

“Alfredo Volpi na Berlinda”: crítica de arte e projetos estéticos concorrentes

Antonio Brasil Jr. ¹

Resumo

O artigo discute distintas tentativas concorrentes de se traduzir a obra pictórica de Alfredo Volpi no interior do movimento concretista em meados da década de 1950. Em particular, apresenta alguns aspectos da interpretação feita por Theon Spanudis, figura algo marginal no concretismo brasileiro, mas importante colecionador e crítico da obra volpiana. Ainda, situa o embate entre Spanudis e Waldemar Cordeiro a respeito do sentido do “Volpi construtivista”, mobilizando, para tal, artigos e materiais documentais diversos disponíveis no Fundo Theon Spanudis, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

Palavras-chave: Alfredo Volpi; Theon Spanudis; Waldemar Cordeiro; concretismo; crítica de arte.

“Alfredo Volpi na Berlinda”: art criticism and competing aesthetic projects

Abstract

The article discusses some competing projects to translate Alfredo Volpi’s paintings in the concretist movement in the mid-1950s. More specifically, some aspects of the interpretation made by Theon Spanudis, to some extent a marginal figure in Brazilian concretism (but an important collector and critic of Volpi’s work), will be analyzed in more detail. The disputes between Spanudis and Waldemar Cordeiro on the “constructive Volpi” will be reconstructed through various articles and documents available at Theon Spanudis Fund in the Institute of Brazilian Studies (IEB / USP).

Keywords: Alfredo Volpi; Theon Spanudis; Waldemar Cordeiro; concretis;; art criticism.

1 Antonio Brasil Jr. é professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador JCNE/Faperj.

“Alfredo Volpi na Berlinda”. Esse era o nome de uma reportagem-enquete de Teresa Trota publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 23 de junho de 1957. Noticiando a repercussão da retrospectiva de Volpi apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a reportagem noticia as conversas e os depoimentos registrados na casa de Lygia Clark, onde críticos e artistas se reuniram para celebrar o sucesso da mostra. No texto, Trota dizia que essa consagração de Volpi “não admite opiniões contrárias”, apoiando-se para tal numa frase que teria sido dita na ocasião por Mario Pedrosa – àquela altura um dos mais importantes críticos de arte no Brasil – que “se alguém não gosta destes quadros será expulso daqui a pontapés”. Embora o próprio Pedrosa tenha esclarecido, em artigo publicado um pouco depois no mesmo jornal, que a frase havia sido publicada fora de contexto, lembremos que, dias antes, em 18 de junho do mesmo ano, Pedrosa, em resposta ao crítico Antonio Bento (do jornal *Diário Carioca*)², tinha publicado o seu famoso texto sobre Volpi: “O mestre brasileiro de sua época”³. Voltando à reportagem, Myra Giorgi, fazendo coro a Pedrosa, teria dito a Teresa Trota que sua empregada doméstica, ao ver a tela de Volpi, afirmara não ser mais necessário ter arranjos de flores na sala. “Veja você: minha empregada também seria capaz de considerar um bobo aquele que não gostasse dos quadros de Volpi”, disse a esposa do escultor Bruno Giorgi. Ou seja, segundo a reportagem, uma consagração generalizada se fazia sentir naquela reunião, que ainda reunia Mary Pedrosa, Franz Weissman, Lygia Clark, José Carlos Oliveira e Décio Vieira.

Mas esse clima de consenso em torno da obra de Alfredo Volpi em fins da década de

1950 não deve desconsiderar os conflitos e polêmicas que envolveram alçar a sua figura ao lugar de “mestre” dos pintores brasileiros, em especial no sentido de legitimar uma história alternativa àquela mais assentada que via o ápice da pintura moderna no país nos desdobramentos da semana de 1922 (REINHEIMER, 2008). O próprio texto de Pedrosa mencionado acima, de modo cuidadoso e calculado, localiza as experimentações geométricas de Volpi numa São Paulo suburbana alheia aos barulhos de seus círculos intelectuais, o que permitiria mobilizar sua obra meio de afirmação do caráter ao mesmo tempo “brasileiro”, “popular” e “internacional” das novas tendências concretistas que vinham se impondo na década de 1950 (ROSA, 2018).

Ainda no ano 1957, vemos dois episódios que revelam essas tensões interpretativas. No começo do ano, em 21 de fevereiro, na esteira da apresentação carioca da I Exposição Nacional de Arte Concreta, feita no prédio do MEC, Mario Pedrosa, no *Jornal do Brasil*, registra que um cidadão supostamente anônimo, vendo o desleixo com o qual as obras de mostra estavam guardadas, resolveu “salvar” a tela de Volpi, em cima da qual se empilhara um monte de coisas, entregando-a à redação do jornal⁴. O crítico Antonio Bento (mais uma vez), que via na arte concreta um simples “academicismo”, redarguiu dizendo que a história do roubo da tela de Volpi era só uma história inventada pelos concretos para aumentar a sua divulgação⁵. É curioso que, na mesma história do roubo, por exemplo, sabemos que havia outras obras em péssimo estado de conservação; porém, o anônimo, classificado pela reportagem como “um brasileiro interessado em arte e bem informado sobre os movimentos de vanguarda”, quis salvar especificamente o Volpi. O outro caso

2 BENTO, Antonio. A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 6.

3 Já em 2 de junho do mesmo ano, e também no *Jornal do Brasil*, assim terminava Pedrosa o artigo “Introdução a Volpi”, que servia de orientação para a primeira retrospectiva do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: “Cariocas, meus irmãos, aqui está Volpi. Agradeçam ao Museu de Arte Moderna a sua apresentação. A posteridade vai guardar o nome dele. É o mestre de sua época”. Esse texto também reaparece no catálogo da exposição. Argumento aparentado foi trazido por Ferreira Gullar em “Volpi: mestre brasileiro” (16 de junho de 1957, também no *Jornal do Brasil*).

4 PEDROSA, Mário. 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. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p. 8.

5 BENTO, Antônio. O fim da festa concretista. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1957, p. 6.

é a reação de Manuel Bandeira à reportagem-enquete que colocava Volpi “na berlinda”. Manuel Bandeira não deixou de registrar o que, segundo ele, configurava o ar “golpista” dos “volpistas”, que teriam feito do “bom velhinho” “italo-brasileiro de Cambuci” um instrumento para a deposição de “Portinari da presidência” das artes modernas no Brasil⁶. Enfim, vemos como a consagração de uma obra depende de uma série de mediações entre artistas, críticos e público – e os jornais, sobretudo com os seus suplementos culturais, foram parte crucial deste processo.

Nesse texto, que discuto a disputa interpretativa em torno da obra de Volpi, concentro-me em um personagem menos conhecido nesse circuito de consagração de sua obra. Trata-se do poeta, colecionador, crítico e psicanalista Theon Spanudis⁷. Grego (porém nascido em 1915 na cidade de Smirna, na Turquia) radicado em São Paulo desde fins da década de 1940 até sua morte em 1986, foi um dos mais significativos colecionadores de Volpi. Conforme podemos perceber a partir de seus vários textos impressos e manuscritos disponíveis em seu acervo pessoal, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Spanudis estabeleceu relações próximas com Volpi durante a década de 1950, o que incluía visitas frequentes ao seu ateliê no Cambuci, a compra sistemática de seus quadros – permitindo, inclusive, a dedicação integral de Volpi à pintura de cavalete (segundo o relato do próprio Spanudis) –, a realização

de viagens (a Salvador e a Cananéia) e também uma parceria no campo do teatro. Em 1956, Spanudis publicou (ainda segundo seu relato) o primeiro texto crítico dedicado inteiramente ao Volpi “construtivista”. Uma versão deste texto foi exposta em debate no Museu de Arte Moderna de S. Paulo e rendeu ampla discussão entre Spanudis e Waldemar Cordeiro, que discordavam quanto ao estatuto da cor na pintura concreta. Não por acaso, Spanudis está entre os signatários do manifesto neoconcreto de 1959, embora sem adesões integrais e com variados conflitos com os artistas localizados no Rio de Janeiro.

Sem dúvida, os críticos de arte mais “famosos” na avaliação da obra de Volpi, pelo menos entre 1940 e 1950, são Mário de Andrade e Mário Pedrosa. Como a análise das críticas de Andrade e Pedrosa a Volpi já foi feita em trabalho recente, escrito por Pedro Rosa (2018), o foco aqui será em Spanudis e algumas de suas polêmicas com os concretos de São Paulo, especialmente Cordeiro – polêmicas que foram noticiadas e que ganharam repercussão nos jornais. Assim, creio que, limitando-me a Spanudis e às suas polêmicas, teremos acesso a um material ainda pouco conhecido e que revela distintos modos de se “traduzir” a obra de Volpi no interior do projeto construtivista.

Cabe lembrar que, embora a afirmação do abstracionismo geométrico no Brasil, e em particular de seus desdobramentos nos movimentos concretos e neoconcretos, tenha

6 BANDEIRA, Manuel. Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1957, p. 5.

7 Há poucos trabalhos dedicados a Theon Spanudis. A referência de maior fôlego, baseada em extenso trabalho empírico-documental, é a tese de doutorado de Maria Izabel Ribeiro (RIBEIRO, 2001). Bárbara Carneiro, uma das responsáveis pela descrição documental do Fundo Theon Spanudis, depositado no IEB-USP, traz um útil resumo biográfico: “Theon Spanudis nasceu em 1915 em Esmirna, na Turquia. Filho de gregos, mudou-se para Atenas com os pais e o irmão mais novo, em 1923, por causa da disputa entre Grécia e a recém-criada República da Turquia pela região da Anatólia, que culminara em uma guerra entre os dois países. Dez anos depois dessa primeira migração, Spanudis foi para a Áustria estudar Medicina, curso em que também se formaram seu pai, Georg, e seu irmão, Sólon. Alegando uma aproximação frequente com as artes, incentivada desde a sua infância pela mãe, Clio, a psicanálise aparece-lhe no horizonte como uma maneira, dentro da formação obtida na academia, de não se distanciar do seu principal interesse. Em 1950, Theon Spanudis desloca-se novamente. É indicado pela Associação Internacional de Psicanálise para trabalhar em São Paulo, na Sociedade Brasileira de Psicanálise, num contexto de ampliação de estudos relacionados à atividade na capital paulista. Uma vez estabelecido, inicia atendimento clínico e incursões na prática docente. No entanto, não demora muito para o seu distanciamento da psicanálise acontecer. Ainda na década de 1950, passa a se dedicar à poesia e à crítica de arte, abandonando as atividades clínicas e docentes relacionadas à psicanálise. Em 1959, é um dos signatários do Manifesto Neoconcreto, publicado em março no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em virtude da abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro” (CARNEIRO, 2014).

sempre envolvido, em alguns de seus momentos-chave, uma intensa relação com a obra pictórica de Alfredo Volpi, o artista sempre foi avesso a adesões formais em escolas ou movimentos artísticos. Se, por um lado, a consagração da produção volpiana de caráter geométrico, como se nota no prêmio recebido na II Bienal de São Paulo (dividido com Di Cavalcanti), em 1953 (HOFFMANN, 2002), fornecia um poderoso antídoto ao “portinarismo” até então vigente, por outro, não havia muito acordo quanto ao sentido da abstração em Volpi e de suas relações com as vanguardas construtivistas. Entre concretos e neoconcretos, Volpi acabou tornando-se um verdadeiro cavalo de batalha entre vários projetos estéticos concorrentes. Ainda que alguns trabalhos já tenham registrado a aproximação de certos artistas plásticos e poetas concretos paulistas a Alfredo Volpi (KLABIN, 2009; MAMMÌ, 1999; SALZSTEIN, 2000), salta à vista, como podemos ver na produção pictórica de Volpi de fins da década de 1950, um diálogo complexo, pouco convencional e à meia-distância em relação aos princípios da pintura concreta (NAVES, 2008).

Este texto se encontra dividido em quatro partes, além da desta introdução. Na primeira, localizo as diferentes interpretações de Volpi na cena paulistana da década de 1950, em particular as discordâncias entre Waldemar Cordeiro, liderança central dos concretos paulistas e Theon Spanudis quanto ao estatuto da obra de Volpi no projeto concreto. Na segunda, apresento as principais formulações de Spanudis sobre Volpi em meados dos anos 1950, acionando materiais documentais e impressos. Na terceira, registro o confronto público entre essas interpretações por ocasião de uma exposição das teses de Spanudis no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1956, confronto que foi noticiado pela imprensa. Por fim, nas considerações finais, assinalo como, à luz de seus manuscritos depositados no IEB-USP, Spanudis se ressentiu da falta de meios impressos e materiais de difusão de sua interpretação não só de Alfredo Volpi, mas do próprio projeto construtivo nas artes plásticas e na poesia.

As disputas interpretativas em torno de Volpi e o concretismo

A relação entre a produção de Alfredo Volpi, mesmo em seu período geométrico de feição “concretista” – que durou apenas poucos anos (fins da década de 1950) –, com a sociedade urbano-industrial que ganhava terreno em São Paulo é das mais complexas. Como nos alerta Glaucia Villas Bôas, é bom desconfiar, ou pelo menos matizar, “a crença numa relação de causa e efeito entre o mundo moderno, impessoal e objetivo, no qual imperam a ciência e a tecnologia, e o aparecimento do Concretismo”. Não se trata de negar as óbvias afinidades entre a sociabilidade urbana e industrial e uma estética que valoriza “a forma, a linha, a cor e o plano em detrimento das representações figurativas” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 267), mas isso não desautoriza um olhar mais atento às articulações contingentes e instáveis entre estas duas dimensões. Sobretudo se lembrarmos que a urbanização não se realiza senão em interação (mais ou menos tensa ou problemática) com as formas pretéritas de relações sociais, o que redefine seus sentidos e efeitos.

Ainda que Volpi não tenha pertencido formalmente a nenhum dos grupos ligados ao concretismo no Brasil, foi devidamente celebrado por quase todos, incluindo artistas ou críticos tão diferentes como Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, Theon Spanudis, Willys de Castro, entre outros. De modo autoirônico, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), concedida em 1970, assim ele comentava suas relações com os pintores concretos: “Também me convidaram para expor com eles. Mas para mim sempre me convidam toda gente. Em qualquer tendência me convidam sempre [risos]. [...] Em [19]40, um acadêmico disse que eu contentava gregos e troianos”. Esta disponibilidade para conviver com diferentes grupos de artistas, com diferentes repertórios de problemas e técnicas (e isto desde os anos 1930 e 1940, com suas vinculações, sempre frouxas, com os artistas do grupo “Santa Helena”, com a “Família Artística Paulista”, ou com artistas como

Ernesto de Fiori, etc.), pode ter sido o esteio decisivo para o caráter particular do percurso pictórico de Volpi, que resolveu de modo próprio – mas jamais em isolamento – os dilemas que separavam concretos e neoconcretos (DUARTE, 2006).

Nas avaliações críticas mais recentes da obra de Volpi, há certo acordo quanto ao caráter de tensão, e não de afinidade, entre sua produção a partir de fins da década de 1940 e os ritmos do mundo moderno. O sentido de sua abstração geométrica – que, a partir da fase das “casas” e “fachadas”, foram ganhando profusão em sua produção – não envolveria uma tentativa de remodelagem da sensibilidade aos imperativos impessoais e racionais da fábrica e da metrópole, muito pelo contrário. Em suas experimentações construtivas, Volpi teria procurado sim trazer à baila a “verdade” dos materiais, mas daqueles que estavam ao alcance da mão, inscritos em seu cotidiano remediado, como os pigmentos terra que ele mesmo fabricava; ainda, o seu modo de pincelar e de colorir as telas faria clara referência à pintura de paredes, igualmente afim ao afresco pré-renascentista italiano, tão admirado por ele, mas também às casas caiadas do interior paulista. A simplificação formal de sua produção geométrica, aliás, se alimentava muito mais dos recursos que ele encontrava na sua vivência e na cultura popular do que de cálculos lógico-matemáticos (KLABIN, 2009). A chamada “bandeirinha” seria sintomática disso: ela poderia ser ao mesmo tempo bandeira de festa junina e o espaço negativo de uma fachada com telhado de um casario de subúrbio, além de jogo geométrico “puro” e altamente dinâmico entre triângulo e retângulo (a “bandeirinha” é um retângulo com um triângulo vazado em sua base (GIANNOTTI, 2006). Além disso, como já apontado por Sonia Salzstein, Volpi não exprimiria a realidade de São Paulo através de seu centro dinâmico, mas a partir um “ponto de vista do subúrbio”, isto é, aborda a urbanização e a industrialização a partir de suas margens, colocando em destaque lugares e personagens subalternos (SALZSTEIN, 2000). Mesmo no plano dos temas e conteúdos retratados, Volpi,

comparado a seus contemporâneos do grupo “Santa Helena”, por exemplo, em suas telas das décadas de 1930 e 1940, jamais teria colocado em primeiro plano o universo fabril (FREITAS, 2011)

Portanto, embora sua pintura, a partir da década de 50, guarde certas afinidades com a abstração geométrica que vinha ganhando corpo em São Paulo – sobretudo a partir do Grupo Ruptura –, não podemos minimizar as diferenças de Volpi em relação ao projeto da arte concreta capitaneado por Waldemar Cordeiro. O último queria uma arte adequada ao mundo industrial, que capturasse o olhar do operário fabril, modelado pelo maquinismo, pela produção em série, pela impessoalidade. As formas que surgem nas telas de Volpi, no entanto, não parecem remeter aos imperativos da industrialização, mas a certa sabedoria de longa data, condensada no universo popular e artesanal, como nas famosas bandeirinhas, pinceladas por um tipo de gesto que recupera dignidade de um trabalho manual autônomo e demorado. Nos termos do crítico Rodrigo Naves (1996), nas telas de Volpi não se vê o ritmo abstrato e ágil do capitalismo, mas o tempo paciente da memória.

Em que pese esta tensão, salientada por vários críticos mais recentes da obra de Volpi, entre sua produção e o mundo urbano-industrial, Waldemar Cordeiro buscava, pelo contrário, salientar sua adequação não só às propostas concretistas, mas também aos novos tempos da máquina, do cálculo, da produção em série e da contenção das subjetividades individuais. Já em 1951, no artigo “Volpi, o santeiro cubista”, que saiu na *Folha da Manhã*, Cordeiro comentava a pintura mural que Volpi vinha realizando na Capela do Cristo Operário, situada ao lado da Unilabor – cooperativa que reuniu diversos artistas paulistas, incluindo o concretista Geraldo de Barros (CLARO, 2012) –, da seguinte maneira:

O progresso da civilização, no entanto, modificou profundamente o conceito de natureza e, conseqüentemente, o conceito de arte [...]. Esses traços todos caracterizam, em última instância, a consciência estética de hoje e dizem da retina,

da percepção ótica do homem contemporâneo, educado pelo “maquinismo” da civilização moderna. São estas, acreditamos, as condições psicológicas e culturais imprescindíveis para o renascimento da arte sacra no Brasil e no mundo inteiro.

Por essa cartilha, a nosso ver, orientou-se a compreensão artística de Alfredo Volpi, o genial pintor que deu a verdadeira dimensão à arte sacra contemporânea no Brasil. Conhecido até hoje internacionalmente como o mais sensível dos pintores brasileiros, surge agora como o primeiro “construtor” da nossa estética visual. Por uma síntese miraculosa do popularesco e do intelecto, de matemática e folclore, desperta a plástica brasileira que descansava ainda nas vetustas descobertas de Almeida Júnior, nas gratuitas variações da emoção cromática e tátil (CORDEIRO, 1951).

Este argumento ganha em profundidade no artigo “Arte industrial”, publicado por Cordeiro na revista *Arquitetura e Decoração* em 1958. Além de afirmar “a importância decisiva da indústria na compreensão do conteúdo da arte contemporânea cuja finalidade última e destino histórico acreditamos ser a arte industrial”, ele aproxima Volpi do pintor Luiz Sacilotto na medida em que ambos renovariam suas pesquisas estéticas em direção às formas geométricas elementares, tal qual ocorria no seio do processo fabril. Nos termos de Cordeiro:

No que se refere ao elemento, a arte concreta apresenta mais uma identidade com a indústria. O elemento perfeitamente caracterizado obedece a poucos grupos de tipos, correspondentes a formas geométricas elementares. Tende-se à estandarização do elemento. O elemento pré-fabricado. Veja-se a última pesquisa de Alfredo Volpi, as suas “bandeirinhas”. Em Sacilotto, o movimento é alcançado mediante a intermitência entre fundo e figura com elementos iguais e distâncias iguais entre si. A adoção do círculo como elemento pode resultar conjuntos aparentemente orgânicos. Mas nada têm a ver esses conjuntos com as amebas do abstracionismo. O rigor da composição é o mesmo e a precisão do elemento

igual à do quadrado (CORDEIRO, 1958).

Apoiando-se em Antônio Gramsci, Cordeiro acreditava na possibilidade de uma ligação profunda entre os intelectuais e os subalternos através de uma arte ajustada aos novos tempos da máquina, da indústria e da metrópole. Com o surgimento de um mundo urbano-industrial, a percepção ótica dos homens seria cada vez mais educada pelo próprio maquinismo; e, neste registro, a arte não se comunicaria aos “simples” revelando formas de expressão subjetivas, e sim a partir de uma estética que exprimisse o “convívio com as máquinas, com a execução planejada, com a produção em série”. Cordeiro defendia uma teoria da “pura visualidade”, dotada de universalidade – daí a importância de se limitar ao “essencial” da pintura: o espaço bidimensional da tela, as cores puras, e a redução esquemática das linhas – capaz de interpelar a visualidade do operário. Ele via em Luiz Sacilotto, artista de Santo André e de origem operária, o desenvolvimento de “uma cultura visual destinada a se tornar a cultura popular das massas da civilização industrial” (NUNES, 2004, p. 36). Uma aposta bastante similar parece orientar suas relações com a pintura de Volpi, artista que, conforme se lê no artigo de Cordeiro publicado em 1951 na *Folha*, parecia sintetizar milagrosamente matemática e folclore, inteligência e origem popular.

Já Theon Spanudis tinha um modo muito distinto de ver a relação entre as formas e as cores de Volpi e o mundo industrial moderno. Aliás, ele vê a própria tradição construtivista de matriz europeia não como uma extensão da civilização industrial no plano artístico e de seus conceitos, mas como uma reação – ou melhor, uma autocorreção estética da ênfase unilateral da civilização industrial no autodomínio consciente e racional. Tentando deslocar a conexão entre construtivismo e civilização industrial, e contrário à adesão estrita às vanguardas concretas vindas da Europa, Spanudis valoriza um tipo de construtivismo que realize uma “linguagem universal”, porém não eurocêntrica. Noutras palavras, ele crê numa arte ao mesmo tempo universal e aberta às particularidades dos

materiais e das sensibilidades locais, regionais e populares, o que traçaria o caminho para um convívio mais democrático entre os povos e suas manifestações estéticas. Volpi parecia encarnar à perfeição o ideal de Spanudis, pois conseguiria, à maneira de Mondrian, expressar-se em formas puras, “universais”, porém usando como elemento compositivo a universo popular das fachadas e das bandeiras. Sempre contrário à redução de Volpi a um artista “primitivo” ou somente “popular”, ele sempre dizia que o uso dos elementos populares em Volpi era um recurso estético – tal qual o uso que Picasso teria feito da estética das máscaras africanas – e não um elemento de sua identidade.

Segundo Spanudis, o objetivo da arte moderna seria alcançar, através da expressão condensada de suas formas, o “numinoso” – uma espécie de realidade superior, para além das aparências, permitindo uma comunicabilidade mais ampla e harmônica das várias dimensões humanas, para além das tendências de homogeneização imposto pela civilização industrial. Assim, em vez de identidade, Spanudis vê na arte construtiva – e Volpi, entre os mais importantes – uma exploração estética daquilo que justamente seria expulso pela máquina, pelo cálculo e pelo autocontrole⁸.

Spanudis e Volpi

No fundo da coleção Spanudis depositada no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), há uma grande série de cadernos pautados, sem data ou numeração, contendo anotações esparsas, esboços de poesias, roteiros de comunicações orais e manuscritos de artigos e livros, alguns ainda inéditos. Há muitas marcas de revisões e de correções, o que permite, quando se localiza o artigo publicado correspondente, reconstruir parte do processo criativo da escrita. Aqui, para fins de simplificação, citaremos os trechos cadernos omitindo as marcas de correção e com a grafia atualizada.

Um desses cadernos, o nº 4 (de acordo

com a catalogação), traz o manuscrito do artigo “A pintura de Alfredo Volpi”, publicado posteriormente em *Diálogo: revista de cultura* (nº 3, de março de 1956). O manuscrito, que teve inúmeras partes suprimidas ou modificadas na versão final publicada, dedica-se a qualificar o “popular” em Volpi em sua produção mais recente (de 1948 até 1956) e situá-lo no cenário mais geral da arte contemporânea. Há, neste texto, a apresentação de uma hipótese a respeito do modo pelo qual Volpi reelaborou suas conquistas e experimentações formais em direção a uma maior disciplina geométrica e a uma exploração mais consistente do espaço plano e bidimensional da tela. Spanudis levanta uma série de argumentos sobre o percurso de Volpi na pintura e o seu engate muito próprio com certas exigências do construtivismo estético.

Mobilizando sua relação pessoal com o artista, assinala que o próprio Volpi, avesso a datações ou marcações cronológicas, teria colocado o início da sua produção pictórica “construtivista” (termo empregado por Spanudis) em 1948:

Volpi mesmo coloca o início da sua última fase no ano de 1948. Em acordo com as palavras de Volpi foi a necessidade crescente de se exprimir com cores e tonalidades puras que o obrigaram de abandonar progressivamente o aspecto naturalístico da sua pintura impressionista e pós-impressionista e procurar um novo tipo de composição que permitiria a ele a realização deste novo tipo de se exprimir. Esta data que Volpi nos deu só pode significar o passo decisivo e definitivo de um processo que deveria ter começado muito antes (p. 3 [11]). Abolindo as restrições do naturalismo Volpi começou desde 1948 [a] se exprimir sempre mais e mais com as tonalidades e as cores puras. [M]as também (uma coisa que o pintor mesmo não sublinha acentua) com formas e relações espaciais puras (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 5 [15]).

O uso de elementos populares e sua

8 Para uma análise mais ampla da concepção de arte construtivista de Spanudis, cf. (RIBEIRO, 2001)

articulação na passagem da figuração não seria uma particularidade de Volpi. Usando exemplos de outros artistas, Spanudis assinala que isso

Corresponderia [à] fase de Picasso onde ele explorava a escultura africana nas suas pesquisas plásticas, ou corresponderia aquelas fases de Klee onde ele incorporou a arte islâmica, as iluminuras medievais, a pintura popular e a pintura infantil, para abrir novos caminhos e enriquecer o seu modo de expressão visual (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 8 [21]).

De acordo com Spanudis, Volpi teria chegado à autonomia compositiva proposta pelos concretos, mas através de um percurso próprio e demorado, pautado nas suas pesquisas e experimentações prévias, e não na adesão explícita a teorias estéticas. Neste sentido, não seria nem arte popular, dado o esforço metódico e deliberado de sua produção, nem arte de vanguarda, haja vista a ausência de teorização reflexiva para além da própria produção pictórica. Ao final do caderno nº 4, assinala que “ele [Volpi] nunca deu os pulos abruptos e cômicos histéricos para não ficar atrás das últimas modas da Escola de Paris” (p. [66]).

Qual a posição de Volpi, então? Além das referências a Picasso e a Klee, mobilizadas por Spanudis para qualificar o uso do “popular” por parte de Volpi, outro artista europeu entraria neste exercício comparativo: Piet Mondrian. O sentido da abstração em Volpi apresentaria afinidades com o projeto estético de Mondrian, a despeito do último reduzir os esquemas de cor apenas às cores básicas. A realização de Mondrian no plano do espaço – a exploração do caráter “universal” das horizontais e verticais após longo processo de abstração em relação à realidade sensível – teria o seu equivalente, nas telas de Volpi, no plano da cor:

A composição existia per se e quase num sentido absoluto, pelas relações dinâmicas das suas partes entre elas, dispensando quase da colaboração do observador mas – e esta é a diferença com as artes populares – se percebia imediatamente que se tratava de um resultado deliberadamente conseguido,

produto de um trabalho mental de alta categoria, de uma alta inteligência superior, e de extrema possibilidade. A sua única diferença com resultados análogos dos chamados “concretos” seria que ele não se subjugava a uma doutrina com as restrições que ela sempre implica, e por isto os seus tenham a naturalidade, a desenvoltura e riqueza (apesar de são produto de alto trabalho intelectual) de tal grau (que) de os não entendidos pensaram que se tratasse de um pintor primitivo, infantil e ingênuo. Atrás dos resultados pictóricos se percebia uma alta inteligência organizatória cujo único objetivo era a criação orgânica da composição (os concretos diriam dispondo do objeto artístico), como meios técnicos de extrema sensibilidade e elaboração e procurando afastar ao máximo possível a participação da sua persona. A ética artística de Volpi seria [...] como a dos concretistas. Serviço absoluto do objeto artístico (que é sempre uma criação nossa, um objeto artificial), evitando absolutamente qualquer exploração do mesmo por parte do eu do artista e por finalidades egocêntricas (exibição das próprias capacidades apelos sentimentais e assim por diante). Quando nós falamos da composição nós não entendemos só a realização espacial (formas, relações de forma e ritmos) mas também a realização cromática. E é neste ponto que Volpi demonstra uma particularidade que o destaca dos seus contemporâneos, mesmo dos europeus. Não é por acaso que quando Volpi mesmo procura definir a sua arte fala de um novo tipo de composição para poder exprimir com cores e tonalidades puras. O colorismo é uma das qualidades mais fortes de Volpi, talvez o elemento mais essencial de sua existência pictórica” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, p. 12-14 [29-33]).

O trecho acima do manuscrito, profundamente marcado por correções e hesitações, revela que o próprio Spanudis lutava contra as imagens dominantes que circulavam sobre Volpi nos meios artísticos da época. Trocou “intelectuais” por “esclarecedoras”, quiçá para não minimizar seu argumento a respeito da inteligência plástica (e não “intelectualizada”). A referência a Mondrian permitiria a Spanudis explicitar a dimensão não “individualista” da

solução de Volpi, já que sua produção exigiria uma certa disciplina metódica, um afastamento do “subjetivismo” e da participação de sua “persona”.

Os trechos aqui recuperados do manuscrito “A pintura de Volpi” foram os que apresentam maiores diferenças em relação ao texto publicado na revista *Diálogo*. Referindo-nos agora diretamente ao artigo impresso, podemos ver que o “método comparativo” (Spanudis, 1956: 35) empregado por Spanudis – no caso, a comparação de Volpi com Mondrian, Picasso e Klee – também envolve um contraste com Henri Matisse. Discordando, ao menos em relação à última fase de Volpi – a fase “construtivista”, nos termos do crítico grego –, da aproximação com os “fauves” sugerida por Sérgio Milliet e Mario Schenberg, Spanudis assinala as diferenças entre Matisse e Volpi no uso da cor:

A sensibilidade cromática, aliás, excepcionalmente rica de Alfredo Volpi, foi sempre sublinhada pela maioria dos críticos. E na sua fase pós-impressionista tanto Mario Schenberg como Sérgio Milliet o compararam com Matisse. Mas os “fauves”, que de fato ganharam de novo o uso da cor pura depois da destruição da mesma pelas pesquisas foto-analíticas dos impressionistas, não ultrapassaram as finalidades sensoriais e evocativas do uso da mesma. No caso de Volpi, de 1948 para cá, encontramos uma concepção e um uso da cor pura num sentido completamente novo e diferente e que não conhecemos, pelo menos em tal grau de realização, em nenhum outro pintor contemporâneo. É neste ponto que vemos a excepcionalidade de Volpi e um lugar permanente para ele dentro do movimento mundial da pintura contemporânea (SPANUDIS, 1956, p. 39)

Em suma, tanto no manuscrito quanto no texto publicado, Spanudis localiza a produção de Volpi entre 1948 a 1956 entre grandes referências artísticas da arte moderna, procurando valorizar

o seu caminho artístico particular e relativizando ou mesmo rejeitando a redução de sua arte às categorizações como arte primitiva ou arte popular. Por óbvio, não ignora a existência de uma visualidade “popular” na obra de Volpi, mas pondera que esta atração se deveu à possibilidade de explorar um espaço plástico com premissas não naturalistas. Ou, nos seus próprios termos, a relação de Volpi com as artes populares estava associada às possibilidades “de realizar sua visão plástica com cores e tonalidades (mas também com formas, relações espaciais e ritmos) mais puras” (Spanud, 1956: 37). O “popular” em Volpi – aliás, com em Picasso e Klee, sugere Spanudis – seria antes recurso estético que identidade “essencializada”.

O conflito entre Spanudis e os concretos

Estas diferentes concepções do projeto construtivo – e do lugar ocupado por Volpi nele – levariam a um duro embate entre Spanudis e os concretos, particularmente Waldemar Cordeiro. Isso se materializou de forma bastante óbvia na conferência ministrada por Spanudis no MAM de São Paulo, em 1956, que repercutiu bastante na imprensa. Vejamos como esta polêmica foi noticiada pela reportagem de E. Pacote, designado pela *Folha da manhã* para cobrir o evento⁹. O problema de Spanudis com sua audiência se tornou realmente agudo quando terminou por sugerir que Volpi, ao contrário de Mondrian e dos concretos, não teria medo de usar a cor, explorando o cromatismo para além das cores básicas ou das intenções de ritmo e movimento espaciais. Spanudis assinala que a dificuldade da “cor concreta” se daria porque “a cor evoca com muita facilidade vivências associativas (esta seria a expressividade da cor)”, sendo, portanto, invariavelmente “suprimida e do máximo possível excluída nos movimentos de caráter construtivo” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 19). No entanto, Volpi teria realizado este verdadeiro

9 O texto de Pacote foi republicado na revista *Habitat* (nº 31, junho de 1956) e nos servirá de referência aqui, ao lado do manuscrito-base da conferência de Spanudis, disponível no Caderno nº 2 de seu acervo no IEB/USP

feito de mobilizar a cor numa linguagem plástica universal, não subjetivista.

Esta é a contribuição de Volpi no movimento da mundial da pintura contemporânea. Volpi não ficou com medo do uso da cor, como aconteceu com a maioria dos concretos, sem reduzir o uso da cor às cores primárias como no caso de Mondrian, mas ele se atirou plenamente à realização da cor concreta, despindo a cor sistematicamente de todo o seu peso associativo, sem que com isto perdesse o seu valor poético, e servindo-se para conseguir isto, da estrutura compositiva mais simples possível, a composição em verticais e horizontais. Este é o característico essencial da última fase de Volpi, a fase das casas, que poderíamos perfeitamente chamar de fase universalista de Volpi (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 21-23).

Dentre os presentes, o primeiro a se levantar contra Spanudis foi Waldemar Cordeiro, artista que exercia papel de liderança entre os concretos de São Paulo. Segundo o relato de E. Pacote (1956, p. 4), Cordeiro teria rebatido dizendo que “os concretistas usam a cor de uma forma estrutural, empregando apenas as cores estritamente indispensáveis”. Exemplificando, Cordeiro assinala que “um xadrez visto por um concretista seria pintado em branco e preto, mas um impressionista usaria muitas cores, talvez vinte, devido à necessidade de dotar o quadro de sensibilidades hedonísticas”. O mesmo E. Pacote confronta a réplica de Cordeiro à tréplica de Spanudis:

“O sentido da última fase de Volpi não foi bem focalizado pelo conferencista. Os últimos quadros diferem bastante dos últimos quadros da fase das casas. Antes, a arte de Volpi era uma arte espacial e estática, sob a forma de séries de planos num plano. A última fase, porém, é essencialmente de movimento, e a própria estrutura sofre alterações na percepção visual”.

Interpelado diretamente, o prof. Spanudis esclareceu que não poderia dar uma outra definição sobre cor concreta, pela simples razão de não haver nenhuma outra além da que apresentara. E acrescentou que

“Cordeiro falou muito de estrutura, mas a estrutura está diretamente ligada à forma, da qual a cor é simples atributo. A cor seria, portanto, apenas um servo, contribuindo para a formação da estrutura. Não vejo diferença grande entre a série das casas e as últimas obras; o que se verifica é um enriquecimento da obra, com a aplicação do que Volpi ganhou com a fase das casas” (PACOTE, 1956, p. 4).

Neste confronto entre Spanudis e Cordeiro sobre o sentido da produção “construtivista” de Volpi, podemos divisar melhor o argumento do crítico grego sobre a “cor concreta”: a cor é a própria estrutura da composição, e não apenas um de seus elementos – e nem um artifício para o ritmo espacial definido de antemão. Ainda que Volpi fosse apreciado e visto como um forte “aliado” dos concretos paulistas na legitimação de seu projeto estético, o ponto sensível aqui é que Spanudis “traduzia” a pintura de Volpi em um sentido diferente, destacando a conquista da “cor”, por parte de Volpi, sintoma da limitação dos concretos diante da recusa deliberada em trazer para a pintura dimensões de ordem afetiva ou lírica. Para Spanudis, uma arte sem “emotividade” era uma menos arte. Lembremos aqui da famosa frase de Cordeiro recriminando Ivan Serpa, em cujas telas haveria “até marrom”, que não seria nem cor primária e nem cor secundária.

Apoiando-se no trabalho de Werner Haftmann, “o maior crítico alemão de arte contemporânea” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 17), especificamente em *Malerei im 20 Jahrhundert* [Pintura no século vinte] (1954), Spanudis assinala que a dificuldade da “cor concreta” se daria porque “a cor evoca com muita facilidade vivências associativas (esta seria a expressividade da cor)”, sendo, portanto, invariavelmente “suprimida e do máximo possível excluída nos movimentos de caráter construtivo” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, p. 19). No entanto, Volpi teria realizado este verdadeiro feito de mobilizar a cor numa linguagem plástica universal, não subjetivista. Spanudis chega a dizer que, se Haftmann tivesse conhecido Volpi, teria que reescrever seu livro:

Não duvidamos que se este crítico alemão conhecesse a última fase de Volpi, a fase de 1948 para cá, ele teria de re-escrever o capítulo sobre a cor concreta. Esta é a contribuição de Volpi no movimento da mundial da pintura contemporânea. Volpi não ficou com medo do uso da cor, como aconteceu com a maioria dos concretos, sem reduzir o uso da cor às cores primárias como no caso de Mondrian, mas ele se atirou plenamente à realização da cor concreta, despiando a cor sistematicamente de todo o seu peso associativo, sem que com isto perdesse o seu valor poético, e servindo-se para conseguir isto, da estrutura compositiva mais simples possível, a composição em verticais e horizontais. Este é o característico essencial da última fase de Volpi, a fase das casas, que poderíamos perfeitamente chamar de fase universalista de Volpi (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 21-23).

Neste confronto entre Spanudis e Cordeiro sobre o sentido da produção “construtivista” de Volpi, podemos divisar melhor o argumento do primeiro sobre a “cor concreta”: a cor é a própria estrutura da composição, e não apenas um de seus elementos – e nem um artifício para o ritmo espacial definido de antemão. Por outro lado, Cordeiro não poderia aceitar a tese de que Volpi teria ultrapassado os concretos em matéria de realização – e de inteligência – artística, tal qual sugerido por Spanudis. Não por acaso, outro pintor concreto, Anatol Wladyslaw, que assistia à conferência, foi taxativo ao rebaixar o grau de elaboração intelectual das composições geométricas de Volpi. Ainda segundo a reportagem de E. Pacote:

Quem provocou mesmo sensação foi o pintor Anatol Wladislaw [sic], ao afirmar que as obras atuais de Volpi apresentam uma preocupação intelectual, mas que como obras intelectuais são primaríssimas. “Não há mais ritmo e sim monótona repetição. As cores escolhidas são belas e corajosas, mas a monotonia está sempre presente...” Antigamente - acha Wladislaw [sic] - havia um tom poético na pintura de Volpi, que, pela cor, procurava criar um clima emocional que nada tinha a ver com a intelectualização da obra (PACOTE, 1956, p. 4).

Ainda na mesma sessão, foram apresentadas outras chaves de leitura da produção volpiana pós-1948. O crítico Fernando Pedreira, da revista *Fundamentos*, ligada ao PCB, assinalou que o “mais importante da produção de Volpi é o seu amor pela coisa popular brasileira”, sendo considerado “unanimemente um pintor autêntico e de indiscutível valor”. Mário Schenberg – também divergindo de Spanudis, mas em outros termos – dizia gostar da atual fase de Volpi, na qual apresentaria “melhor domínio da pintura”, embora retrucasse afirmando que o pintor seria mais “profundo” em “seu período intuitivo” (PACOTE, 1956, p. 4). De acordo com a reportagem:

Para o prof. Mário Schemberg [sic], a pintura atual de Volpi apresenta uma hesitação crescente, com definições um tanto abstratas, não se encontrando mais aquela antiga realidade, a segurança instintiva da outra fase. O prof. Theon Spanudis interpretou essa afirmação como uma contradição ao que o prof. Schemberg escrevera para o catálogo da exposição de Volpi em 1944, acrescentando que aquela economia apresentada não poderia ser instintiva. Novamente com a palavra, o prof. Schemberg esclareceu que não via contradição, pois mesmo os primitivos apresentam economia de expressão (PACOTE, 1956, p. 4).

Embora, um ano mais tarde, Mário Pedrosa tenha considerado Volpi “o mestre brasileiro de sua época”, o modo pelo qual o crítico grego conduziu a discussão sobre a produção pictórica de sua fase “construtivista” encontrou resistências, como vimos no debate que se sucedeu à conferência proferida no MAM-SP. No caso da crítica dos concretos, a questão era menos a valorização de Volpi, já que, em várias oportunidades, Waldemar Cordeiro se referia a ele em termos elogiosos, como também será feito, um pouco depois, por Décio Pignatari (2004 [1957]), por exemplo. Aliás, no texto manuscrito de *Construtivistas brasileiros* (pequeno livro impresso em 1976), o crítico grego considera uma grande irresponsabilidade a afirmação, por parte dos poetas concretos, de que Volpi teria

sido o único grande artista brasileiro. O ponto fundamental é que Spanudis mobilizou Volpi para fazer uma restrição aos concretos, que estariam presos a um esquematismo formal e a concepções doutrinárias que, por exemplo, restringiam enormemente o uso da cor. Spanudis admirava mais as realizações plásticas “silenciosas” de Volpi que o excesso de elaboração intelectual que envolvia, a seu ver, a produção de Waldemar Cordeiro. O final da conferência parecia ter destinatário certo:

Resultados por acaso, resultados inconscientes, são resultados ocasionais. Mas resultados sistemáticos, tão consequentes e coerentes como no caso de Volpi e de sua admirável evolução não são produtos do acaso, nem produtos de ingenuidade ou do inconsciente. Ao contrário, pressupunham uma consciência finíssima, tenaz e sistemática. Volpi não é intelectualizado, e nem gosta das faroladas intelectuais em torno da própria produção. Mas isto não quer dizer que a sua produção seja inconsciente. Aliás não é obrigação do artista interpretar intelectualmente a própria produção. Isto é muito mais obrigação do crítico de arte. E várias vezes (nem sempre) nós encontramos atividade intelectual-interpretativa do próprio artista como tentativa de contrabalançar a carência de sua produtividade artística (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, pp. 29-31).

Voltando a Spanudis e seu embate com os concretos, estas diferentes formas de lidar com a tradução de Volpi no interior do construtivismo o levou, como sabemos, a aderir aos neoconcretos do Rio de Janeiro, tornando-se relativamente próximo, por breve período de Ferreira Gullar. No entanto, neste mesmo momento, ao dedicar-se à poesia neoconcreta, acabou entrando em duro conflito com José Lino Grünewald nas páginas do *Jornal do Brasil*. José Lino lhe dedicara o epíteto de mero “coleccionador de Volpi” para rebaixar suas pretensões no campo da poesia e na crítica de arte e defender os irmãos

Campos e Décio Pignatari das críticas recebidas por Spanudis. Apesar de receber algum espaço no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, com notícias e poesias publicadas, logo também romperia com Gullar, a propósito de um artigo em que relativizada as diferenças entre concretos e neoconcretos – o que suscitou forte réplica de Gullar, veiculada no próprio suplemento. Não obstante publicar bastante sobre crítica de arte em vários veículos, de grande circulação ou especializados, ao longo dos anos 1960, Spanudis foi sendo acantonado pelos pares e por certos círculos artísticos, ficando cada vez mais isolado – embora sempre tivesse forte conexão com os colecionadores, especialmente de Volpi. Em 10 de fevereiro de 1967, em sua coluna “Artes Plásticas” do *Diário de Notícias*, Frederico Moraes chama Spanudis de “crítico bissexto”, que não teria conseguido entender as últimas obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, revelando-se um crítico “desatualizado e francamente superado”¹⁰.

Uma performance fracassada?

A “derrota” de Spanudis em seu embate com os concretos – e não só com Cordeiro, mas também no terreno da poesia concreta, na qual se aventurou a partir de fins da década de 1950 –, como pudemos notar em pesquisa no seu acervo pessoal, gerou vários ressentimentos no artista, que anotou inúmeras vezes em seus cadernos o esquecimento de seu gesto “autoatribuído” de ter descoberto e, em certa medida, inventado o “Volpi construtivista” (ele colecionou sistematicamente Volpi de 1951 até 1957, o que teria sido fundamental para Volpi se dedicar exclusivamente à pintura de cavalete). E também o que ele denominava de controle “carreirista” que os concretos teriam feito de todos os principais suplementos literários do país, impedindo a circulação de sua obra poética e de seus textos críticos. O que revela que o espaço dos jornais não era só disputado, mas sobretudo desejado como instância de reconhecimento e de

10 Para um panorama das relações de tensão e afinidade de Spanudis com o meio da crítica de arte, cf. RIBEIRO, 2001.

consagração.

Apesar de se reivindicar como “descobridor” e, na prática, mecenas de Volpi em sua fase “construtivista”, como gosta de nomear, Spanudis ressentia-se bastante da aproximação que o pintor fazia com os artistas concretos de S. Paulo, especialmente a partir de fins da década de 1950. Em seus manuscritos, há várias passagens em que as lembranças de sua convivência com Volpi se engatam numa crítica acerba aos concretos, que teriam apagado a “memória” de seu gesto, isto é, de sua aposta em um Volpi experimental em relação ao espaço e à cor. Como sabemos, Volpi foi uma importante peça de legitimação para as pesquisas visuais dos concretos, já que sinalizava para uma possibilidade de realização estética alternativa ao realismo de cunho social, à abstração de caráter informal ou lírica e às tendências expressionistas.

No caderno de número 10, há a seguinte passagem (muito rasurada, aliás):

Fomos o primeiro a descobrir Volpi construtivista, muito antes do Sir Herbert Read e numa época onde ninguém ligava a ele, nem crítico, nem público. De 1951 até 1953 fomos o único e exclusivo comprador dele. De 1953 até 1957 o seu principal colecionador. Visitávamos ele todo sábado de manhã. Emprestamos a ele nossa coleção a grande fachada com as favelas de Santos, que figurou na segunda Bienal de São Paulo, que sem dúvida, atraiu a atenção do Sir Herbert Read^{*11}. Apresentamos a ele Volpi a talentosa colorista Eleonore Koch, que trabalhou alguns anos perto dele. Eleonore e eu comprávamos brinquedos para suas crianças adotivas. Isto inspirou Volpi a uma série dos mais sensíveis trabalhos dele, a série dos brinquedos populares, que está agora no MAC pela doação da nossa coleção. Fizemos duas viagens com Volpi. Uma a Salvador Bahia. Desta viagem saiu a obra interior de igreja barroca em várias versões e vários croquis. A outra foi na Cananeia. Desta viagem

saiu a obra: o hotel de Comércio de Iguape (hoje pertence ao banco Safra) e a misteriosa e noturna obra: máscaras de carnaval infantil (tradicional em Cananeia), que pertence pela nossa doação ao MAC. Por nosso intermédio Volpi projetou [os figurinos] para uma versão africana da Tempestade de Shakespeare feita por Nely Dutra para seu grupo teatral. Uma das mais importantes pré-fachadas (casas de Itanhaém) que compramos na primeira Bienal de São Paulo, sem conhecer ainda Volpi pessoalmente (a nossa descoberta da sua arte) figura hoje no MAC, junto com uma das mais belas e despojadas fachadas da década de cinquenta, pela doação da nossa coleção. O primeiro estudo mais amplo e extenso sobre Volpi foi o nosso, na revista Diálogo nº 3 (1956). Esta nossa descoberta do Volpi construtivista e a nossa amizade com ele e sua família provocou muitos ciúmes em invejas, e inimizades entre nossos colegas e outros artistas ... Virou hábito de nunca nos mencionar em seus escritos mas silenciar sobre nosso papel tão decisivo na descoberta do Volpi construtivista sobre Volpi quando se trata da sua descoberta (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 10, pp. 305-306).

No caderno nº 151, há um fragmento autobiográfico em que a lembrança de seu convívio com Volpi – que ele mesmo nomeia como uma “fase idílica” – se engata diretamente com a amargura da “invasão” do ateliê do Cambuci pelos “Noigandristas”:

Foi uma fase idílica quando visitava Volpi, todos os sábados de manhã, e Eleonore Koch estudava com ele. Ambos comprávamos brinquedos para os filhos adotivos de Volpi e Judite, e colecionávamos brinquedos populares. Neles Volpi se inspirou na série dos brinquedos populares um total de sete trabalhos, as obras talvez mais sensíveis do mestre, que nós doamos ao MAC. O último, desenho de carvão sobre tela, foi inspirado nos blocos de madeira para construir casinhas e

11 Após a primeira menção a Herbert Read, há um asterisco (*) que remete à seguinte anotação: “Esta fachada pertence agora a coleção de João Marino. Foi chamada Miserere pela crítica Maria Eugenia Franco, e contém, contudo, muito mais drama social, com[o] também as favelas pintadas por Fang, do que os exageros teatrais, e superdramáticos desgastados de Portinari” (Caderno nº 10, p. 305).

igrejas que Eleonore trouxe da Alemanha e deu de presente às crianças de Volpi. Existe uma versão cromática deste trabalho (agora na coleção de Marcoantonio Mastrobuono), que antigamente era nosso. Preferimos o desenho sem cor, pela sua bela e rítmica construção e a compramos pagando o preço de um quadro pintado. Naquele tempo, tinha um casazinho de crianças belíssimas o Nenê (mulatinho inquieto) de dons acrobáticos e a Sueli (uma belíssima pequena índia); Gatos cachorros no quintal, pombos fazendo barulho. Um papagaio que caçava de todos. Imitava os cachorros, os gatos e a gente. Uma romã florida. Foi um tempo idílico. Depois quando já famoso os Noigandristas caíram como urubus sobre ele e invadiram sua casa. Nenê e Sueli, mais velhos perderam sua graça. Não era mais o mesmo ambiente. Nos afastamos de Volpi. Anos depois quando ele ganhava milhões nos confessou que na época onde éramos os únicos compradores dele, ele vivia muito melhor, pois o dinheiro tinha mais valor aquisitivo do que na época onde ganhou milhões. Nós aumentávamos os preços dos quadros pintados de acordo com a inflação. Ele nunca pediu. Era muito tímido (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, p. 33).

Em 1976, Spanudis publica um pequeno livro, intitulado *Construtivistas brasileiros*, em que procura sistematizar sua própria versão da afirmação da abstração geométrica no país. Além de afirmar os valores plásticos nos quais acreditava, é inegável constatar que a publicação também realiza um acerto de contas com Waldemar Cordeiro e o projeto estético que liderou. Chama a sua liderança de “irresponsável” e o responsabiliza pela ruína de certos artistas “cordeiristas”, como Luiz Sacilotto. Contrário à adesão estrita às vanguardas concretas vindas da Europa, Spanudis valoriza um tipo de construtivismo que realize uma “linguagem universal”, porém não eurocêntrica, quer dizer, aberta a outras experiências que não sejam as da técnica, da máquina, da indústria, das grandes

idades. Noutras palavras, crê numa arte ao mesmo tempo universal e aberta às particularidades dos materiais e das sensibilidades locais, regionais e populares, o que traçaria o caminho para um convívio mais democrático entre os povos e suas manifestações estéticas. Se, de início, Volpi parecia encarnar à perfeição o ideal de Spanudis, ao longo dos anos 1960 o crítico foi aumentando o conjunto de artistas brasileiros que realizariam esta versão não concretista do construtivismo, como Arnaldo Ferrari, Rubem Valentim, Valdeir Maciel e Jandyra Waters. Com isto, sem jamais minimizar a importância de Volpi na cena artística brasileira e mundial, rebate a ideia – espalhada, segundo Spanudis, pelos próprios concretos – de que Volpi seria o único grande pintor do Brasil (SPANUDIS, 1976). Vejamos como aparece, em uma das versões manuscritas do livro *Construtivistas brasileiros*, a seção dedicada a Volpi. No caderno nº 8, lemos:

Ao contrário de Tarsila [do Amaral] e do Milton [Dacosta], que beberam nas fontes do cubismo europeu, Volpi desenvolve o seu originalíssimo lirismo construtivo lentamente e em etapas progressivas, durante toda uma década (de 1940 até 1950), sem nenhuma influência estrangeira, escutando só e confiando na sua intuição criadora, partindo de seu inicial naturalismo e chegando aos poucos e em etapas na bidimensionalidade das fachadas de casas, um assunto que desde 19 as marinhas de Itanhaém o preocupou, e que mais tarde foi retomado sistematicamente, eliminando primeiro as figuras humanas, depois as árvores, e no fim mesmo a terceira dimensão. Em 1951 vimos na primeira Bienal de São Paulo uma belíssima obra de fachada de casas, ainda com vestígios da terceira dimensão, que nós compramos imediatamente, sem ainda conhecer o seu autor. Esta foi a nossa descoberta muito antes do Sir Herbert Read¹² particular do Volpi construtivista.

Na segunda Bienal de São Paulo (1953), ele ganhou

12 Acima deste trecho, escreve Spanudis: “De lá em diante começamos a colecioná-lo sistematicamente, comprando durante anos quase toda sua produção, uma vez que naquela época ninguém ligava a ele, nem crítico, nem público” (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, p. 53).

o prêmio nacional de pintura junto com o Di Cavalcanti. Esta premiação se deu principalmente pela insistência do Sir Herbert Read e seus colegas europeus, contra os críticos brasileiros, que queriam só premiar o Di Cavalcanti.

De lá em diante começa o sucesso de Volpi. Se esta premiação não tivesse acontecido, o destino de Volpi teria ficado completamente diferente. [...] E neste caso, ai dos Noigandristas! Eles não teriam a quem se agarrar e explorar em seu carreirismo desenfreado que conseguiu sucessivamente dominar todos os suplementos literários do país que divulgaram grosseiras mentiras deles, como por exemplo de que eles queriam dar “un sens plus pur aux mots de la tribu” para logo depois a maioria deles abandonar a palavra e se perder em meras pesquisas visuais. [...] A última grosseira mentira que eles soltaram foi de que Volpi é o único grande pintor que Brasil teve e jamais terá. Outra profecia irresponsável e completamente injustificada, além escandalosamente pretenciosa [sic] (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, pp. 53-59).

É digno de nota que, no conjunto dos fragmentos presentes nos manuscritos, em geral a referência a Volpi reacende em Spanudis sua frustração – ou mesmo ressentimento – em relação ao espaço ocupado pelos concretos, tanto nas artes plásticas quanto na poesia. No último trecho, há claramente a sugestão de que, sem a sua descoberta e apoio ao Volpi “construtivista” – Spanudis reivindica ser seu exclusivo comprador entre 1951 e 1953, quer dizer, entre as duas bienais que consagraram o pintor –, os concretos não teriam uma de suas principais fontes de legitimação no cenário artístico do país.

Não obstante esses ressentimentos e frustrações, Spanudis conseguiu, junto a Ladi Biezus, publicar o primeiro livro de grande formato sobre Volpi em 1975, pela editora alemã Verlag, com distribuição no Brasil pela Livraria Kosmos Editora. No livro, Spanudis assina a introdução e comenta todas as reproduções, que

traçam um amplo painel do percurso artístico do pintor de 1914 até 1975. Vale ainda lembrar que seu acervo pessoal doado ao Museu de Arte Contemporânea da USP, com considerável quantidade de telas do período “construtivista” de Volpi, seja talvez o principal meio de contato do público contemporâneo com a produção volpiana¹³. No entanto, esses trunfos de Spanudis não lograram reverter a relativa fragilidade de seu “poder hermenêutico” enquanto crítico, isto é, suas dificuldades em difundir não só sua interpretação particular sobre Volpi, mas sobre o próprio sentido do projeto construtivo como um todo. Esse “poder hermenêutico”, como propõe Jeffrey Alexander (2011) a respeito do papel de mediação dos críticos de arte em relação aos objetos estéticos, é fruto da combinação exitosa da mobilização de recursos culturais para a interpretação de uma obra e do acesso a meios simbólicos para produção e difusão dessa interpretação. Dito de outro modo, a interpretação proposta pelo crítico não deve apenas buscar persuadir audiências críticas e potencialmente céticas; é fundamental igualmente ter acesso a recursos materiais, sociais e políticos que garantam sua circulação. Toda e qualquer performance social, incluindo a dos críticos de arte, só é capaz de gerar efeitos sociais efetivos quando essas duas dimensões – a disputa pelo significado e o acesso aos recursos – se articulam, afetando, nesse caso em particular, artistas, outros críticos e o público de arte em geral. Se Spanudis, de um lado, mobilizava uma interpretação que se chocava com o sentido hegemônico atribuído à arte concreta brasileiro, de outro, igualmente lhe faltaram meios poderosos de difusão (apesar da profusão de sua escrita crítica) para disputar esse sentido.

Referências bibliográficas

ALEXANDER, J. C. *Performance and Power*. Cambridge, UK: Polity, 2011.

13 Para uma análise da coleção de Theon Spanudis, cf. Ribeiro (2001).

- CARNEIRO, B. S. “Vanguardas documentadas: o concretismo de Theon Spanudis”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 323–330, 2014.
- CLARO, M. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária - São Paulo, 1963 - 1967*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade de São Paulo, 2012.
- DUARTE, P. S. “Modernos fora dos eixos”. In: FERREIRA, G. (Ed.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 128–134.
- FREITAS, P. M. S. “O grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940)”. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 3, n. 1, p. 1–19, 14 mar. 2011.
- GIANNOTTI, M. “Volpi ou a reinvenção da têmpera”. *ARS (São Paulo)*, v. 4, n. 7, p. 72–77, 2006.
- HOFFMANN, A. M. P. *A arte brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: o prêmio melhor pintor e o debate em torno da abstração*. Dissertação de mestrado.—[s.l.] Unicamp, 2002.
- KLABIN, V. *6 perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- MAMMÌ, L. *Volpi*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NAVES, R. “A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 81, p. 139–155, jul. 2008.
- NUNES, F. V. *Waldemar Cordeiro : da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de mestrado.—[s.l.] Unicamp, 2004.
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. 3a ed. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.
- REINHEIMER, P. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- RIBEIRO, M. I. M. R. B. *Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis*. Tese de doutorado—[s.l.] Universidade de São Paulo, 2001.
- ROSA, M. P. “A tale of masters and islands: Volpi claimed by Mário Pedrosa”. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 3, p. 849–873, dez. 2018.
- SALZSTEIN, S. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.
- SPANUDIS, T. “A Pintura de Alfredo Volpi”. *Diálogo*, v. 3, p. 35–43, mar. 1956.
- SPANUDIS, T. *Construtivistas brasileiros*. [s.l.: s.n.].
- VILLAS BÔAS, G. “Concretismo”. In: BARCINSKI, F. (Ed.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 264–293.

Artigos em jornais e revistas

- BANDEIRA, Manuel. “Volpi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1957, p. 5.
- BENTO, Antônio. “A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun 1957, p. 6.
- BENTO, Antônio. “O fim da festa concretista”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1957, p. 6.

CORDEIRO, Waldemar. “Arte industrial”. *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, 27, fev./mar. 1958, p. 1.

CORDEIRO, Waldemar. “Volpi, o santeiro cubista”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 mar. 1951, p. 1, 3.

GULLAR, Ferreira. “Volpi. Mestre brasileiro”. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957. *Dominical do Jornal do Brasil*, p. 9.

PACOTE, E. “Mesa redonda no Museu de Arte Moderna sobre Volpi”. *Habitat: arquitetura e artes no Brasil*, São Paulo, nº 31, jun. 1956.

PEDROSA, Mário. “Introdução a Volpi”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1957, p. 9.

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

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

Materiais de Arquivo

Depoimento de Alfredo Volpi. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro. 1970.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 2, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 4, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 8, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 10, s/d.

Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, s/d.