

palavras-chave:
artes visuais; pintura;
entrevista; cidade; Alfredo Volpi

Este ensaio dedicado a Alfredo Volpi teve início durante as pesquisas para a tese de doutorado *Percursos poéticos*². É pautado nas entrevistas concedidas pelo artista e em textos históricos no âmbito da arte moderna. Torna-se notável como a particularidade dos discursos do artista permite maior aproximação do contexto original no qual se desenvolveram os seus trabalhos. Desse modo, os depoimentos pessoais e práticas pictóricas levam a uma interpretação poética das obras, tendo as cidades como espaço processual da atividade artística: o percurso criativo do artista relaciona-se com a vivência e as viagens no Brasil, em São Paulo e Mogi das Cruzes, e em cidades da Itália.

keywords:
visual arts; painting; interview;
city; Alfredo Volpi

This essay dedicated to Alfredo Volpi was started during the researches for the doctoral thesis *Percursos poéticos* and was based on the interviews left by the artist and in the historical texts dealing with modern art. His testimonies allows a more profound interpretation of the original context in which his work was produced. Therefore, the interplay between personal testimony and the pictorial practices permits a poetic interpretation of his work, with the city as a creative space: his paths relate to his experiences and travels, either in Brazil, in Sao Paulo and Mogi das Cruzes; or abroad: Venice, Padova etc. It is based on the interviews granted by the artist and on historical texts in the scope of modern art.

1. Agradeço especialmente: Aos professores e colaboradores do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP; à equipe da Revista ARS; ao orientador desta pesquisa Prof. Dr. Marco Giannotti; à Prof. Dr. Daisy V. M. Peccinini; aos fotógrafos João Luiz Musa e Yuji Kusuno; ao Sr. Pedro Mastrobuono, presidente do Instituto Volpi; ao Centro Cultural São Paulo (CCSP).

* Universidade de São Paulo [USP], SP, Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2018.151655.



**Fig. 1.**

Alfredo Volpi no ateliê
Arquivo Multimeios do Centro
Cultural São Paulo
Fotografia: Yuji Kusuno
Apoio cultural Instituto Volpi

Sobre as fontes de pesquisa

A maior parte dos documentos históricos data do ano de 1976, quando Volpi completava 80 anos e já pintava há aproximadamente 65 anos. Demonstram em parte um registro daquele momento da vida do artista, além de inquietações que percorrem toda sua trajetória³. Além das fontes documentais, as referências de publicações em teoria e história completam as fontes bibliográficas.

Poéticas visuais e mnemônicas

Está latente na obra de Alfredo Volpi a referência aos lugares vivenciados, enquanto experiência sensorial e subjetiva. A disponibilidade dos acontecimentos na formação do artista associa elementos distintos como trabalho, convivência, materiais e ambiente cultural.

As proposições de alguns autores são enriquecedoras para o entendimento do processo criativo de suas pinturas. Entre elas, a ideia de *memória-imaginação* do historiador da arte Giulio Carlo Argan, que considera o espaço urbano parte de um todo que abrange desde o quarto de dormir até a zona rural, amplas interseções entre campo e cidade:

O artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um projeto e uma determinada sucessão de atos.

2. MONTEIRO, Taís Cabral. Percursos poéticos.

2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

3. As entrevistas que se encontram no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), na época Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Prefeitura de São Paulo, foram idealizadas por causa das comemorações do aniversário de 80 anos de Volpi. Foram conduzidas pela historiadora, crítica e museóloga Daisy V. M. Peccinini em várias datas em 1976, na residência e ateliê de Volpi, e em 5/4/1976 pela jornalista Radha Abramo, na Capela do Cristo Operário, elaboradas juntamente com a pesquisadora Regina Helena da Silva. A transcrição ainda sem edição ou revisão posteriores foi parcialmente editada para a pesquisa com o objetivo de proporcionar melhor fluidez ao texto escrito, sem alterar seu conteúdo. Outros eventos

comemorativos foram as exposições retrospectivas no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1975, e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Campinas, em 1976. Outros documentos utilizados encontram-se na bibliografia. Legenda das transcrições: "AV" refere-se a Alfredo Volpi, "DP", Daisy Peccinini e "RA", Radha Abramo.

4. ARGAN, Giulio. A história da arte e a cidade. In: _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 52.

5. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

6. *Ibidem*, p. 119.

7. De acordo com a concepção do crítico de arte Mário Pedrosa. A primeira está associada à Semana de 22 e à busca da identidade nacional, e a terceira está ligada à criação das Bienais. Sobre o assunto, conferir: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

É a exigência prática do fazer que chama de volta ao presente, à urgência do que-se-tem-de-fazer, experiências passadas, muitas vezes remotas, às vezes esquecidas. É a ordem do fazer que dá ordem às recuperações mnemônicas, ao movimento da imaginação. Evidentemente, não se trata de materiais elaborados. O dado mnemônico com frequência mostra-se incompleto, impreciso, confuso; apenas na ordem técnica do fazer adquirirá um significado.⁴

Nesse processo, os assuntos estão sujeitos à escolha particular de determinados objetos, o contato com outras obras artísticas e o ambiente em que vive, num processo inconsciente. A visualidade tem lugar primordial na organização espacial humana. Dentro de um registro fenomenológico, a experiência pode ser elaborada pela percepção e também organizada intelectualmente, elencando objetos e lugares: portanto, como uma linguagem, a nomeação e organização do mundo conhecido.⁵

Os percursos, ocasionais ou obrigatórios, contribuem para a *memória-imaginação* do artista, como lugares visitados em viagens e residências onde viveu períodos curtos ou longos. É instigante a ideia de uma imagem mental como a união de atributos subjetivos e intelectuais, encadeados pela memória. Desse modo, a apreensão do mundo passa a ter sempre novas possibilidades, assim como a pintura.

Paisagem, memória e imaginação

*Jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e cor jamais vistas até então.*⁶

Chamam a atenção nos depoimentos de Alfredo Volpi suas inquietações, em especial sobre as qualidades plásticas de seus trabalhos, como o cromatismo e, de modo geral, como se deu seu percurso artístico, ligado à segunda geração do modernismo brasileiro, nas décadas de 1930 e 1940⁷, inerente à crescente urbanização de São Paulo.

O processo de transformação da cidade no âmbito moderno estava presente no cotidiano no bairro do Cambuci, onde Volpi chegou com a família em 1898, com aproximadamente um ano e

meio de idade⁸, e onde morou a maior parte de sua vida⁹. Seu processo de descoberta da pintura está intimamente ligado à vivência no bairro.

Alfredo Volpi – “Eu me lembro, quando eu era pequeno, aqui era delicioso... (...) Bom, naquela época, lembro que tinha até carro de boi... o carvoeiro para distribuir carvão... a praça lembrava uma praça velha com casinhas... passava um córrego d’água que descia por aí e atravessava o lago.”¹⁰

As declarações de Volpi à historiadora da arte Daisy Peccinini¹¹ – em diversas conversas durante o ano de 1976 – levam o espectador da obra a um passo atrás, a um momento anterior ao trabalho finalizado, no qual acontecem a elaboração e as ações do autor. Com 8 ou 9 anos¹², Volpi gostava de observar o trabalho de entalhe em madeira nas oficinas de carpintaria e mobiliário da região do Cambuci e da Mooca – em estilo *art nouveau*, entre outros. “Faziam enfeites em estilo *art nouveau*, mas nunca me deixavam tentar. Diziam para eu olhar porque aprenderia”.¹³

Daisy Peccinini – *E fez algum entalhe de madeira?*

AV – *Não, não fiz (...) Só olhava. (...)*¹⁴

[Depois trabalhou em uma empresa onde seu irmão Alceste era tipógrafo]¹⁵:

AV – *Também aí fiquei pouco tempo. Sim, porque eu desenhava sempre, muito. Aí eu pensei justamente na pintura. (...) eu rabiscava nessa encadernação, nesses papéis que não serviam, sempre rabiscava nesses pedaços de papéis. (...)*

*Acontece que justamente nesta tipografia, tinha lá um empregado que ganhou de presente uma caixa de aquarelas inglesa, então me vendeu, me vendeu por 500 réis a caixa de aquarelas... (...) eu te dou no fim do mês o dinheiro... [risos], e com essa aquarela comecei a borrar com tinta, pintar.*¹⁶

Já a partir dos 12 anos começa a fazer as primeiras pinturas com tinta a óleo, *paisagens, figuras, flores*¹⁷, indo aos lugares próximos de sua casa. Até os 47 anos de idade – aproximadamente entre 1910 e 1945 – Volpi pinta nos arrabaldes do Cambuci.

Em dado momento, passa a pintar as paisagens no ateliê, mas a partir de sua memória. Diferencia a paisagem *in loco* – a

8. Nasceu em Lucca, como sua mãe, e seu pai em Bolonha, Itália.

9. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi**

I: depoimento. [3 de fevereiro de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976a. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 11 p. Número de tombo: DT2564, p. 4-5.

10. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi**

III: depoimento. [8 de abril de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976c. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 31 p. Número de tombo: DT2566, p. 3. A região mesclava características rurais e urbanas. Resquícios da paisagem natural conviviam com construções arquitetônicas que só aumentavam. Até 1976, data das entrevistas pesquisadas, parte das casas já havia sido substituída por prédios.

11. Daisy Peccinini é curadora, pesquisadora e professora livre docente no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP); realizou importantes pesquisas sobre o trabalho de Alfredo Volpi.

12. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 4.

13. ARAÚJO, Olívio. Atenção: Volpi trabalhando. *Revista Arte Hoje*, [S.l.], v. 2, n. 13, 1978, p. 128.

14. Idem, p. 6.

15. ARAÚJO, Olívio. O mestre de sua época. *Revista Veja*, São Paulo, v. 10, n. 398, 21 abr. 1976, p. 127.

16. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 4-5.

17. *Ibidem*, p. 7.

18. *Ibidem*, p. 21.

19. **Especial Volpi [Tv Cultura 1975-1976]** [2009], Flávio de Carvalho, Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bX7lwRM6Axs>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=aGTVXn3QwJI>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

20. Segundo o antropólogo Roger Bastide (1898-1974). Apud SCARELI, Natália. **Espaço e espetáculo**: estudo de algumas festas religiosas e populares em Ouro Preto/MG. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014. p. 39.

questão da representação da paisagem enquanto tradução da atmosfera, da luz – daquela feita em seu estúdio: fazer o trabalho depois, livre da observação, trazia uma construção e expressividade diferentes, pois a paisagem seria acessada principalmente pela memória do visto, sentido, percebido.

DP – *E essa observação era feita através de desenhos, quer dizer, você chegava no ateliê com desenhos.*

AV – *Não. Eu não fazia o desenho.*

DP – *Só visual. Guardava na memória.*

AV – *Sim. Senão ficava escravo outra vez do desenho de lá...¹⁸*

O processo criativo do artista remete à visão seletiva na apreensão da paisagem. Para Volpi, primeiro é preciso observar a natureza. Porém, considera dois diferentes tipos de aprendizado: um deles seria pintar diante da paisagem; o outro, a imagem feita no ateliê, que possui a construção plástica como questão central.

Em outra declaração sobre as memórias de infância em seu bairro, o artista conta sobre as festas juninas, que ocorrem no período de junho e julho, em dias santos: “Ia-se pegar balões aqui, nos dias de São João, Santo Antônio”¹⁹. Festividade de origem rural, através do processo de urbanização foi inserida no cotidiano da cidade. A Festa de São João, “a mais brasileira das festas”²⁰, tem fogueiras, balões, danças, música e comidas típicas.

Uma das fases sobre a qual foi manifestado enorme interesse de críticos, escritores e colecionadores, e se tornou icônica em sua obra, é a que compreende as pinturas chamadas de *Bandeirinhas*. São imagens que Volpi começa a fazer por volta dos anos 1950, nas quais utiliza em sua construção elementos isolados de seu contexto inicial, que remetem à ornamentação das festas religiosas ou populares. Além das bandeirinhas, desde a década de 1940 existem os elementos de fachadas, derivados das imagens de construções arquitetônicas e paisagens urbanas. Entre outras formas recorrentes, estão presentes em obras da época mastros, ogivas, barcos/velas. (No artigo a seguir, *Veneza em Volpi*, de Marco Giannotti, se discutirá como a fachada e a bandeirinha se complementam num jogo formal onde um telhado de uma fachada pode ser justamente o recorte da bandeira).

Parte dos estudos cronológicos de sua obra são baseados em figurações recorrentes. Torna-se interessante como, em suas declarações, Volpi afirma que não pinta bandeirinhas. Para ele, toda sua obra teve sempre o mesmo foco: resolver problemas da pintura. Utiliza os elementos não como descrição ou tema, porém como solução plástica, pretexto, imaginação. Contextos que aparecem nos títulos de obras como *Festa de São João* (1953) e *Casario* (1952), são para ele problemas de cor, forma, construção pictórica: “Bom, pega uma fachada de um período e pega uma de outro. Há uma diferença enorme entre uma e outra. Mas o problema é o mesmo – sempre é o problema da pintura”²¹.

Discurso e imagem se intercambiam: as trocas entre as diferentes linguagens são fluidas, sem hierarquias ou traduções literais. Seu trabalho resulta de uma pesquisa manual e reflexiva, de um profundo conhecimento adquirido laboriosamente, que evidenciam soluções plásticas altamente sofisticadas.

Seria interessante fazer uma alusão a Alberto da Veiga Guignard, que na mesma época criava suas *paisagens imaginantes* com balões, como o próprio artista nomeou parte das pinturas produzidas em torno das décadas de 1950 e 1960. Para o crítico Rodrigo Naves, apesar de suas diferenças, Guignard e Volpi alcançam uma aparência final semelhante, imagens onde tudo parece estar em suspensão²². As pinturas de paisagens de Guignard, em sua maioria de Minas Gerais, estado onde viveu a partir da década de 1940 até sua morte, em 1962, fazem ver “as paisagens e festas que muitas vezes fazem flutuar – numa atmosfera azul acinzentado, às vezes muito escuro – edificações, casas, igrejas, junto a balões (...)”²³. A tinta bastante diluída faz com que os objetos e o espaço, feitos da mesma substância colorida, se tornem leves como o ar.

Não é à toa que em 1944 o próprio Guignard irá convidar Volpi para uma exposição coletiva e visita às cidades históricas mineiras, percursos estes que convergem em influxos na poética do artista.

Formação

A formação autodidata, como a de Volpi, é recorrente na história da arte moderna brasileira, devido também ao colapso das Academias de Arte, como Sônia Salzstein afirma sobre esse assun-

21. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 22.

22. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996, p. 36.

23. DUARTE, Paulo. **Guignard**: a memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: MAM, 2015.

24. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 21. Sônia Salzstein faz apontamentos esclarecedores e precisos sobre a obra de Volpi. Um instigante debate entre Sônia Salzstein, Paulo Sérgio Duarte, Alberto Tassinari e o pintor Paulo Pasta, com mediação de Vanda Klabin, foi transcrito para a forma do livro: KLABIN, Vanda. (org.). **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Autores que também realizaram estudos importantes sobre o artista são Aracy Amaral, Marco Giannotti, Lorenzo Mammì, Rodrigo Naves, Olívio Tavares de Araújo, entre outros.

25. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 21.

26. O panorama de ensino artístico no Brasil foi iniciado com as corporações de ofícios, coloniais, bastante presentes em Minas Gerais e Bahia, de fundo marcadamente religioso, depois as iniciativas de D. João VI no século XIX com a Missão Francesa, que culminaram na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sendo modelo para os Liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em São Paulo e Pernambuco.

to: “(...) não vejo, portanto, como excepcional o fato de Volpi ter se firmado à margem do ambiente mais intelectualizado da época e sem ter tido estudo artístico formal. Seria inapropriado rotulá-lo como ‘ingênuo’, ‘simplório’”²⁴.

Na época de formação do artista a cidade não dispunha de universidades de artes como hoje. Nesse contexto, o Liceu de Artes e Ofícios torna-se um dos lugares mais importantes para a formação artística – outras opções seriam estudar com professores particulares, ou mesmo no exterior, o que demandava também maiores recursos financeiros. Ao mesmo tempo, esta instituição proporcionava o convívio com mestres italianos “de formação acadêmica e especializados na pintura de ornato”²⁵. No encadeamento das atividades artísticas, a influência portuguesa, francesa, depois italiana, eram centrais²⁶. De todo modo, cabe ressaltar que a atividade artística sempre prescindiu e até hoje independe do ensino formal.

A pintura de ornamentação estava ligada indiretamente a outra atividade que gerou enorme interesse para Volpi, o ofício de pinturas de paisagem, com fins decorativos, nas casas de moradores da região. O trabalho como pintor-decorador começou a partir de 1915, com painéis nas residências do Cambuci.

DP – *E quando você recebeu as primeiras encomendas de pintor de paredes?*
AV – (...) *nesse tempo pintavam, mesmo nessas casas de operários tinha sempre uma paisagem fora, na entrada – hoje, acho que não existe mais... nem tem mais casas, só apartamentos... [risos], naquele tempo cada casa tinha o seu quintal, a sua chácara... de modo que eu comecei vendo aquilo e tornou a mexer.*

Depois recebeu encomendas para a ornamentação das salas de visitas de casas da elite econômica paulistana em diversos estilos, como painéis com paisagens e diversas figurações, frisos decorativos, em geral nas regiões da Avenida Paulista e da Rua do Paraíso. Era um trabalho bastante valorizado e a remuneração era suficiente para o artista manter seu trabalho pessoal em pintura por até quatro meses.

DP – *E você conseguiu êxito?*

AV – *Consegui, como não? (...) ...mas aquilo não era nada de arte porque as*

*decorações eram – a sala Luiz XV, renascentista, eram coisas que não tinham nada que ver com arte – mas estavam dentro da pintura.*²⁷

Logo depois, Volpi também trabalhou com a pintura de estampas de imagens religiosas, “últimas ceias, madonas, sagrados corações”²⁸.

A atividade artística nem sempre acontece de forma autônoma ou num ambiente dito “intelectualizado”, ou descolado da sociedade em geral. Desse modo, pode acontecer em contextos diversos. Por exemplo, a pintura decorativa está conectada ao âmbito da arquitetura e dos ofícios da construção. Ao mesmo tempo que [a arte] está ligada ao intelecto, a dimensão do fazer sempre está presente. É interessante pensar, em exemplos antigos ou contemporâneos, como a cidade proporciona encontros, interações de diferentes atividades e materiais disponíveis. O ateliê de certo modo se estende: o processo criativo e o próprio debate artístico tornam-se contínuos entre diferentes ambientes e vivências.

Entre 1934 e 1940 alguns artistas frequentavam os ateliês do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé. Volpi e alguns amigos, como Francisco Rebolo Gonsales, saíam para pintar juntos a paisagem nos arredores dos bairros do Cambuci e Brás.

AV – Ia às vezes visita-los no ateliê, mas não participava do grupo [Santa Helena], não pintava lá, junto com eles. Mas às vezes saíamos juntos para pintar nos arredores. (...)

E aí conheci o Rebolo, porque nesse mesmo local que [à noite também praticavam desenho de observação com modelo vivo], mas isto aqui era uma coisa separada, mas era no mesmo prédio, (...) cada um entrava com o dinheiro para poder pagar o modelo, era diferente... mas não eram todos os dias isso. Acho que era 2 ou 3 vezes por semana.

Em depoimento de Rebolo Gonsalez: “Todas as manhãs livres, saíamos para o Canindé, Vila Guilherme, Casa Verde. Pegávamos nossas caixas [de tintas e materiais] e íamos pintar arrabaldes. Éramos chamados ‘pintores de subúrbio’”.²⁹

Era principalmente essa convivência cotidiana o que constituía o grupo: pintavam, desenhavam, não se auto definiam por ideias, mas por suas experiências em comum, entrelaçadas ao

27. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi II:** depoimento. [5 de abril de 1976]. Entrevistadora: Radha Abramo. São Paulo, 1976b. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Capela do Cristo Operário. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tombo: DT2565. p. 8.

28. ARAÚJO, 1976, p. 128.

29. *Ibidem*, p. 128.

30. Ficaram conhecidos como Grupo Santa Helena, Sergio Milliet deu esse nome ao grupo escrevendo sobre Zanini. "Alguns artistas como Rebolo e Zanini utilizaram as salas não apenas como ateliês, mas também como escritórios para gerenciar suas atividades de pintores-decoradores de residências e seções coletivas de desenho com modelo vivo". SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 52.

31. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 11-12.

32. VOLPI, Op. cit. [1976a.

Centro da cidade e às proximidades de onde residiam ou exerciam suas atividades e empreendimentos. Nas palavras de Volpi: "Bom, o Grupo Santa Helena, bom, mas isso é uma coisa que inventaram eles, porque nunca pensamos em grupo, surgiu depois o Grupo Santa Helena. (...) Mas eram amigos que se encontravam lá (...)".³⁰

Desse modo, a formação artística de Volpi se constituiu neste ambiente e no âmbito da experiência: encontros nos ateliês, cursos livres, exposições e a prática artística diária.

Materiais e procedimentos

Apesar de tornar-se notório em sua obra o uso da técnica de pintura com têmpera-ovo, a trajetória de Volpi aponta para escolhas altamente experimentais. Ao trabalhar com diversos procedimentos, torna-se claro como um intuito caro ao pintor era utilizar os materiais em sua maior potência. Como, por exemplo, na Osirarte, empresa de azulejaria do Paulo Rossi Osir, criada em 1940, onde Volpi fazia desenhos e painéis, em geral por encomenda.

DP – *Como é o processo?*

AV – *Dependia da quantidade de azulejo, porque cada azulejo media, parece que era 16cm o azulejo, o painel grande comportava muitos azulejos – então se fazia o desenho grande.*

DP – *Só o desenho?*

AV – *Eu fazia o desenho a carvão, depois um outro botava um papel transparente em cima e traçava, decalcava e furava – porque precisa furar todo ele – para poder passar depois no azulejo com pó de sapato [fuligem ou negro de fumo, variedade do carvão].³¹*

Volpi explica como nem toda pintura mural seria um afresco, que possui uma fórmula e um modo de fazer próprios:

AV – *É, se não faz daquele jeito, não faz afresco. O afresco é... precisa dosar o reboque e em segundo lugar precisa queimar a cal, deixar que ela fique velha e a areia lavada. Faz o reboque 2x1, 2 de areia e 1 de cal, como massa, não é, faz o reboque – e aí o pedreiro põe o pedaço pronto pintando aquele dia e no dia seguinte, então ele emenda outro pedaço e assim é o afresco, nessas condições.(...) [para colorir o afresco se utiliza] só água e pigmento.³²*

Mas nas pinturas decorativas em residências a tinta era escolhida de acordo com a base da própria parede: em certos casos, usava a técnica clássica do afresco, em outros, a têmpera-ovo ou a chamada têmpera-cola, ou mesmo a pintura a óleo.

[Nas casas do Cambuci utiliza muitas vezes a têmpera cola]

AV – *No reboque tinha cal, então se pintava com cola nessas coisas. Se era óleo, então se fazia óleo, mas se era cal, então se fazia cola, era uma cola dosada, não é, essa cola comum (...) [misturada] com pigmento.*³³

O artista ressalta como as técnicas não têm segredo, basta seguir as receitas, como a antiga têmpera de gema de ovo ou fórmulas mais modernas, como a receita que passa a utilizar principalmente nas pinturas a partir de 1940:

DP – *E quando é que você começou a fazer suas próprias pinturas com têmpera? (...) Qual é a sua fórmula de têmpera?*

AV – *Isso aqui é fácil. Isso aqui, primeiro precisa dissolver a resina d'água, a dose é mais ou menos 2x1, dois de terebintina e um, como peso, não é? Uma de resina, dissolve o verniz [damar] – aquilo dá um verniz que serve para poder, o ovo, o ovo a mesma quantidade do verniz, e 2 partes de água. Essa é a dose... [pausa]. Mas essa é uma têmpera. Mas tem também uma outra têmpera que é aquela que é só gema de ovo e vinagre. Essa é a mais velha. (...) Tanto é que eles pintavam nesse tempo sobre madeira – Giotto tem tudo sobre madeira... (...) é só arranjar um bom vinagre, e a gema ovo. Em vez da emulsão, vai água. [Adicionava também gotas de óleo de cravo para a conservação].*³⁴

Ralph Mayer descreve como um modo de preparar a emulsão ovo/óleo, ou têmpera gorda, seria abrir um orifício no topo da casca do ovo e utilizar seu conteúdo, em geral emulsionando com os outros ingredientes numa garrafa alta, que devem ser medidos dentro da casca do ovo vazia para que sejam iguais em volume com o ovo inteiro³⁵.

Com inúmeras variações de proporção, cada artista adequa as quantidades de acordo com sua própria experiência e resultados almejados. Volpi muito provavelmente experimentou receitas e técnicas da têmpera ovo até chegar à sua receita particular. O próximo

Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 3.

33. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 6.

34. Ibidem, p. 16-19.

35. MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 296.

36. MORI, Eva. Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos:

espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral. 2015. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Os métodos de análise científica utilizados por Eva Kaiser Mori selecionam diversos pontos numa mesma obra, de cores diversas. Cada ponto é exposto ao espectrofotômetro, que reconhece a cor através de ondas luminosas e traduz em dados numéricos para uma escala específica chamada Cielab, e à fluorescência de raios X, que identifica elementos químicos na composição. As obras foram submetidas também a diferentes faixas de espectro luminoso: luz visível, infravermelho e ultravioleta. Todos são chamados métodos “não destrutivos”, por não danificarem as obras.

37. VOLPI, Op. cit. [1976b. Depoimento à Radha Abramo], p. 03.

38. Foi uma encomenda do Ciccillo Matarazzo. Recebeu o convite do Frei da Capela e financiamento do Francisco Matarazzo. VOLPI, Op. Cit. [1976b. Depoimento à Radha Abramo], p. 01-03.

passo seria misturar pequenas quantidades dessa emulsão com os pigmentos.

Volpi sempre se interessou por pigmentos naturais, e costumava extraí-los de diferentes tipos de terra. Para a preparação e experimentação das matérias-primas a que tinha acesso, ele realizava o processo de hidratar porções de terra, decantar, peneirar, até obter os grãos mais finos, que formam as cores.

A restauradora e geóloga Eva Kaiser Mori, em sua pesquisa, pôde identificar (nas oito telas e nas pinturas murais na Capela do Cristo Operário, da década de 1950, e uma tela da década de 1980, utilizadas como material de pesquisa) tonalidades parecidas entre si, mas que podiam ter composições químicas muito distintas. Entre os elementos mais comuns foram encontrados o cobalto e o zinco, mas também o nióbio, mais raro³⁶.

Volpi submetia as cores a testes de permanência e resistência à luz, tanto os materiais que preparava como os pigmentos e tintas comprados, “como se pode observar à entrada de seu ateliê uma tira de papel, onde ele pintou em quadrados pequenos uma escala de cores e depois deixou ali, exposta ao sol, à luz, para ver se empalideciam”, conta a pesquisadora Daisy Peccinini sobre as ocasiões em que visitou o ateliê do Volpi para as entrevistas.

O artista conta como experimentou no afresco um óxido alemão para a cor azul, que utilizou depois ainda diversas vezes. “Provei ele no afresco, vi que era resistente e assegurei, guardei... comprei 5 kg... ainda tenho, desse azul aí...”³⁷. Interessa para Volpi como o resultado da cor difere de acordo com a técnica utilizada: apesar de ser o mesmo óxido, a cor azul se modifica por estar misturada em outro meio aglutinante. Na Capela do Cristo Operário, sendo os murais feitos com a têmpera-ovo, a cor é alterada, pois as partículas de pigmentos ficam envoltas pelo aglutinante gorduroso (da própria gema ou da emulsão ovo/óleo). Já no afresco, considera que “o azul é mais bonito...”, pois sendo o pigmento misturado apenas com água, suas características (como brilho e opacidade) são menos alteradas³⁸. Volpi realizou afrescos em Brasília em duas ocasiões, nas paredes da Igreja Nossa Senhora de Fátima, em 1958 (polemicamente apagado na década de 1960) e o painel de Dom Bosco no Palácio do Itamaraty, em 1966, ambos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer.

Ao que tudo indica, o pigmento descrito por Volpi seria o azul-da-prússia, sintetizado em Berlim em 1704. Kaiser Mori identificou especificamente na pintura mural *A sagrada família*, na Capela do Cristo Operário, a presença do elemento Ferro (Fe) em áreas restauradas, o que pode indicar resquícios de azul-da-prússia.³⁹

Também foi detectada a presença de diversos pigmentos azuis: o azul-de-cobalto-e-zinco, o azul-de-cobalto ou o esmalte, muitas vezes misturados com pigmentos brancos, como o branco de titânio ou o branco de zinco. Outras possibilidades indicadas, mas não confirmadas, são o uso de lazurita e o próprio azul-da-prússia⁴⁰. Porém, a gama de tonalidades é imensa, pela variação dos fundos, concentrações, pinceladas, heterogeneidade das misturas e também pela sensação cromática dada pela disposição das cores; isso vale para todas as variações de cores.

Para fazer as telas, priorizava o uso do linho, e costumava construir o próprio *chassis*, serrava a madeira, montava a estrutura e esticava o tecido. “Prepara a base para a pintura com 7 ou 8 camadas de gesso ou carbonato de cálcio, misturado com a cola a base de proteína animal, nacional ou importada”, Peccinini esclarece. Esse preparo mais específico das telas foi o processo sedimentado principalmente para as pinturas feitas com têmpera-ovo a partir da década de 1940:

DP – *Você sempre fez os chassis dos seus quadros?*

AV – *Não, teve um tempo que mandava fazer, mas é muito velho, esses com cunhas, não é, porque às vezes acontecia que ia no campo com, era uma espécie de um chassi que se abria e colocava a tela lá, depois pintava – que era um trabalho maior – depois dobrava, (...) então por isso que precisava de um chassi melhor, com cunha e aí mandava fazer o chassi. (...) Agora eu preparo tudo. Mas antes também eu preparava a tela.*

É possível ver imagens detalhadas da preparação do chassis nessa época em reportagem da *Revista Arte Hoje*, n. 13, 1978, em fotografias de Rômulo Fialdini e texto de Olívio Tavares de Araújo.

As experiências com materiais são perceptíveis em suas escolhas pictóricas, pois trazem dados como a transparência e a textura das pinceladas, que repercutem em sua poética.

39. MORI, Eva. **Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos: espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral**. 2015.

Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 186.

40. *Ibidem*, p. 198-199.

41. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 16-19.

42. Ibidem, p. 19-23.

DP – *Como você prepara a tela?*

AV – *É com gelatina e gesso, ou senão carbonato de cálcio. Naquele tempo tinha um gesso bom, então se usava o gesso. Era um gesso francês, parece Carvalho Marinho, parece, não lembro mais o nome. Agora tem o carbonato de cálcio que é bom também, é mais branco, que é bom para preparar a têmpera.*⁴¹

DP – *Você acha que o processo artesanal da sua pintura – preparar a tela, o chassis – é parte do trabalho do artista?*

Volpi – (...) *Não, isso aí é um descanso. A pintura cansa, é muito cerebral. (...) porque para mim custa mais caro – fazer uma tela... bom, tenho um material melhor, porém.*⁴²

Aos poucos, as pesquisas referentes aos procedimentos se intensificam, à medida que o vocabulário formal é simplificado.

DP – *Voltando ainda ao problema do processo de criação que você geralmente utiliza ou segue, nós falamos então desse rabisco, não é (...)*

AV – *Começa com o rabisco...*

DP – ... *esse rabisco você desenvolve em carvão, lápis ou sobre papel. (...) geralmente você costuma desenhar variando em torno de uma mesma ideia antes de passar para a tela, ou você passa o primeiro estudo, vamos dizer, diretamente para a tela?*

AV – *Não, às vezes eu penso uma coisa e na tela faço outra [risos] ... é diferente. Às vezes é o rabisco que interessa, mas depois surge outra ideia, na tela faço outra coisa...*⁴³

43. VOLPI, Op. cit. [1976a. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 2-4.

Viagens

Volpi costumava fazer incursões que resultavam em pinturas de paisagens, como na década de 1930, em Mogi das Cruzes – já no início dessa década, suas paisagens revelam “um pintor profundamente refinado, e num período anterior ao convívio dele com os poetas concretos (...)”⁴⁴.

Entre 1939 e 1941 mora entre Itanhaém, no litoral paulista – onde sua esposa, Benedita da Conceição, realizava um tratamento de saúde –, e volta regularmente para São Paulo, onde vende seus trabalhos. Vai também a outros lugares próximos, como a cidade de Cananéia.

44. SALZSTEIN, Sônia. Apud KLABIN, Vanda. Op. cit., p. 21.

Em 1944 viaja para Minas Gerais – segundo Araújo, a convite de Guignard – para uma exposição coletiva em Belo Horizonte e visita algumas cidades históricas, entre elas Ouro Preto, da qual resulta uma pintura, rica em detalhes, de uma festa junina típica dessa região. Ainda segundo Araújo, essa pintura demonstra sua intuição sobre o que se passa ao redor, e espontaneidade para novas investigações sobre cor e espaço⁴⁵. No início dos anos 1950, vai à Bahia, viagem realizada juntamente com Theon Spanudis, crítico e poeta⁴⁶.

As viagens contribuem para a *memória-imaginação* do artista. Volpi conta como foi importante visitar um local decorado para uma típica festa de São João, neste caso, em Mogi das Cruzes. Descreve especificamente como o lugar estava preparado para os festejos do dia seguinte – um lugar onde passou por acaso, ao esperar de madrugada seu transporte para ir embora da cidade – e como aquele acontecimento inesperado teve um impacto de rememoração afetiva, as bandeirinhas e mastros numa expectativa deserta e silenciosa da comemoração⁴⁷.

Em viagem para Europa em 1950, com Mario Zanini e Paulo Rossi Osir⁴⁸, que durou aproximadamente 6 meses, vai para Itália e França, permanecendo cerca de 40 dias em Veneza, onde conta que pintou três ou quatro trabalhos – paisagens. Apesar de não indicar um reconhecimento da identidade italiana em sua obra, tendo vindo ainda criança para o Brasil, demonstra admiração pela cidade antiga, medieval, e pela arte italiana pré-renascentista, como a obra de Giotto, em Pádua, na região de Vêneto, onde visita muitas vezes com admiração a série de afrescos executados pelo artista em 1305 na *Cappella degli Scrovegni*⁴⁹.

Observa ainda na Itália trabalhos de Margaritone d'Arezzo (c. 1250-1290), Paolo Uccello (1397-1475) e Fra Angelico (1387-1455), referências importantes para o artista. Na França, sua principal influência foi a obra de Henri Matisse (1869-1954).

Sônia Salzstein mostra como essa admiração pelos pintores pré-renascentistas, que Volpi já observava anteriormente em livros, contribui para a tendência “à pureza linear, e ao uso cada vez mais estrutural da cor”⁵⁰. Também menciona em sua obra a “noção de uma superfície contínua, que irradiava para a vida na cidade”⁵¹.

45. ARAÚJO, Op. cit., p. 129.

46. ARTIGAS, João. Op. cit., p.5.

47. VOLPI, Alfredo.

Depoimento de Alfredo Volpi
[2 de abril de 1971]. São Paulo, 1971b. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

48. VOLPI, Op. cit. [1976c.

Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 12.

49. Cappella Degli Scrovegni.

Disponível em: <<http://www.cappelladegliscrovegni.it/index.php/en/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

50. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 44.

51. *Ibidem*, p. 38.

Aracy Amaral, em evento comemorativo dos 80 anos de Volpi, pergunta ao crítico de arte Walter Zanini sobre a viagem que fizeram à Itália: “essa viagem à Europa foi muito interessante... Ele viajou comigo, mas ele não gosta de viajar...”. Paulo Rossi Osir e Walter Zanini organizaram a viagem, que seria paga com uma parte em dinheiro e uma subscrição de quadros. Porém, Volpi diz que só concordou em fazer a viagem desde que não tivesse a obrigação de pintar lá, necessariamente. Preferia pagar a viagem com as pinturas feitas no Brasil. Financiou sua viagem com 24 quadros que somavam a quantia necessária. Declara ter feito apenas três ou quatro quadros em Veneza, que trouxe para o Brasil⁵².

52. VOLPI, Alfredo. (1971).

Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento. [02 de abril de 1971]. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

1940 e depois: imagem e experiência



Fig. 2.

Sem título (Composição com bandeirinhas), déc. 1960
têmpera sobre tela
135 x 68 cm
Fotografia: João Luiz Musa
Apoio cultural Instituto Volpi

Nas imagens que começa a fazer em meados dos anos 1940 e principalmente na década 1950, é possível notar o início da sintetização geométrica que constitui aos poucos um vocabulário formal que será cada vez mais depurado ao longo de sua trajetória. A escolha da têmpera como matéria essencial à fatura pictórica torna-se definitiva.

Os processos mentais, como as conexões da memória, envolvem as afeições na criação de imagens, interpretações do espaço na ordem do pessoal e intransferível. Volpi busca a construção de uma “cidade ideal” diferente da “esfera da vida”, o “reduto da subjetividade solitária, a dimensão experimental e especulativa que restara a um assediado indivíduo moderno”⁵³.

53. SALZSTEIN, Op. cit., p. 49

Entre o final do século XIX e a década de 1950, São Paulo transforma-se praticamente de uma vila com ruas de terra em uma metrópole verticalizada. O impacto é direto no cotidiano e na vivência das pessoas. O ambiente urbano passou por transformações radicais com o aumento da densidade populacional e intensa construção arquitetônica, refletindo as configurações sociais, políticas e econômicas⁵⁴.

A cidade então possui mais movimento e velocidade, mais luzes, grandes maquinários e estruturas, fábricas, arranha-céus, materiais inovadores. A maior circulação de pessoas e transportes, o uso de bondes e um número cada vez maior de automóveis, ônibus, depois ainda o metrô na década de 1970, transformam radicalmente o panorama da cidade.

O anonimato relacionado às pessoas na metrópole moderna é compatível com a indefinição do sujeito e a ausência do gesto aparente pressupostos na arte concreta. Quando perguntado sobre sua ligação com o concretismo, movimento artístico paulista com grande expressão na década de 1950, que privilegia características geométricas e espacializantes do campo pictórico, Volpi diz:

AV – *Não, me convidaram porque talvez tenha qualquer relação com eles e podia fazer parte do grupo deles... mas não é dizer que fazia questão: eles é que me convidavam para expor...*

DP – *Era uma homenagem?*

AV – *Homenagem, talvez.*⁵⁵

Volpi é então convidado a participar das exposições deste novo grupo, como já havia sido a participar dos outros. “Me encaixaram, como me encaixaram também em outros grupos...”⁵⁶. Em texto para o *Jornal do Brasil*, Décio Pignatari escreve sobre *Xadrez branco e vermelho*, uma pintura em têmpera de c. 1947: “Esta obra é, exatamente, uma obra concretista, e das mais estupendas, ainda que não interesse, provavelmente, saber em que ‘ismo’ se enquadra a sua obra”⁵⁷.

Quando perguntado sobre a relação das formas geométricas com os concretistas, Volpi diz: “Bom, essas formas geométricas não são... não é novidade – coisas muito antigas têm forma geométrica também...”. Certamente não apenas as imagens geométricas,

54. Além disso, o crescimento populacional do distrito foi enorme. O censo de 2000 contabilizou 28.717 habitantes no Cambuci. Naquela época, o distrito do Brás saltou de 2.308 habitantes em 1872 para 32.387 em 1893. A cidade de São Paulo, nas mesmas datas, passou de 23.243 para 192.409 habitantes. E o processo de crescimento acelerado continua; já em 2013, a área metropolitana contava com 19.500.000 habitantes. Fonte: IBGE. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

55. VOLPI, Op. cit. [1976b]. Depoimento à Radha Abramov, p. 01.

56. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi:** depoimento [28 de fevereiro de 1971]. Entrevistadores: Delmiro Gonçalves e Assef Kfourri. São Paulo, 1971a. Reportagem do jornal O Estado de S.Paulo. Residência de Reboló Gonzalez. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: MJ2284.

57. PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1957. São Paulo, 1957. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT2571.

58. Marco Giannotti escreveu sobre o assunto: "Justamente no período [1940] da consolidação do seu estilo e de sua paleta (...) Como afirmava uma artista brasileira que era fascinada pela têmpera, Mira Schendel, a cor da têmpera pulsa no espaço. (...) Neste sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. (...) Não creio que as cores de Volpi, por terem um aspecto esmaecido, não sejam capazes de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante [a ideia de uma cor pura não é uma ficção?]" GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. *Revista ARS*, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

59. VOLPI, Alfredo. Op. cit. [1976a. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 03.

60. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi:** depoimento [9 de maio de 1974]. Entrevistador: Programa Roteiros do Vale nº 6: o poeta e a cidade. São Paulo, 1974. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tomo: DT249.

61. ARAÚJO, Op. cit, p. 49.

porém a pinceladas menos expressivas também o conectaram aos aspectos construtivos daquele movimento.

As pesquisas minuciosas sobre os meios materiais são parte do seu processo de trabalho, que se torna cada vez mais elaborado e rigoroso. Aos poucos, suas pinceladas sugerem uma movimentação ótica, quase imperceptível, dos objetos pictóricos, à medida que o contorno revela traços repetidos ou sutilmente imprecisos. Essa aparente indeterminação, juntamente com a confecção própria de suas telas e fundos, remete a uma fatura artesanal.

Apesar de não deixar claro em seu texto por que passa a utilizar principalmente a têmpera-ovo em suas telas a partir da década de 1940, quando passa a pintar sempre e cada vez mais em seu ateliê, diz que prefere essa técnica, pois a têmpera precisa ser emulsionada e misturada com o pigmento, o que predispõe tempo e cuidado, e precisa dos materiais, instrumentos e espaço físico adequados⁵⁸.

AV – Bom, o óleo nas telas quando ia à natureza, pintava a óleo, que era mais cômodo. No ateliê não, pintava a têmpera. Agora, certas ocasiões pinte o óleo porque era mais cômodo para mim, como os Painéis da Costeira, que eu pinte lá no Museu que estava em construção. Lá era mais cômodo o óleo porque estava tudo aberto lá, vinha uma ventania, o pó... e não só, o óleo era mais barato também...⁵⁹

Porém, tais escolhas materiais se esclarecem pela observação. Ao ver as obras é possível obter respostas, sobretudo se o espectador se detiver no cromatismo de suas pinturas.

[Interrogado sobre os motivos da escolha de uma cor]

AV – Mas você não vê? Só pode ser esta. Você põe a primeira. Olha! Aí, vê qual deve ser a segunda. Põe a segunda. Olha de novo. E assim por diante. Se não está certo você percebe. E faz tudo outra vez.⁶⁰

Já foi descrito no texto de Araújo como Volpi prepara seus materiais, ou como prepara e pinta cada cor separadamente⁶¹. Porém, na pesquisa de Kaiser Mori, o procedimento meticuloso fica comprovado pela análise científica dos pigmentos. Segundo a pesquisadora, quando terminava de aplicar uma determinada

cor, Volpi limpava cuidadosamente paleta e ferramentas, para então começar com nova preparação da tinta, o que garantia maior pureza de cada cor: “(...), de modo que o vermelho do topo de um quadro é praticamente o mesmo vermelho da parte inferior” de modo que o vermelho do topo de um quadro é praticamente o mesmo vermelho da parte inferior”⁶². Quimicamente o mesmo vermelho, porém alterado por nossa percepção, torna-se importante ressaltar, pelas relações cromáticas com as áreas ao redor.

A percepção cromática é um assunto recorrente para Volpi. Seu procedimento é muito mais empírico que teórico e está pautado em sua experiência diária como pintor.

A geometria é aparente, porém não rigorosa. Organiza cromaticamente o espaço nas pequenas superfícies pictóricas e dialoga com a arquitetura, num processo reelaborado até o final de sua vida.

62. Apud MONFRINATO, Barbara. Composição química atesta identidade das obras de Volpi. **Agência Universitária de Notícias**, São Paulo, 8 maio 2015. Arte e Cultura, ano 48, n. 32. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=6756&ed=1182&f=13>>. Acesso em: 10 nov. 2018. Eva Kaiser Mori, restauradora e geóloga da Universidade de São Paulo (USP) estudou os pigmentos utilizados em telas e murais dos anos 1950.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo. **O grupo Santa Helena, hoje**. São Paulo, 1967. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tomo: FH0130. Texto do folheto da exposição realizada na Galeria 4 Planetas.

ANDRADE, Mário de. Esta Paulista Família. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1939. Suplemento Literário, p. 4. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tomo: MJ2327.

ARAÚJO, Olívio. O mestre de sua época. **Revista Veja**, São Paulo, v. 10, n. 398, 21 abr. 1976.

_____. Atenção: Volpi trabalhando. **Revista Arte Hoje**, [S.l.], v. 2, n. 13, 1978.

ARGAN, Giulio. A história da arte e a cidade. In: _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 13-85.

ARS ARTIGAS, João. **Entrevista concedida por João Batista Villanova**
ano 16 **Artigas**: depoimento [18 de outubro de 1962]. São Paulo, 1962.
n. 34 Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria
Municipal de Cultura. 10 p. Número de tomo: DT2380.

DUARTE, Paulo. **Guignard**: a memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: MAM, 2015.

ESPECIAL Volpi (Tv **Cultura 1975-1976**) (2009), Flávio de Carvalho, Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bX7lwRM6Axs>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=aGTVXn3QwJI>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **Revista ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

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

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MONFRINATO, Barbara. Composição química atesta identidade das obras de Volpi. **Agência Universitária de Notícias**, São Paulo, 8 maio 2015. Arte e Cultura, ano 48, n. 32. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=6756&ed=1182&f=13>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MONTEIRO, Taís. **Percursos poéticos**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MORI, Eva. **Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos**: espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral. 2015. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1957. São Paulo, 1957. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT2571.

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

SCARELI, Natália. **Espaço e espetáculo: estudo de algumas festas religiosas e populares em Ouro Preto/MG**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento** [28 de fevereiro de 1971]. Entrevistadores: Delmiro Gonçalves e Asséf Kfoury. São Paulo, 1971a. Reportagem do jornal O Estado de S.Paulo. Residência de Rebolo Gonzalez. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: MJ2284.

_____. **Depoimento de Alfredo Volpi** [2 de abril de 1971]. São Paulo, 1971b. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento** [9 de maio de 1974]. Entrevistador: Programa Roteiros do Vale nº 6: o poeta e a cidade. São Paulo, 1974. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT249.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi I: depoimento**. [3 de fevereiro de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976a. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 11 p. Número de tombo: DT2564.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi II: depoimento**. [5 de abril de 1976]. Entrevistadora: Radha Abramo. São Paulo, 1976b.

Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Capela do Cristo Operário. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tobo: DT2565.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi III:** depoimento. [8 de abril de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976c. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 31 p. Número de tobo: DT2566.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi IV:** depoimento [1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976d. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tobo: DT2567.