



Volpi e o concretismo: uma controvérsia crítica

Volpi and concretism: a critical controversy

Elizabeth Catoia Varela

Como citar:

VARELA, E. C. Volpi e o concretismo: Uma controvérsia crítica. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 216–229, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664007. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664007>>.

Imagem: Fotografia - Aspecto geral da conferência Uma fase da pintura de Volpi, 4 jul. 1957. Foto: autor não identificado. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

Volpi e o concretismo: uma controvérsia crítica

Volpi and concretism: a critical controversy

Elizabeth Catoia Varela*

Resumo

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio – era uma instituição recém-inaugurada no cenário artístico nacional da década de 1950. Visando a ser palco da arte mais recente, o Museu realizou mostras de arte abstrato-geométrica e também informal. Foi ainda, no Rio de Janeiro, a instituição que aglutinou os agentes da arte concreta e neoconcreta. Ali realizaram-se exposições, palestras e cursos. Duas exposições em particular, a segunda coletiva do Grupo Frente e a I Exposição neoconcreta, são centrais para os estudos sobre a vertente concreta no Brasil. Nesse contexto, é importante pesquisar sobre a Retrospectiva de Alfredo Volpi, organizada por Mário Pedrosa em 1957. Essa mostra foi amplamente abordada pela crítica da época, com textos de Mário Pedrosa, Antonio Bento, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar. Ao estudar exposições individuais como a de Volpi, pretendemos revelar conexões até então não estudadas na abstração-geométrica vivenciada no Brasil. Considerando-se que Volpi já era um pintor de prestígio, sua participação na vertente concreta reafirmava o valor do movimento. Este estudo buscará reconstituir o debate crítico ocorrido, destacando suas principais linhas de tensão.

Palavras-chave

Abstracionismo geométrico. Arte concreta. Alfredo Volpi. Mário Pedrosa. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Abstract

The Museum of Modern Art of Rio de Janeiro - MAM Rio - was an institution recently inaugurated in the Brazilian artistic scene of the decade of the 1950s. Aiming to be the stage for the most recent art, the Museum held exhibitions of geometric and informal abstract art, organized courses, and gathered the proponents of concrete and neo-concrete art. Two exhibitions in particular, the Grupo Frente second collective exhibition and the 1st Neoconcrete Exhibition, are mainstays of the scholarship on Brazilian concretism. However, it is important to research the Alfredo Volpi retrospective, organized by Mário Pedrosa in 1957. This exhibition was widely commented by the main critics of the time, with texts by Mário Pedrosa, Antônio Bento, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Manuel Bandeira and Ferreira Gullar. Studying individual exhibitions such as Volpi's, we aim to reveal previously unstudied connections about how geometric abstraction was experienced in Brazil. Considering that Volpi was already a prestigious painter, his participation in the concrete trend reaffirmed the value of the movement. This study will seek to reconstruct the critical debate that occurred, highlighting its main lines of tension.

Keywords

Geometric abstraction. Concrete art. Alfredo Volpi. Mário Pedrosa. Museum of Modern Art of Rio de Janeiro.

Em fins da década de 1940, instituições culturais de grande porte foram criadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esse foi o período de fundação do Museu de Arte de São Paulo – MASP, do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio - e do Museu de Arte Moderna de Resende - MAM Resende. O MAM SP inaugurou sua primeira exposição, *Do figurativismo ao abstracionismo*, com curadoria de Léon Degand, em março de 1949. Dois anos mais tarde, em 1951, realizou a I Bienal Internacional de São Paulo. Nesse período, o Brasil se posicionou como forte polo cultural do continente. Os novos museus e, principalmente, a Bienal possibilitaram que artistas locais tivessem contato com obras de arte internacionais, até então acessíveis apenas por meio de publicações impressas.

No cenário político, os anos 1950 foram de muitas mudanças. Em janeiro de 1951, Getúlio Vargas voltou a ser presidente da República, agora eleito pelo voto direto. Com um governo pró legislação trabalhista e políticas sociais, o país acelerou seu processo de industrialização. Em 1954, Getúlio se suicidou e assumiu o vice-presidente Café Filho. Em janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek tomou posse como presidente, anunciando seu governo como o período no qual o país desenvolveria “50 anos em 5”, culminando, em abril de 1960, com a inauguração de Brasília, a nova capital federal.

É nesse contexto que observamos os anos iniciais do MAM Rio. Em 1952, a exposição que apresentou o acervo do museu e obras premiadas na I Bienal de São Paulo reproduziu em seu catálogo um texto redigido por Mário Barata no qual ele questiona as “Razões de ser e importância do museu de arte moderna” e as “necessidades do Museu de Arte Moderna do Rio” (Barata, 1952: 4-14). Barata afirma a necessidade de se pensar o que é arte moderna e o que é museu numa *changing society*, defendendo a tarefa de difusão da arte daquele tempo, “sem sectarismo”, pois caberia ao museu moderno acolher, divulgar e explicar obras contemporâneas, pois este trabalho auxiliaria a produção artística.

O MAM Rio é uma instituição recorrentemente lembrada no contexto de atuação do Grupo Frente e do grupo Neoconcreto, pois ali ocorreu a segunda mostra do Grupo Frente, em julho de 1955, e a I Exposição Neoconcreta, em março de 1959. O Museu funcionava como núcleo aglutinador de artistas jovens que buscavam uma arte mais atual e não vinculada ao Modernismo exercido por artistas já consagrados como Portinari, Tarsila e Di Cavalcanti, entre outros.

O Grupo Frente era um conjunto de artistas com uma produção heterogênea que se reuniam ao redor da figura do pintor e professor Ivan Serpa, que ministrava o curso de pintura no MAM Rio desde 1952, tendo turmas dedicadas a adultos e crianças, separadamente. No texto de apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente, Mário Pedrosa (1955: 1-5) analisou rapidamente a produção de cada um dos artistas, dando a ver a diversidade entre eles, e afirmou que o museu cumpria “sua missão de estimular os valores novos”.

Por serem exposições emblemáticas para o estudo da arte concreta e neoconcreta no Brasil, essas duas exposições (1955 e 1959) são sempre lembradas e pesquisadas. Proponho, no presente artigo, visitar uma parte menos pesquisada da agenda do Museu, dentro do contexto do concretismo. Analisarei uma importante exposição individual de Volpi, observando de forma mais ampla como a abstração geométrica ali se difundia, proporcionando um ambiente de debate que se estendia pelos periódicos da época.

Trajatória do abstracionismo geométrico no Brasil

Quando, no início da década de 1950, formaram-se no Brasil os grupos Ruptura e Frente, o abstracionismo geométrico já estava sendo vivenciado em países vizinhos, como o Uruguai, desde a década de 1930, e a Argentina, desde a década de 1940.

Na Argentina, já havia ocorrido o amadurecimento de questões da arte concreta abordadas pelos artistas locais. Elas já se colocavam no cenário artístico argentino quando, em março de 1951, foi inaugurada uma mostra individual de Max Bill no MASP, na qual foram expostas pinturas, esculturas e projetos de arquitetura. Neste mesmo ano, na I Bienal de São Paulo, foi possível ter contato direto com obras dessa vertente com a vinda da representação suíça. Max Bill recebeu o prêmio internacional de escultura com a obra *Unidade tripartida*, 1948-49, atualmente parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Vale aqui resumir brevemente a trajetória de Volpi. Nascido em Lucca, na Itália, em 1896, passou a residir em São Paulo ainda criança. Foi pintor e decorador de paredes e tornou-se artista autodidata. Em 1936, expôs com o grupo Santa Helena que, na verdade, era a reunião espontânea de alguns artistas em salas do Palacete Santa Helena, utilizadas como ateliê. A obra de Ernesto de Fiori, que viveu em São Paulo de 1936 até sua morte, em 1945, marcou-o profundamente, pela relevância dada aos elementos plásticos e formais na pintura. Outro pintor que marcou Volpi foi o naif Emídio de Souza.

Em 1944, Volpi realizou sua primeira exposição individual na galeria Itá, em São Paulo. No início da década de 1940, iniciou a simplificação formal de sua pintura. Seus quadros passaram a ser estruturas de linha, forma e cor. A opção pelo uso da têmpera é característica marcante de sua produção pictórica. Aproximou-se de grupos e movimentos, embora afastando-se de uma “militância” artística.

É importante considerar o cenário artístico no qual Volpi estava inserido, para então abordar a aproximação desse artista, de carreira já longa, aos jovens que atuavam na vertente abstrato-geométrica, defendendo o concretismo no Brasil. Mesmo distante de um tipo de ensino mais tradicional da arte, Volpi visitava exposições e frequentava o circuito artístico de São Paulo.

Em 1950, Volpi viajou à Europa, visitando Paris e passando a maior parte da viagem na Itália, excursionando por diversas cidades. É nessa ocasião que ele vai 18 vezes a Pádua, ver os afrescos de Giotto. No ano seguinte, o psicanalista e poeta Theon Spanudis adquiriu uma de suas obras. Spanudis tornou-se bastante próximo de Volpi, visitando-o em sua residência em Cambuci frequentemente (até 1957) e vindo a tornar-se colecionador de suas pinturas. Anos depois, em 1959, Spanudis fez parte do grupo de artistas neoconcretos.

Em 1952, Volpi participou da XXVI Bienal de Veneza. Na II Bienal de São Paulo, em 1953, Volpi e Di Cavalcanti dividiram o prêmio “ex-aequo” de melhor pintor nacional. Neste mesmo ano, Willys de Castro começou também a frequentar o ateliê de Volpi. O poeta Décio Pignatari e o pintor Hermelindo Fiaminghi passaram a ter ateliê na casa do próprio Volpi por um ano e meio em fins da década de 1950.

Em 1952 constituiu-se um grupo de artistas denominado Grupo Ruptura, que inaugurou uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O grupo era liderado por Waldemar Cordeiro e composto por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladislaw. Comumente se refere ao Grupo Ruptura como sendo um grupo de artistas paulistas, e ao Grupo Frente

como sendo um grupo carioca, mas ambos eram formados por artistas provenientes de diferentes localidades, não sendo um exclusivamente formado por paulistas, e outro por cariocas.

A primeira exposição do Grupo Frente ocorreu na Galeria IBEU – Instituto Brasil-Estados Unidos -, em junho de 1954. Seu catálogo reproduziu um texto de Ferreira Gullar e uma pequena biografia de cada um dos artistas: Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Silva Costa, Vicent Ibberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val e Décio Vieira. Parte destes artistas já havia exposto juntos na Exposição Nacional de Arte Abstrata, promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes, em fevereiro de 1953, no Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis, tendo como comissão julgadora Niomar Moniz Sodré, diretora executiva do MAM Rio, e os críticos de arte Mário Pedrosa e Flávio de Aquino¹.

No primeiro semestre de 1953, Max Bill realizou duas conferências no MAM Rio e, em agosto do mesmo ano, inaugurou a exposição do Grupo de Artistas Modernos Argentinos, que também atuavam na vertente concreta. Miguel Ocampo e Tomás Maldonado estiveram nessa ocasião no Museu. Pelas fotografias que registram a inauguração é possível identificar artistas como Ivan Serpa, Décio Vieira e Maria Martins. O Museu, portanto, possibilitava o contato de artistas locais com a produção internacional nessa mesma vertente, bem como seus representantes.

Em dezembro de 1956 foi inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo a I Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo artistas dos dois grupos (Ruptura e Frente), poetas e também Alfredo Volpi².

O *Suplemento Dominical Jornal do Brasil* – SDJB –, o suplemento artístico e literário da época que mais difundia a abstração geométrica, publicou um depoimento do poeta concreto Décio Pignatari respondendo duas questões. A primeira, sobre quais conclusões poderiam ser tiradas da I Exposição Nacional de Arte Concreta; a segunda, especificamente sobre Volpi e seus últimos quadros concretistas. Ao longo da resposta, Pignatari comentou sobre a pintura *Xadrez branco e vermelho*:

Esta obra é, exatamente, uma obra concretista, e das mais estupendas, ainda que a Volpi não interesse, provavelmente, saber em que “ismos” se enquadra a sua obra. O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns – especialmente os da estrutura dinâmica – ainda que os meios de ataque a realização da obra sejam diversos, Volpi atendo-se a meios mais artesanais. Por outro lado, Volpi ignora o que sejam, teoricamente, “gestalt”, “topologia” e coisas que tais: este fato constitui um excelente elemento para a comprovação da “teoria da pura visualidade” – um dos princípios que informam o movimento concretista. Mas nem por isso é Volpi um primitivo, um ingênuo, ou um equivocadamente influenciado: sua educação e cultura visuais, sua capacidade de rigor na organização de formas – olho crítico – fazem de Volpi um dos artistas mais conscientes e consequentes na evolução formal da própria obra (Pignatari, 13 jan. 1957: 9).

Parte deste mesmo depoimento de Pignatari foi citado por Roberto Pontual, três décadas depois, para validar seu argumento de que “seria um erro fatal considerá-lo, mesmo então, como um verdadeiro pintor concretista” e que, apesar dos problemas visuais serem comuns entre Volpi e os concretos, Volpi estava no campo sensível e utilizava-se de meios artesanais. Pontual define a obra do artista através de paradoxos: “surpreendente no amálgama de intuição e geometria, jogo e reflexão, infância e maturidade.” (1987: 244). Pontual segue indicando na produção de Volpi características sensíveis, não compatíveis com os paradigmas concretos.

A I Exposição Nacional de Arte Concreta itinerou para o Rio de Janeiro, sendo exposta em fevereiro de 1957 no Ministério da Educação e Cultura, no centro do Rio de Janeiro³. Mário Pedrosa, ao publicar no *Jornal do Brasil* uma crítica sobre a mostra, apontou o dogmatismo dos artistas provenientes do grupo Ruptura, porém fez uma ressalva em relação a Volpi, afirmando que ele já era um artista consagrado à época e que não submetia totalmente sua prática às teorias concretistas. Nas palavras do crítico:

Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. (É claro que não estamos nos referindo a Volpi, o velho mestre já glorioso, acima dos ismos e das escolas, que empresta aos rapazes do concretismo o gesto generoso e protetor de sua solidariedade) (Pedrosa, 19 fev. 1957: 8).

Mesmo expondo junto aos artistas concretos, percebemos que Volpi recebe uma abordagem distinta. O próprio artista, vale ressaltar, nunca se declarou atrelado a nenhum movimento artístico específico.

Uma curiosidade ocorreu após o fim dessa exposição. Uma matéria de Mário Pedrosa contava que um visitante que tinha ido ao salão de exposições do Ministério da Educação encontrou uma porta aberta e entrou em uma espécie de depósito, onde se guardavam obras que iriam ser expostas ou que já haviam sido expostas. Lá estavam, amontoadas e sem cuidado, as obras da I Exposição Nacional de Arte Concreta. O visitante pegou então uma tela de Volpi e saiu do prédio, dirigindo-se à redação do *Jornal do Brasil*, onde a entregou, para que o dono da obra pudesse buscá-la. Na matéria, Pedrosa (21 fev. 1957: 8) descreveu esse ato como se tivesse sido um inusitado protesto contra a negligência do Ministério da Educação em conservar e fiscalizar as obras. Posteriormente, Antonio Bento (22 fev. 1957: 6) publicou uma matéria na qual dizia acreditar que o episódio seria uma ação de divulgação, puramente publicitária, em prol da exposição, concebida e executada pelos próprios concretistas.

A exposição no MAM Rio e suas repercussões críticas

Meses depois da I Exposição Nacional de Arte Concreta no salão de exposições do MEC, o MAM Rio inaugurou a Retrospectiva de Alfredo Volpi, em 6 de junho de 1957⁴. A mostra foi organizada por Mário Pedrosa, a disposição das telas no espaço expositivo coube a Lygia Clark e Aluísio Carvão, e o catálogo foi produzido pela gravadora Tuni Murtinho. Mário Pedrosa redigiu o texto do catálogo, que também havia sido publicado no *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, dias antes da inauguração da mostra (Pedrosa, 2 jun. de 1957: 9)⁵. A pintura mais antiga era *Minha irmã*, datada de 1924, e a exposição seguia apresentando a produção pictórica do artista até sua fase mais recente, a concreta.

Pedrosa publicou vários artigos sobre a mostra. No artigo “Itinerário de uma retrospectiva”, iniciou dizendo que havia um circuito a ser seguido para se visitar a exposição, pois ele a tinha organizado seguindo um desenvolvimento cronológico. A partir desse ponto, escreveu sobre as obras iniciais da exposição, apontando alguns aspectos das mesmas e aproximando-as de fases pelas quais o pintor passara. Por fim, Pedrosa encerrou o artigo destacando quão única era a produção de Volpi, por ser paradoxal: “ao mesmo tempo moderna, de alta significação plástica e universal e profundamente local, suburbana, regional, paulistana, brasileira” (Pedrosa, 13 jun. 1957: 8).

Tuni Murtinho produziu vários catálogos do MAM Rio durante a década de 1950 e Lygia Clark já havia realizado a organização de alguns espaços para o Museu, como vitrines e ambientes expositivos. Por meio de fotos do público presente nas conferências que ocorreram durante a exposição é possível ver as pinturas dispostas lado a lado, alinhadas pela base. Respeitando a ordem cronológica proposta por Pedrosa, a disposição das obras iniciava com sua produção figurativa, na qual o artista não se limitava

pelas regras da perspectiva, já trazia questões de embate entre figura e fundo e trabalhava sutilmente a ordenação de seus motivos.

Na fotografia que revela o ângulo oposto, os quadros de Volpi já são estruturados por meio do vocabulário geométrico. Triângulos e quadrados formam planos de cor, que se apresentam no mesmo patamar de refinamento que qualquer outra obra concreta de 1957. Esta parte da exposição demonstra a fluidez de Volpi nas questões que também eram trabalhadas pelos artistas concretos. Ela dialoga com obras de Décio Vieira, com a produção inicial de Hélio Oiticica e de Lygia Clark (quando ainda atuavam através da pintura) e, em certa medida, com parte da produção de Willys de Castro. Em contrapartida, Volpi não figurava entre os artistas alinhados ao furor industrial e ao universal na arte. Essas mesmas telas, de sua fase mais recente, também eram feitas manualmente. Ele construía seus próprios chassis e fazia a têmpera com a qual pintava. Aracy Amaral destacou que ele próprio desenhou sua régua e seu tabuleiro de xadrez. Esse exercício do fazer artesanal de fato amplia o entendimento da prática concreta exercida por alguns artistas na segunda metade da década de 1950, no Brasil.



Fig. 1. Aspecto geral da conferência "Desenvolvimento de um artista", 27 jun. 1957. Foto: autor não identificado. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.



Fig. 2. Aspecto geral da conferência “Uma fase da pintura de Volpi”, 4 jul. 1957. Foto: autor não identificado. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

Não podemos considerar Volpi um pintor fiel ao concretismo. Ele enfatizava a cor e essa é a questão principal em seus quadros. Contudo, o concretismo não alterou sua forma de trabalhar a cor, já que, Volpi utilizava as cores para além das primárias (como marrom e verde, entre outros) e a variação de tonalidades é característica de sua produção.

O reducionismo e a simplificação das formas praticados pelo artista possibilitavam a construção de planos de cor, as famosas fachadas, que cada vez mais estruturavam a pintura. Volpi pintou fachadas, bandeirinhas, ogivas e ampulhetas. Esses motivos foram diversas vezes utilizados, produzindo inúmeras versões de um mesmo tema, o que possibilitava o exercício do uso da cor e suas composições. No texto do catálogo da exposição comemorativa dos 90 anos do artista, Olívio Araújo afirma que: “Falando com rigor, todos os seus quadros de “bandeirinhas” são apenas jogos de cores e

de formas, a partir de relações espaciais abstratamente estruturadas. Só continuamos usando esse rótulo por analogia e comodismo” (1986: [9]).

Em 1957, Volpi tinha 61 anos de idade, sua carreira já estava firmada e consagrada e sua presença junto aos artistas concretos, em uma exposição nacional que itinerou entre Rio e São Paulo, trazia visibilidade ao movimento e difundia-o. Creio ser necessário pensar no peso que a presença de Volpi simbolizava. Essa visibilidade pode ser percebida frente à quantidade de críticos que atuavam em diversos periódicos, que abordaram a obra de Volpi e discutiram sua aproximação com tal vertente.

Mário Pedrosa, em um artigo publicado em 1957, no *Jornal do Brasil*, destacava a não filiação de Volpi a nenhum tipo de movimento: “Raro porque mostra a coerência de um desenvolvimento fora de escolas, de modas, de intrigas e mesquinhas rivalidades, de manobras especulativas – e escorrido no isolamento, à sombra de quase um anonimato” (8 jun 1957: 8). O historiador da arte Rodrigo Naves, que já havia publicado o capítulo “Anonimato e singularidade em Volpi”, em 1996, abordando a produção do artista, viria a analisar essa mesma questão trazida por Pedrosa em um artigo publicado em 2008, com uma visão mais ampla e consciente do circuito no qual Volpi estava inserido. Muitos críticos e historiadores valorizam o autodidatismo de Volpi e o fato de ele ser um homem simples, de origem popular, que se manteve à margem de tendências artísticas. Contudo, Naves destaca que Volpi foi um pintor bastante “antenado”, que visitava exposições relevantes, observava obras e mantinha convívio com artistas e intelectuais.

Retornando ao impacto da retrospectiva de Volpi na década de 1950, essa exposição foi amplamente divulgada nos periódicos da época, ao ser abordada pelos críticos Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Jayme Maurício, Antônio Bento, José Roberto Teixeira Leite e Manuel Bandeira. O *Suplemento Dominical Jornal do Brasil* de 23 de junho de 1957 dedicou uma página inteira a uma enquete sobre Volpi, intitulada “Alfredo Volpi na berlinda”. O texto de Teresa Trota iniciava dizendo que, ao expor, a obra do artista passa por um escrutínio e que “para se ter uma ideia da importância desse pintor de cabelos brancos basta dizer que grandes autoridades no assunto o consideram a primeira manifestação duma arte autenticamente brasileira. Os outros, são pintores, ele é um pintor brasileiro – dizem” (23 jun. 1957: 7). A enquete seguia reproduzindo comentários de Myra Giorgi, Mary Pedrosa, Bruno Giorgi, Franz Weissman, Lygia Clark, José Carlos Oliveira, Décio Vieira e Mário Pedrosa. Essa enquete foi fortemente criticada por José Roberto Teixeira Leite, em sua coluna “Vida das artes”, no *Diário de Notícias* de 28 de junho, pois não eram comentários críticos, mas sim opinião de admiradores do artista sobre aqueles que não gostavam dele. Em resumo, com exceção das opiniões de Décio Vieira e Mary Pedrosa, os comentários eram insultos e ofensas.

Jayme Maurício, crítico do *Correio da Manhã*, assinava uma coluna intitulada “Itinerário das Artes Plásticas”, na qual publicou sobre Volpi e deu ampla visibilidade à retrospectiva e aos eventos a ela relacionados, assim como fazia com toda a agenda do MAM Rio. Mário Pedrosa também abordou a trajetória do pintor no artigo “A exposição de Volpi”, no qual comentou sobre a redução geométrica pela qual a produção do artista passou, dizendo que “(...) pouco a pouco o artista bane qualquer sugestão de terceira dimensão ao verificar que ‘o volume destrói a cor’. O artesão da têmpera torna-se num colorista cada vez mais apurado” (Pedrosa, 12 jun. 1957: 8).

Antonio Bento, em sua coluna do *Diário Carioca*, afirmou que Volpi era um pintor primitivista ou popular que havia levado para seus quadros sua “experiência de artesanato popular” e que estes evocavam a “atmosfera caipira”. Ao criticar a fase concreta do artista, escreve que Volpi “é um pintor essencialmente

sensível e não um cerebral” (16 jun. 1957: 6). Este crítico discordou da afirmação de Mário Pedrosa, que disse que Volpi era o grande pintor brasileiro; contudo, Bento exaltou-o como grande colorista e destacou que essa característica era uma constante em toda sua trajetória, o que também se mantinha na experiência concreta do artista. O crítico José Roberto Teixeira Leite também fez um juízo semelhante no *Diário de Notícias*, ao abordar a retrospectiva do artista: “Ele, um emocional, um lírico, adotou o critério dos cerebrais” (Leite, 19 jun. 1957: 2). Leite escreveu também que não sabia se aquilo era o desenvolvimento de uma longa experiência estética ou se o artista tentou produzir sob a corrente artística tão em moda naqueles dias.

A crítica de Antonio Bento teve uma réplica redigida por Pedrosa. Em sua tréplica Bento afirmou, em sua coluna no *Diário Carioca*, que Volpi tinha se enfraquecido como artista ao enveredar pelo concretismo e que esta era a “ala acadêmica da abstração” (Bento, 23 jun. 1957: 3). O crítico acreditava que existiam apenas alguns interesses específicos por parte do artista em relação à arte concreta, e não quanto à tendência como um todo. Assim, de edição em edição, de semana a semana, se dava o debate na imprensa carioca na década de 1950.

A exposição foi amplamente discutida, em especial pelo fato de o artista ter passado a produzir pinturas sob a vertente abstrato-geométrica, que, na época, diziam ser moda internacional, em contraposição ao Modernismo até então praticado e consagrado, voltado para as questões sociais e de identidade brasileira. O escritor Manuel Bandeira também opinou sobre a exposição de Volpi e sobre a arte concreta, dizendo: “Ressalvo que os seus quadros concretistas me deixam frio. Não sem admiração, mas frio. Aliás, é assim que me deixa toda arte concreta: intelectualmente interessado, mas frio” (Bandeira, 26 jun. 1957: 5).

Parte da crítica da época acreditava que a vertente concreta era incompatível com questões relacionadas à sensibilidade. Em contrapartida, Pedrosa valorizava Volpi ao conseguir manter tais idiosincrasias também se utilizando do mesmo repertório, o vocabulário geométrico. É interessante lembrar que, menos de dois anos mais tarde, os textos produzidos como base teórica do neoconcretismo investiriam na valorização do indivíduo ao vivenciar obras neoconcretas, por meio de uma abordagem fenomenológica. Mais adiante, após duas décadas, a vertente geométrica também seria abordada através do conceito de “geometria sensível” utilizado por Roberto Pontual na exposição *Arte Agora III / América Latina: geometria sensível*, também no MAM Rio.

Ferreira Gullar, que ainda viria a redigir o *Manifesto Neoconcreto* (em 1959), abordou a pintura de Volpi, dando ênfase à produção artística nacional e como ele o fazia liberto da experiência inicial do Modernismo, pós *Semana de 22*: “Volpi nos ensina, entre outras coisas, que se pode ser um pintor brasileiro, sem se preocupar com isso, sem pintar papagaios e índios” (Gullar, 16-17 jun. 1957: 9). Duas edições depois, Gullar publicou um texto no SDJB no qual questionava o termo “pintor popular” na abordagem crítica sobre o artista. Neste texto Gullar explica possíveis interpretações para o termo e afirma que

pintor popular, não porque a sua arte ignore a complexidade e a intenção da arte pictórica em seu sentido mais universal, e sim porque as “matrizes” de sua linguagem plástica são populares, são formas e cores que nós descobrimos na fachada de nossas casas de subúrbio, nas bandeirinhas de papel de seda de nossas festas [ilegível]. Exprime uma sensibilidade popular (Gullar, 30 jun. 1957: 9).

Durante o período da retrospectiva, o Museu organizou três conferências. A primeira delas seria proferida por Theon Spanudis sobre “O universalismo na obra de Volpi”; contudo, não chegou a ocorrer, pois Spanudis não pôde se deslocar de São Paulo para o Rio de Janeiro. Esse evento foi então trocado por um “Encontro em torno de Volpi”, no qual Henrique Mindlin (secretário do Museu), Maria Eugênia Franco, Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Clark, Flávio de Aquino, Mário Barata e Mário Pedrosa discutiram as seguintes questões: o problema da passagem da linha do pintor para as obras concretas, a força poética de Volpi, seu caráter popular brasileiro, a coerência interna da obra, a multiplicidade das fases de sua pintura e o caráter “volpiano” do seu concretismo.

Este último tópico é de grande interesse para a questão que aqui analiso. Como abordar o concretismo, que se diz universal, quando este é marcado por um fazer individual bastante personalizado? Ao discutir essa questão, podemos ampliar a compreensão do concretismo no Brasil e assumir que este possui uma série de singularidades.

As duas outras conferências foram “Desenvolvimento de um artista”, ministrada por Mário Pedrosa, em 27 de junho, e “Uma fase da pintura de Volpi”, pelo físico, matemático e crítico de arte Mário Schenberg, no dia 4 de julho. Este último afirmou que Volpi possuía duas tendências que se alternavam: a intuitiva e a expressional.

Por meio dos registros fotográficos dessas conferências podemos observar grande parte das obras expostas na retrospectiva, já que o catálogo listou as obras, mas reproduziu imagens apenas de algumas. Também existe uma discordância entre a quantidade de obras expostas discriminada no catálogo (neste caso, 60 obras) e no texto das críticas de jornal, que sempre indicam um número um pouco maior. As imagens que registram o público das duas conferências foram realizadas no ambiente expositivo, de forma que, ao fundo e sem destaque, podemos observar justamente o início e o fim do conjunto de pinturas expostas [Figs. 1 e 2].

Entre o individual e o universal, o contexto

A aproximação de Volpi ao concretismo, um movimento artístico de origem europeia, e o uso do vocabulário geométrico, dito universal, por um artista que era até então valorizado por ser verdadeiramente nacional, um primitivo, popular, artesão da arte, teve efeitos na abordagem crítica do período, acirrando o debate entre nacionalismo (fomentado há décadas pelo Modernismo) versus internacionalismo. Volpi traz a valorização do imaginário popular, tão buscado e defendido na construção da identidade nacional, promovida pelo Modernismo no Brasil. Por isso, essa aproximação gerava um paradoxo: Volpi era exaltado pela sua singularidade, pelo fazer artesanal do chassi até a têmpera utilizada, pelo registro da pincelada na tela. Contudo, ele passara a estruturar o quadro por meio da construção de planos de cor, pelo uso de figuras geométricas formadas por cor. O concretismo visava ao universal, não ao individual, propunha a aproximação do trabalho artístico da produção industrial e o uso de tintas e materiais industriais, que não deixassem registros da presença e feita manual do artista. Quando percebemos essa suposta incoerência, devemos nos lembrar que Volpi, assim como afirmado por Pedrosa, não pode ser tratado no mesmo conjunto que os concretos de São Paulo. Sua relação com a cor é muito mais livre e sensível, apesar de ele se manter utilizando o vocabulário geométrico. Ao abordarmos a participação de Volpi na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* e sua produção concreta, apresentada em sua mostra retrospectiva de 1957, temos que repensar a forma pela qual vinculamos o concretismo no Brasil ao concretismo internacional. Este último, cronologicamente anterior ao nosso, sofreu impregnações e vivências nesse novo ambiente. Tais mudanças também devem se refletir nas abordagens históricas sobre o movimento.

O artigo “Três vanguardas: continuidade e desunião no concretismo brasileiro”, redigido por Adele Nelson (2006: 73-82), trata da denominação concreto e como esta filiou a produção local a seus antecessores europeus e colocou tais artistas dentro da narrativa que os elencava enquanto herdeiros de uma produção internacional. Por fim, Nelson defende a necessidade de uma ampliação do entendimento da denominação concretismo no Brasil para ser possível abarcar o momento artístico aqui vivenciado, incluindo as experiências de Ivan Serpa e do Grupo Frente, especificamente. A autora valoriza a utilização dos termos Frente e Ruptura, em contraposição ao uso de concretismo e tudo o que este termo predispõe, levando-se em consideração o movimento ocorrido na Europa e as diferenças e características dos grupos que atuaram no Brasil.

Ao nos debruçarmos sobre a aproximação de Volpi a esse conjunto de artistas trazemos mais complexidade a essa trama de fatos e enriquecemos nossas abordagens historiográficas contemporâneas. “O pintor de Cambuci”, como Volpi era comumente qualificado à época, gera uma questão para a narrativa histórica que aborda o período. Ao mesmo tempo, como valorizar o individual dentro de uma tendência artística internacional, que visava ao universal? Como um artesão poderia também ser um artista concreto? Rodrigo Naves, defende que o artista realizou uma “incorporação peculiar de toda a tradição moderna” (Naves, 2008: 1). A trajetória que aproximou Volpi do concretismo efervescente no Rio de Janeiro e em São Paulo é tão individual quanto a trajetória dos artistas neoconcretos, visto que esse grupo foi formado por artistas com pesquisas distintas e longevas.

A retrospectiva de Volpi no MAM Rio chama atenção pela reverberação crítica. Atualmente, com distanciamento histórico, ao lermos estes artigos de época podemos pensar que tanto os que eram favoráveis a tal experiência quanto aqueles que lhe foram críticos possuem opiniões que são válidas e merecem atenção. Pontos importantes da produção do artista foram discutidos, porém dentro de um contexto de disputa entre as narrativas em voga na segunda metade da década de 1950: nacionalismo *versus* internacionalismo/universalismo. Hoje, olhamos essa produção abstrato-geométrica e a percebemos diferente de seus pares internacionais, de sua origem, e também das premissas iniciais que impulsionaram os artistas no início do concretismo no Brasil.

Olívio Tavares de Araújo (1993: VIII), em um texto sobre Volpi, publicado em um catálogo da Pinacoteca de São Paulo, conta que “(...) sem que, no entanto, ele mesmo jamais tenha se considerado concretista; à pergunta sobre o que significara para ele o concretismo, respondeu: ‘Não sei. Nunca pensei nisso.’”

Defendo que foi de extrema relevância a aproximação de Volpi ao grupo que expôs na I Exposição Nacional de Arte Concreta para dar peso àquela experiência tão recente ao cenário artístico da época. Mesmo que os artistas reunidos naquele grupo tivessem práticas bastante diversas, a rápida aproximação de Volpi e a sua fase concreta, explicitada através de sua retrospectiva no MAM Rio, gerou um embate crítico fortíssimo e ainda hoje essa fase do artista é abordada por pesquisadores contemporâneos. Questionamentos sobre se Volpi foi ou não um concretista traziam legitimação e visibilidade para os jovens artistas concretos da década de 1950; hoje, esta não é mais uma questão. A Retrospectiva de Alfredo Volpi reverberou todos os paradoxos que o artista nos proporcionou, possibilitando o entendimento de que no Brasil, a arte concreta passou por diversas flexibilizações, resultando em uma prática bastante singular.

A produção abstrato-geométrica de Volpi não provém de uma tentativa de resolver questões específicas abordadas pelo Concretismo. Vem, em nosso entender, da depuração de sua pintura, da liberdade em

transpor a arte figurativa, no exercício contínuo da criação e estruturação do quadro e na realização excessiva de variações nas quais experimenta a cor. Isso fez com que Volpi, ao partir das imagens de suas origens, se concentrasse cada vez mais na cor, até se desprender daqueles motivos que para ele foram o caminho. Contudo, sua produção e o efeito que causou na década de 1950 só podem ser plenamente compreendidos dentro do contexto do que foi a abstração geométrica na América do Sul e, mais especificamente, no Brasil; de suas associações e impregnações, e da liberdade de certos artistas em relação aos postulados propostos pelos movimentos europeus, dando assim continuidade a esta experimentação, frente a todas as polêmicas então geradas.

Referências

- 6 PERGUNTAS sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Mediadora Vanda Klabin.
- AMARAL, A. A. Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos. In: *Volpi: obras selecionadas, décadas de 40, 50, 60, 70, 80*. São Paulo: Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte, 1999, p. 2-5. Catálogo.
- _____. (coord.). *Alfredo Volpi: pintura (1914-1972)*. Rio de Janeiro: MAM Rio, 1972. Catálogo.
- ARAÚJO, O. T. de. Apresentação. In: *Volpi: projetos e estudos em retrospectiva 40-70*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993, p. V-XXVIII. Catálogo.
- _____. Com os olhos da história. In: *Volpi: 90 anos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1986, p. 3-12. Catálogo.
- BANDEIRA, M. Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 jun. 1957.
- BARATA, M. Razões de ser e importância do museu de arte moderna. In: *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1952, p. 4-14. Catálogo.
- BENTO, A. A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 16 jun. 1957.
- _____. O fim da festa concretista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 22 fev. 1957.
- _____. O mestre brasileiro de sua época. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 23 jun. 1957.
- BRASIL JR., A. "Alfredo Volpi na Berlinda": crítica de arte e projetos estéticos concorrentes. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 14, n.1, p. 14-30, jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufff.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/25998>>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- COUTO, M. de F. M. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- CRÍTICOS e artistas discutem Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1957. Primeiro caderno, p. 8.
- GULLAR, F. Volpi. Mestre Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16-17 jun. 1957. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, p. 9.
- _____. Volpi: pintor popular mas não muito... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1957. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, p. 9.
- VOLPI: glosa 8. Saber pictórico. In: HERKENHOFF, P. *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 156-175.
- LEITE, J. R. T. Uma "enquete" incompreensível. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1957. Segunda seção, p. 2. Coluna Vida das artes.
- _____. Volpi no Museu de Arte Moderna. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1957. Segunda seção, p. 2. Coluna Vida das Artes.
- MAURÍCIO, J. Volpi: do impressionismo ao concretismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1957. Primeiro caderno, p. 1, 14.
- NAVES, R. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Novos estudos*: CEBRAP, São Paulo, n. 81, p. 139-155, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artext&pid=](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artext&pid=S0101-) S0101-

33002008000200011&lng=pt&nrm=iso>.

Acesso em: 9 ago. 2020.

NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996, p. 179-195.

NELSON, A. Tres vanguardias: continuidad y desunión en el concretismo brasileño. In: HERRERA, L.; KOCH, K.; SANTANA, R. *Cruce de Miradas: visiones de América Latina; Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Cidade do México: Fundación Cisneros, 2006, p. 73-82.

PEDROSA, M. Apresentação. In: *Volpi: 1924-1957*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1957. p. [2-8]. Catálogo.

_____. Apresentação. In: *Grupo Frente: segunda mostra coletiva*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1957, p. 1-5. Catálogo.

_____. A exposição de Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

_____. Introdução a Alfredo Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1957. Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*, p. 9.

_____. Itinerário de uma retrospectiva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

_____. Não é nosso mas está no “Jornal do Brasil” para entregar ao dono um quadro de Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

_____. Paulistas e cariocas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

_____. Volpi, uma lição de ética. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jun. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

PIGNATARI, D. Décio Pignatari depõe: a exposição de arte concreta e Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957. Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*, p. 9.

PONTUAL, Roberto. A floração abstracionista. In: PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987, p. 191-258.

TROTA, T. Alfredo Volpi na berlinda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957. Suplemento Dominical *Jornal do Brasil*, p. 7.

VOLPI: ensaísta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1957. Primeiro caderno, p. 8.

Notas

¹ Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ. E-mail: <ecatoiv@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3378-4772>>.

² Os artistas que participaram de ambas as exposições foram: Ivan Serpa, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Lygia Clark e Décio Vieira.

³ Fizeram parte da I Exposição Nacional de Arte Concreta: Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica, César Oiticica, Lygia Pape, Rubem Ludolf, Franz Weissmann, Décio Vieira, João José S. Costa, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. O pintor Ivan Serpa participou da mostra apenas no Rio de Janeiro.

⁴ Conhecido, anos antes, como prédio do Ministério da Educação e Saúde, localizado na Rua da Imprensa, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente é conhecido como Palácio Gustavo Capanema.

⁵ Nesta data, o MAM Rio ainda funcionava em um espaço no térreo do Ministério da Educação e Cultura, tendo passado a ocupar sua sede atual, no Aterro do Flamengo, apenas em janeiro de 1958.

⁶ Esse mesmo texto, “Introdução a Alfredo Volpi”, seria décadas depois republicado no segundo número da revista *Malasartes*.

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em dezembro de 2020.