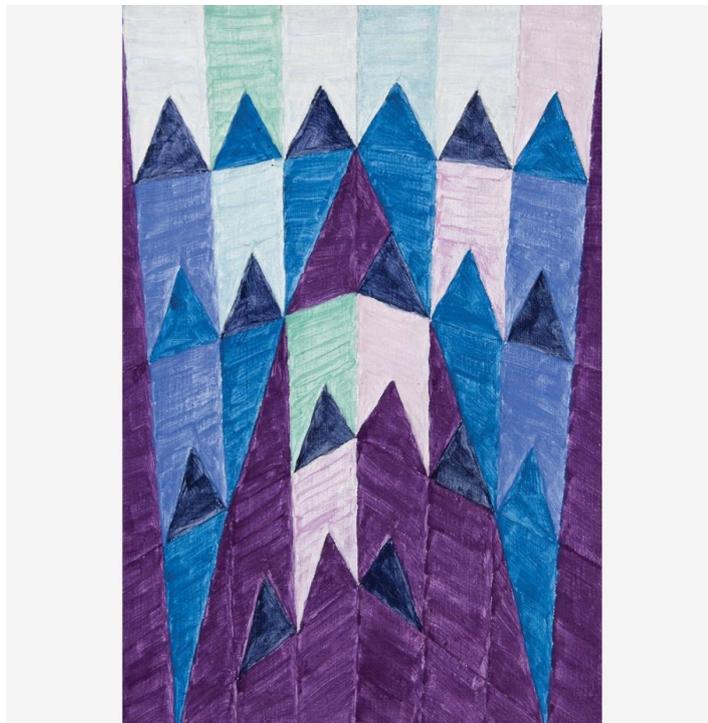


Fig. 5 – Volpi. **Ogiva**, década de 1970
têmpera sobre tela

Fonte:<http://www.bolsadearte.com/obras/detalhes/id/2525>



Fig. 6 – Volpi. **Ogiva**, década de 70
têmpera sobre tela

Fonte: <http://www.bolsadearte.com/obras/detalhes/id/2842>

Outro exemplo que poderíamos citar é uma tela denominada “*Casa na praia de Itanhaém*”, (fig. 7), da coleção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, do final da década de 1940.



Fig. 7 – Volpi. **Casa na praia de Itanhaém**, virada da década de 1940/ 50. têmpera sobre tela, 0,46 x 0,65m. acervo MAC USP. fonte: (MAMMI, 1999, p. 56)

Suas linhas sugerem simultaneamente perspectiva e plano. A figura geométrica central é um trapézio irregular sobre um retângulo. Esse trapézio pode ser interpretado como praça, telhado e praia, simultaneamente. É praça do lado esquerdo, onde parece estar além da fachada com portas azuis, dando a sensação de se estender pela a frente desse prédio; é telhado à direita e acima da cornija verde, se a posicionarmos sobre a parede central da pintura; e é praia no alto, onde se encontram as cores castanho e um verde esmaecido, que seriam o limite entre areia e mar.

Percebemos também ser característico em Volpi criar vários planos valendo-se de uma perspectiva tradicional, normalmente à esquerda, e de outra moderna, normalmente à direita do quadro. O artista sugere assim, de modo um tanto sutil, a ligação de sua obra com o passado clássico ao mesmo tempo em que está inserida na modernidade. Sua pintura bebe na fonte dos antigos mestres, mas se apresenta atualizada, projetando-se, inclusive, para o futuro. Rodrigo Naves, por exemplo, apresenta uma hipótese de que esse aspecto de pó xadrez que carrega muito fortemente a memória do pigmento na pintura de Volpi pode ser uma importante referência para os *Bólides* do Hélio Oiticica (fig. 8) e a composição usada em seus casarios parece ser uma relevante informação para as fachadas da Anna Mariani (figs. 9 e 10).



Fig. 8 - Hélio Oiticica. **Museu é o mundo** (exposição itinerante)
Bólides de vidro
Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília - 2010



Fig. 9 – Anna Mariani. Série **Fachadas**, 1981
fotografia



Fig. 10 – Anna Mariani. Série **Fachadas**, 1981
fotografia

Para encerrar este breve artigo, consideramos ser relevante também citarmos a peculiaridade de Volpi em sempre preocupar-se com uma economia de meios, praticando o princípio do melhor aproveitamento de espaço possível. Essas características acabam por remeter sua obra a um elaborado jogo, como um quebra-cabeça – se levarmos em consideração como as formas se encaixam – ou algo da ordem de esconde-esconde – se considerarmos como o artista brinca com as formas, apresentando-as e ocultando-as ao mesmo tempo, mas convidando sempre o observador a também participar do jogo. Essas

características 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*.

REFERÊNCIAS

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Tradução de Orlando Neves. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 7. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2012.

KLABIN, Vanda (mediadora). *6 Perguntas sobre Volpi*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

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

MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

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