

JL | JAMES LISBOA
LEILOEIRO OFICIAL



LEILÃO DE ARTE
31 DE OUTUBRO DE 2023

ESPÓLIO DE PINTURAS
ALFREDO VOLPI



LEILÃO DE ARTE

ESPÓLIO ALFREDO VOLPI

31 DE OUTUBRO DE 2023

www.leilaodearte.com

LEILÃO DE ARTE

31 DE OUTUBRO DE 2023

LEILÃO DIA 31 DE OUTUBRO ÀS 21H TELEFONE E ONLINE

Para participar online faça já o seu cadastro através do nosso site www.leilaodearte.com

É necessária a aprovação prévia do seu cadastro até 24h antes do leilão.

LANCES PRÉVIOS

Por telefone ou e-mail
lisboa@leilaodearte.com

LANCES POR TELEFONE

Cadastro prévio até as 18h do dia do leilão através do telefone:
(11) 3061-3155
(11) 3578-5919

A apreciação física das obras poderá ser feita durante a exposição.

EXPOSIÇÃO

23 a 30 de Outubro das 10h às 18h
R. Dr. Melo Alves, 397 - Cerqueira Cesar
Tel.: 11 3061-3155
lisboa@leilaodearte.com

AUTORIZAÇÃO:

Espólio Alfredo Volpi
Inventário n. 0716092-29.1988.8.26.0100
8ª Vara da Família e Sucessões do Foro
Central Cível de São Paulo - SP

Não é de responsabilidade do Leiloeiro qualquer problema referente à falha de sistema, cadastro, manutenção de conexão com internet, ou outros relacionados, que por ventura venham a ocorrer no momento da licitação e que impeçam o usuário do sistema online de participar do leilão.

O pregão acontecerá exclusivamente na plataforma online a partir das 21h.

www.leilaodearte.com

 @jameslisboaarte

 /jameslisboaleiloes

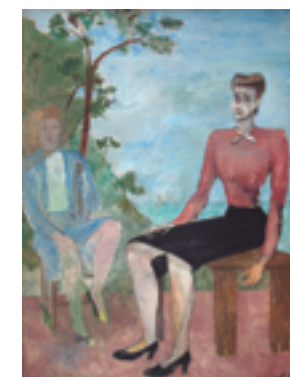
OBRAS EM LEILÃO



Alfredo Volpi
Judite, 1940
72,6 x 116 cm



Alfredo Volpi
Casas, Mastros, Barcos e Mar, 1944
34,5 x 27 cm



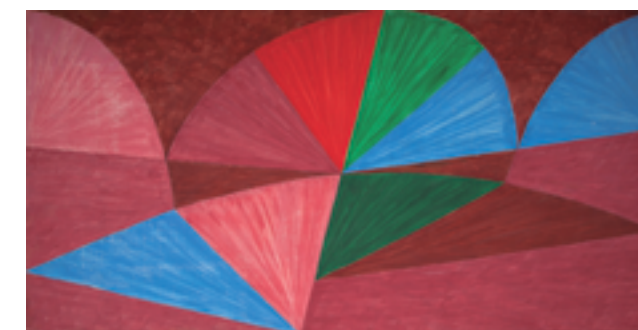
Alfredo Volpi
Retrato de Hilde Weber, 1940
115 x 88 cm



Alfredo Volpi
Fachada, 1970
30,6 x 22 cm



Alfredo Volpi
Dom Bosco, 1960
47,8 x 66 cm



Alfredo Volpi
Sem Título, 1970
67,5 x 135,7 cm

Nos últimos realizei importantes leilões de arte no estado de São Paulo, obtendo grande destaque devido ao sucesso de venda: Coleção Família Arno; Coleção Roberto de Abreu Sodré (Ex-Governador de São Paulo e Chanceler); Espólio Flavio de Carvalho; Coleção Hércules Barsotti; Espólio Joe Kantor; Coleção Banco Société Générale; Massa falida Banco Santos; Espólio Eleonore Koch; Espólio Fúlvio Pennicchi; Espólio Alfredo Volpi, Coleção Hotel Maksoud Plaza, Coleção Roberto Duailibi, Coleção Dario Zito e Orandi Spirandelli entre outros. Acumulei grande experiência em realizar leilões especializados em artes visuais, com expertise em Leilões de Espólios de artistas. É uma satisfação e responsabilidade trazer ao público uma coleção importante. E também o relacionamento respeitoso com os familiares que confiam em mim essa tarefa de conseguir comercializar obras tão importantes não só pelo seu valor monetário como sentimental.

Ao longo deste tempo já comercializei aproximadamente mais de 12.000 obras de arte leiloadas entre: pinturas, desenhos, esculturas, móveis e gravuras. O nosso escritório de arte se consolida como uma das casas de leilão de São Paulo, fruto de um trabalho consistente, comprometido em oferecer aos nossos clientes o melhor da arte nacional e internacional.

Alfredo Volpi (Lucca, Itália 1896 – São Paulo, 1988) é considerado um dos mais importantes artistas brasileiros de nossa história da arte. Iniciou sua trajetória artística como pintor decorador de parede, tornando-se posteriormente um dos pintores mais inovadores de nossa arte. Realizamos em outubro do ano passado, praticamente um ano atrás, o primeiro Leilão do Espólio do artista Alfredo Volpi trazendo à público em três noites aproximadamente 3.000 gravuras do artista. Agora temos o privilégio de oferecer mais seis obras oriundas também do seu espólio e que estavam em comodato com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, e antes disso, decoravam a residência do artista, sendo pinturas raras e especiais tanto para o artista quanto para os seus familiares.

Dentre elas vale destacar a obra “Judite”, 1940, têmpera sobre tela, medindo 72,6 x 116 cm, esta obra retrata a esposa de Volpi por qual o artista nutria grande afeto e esteve com ele durante toda a sua vida. Uma pintura que além do valor histórico tem grande valor simbólico e afetivo. Outra obra de grande importância e destaque neste leilão é o “Retrato de Hilde Weber”, 1940, têmpera sobre tela, medindo 115 x 88 cm, participou de importantes exposições de arte em museus consagrados. Hilde Weber (Waldau bei Kassel, Alemanha, 1913 – São Paulo, SP, 1994) foi a primeira mulher chargista da imprensa brasileira; ilustrou para publicações como A Cigarra, O Cruzeiro e Manchete e jornais como Tribuna da Imprensa e O Estado de S. Paulo, onde ficou conhecida pelas suas charges políticas. Viveu em São Paulo entre 1943 e 1950, desenhando para os jornais Folha da Manhã, Noite Ilustrada. Participou como visitante do Grupo Santa Helena. Trabalhou com pintura e cerâmica no ateliê Osirarte, junto com artistas como Alfredo Volpi e Mário Zanini, foi amiga pessoal do pintor.

É realmente importante poder realizar mais esse grande Leilão do Espólio do Artista Alfredo Volpi, uma coleção especialmente rara e de um valor inestimável tanto simbólico quanto afetivo. Gostaria de prestar o meu agradecimento especial a família do artista por ter confiado em nosso trabalho.

JAMES LISBOA
LEILOEIRO OFICIAL

ALFREDO VOLPI E JAMES LISBOA



Arquivo James Lisboa

OS VÔLPIS DE VOLPI

OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO

No começo dos anos 1970 – tinha Volpi oitenta e poucos de idade –, crítica, mercado, colecionadores, todos passaram a declará-lo “o maior pintor brasileiro vivo”. Certo, não existe instrumento de medição para esse tipo de grandeza, mas o juízo refletia quase sete décadas de uma produção da mais alta qualidade, aliada a uma personalidade ímpar e cheia de carisma, em sua simplicidade característica. Como os outros sucessos e distinções, o novo título não afetou o cotidiano modesto de Volpi, coerente com sua origem de imigrante italiano. Para trabalhar, continuava usando os mesmos tamancos dos tempos de operário, picava o fumo e enrolava seus perfumados cigarrinhos de palha e morava havia décadas no mesmo sobradinho no Cambuci, bairro de pequena classe média não longe do centro de São Paulo.



Volpi, Judite e Mário Zanini, meados da década de 50.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Tudo isso se tornava ainda mais específico e expressivo quando considerado ao lado de sua pintura tão (intuitivamente) refinada. Quanto à casa, os que ainda estamos vivos e tivemos o privilégio de frequentá-la nos lembramos dos poucos quadros nas paredes – mesmo porque o espaço era pequeno e não comportava mais nada. Além disso, por frugalidade Volpi não tinha vocação de colecionador, nem de si nem de outros. Possuía uns cinco quadros trocados com amigos – como um dacosta, um barsotti –, e menos de vinte de sua autoria. Destes, seis se encontram reunidos na presente exposição.

A riqueza da obra de Volpi faz com que sempre haja o que dizer, qualquer que seja o corte e o ângulo de abordagem. Para falar de quadros em separado – como dos seis que aqui estão –, torna-se necessário conhecer um pano de fundo mais amplo, para que os valores e os termos se tornem precisos e claros. Em arte, conceitos são fluidos e desigualmente aplicáveis, dependendo do contexto. Por exemplo: a coerência estilística será um mérito essencial? Sim, nos casos em que sim, não, nos casos em que não. Elogiamos a coerência de um Morandi ou de um Arcangelo Ianelli, mas é justamente a incoerência que caracteriza Picasso ou Siron Franco, e os elogiamos por isto, pela diversidade: entendemos cada um de acordo com sua visão do mundo e com o que tem necessidade de expressar. No caso de Volpi, a questão da coerência exige atenção e conhecimento de causa. Vista passo a passo, diacronicamente, estudada de perto, sua trajetória se prova modelarmente linear e coerente. Vistas soltas, avulsas, sem os elos de transição, suas diferentes fases nem parecem provir do mesmo autor.

Outro exemplo. A pincelada de Pancetti é límpida e regular, pouco perceptível, adequada à harmonia de suas marinhas. A pincelada de Iberê Camargo é uma tempestade de gestos e volumes de tinta, para dar conta da tragédia da condição humana de que ele está a tratar; e são magníficas, ambas, e absolutamente opostas. A pincelada de Volpi é tão característica e inconfundível quanto uma impressão digital. Enfim, tanto a intuição quanto a razão podem levar a grandes conquistas. Para Michelangelo, criar uma das esculturas dos escravos morrendo não foi mais fácil nem mais difícil, nem mais nem menos relevante, do que terem inventado a tomografia computadorizada. Intuição e pensamento matemático (digamos), poemas e teoremas são polos igualmente nobres do espírito humano.

E assim por diante. Vamos, pois, a alguns essenciais de Volpi. Volpi começou a vida como “pintor de liso”, um operário da construção civil nos anos 1920, talvez um pouco mais importante e exigido que um simples caiador de paredes – talvez. Algum tempo depois, quando já pintava diminutos e tímidos quadros, subiu um degrau e passou a “pintor-decorador” – aquele que realizava os murais ornamentando as casas da época: frisos, florões, pequenas cenas bucólicas. Quando da Semana de Arte Moderna de 1922, não tinha status para participar desse evento da burguesia paulistana, patrocinada pela aristocracia do café. O que trouxe da experiência operária não foram, certamente, ideias de vanguarda, e sim o domínio técnico e o respeito e amor pelo ofício. Serão traços de fundamental importância em sua arte.

“Artesão antes de tudo”, proclamava, do artista, o filósofo Alain. Foi o que levou Volpi, mesmo depois de consagrado, a continuar executando pessoalmente todas as etapas anteriores à criação. Cortava os sarrafos e fazia os chassis, esticava as telas, selava-lhes o tecido, moía terras para produzir pigmentos, fabricava o solvente da têmpera a ovo usando a própria casca deste como medida, emoldurava com uma ripinha o quadro pronto. Embora fosse extremamente inteligente, como prova a obra, era avesso a teorias e discussões.

Em meados da década de 1950, o concretismo, o mais intelectualizado, se não mais pretensioso movimento estético brasileiro, conseguiu cooptá-lo, muito dentro de limites – nunca lhe impôs regras. Quando um dia perguntaram a Volpi o que significara para ele o concretismo respondeu com singeleza: “Não sei. Nunca pensei nisso”.



Arquivo Romulo Fialdini

Não nos iludamos, a singeleza ocultava um tanto de esperteza popular. Volpi sabia defender-se, recusava-se a falar do estamento cultural e da obra de outros artistas, eludia questões incômodas. Nos anos 1970, em virtude da ditadura militar, era candente a questão de arte nacional: existia? Era necessária? Cumpria seu papel político? Naturalmente o proclamado maior pintor brasileiro vivo tinha que ter uma opinião, e todos o pressionavam com a pergunta: “O que é arte brasileira?” Costumava sair-se com uma resposta hábil e irretorquível, que ele sabia (é claro) ser prestidigitação: “É a arte que se faz no Brasil”.



Arquivo James Lisboa



Alfredo Volpi

Judite, 1940
têmpera sobre tela
72,6 x 116 cm



EXPOSIÇÕES

Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, out.nov.1972.
Retrospectiva Alfredo Volpi. São Paulo, Museu de Arte Moderna, out. 1975
Volpi: a visão essencial. Campinas, Museu de Arte Contemporânea, out. 1976
Grupo Seibi- Grupo Santa Helena. Década 35-45. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado/ MAB, mar.abr.1977.
Modernidade: Arte Brasileira do Século XX. Paris/ São Paulo, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez 1987 fev.1988/ abr.mai. 1988.
Emblemas do corpo. O nu na arte moderna brasileira. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, out.dez. 1993.
“Os Volpis do MAC” - 31/08/2013 a 08/02/2015, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - São Paulo, SP.

Observação

Obra inscrita sob os nºs: (47, p. 58) Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972) (MANM-RJ/ 1972); (97) Retrospectiva Alfredo Volpi (MAM-SP/ 1975) : (23) Volpi: a visão essencial (Campinas/ 1976); e (7) Grupo Seibi - Grupo Santa Helena . Década 35-45 (FAAP/MAB/ 1977).

BIBLIOGRAFIA/ PUBLICAÇÕES EM GERAL

ARTE no Brasil: cinco séculos de pintura, escultura, arquitetura e artes plásticas. São Paulo, Abril Cultural, 1979, v. 2, repr. em cores, p. 791.
LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. ArtLivre, 1988, repr. em pr. e br., p. 539.
KLINTOWITZ, Jacob. Volpi: 90 anos. São Paulo. Sesc, 1989, repr. em cores, p. 44.
SPANUDIS, Theon (introdução e comentários): BIEZUS, Ladi (org.). Volpi. Dusseldorf, Helmut Krüger Verlag! Kosmos, 1975, repr. em cores, pp. 52-53.

Catálogos

SEMANA de 22: Antecedentes e Consequências. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, 1972, repr. em cores.
VOCÊS de Ultramar. Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960. Centro Atlantico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria/ set.nov.1992, Madrid/Casa de América/ dez 1992 jan.1993, repr. em pr. e br., p. 46.
EMBLEMAS do corpo. O nu na arte moderna brasileira. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, out.dez 1993, repr. em cores, p. 48.

Publicações em geral

Calendário

PIRELLI. S. A. São Paulo, 1981, repr. em pr. e br.

CD-ROM

ARAÚJO, Olívio Tavares de Alfredo Volpi: vida e obra. São Paulo, Logos Engenharia S. A/ APK/ Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi, 1997.

JUDITE PERMANECEU COM ELE

Por motivos que se desconhecem, Volpi não costumava datar suas telas. Aos estudiosos tem cabido fazê-lo, usando de diferentes recursos, sobretudo o estilo. Este Nu consta do CD-Rom editado nos anos 1990 pela Sociedade para a Catalogação da Obra de Alfredo Volpi como de meados da década de 1940. Mesmo não sendo Volpi um tipo emocional e sim um mediterrâneo equilibrado e sóbrio, este quadro devia ser-lhe particularmente caro, porque representa sua mulher Judite.

Cerca de dez anos antes, Volpi e uma turma de pintores de trajetória semelhante, imigrantes ou filhos de imigrantes, marginais ao sistema do modernismo digamos oficial, tinham-se reunido para trabalhar em uma sala alugada no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé; do nome do prédio veio-lhes o deles. O Santa Helena não era propriamente um grupo segundo o modelo europeu, cujos integrantes tinham propostas e plataformas ideológicas e/ou estéticas e faziam proselitismo. Nossos santa-helenistas não viviam ainda de pintura e sim de ofícios correlatos, e saíam para pintar juntos na periferia, em fins de semana, e cotizavam-se para pagar modelos para sessões de desenho ao vivo, no ateliê coletivo. Não tendo formação acadêmica, naquele momento seu principal objetivo era adquirir técnica e dominar os recursos para progredir. Eram considerados artisticamente reacionários e o crítico Geraldo Ferraz até os chamou (injustamente) de “defensores do carcamanismo artístico da Pauliceia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue”. Mas na verdade ambicionavam instituir um segundo momento modernista, o que conseguiram. Definiram uma nova atitude artística.

Parece incrível, mas nunca perguntei a Volpi se Judite fazia parte daquele plantel de modelos – porque era essa sua profissão: posar nua. Uma negra gaúcha bonita, uma grande companheira que foi muito amada por Volpi. Pintado uma década após os exercícios no Santa Helena, o quadro é como é porque o grupo existiu. Típico da época, em Volpi, supera qualquer vezo tradicionalista. Traz certo intimismo que vem do Santa Helena, o qual cumpriu seu papel e passou – e a vida e a pintura foram adiante. Aliás, seja dito desde já que, com exceção de pouquíssimas obras do começo – trinta ou cinquenta, em milhares –, Volpi nunca fez pintura tradicional. Possuía uma modernidade intrínseca e inata, que lhe tornou possível compreender sozinho, sem a necessidade de exemplos nem explicações, o projeto e os caminhos da arte do século XX. Foi capaz de refazê-los por si mesmo, no silêncio de seu ateliê, inventando uma linguagem original sem influências estrangeiras. Com a de quem, no mundo, a obra de Volpi parece?



Judite Volpi, meados da década de 30.

Para Volpi os anos 1940 foram decisivos, talvez mais que quaisquer outros, porque ao longo deles se lhe define a noção de pintura absoluta – a pedra de toque da modernidade. Fica-lhe evidente que a arte, a artisticidade repousa no dizer, não na coisa dita: no como, não no o quê. É um problema de linguagem, de forma, não de conteúdo. Deus ou o Diabo, os montes de feno de Monet ou as maçãs de Cézanne, tanto faz; o tema é acessório, mero pretexto para criar um acontecimento pictórico. Nos anos 40 Volpi reinventa a paisagem, transformando o que lhe aparece perante os olhos – ruas, casinhas, telhados, portas e janelas – em sólidos geométricos. É um caminho inflexível que o levará da pintura figurativa até a pintura abstrata geométrica, em meados dos anos 50. Cada quadro provém diretamente do anterior e aprofunda suas conquistas. Vai eliminando a perspectiva e inventa outros recursos para indicar os planos sucessivos.



Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Fachada com Sereia, meados da década de 40.

Nos quadros de figura humana, como da obra “Judite”, os procedimentos da modernidade são outros. Volpi não procura organizar a figura fragmentando-a e geometrizando-a – como o fizera a solução cubista. Pelo contrário, a deforma. Eis o único segmento e momento em que sua pintura se aproxima da matriz expressionista, pela deformação anatômica e pela pincelada enérgica e indisciplinada. Surgem longos gestos nervosos e rápidos, o que não acontece no resto da produção, sempre tão apolínea. As luzes sobre o corpo de Judite são quase como recortes em cores claras feitos num impulso. Um voluntário anti-academismo vem à tona no piso quadriculado ortogonalmente, perpendicular ao retângulo da tela, a negar toda a perspectiva do resto da composição. A despeito do tema lírico, o quadro é vigoroso e um pouco dramático. É provável que Judite tenha posado, mas pode tratar-se perfeitamente de trabalho de imaginação.

No correr de anos, a mística da obra “Judite” contaminou numerosos colecionadores, sobretudo os especializados, os chamados “volpianos”, donos de grandes coleções quase exclusivas. Pagariam fortunas para tê-lo. Porém Volpi nunca deu o menor sinal de que poderia vendê-lo. Judite (que morreu antes) permaneceu com ele até o fim.



Alfredo Volpi

Retrato de Hilde Weber, 1940

têmpera sobre tela

115 x 88 cm

assinatura inf. dir.



EXPOSIÇÕES

Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, out.nov.1972.
Retrospectiva Alfredo Volpi. São Paulo, Museu de Arte Moderna, out. 1975.
Volpi: 90 anos. São Paulo. Museu de Arte Moderna, jul.ago.1986.
Modernidade: Arte Brasileira do Século XX. Paris/ São Paulo, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez 1987.fev. 1988/ abr.mai.1988.
O Grupo Santa Helena. São Paulo, Museu de Arte Moderna, mai.jun.1995.
O Grupo Santa Helena. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, jan.mar.1996.

Observação

Obra inscrita sob os nºs: (41, p. 58) Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972) (MAM-RJ/ 1972): (94) Retrospectiva Alfredo Volpi (MAM-SP/ 1975) e (32) Volpi: 90 anos (MAM-SP/ 1986).

BIBLIOGRAFIA/ PUBLICAÇÕES EM GERAL

KLINTOWITZ, Jacob. Volpi: 90 anos. São Paulo. Sesc, 1989, repr. em cores, p. 50

Catálogos

ALFREDO Volpi: Pintura (1914-1972). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, out.nov. 1972, repr. em cores, p. 75.
VOLPI: 90 anos. São Paulo. Museu de Arte Moderna, jul.ago.1986, repr. em cores. p.31.
MODERNIDADE: Arte Brasileira do Século XX. Paris/ São Paulo, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris/ Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez 1987.fev. 1988/abr.mai.1988, repr. em cores, p. 34.

CD-ROM

ARAÚJO, Olívio Tavares de Alfredo Volpi: vida e obra. São Paulo, Logos Engenharia S. A/ APK/ Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi, 1997.

HILDE EXPRESSIONISTA, BRUNO SEM ROSTO

Hilde(gard) Weber (1913-1994) foi uma desenhista alemã com estudos feitos em Hamburgo, moradora desde 1933 no Brasil, onde se tornou uma admirada caricaturista e chargista em diversas revistas e jornais. Na década de 30, como vários outros artistas, gravitou em torno do Grupo Santa Helena. Foi casada com o jornalista Cláudio Abramo, cunhada de Lívio Abramo, e mãe de Cláudio Weber Abramo, intelectual progressista falecido há poucos anos. (Todos os Abramo foram de esquerda).



Volpi e alguns membros do Santa Helena: Rebolo, à esquerda e Mário Zanini à extrema direita.

Não se sabe se Hilde foi amiga de Volpi, por que ele lhe pintou o retrato, por que o conservou consigo. A obra é da mesma época que “Judite”, talvez um pouco anterior.Tudo o que se percebe lá verifica-se aqui. A começar por serem ambos quadros relativamente grandes (mais de um metro na dimensão maior), num autor que nunca se caracterizou por grandes formatos. Os dois foram pintados a têmpera a ovo, técnica que Volpi já vinha adotando desde o começo da década – pouco usada na arte brasileira. Nesta naturalmente o óleo era a tradição desde o barroco, empregado por Volpi até então. Já da têmpera, pode-se dizer que foi a mais perfeita sincronicidade, a feliz descoberta que modifica e enriquece os fatos e a vida. À têmpera deve-se uma das mais características e importantes qualidades da obra de Volpi: a luminosidade. A cor resulta de pigmentos em pó dissolvidos na hora e delicadamente aplicados no suporte, e sua transparência permite que a luz venha de dentro, do branco da tela, assim como na aquarela a luz vem do papel. Não tenho dúvida, por outro lado, de que os rituais alquímicos da têmpera (lembrem-se de que Volpi fabricava pigmentos e o solvente) seduziram irremediavelmente o ex-operário e artesão.

Mas tudo isso será ainda mais importante a propósito dos quadros vindouros. O "Retrato de Hilde Weber", mesmo se levemente mais antigo, mostra-se mais ousado, poderíamos talvez dizer mais moderno que a obra "Judite". A deformação na metade inferior do corpo da retratada chega a ser agressiva, toda sua figura é um tanto desengonçada, quase fazendo parecer que o artista não sabia desenhar. Não é o caso. Um olho treinado consegue distinguir imediatamente a deformação que resulta da inépcia da que resulta de uma opção – sendo a primeira aleatória – e perfeitamente organizada dentro da estrutura geral, a segunda; em relação a Volpi, acresce o testemunho da segurança técnica em toda a produção anterior. Dois importantes retratos quase simultâneos podem sugerir que se tratasse de um tema favorito e frequente. Não. No conjunto dos setenta anos de pintura, as figuras e retratos integram o menor subconjunto, e povoam sobretudo as décadas de 20 e 30, quando são produção vendável – boa parte feita por encomenda. A partir dos anos 50, os retratos desaparecem e as figuras derivam para a produção de tema religioso.



Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Menina do Laço de Fita, início da década de 40.

Para terminar, um marcante detalhe sobre a ousadia volpiana. Da mesma época, existe um grande retrato de Bruno Giorgi em que o escultor – grande amigo do pintor –, frontalmente assentado em primeiro plano, olha direto para o espectador. Ou melhor: olharia, se tivesse olhos. Se tivesse feições, porque toda a área do rosto limita-se a um oval amarelado. Será Bruno Giorgi só se quisermos que seja.





Alfredo Volpi

Casas, Mastros, Barcos e Mar, 1944

têmpera sobre tela

34,5 x 27 cm

assinatura inf. dir.

EXPOSIÇÕES

Alfredo Volpi: Pintura (1914-1972). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, out. nov.1972.

Retrospectiva Alfredo Volpi. São Paulo, Museu de Arte Moderna, out. 1975.

Observação

Obra inscrita sob o nº: (58) Retrospectiva Alfredo Volpi (MAM-SP/1975).

BIBLIOGRAFIA/ PUBLICAÇÕES EM GERAL

SPANUDIS. Theon (introdução e comentários); BIEZUS, Ladi (org.). Volpi. Düsseldorf, Helmut Krüger Verlag/ Kosmos, 1975, repr. em pr. e br., p. 23.

BELEZA DIANTE DO MAR

Em 1939, Judite adoeceu, nunca se comentou claramente de que. Existe uma foto que a mostra muito abatida, na praia, e os ares marinhos fizeram parte do tratamento, Instalou-se na cidadezinha litorânea de Itanhaém, onde passou cerca de três anos. Durante a semana Volpi permanecia trabalhando em São Paulo e nos sábados descia a serra para visitá-la. Na história e na crítica das artes, frequentemente voltam à tona tendências que pretendem eliminar a biografia do artista de sua produção, mas com a mesma frequência os fatos as desmentem. Não há dúvida de que deveu-se à doença de Judite a primeira floração de pinturas totalmente maduras e totalmente belas. (Volpi foi um artista tardio e já tinha, então, mais de 40 anos). Outra questão é se esse salto de qualidade aconteceria forçosamente por outros caminhos e meios. A resposta é que provavelmente sim, pois a obra de arte tem sua vida intrínseca, uma espécie de necessidade autônoma também capaz de propor caminhos ao artista, em permanente interação. Seja como for, aquelas telas, costumeiramente chamadas de “itanhaéns”, são obras-primas absolutas.



Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Itanhaém, início da década de 40

À maneira do Santa Helena, de recente lembrança, e conforme tinha feito até então, Volpi pintava ainda do natural, nessa época. Como um romântico, saía de cavalete, tintas e telas a tiracolo à procura do ângulo e da luz que, naquele momento, desejava registrar. Perdão, registrar é uma palavra incorreta, porque nem em seus primórdios Volpi fez registros, pintura realista presa a um tema. Quando dos retratos de Judite e Hilde, como vimos, o tema era decididamente só estímulo e pretexto. A certa altura, o próprio Volpi introduziu dois termos na discussão da pintura. Um era justamente esse, *pintura*, para designar o acontecimento plástico, os valores formais, composição, colorido, matéria, pincelada; o outro era *assunto*, o que comumente se chama tema, e que ele usava, se bem me lembro, com algum desdém. Não sei se a essa altura Volpi tinha conhecimento da experiência de Monet, em suas séries de montes de feno e de fachadas da catedral de Ruão, repetindo-os em diferentes telas pintadas em diferentes momentos do dia, portanto diferentes luzes e cores. O fato é que em Itanhaém ele começa a fazer o mesmo, produzindo obras distintas no mesmo local. E dá para perceber claramente quando não é pintura do natural, e o local já lhe está apenas na memória. Começa nos itanhaéns o processo de passagem de uma arte de observação para a de imaginação, no ateliê.

Grande parte dos itanhaéns não são marinhas, em sentido estrito; são fragmentos da paisagem em que o mar surge ao fundo. É o caso do presente estudo, atribuído a meados dos anos 40. Percebe-se que é mais intelectualmente construído, um evidente trabalho de estúdio. Estamos naquela época em que tudo, no quadro, se geometriza, e estilisticamente cada um parece continuar o anterior. Existe numa coleção privada uma praça de Itanhaém vista do alto, com ruas que se cruzam e construções pintadas em perspectiva; existe no Museu de Arte Contemporânea da USP um quadro que singulariza apenas uma das construções, mostrando-a ortogonalmente chapada; e existe um terceiro quadro que

faz a transição entre os dois, reproduzido à direita. Artista fundamentalmente intuitivo, porém, Volpi não perde o lirismo – que por vezes chega a extremos, como no estudinho. A geometria nunca aprisionou o pintor numa camisa de força, constituiu um superestrato em que ele vai-se reconhecendo, um instrumento para formatar seu inato espírito organizador. (Interessante contar-lhes que, por causa de sua não ortodoxia e do orgulho operário, Volpi fazia questão de traçar suas retas à mão livre, prescindindo de régua). Temos neste estudo a usual combinação de casario com marinha: em primeiro plano à esquerda. um predinho de dois andares, e dois outros um pouco mais ao fundo, ao centro e à direita. Típica arquitetura dos anos 20 a 50, com escudos decorando a fachada e balcões de onde saem mastros para bandeiras em dias festivos. Atrás vêm o mar (um pouquinho agitado?) e os barquinhos, tão longos que aparecem de um lado a outro atrás da casa – todas as relações de tamanho são ficcionais. Talvez o mais inesperado sejam as ondas, ressaltadas com gestos livres e dançantes. Sobretudo em virtude da pincelada, desprende-se do todo uma sensação de espontaneidade que, no entanto, é ilusória, porque ao longo da invenção tudo o quadro foi, evidentemente, *pensado*.



Vista de Itanhaém, início da década de 40.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo



Vista de Itanhaém, meados da década de 40.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Já lhes disse que os itanhaéns são de uma extrema beleza, cores e pinceladas vibrantes muito contentes consigo mesmas. No estudo, a beleza é mais circunspecta mas não menor. Acontece, às vezes de estudos, porque feitos com menos compromisso e mais rapidez, conservarem um toque de falibilidade humana a torná-los mais sedutores que os quadros prontos. Não sabemos se existe desta fachada/marinha uma versão grande, executada sobre tela na calma do ateliê. Parece que não, pois não veio à tona para a catalogação. Não importa. Tenho quase certeza de que dificilmente a versão grande nos gratificaria mais. Basta-nos esta.

A Volpi



Alfredo Volpi

Dom Bosco, 1960
têmpera sobre tela
47,8 x 66 cm



EXPOSIÇÃO

“Para Além do Ponto e da Linha: Arte Moderna e Contemporânea no Acervo do MAC USP” - 09/11/2013 a 24/08/2014, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - São Paulo, SP.



Afresco Dom Bosco - Brasília

Arquivo Domingos Giobbi

IRMÃO DAS MADONAS

Para tristeza de sua pequena neta (que um dia se queixou comigo), Volpi não acreditava em Deus – “uma invenção do homem”. Não era um espírito religioso nem contemplativo, mas a religião fez parte obrigatória de sua existência. Como profissional que atendia a encomendas (não era artista de aguardar a “inspiração” – pintar era seu ofício, um trabalho como outro qualquer), desde os anos 1920 seu repertório incluía todos os temas tradicionais: a natureza-morta com frutos e flores, a paisagem rural ou urbana, a marinha, a figura humana, os retratos e, naturalmente, os santos. Todos os santos da devoção brasileira – São Francisco, Santo Antônio, São Jorge e o Dragão, Santa Bárbara, São Benedito, São Miguel Arcanjo, São Pedro – reaparecem aqui e acolá, até que no começo da década de 1960 uma série de Madonas da mais soberba beleza encerra de vez as referências antropomórficas.

Naturalmente os santos dos primeiros anos obedecem à linguagem da época, com um nítido sabor popular. Durante a década de 1940 seguem a evolução estilística do todo, simplificando-se na direção da geometria. Decisiva no crescimento específico deles foi a primeira e única viagem de Volpi, em 1951, à Europa; para custeá-la vendeu por antecipação a amigos quadros que seriam pintados na volta. Fez na Europa o roteiro de regra, encantando-se em especial por Matisse – pois também Volpi sempre identificou cor e pintura. Mas na verdade não foi na seara moderna sua maior emoção, e sim entre os chamados “primitivos” italianos, pintores dos séculos XIII a XV como Giotto, cujos afrescos na Capella degli Scrovegni, em Pádua, Volpi foi visitar dezesseis vezes. Apaixonou-se pela falta de retórica

da linguagem giottesca, característica também da sua, e no mesmo élan foi descobrir, não sei como nem onde, a pintura de Margaritone d’Arezzo (1250-1290), um italiano com influência bizantina, autor de Madonas hieráticas em posição frontal quase rígida, pintadas a têmpera sobre madeira. Tornar-se-ão uma forte influência pacificamente assimilada por Volpi.



Madona e Menino, meados da década de 40.



Madona e Menino, meados da década de 60.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Estamos prontos para falar do painel no Palácio do Itamaraty, em Brasília, e do estudo que o precede. Algumas Madonas já existiam quando, em 1961, o diplomata Wladimir Murtinho, homem de requintada cultura e sensibilidade, encarregado pelo Ministério das Relações Exteriores de formar seu acervo naquela cidade, encomendou a Volpi o painel sobre Dom Bosco. Foi também Murtinho quem lá colocou, entre tantas outras, obras de Bruno Giorgi, Ceschiatti, Mary Vieira, e uma série de belas gravuras de Fayga Ostrower produzida *ad hoc*. A homenagem se explica porque Dom Bosco profetizou, em 1883, que exatamente naquele local (especificou latitude e longitude) um dia se ergueria uma grande cidade – Brasília. O painel foi executado pelo próprio Volpi utilizando a difícil técnica renascentista do afresco, particularmente adequada à pintura mural. Em superfícies de reboco ainda não solidificado, o artista impregna pigmentos em pó, e a massa colorida, depois de seca, adquire longa durabilidade.

Já sabemos que com frequência Volpi executava estudos sobre cartão para testar novas composições ou novos coloridos; só depois realizava as versões definitivas em tamanho grande. Com mais razão, tratando-se de um trabalho com as características do painel no Itamaraty – destinação, dimensões, técnica – preparou não um, mas dois estudos, aos quais o painel é muito fiel. Na melhor época das Madonas, eis-nos diante do mesmo equilíbrio da composição, da mesma contenção cromática e da posição do personagem, a um só tempo hierático (a lição de Margaritone) e acolhedor, de braços abertos para o mundo. Há nas Madonas uma difícil simbiose entre raiz popular e requinte erudito, na qual se combinam o céu e a terra; da terra provêm as feições humaníssimas de Nossa Senhora e seu Filho desenhadas (mais que pintadas) a pincel, com um toque de arte ingênua. O doce Dom Bosco de Volpi é irmão delas.



Alfredo Volpi

Fachada, 1970
têmpera sobre tela
30,6 x 22 cm
assinatura no verso

PEQUENOS QUADROS

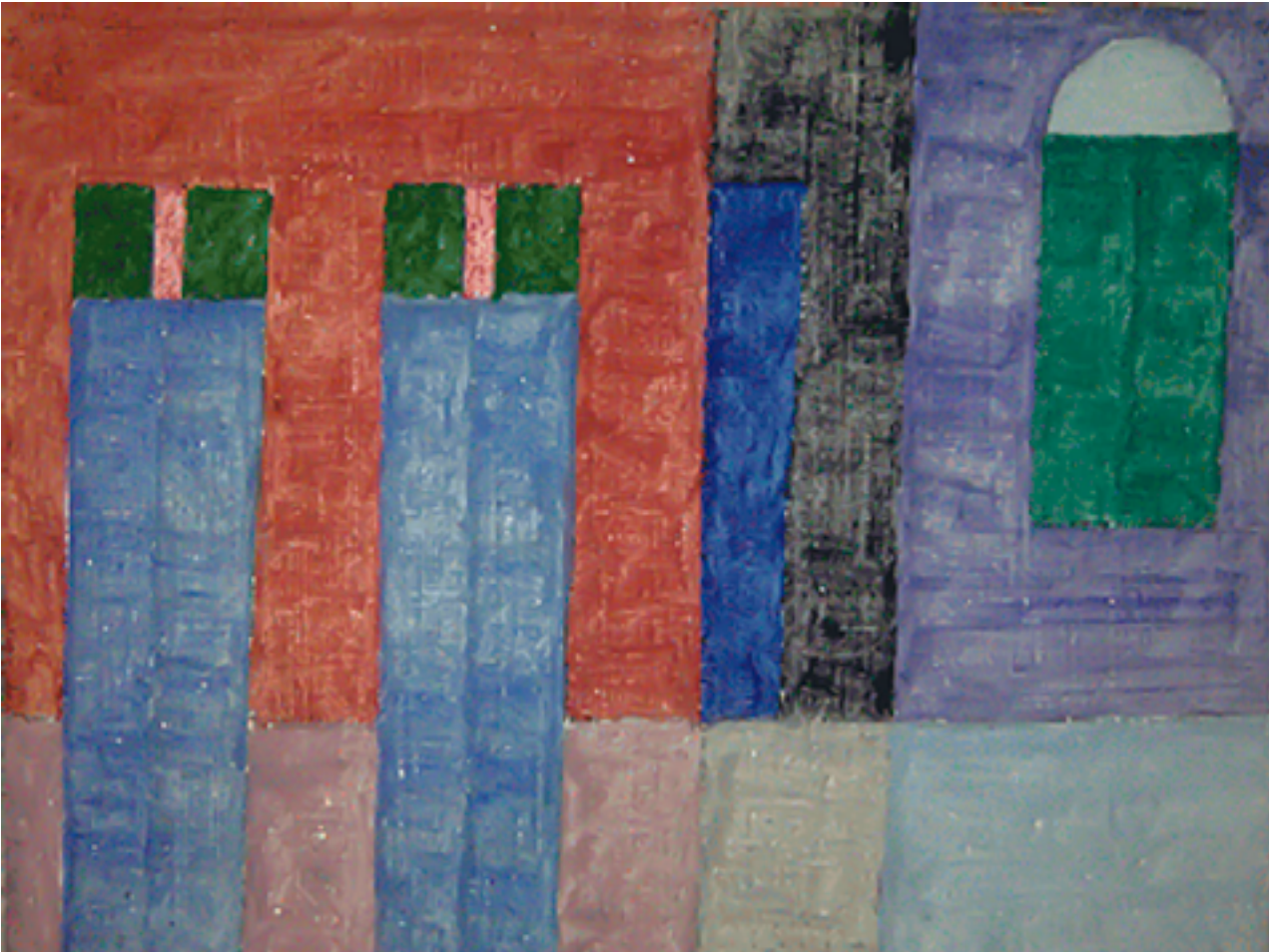
Guardados em gavetas, a partir de meados dos anos 60 os estudos foram sendo descobertos pelos colecionadores e marchands que frequentavam a casa, e alguns começaram a comprá-los. Além do charme da maior espontaneidade, encerravam rico material para a compreensão dos processos de invenção e desenvolvimento das formas. Tornaram-se criticamente importantes e foram objeto de exposições em museus. Ao mesmo tempo, o mercado de arte em geral começou a demandar pequenos quadros, feitos em tela, concebidos como obras autotéticas, não preparatórias; no passado, por modéstia e economia, Volpi os tinha feito, muitos – eram até mais frequentes. A projeção que lhe conferiu o prêmio de Melhor Pintor Nacional, na segunda Bienal, em 1953 (ex-aequo com Di Cavalcanti), e o crescente prestígio levaram um público mais amplo a se interessar por sua arte. Nesse processo, a produção de estudos escasseia (até porque menos necessários, a essa altura) e a de pequenos quadros avulta, em simultaneidade com os grandes. Volpi sistematiza a questão e adota cinco tamanhos fixos, o menor em torno de 21 x 31 cm, o maior em torno de 1,40 por 0,70 m. Ocorrem raríssimas exceções.



Estudo para Fachada, meados da década de 50.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo

O pequeno quadro nada fica a dever aos grandes, até poucos anos antes de sua morte, a mão de Volpi permanece exímia e sua eficácia nada sofre com a redução da área a pintar; diminui-se o tamanho do gesto e do pincel, e pronto. Também o olho, para a escolha das cores, continua perfeito. O que acaba caracterizando o pequeno quadro é, inevitavelmente, a discreta intimidade, o fato de que não chama a atenção, espera ser percebido e descoberto. Certo, não é, essa, uma qualidade específica de Volpi, pois todo quadro pequeno impõe proximidade. Nem creio que Volpi tivesse consciência da particularidade. Apenas cumpria seu ofício. Cumpriu-o sempre com visível prazer, e nunca executou um pequeno quadro com menos afeto ou capricho. Às vezes o executava até com mais capricho – não importava se lhe ia dar mais trabalho e menos dinheiro. Além do suporte (tela e não cartão), é o acabamento preciso que distingue o pequeno quadro do estudo.



Fachada (pequeno quadro), final da década de 70.

De elementos de fachada, o pequeno quadro aqui presente possui as janelas, que parecem altas, e o óculo ao centro; acima, sugerem-se janelas anda mais elevadas e distantes. Não derivam de casinhas litorâneas humildes nem de moradas de bairro, e para os ornamentos vermelhos não temos pronta explicação; são formas arbitrariamente inscritas na superfície. Mais uma vez os dados biográficos trazem os esclarecimentos. Theon Spanudis (1915-1986) foi um psicanalista grego com formação na Áustria, que em 1950 aportou no Brasil, enviado como analista didata pela Sociedade Psicanalítica vienense e

a pedido da paulista. Era poeta, escritor, intelectual empenhado, e logo que a conheceu se encantou com a pintura volpiana. Tornou-se amigo do autor, comprou-lhe numerosos quadros (deixou vários para o Museu de Arte Contemporânea da USP), e esteve entre os primeiros a escrever textos críticos sobre ele. Volpi não era de sair muito de casa, de vez em quando ia ao Rio visitar seu amigo Bruno Giorgi, mas em 1954 Theon Spanudis conseguiu levá-lo consigo à Bahia. Mesmo tendo visto o europeu, o barroco brasileiro o impressionou, talvez porque mais pobre, menos super ornamentado, mais direto; ficamos assim sabendo que as formas vermelhas são respostas, comentários volpianos às curvas barrocas. Não poderia o quadrinho, aliás, estar aludindo a uma fachada de igreja? Inventada naquela época (1954/55), a composição foi retomada várias vezes no correr da carreira. Aquele antigo hábito de pintar diferentes itanhaéns a partir do mesmo local se transforma, desde os anos 60, na repetição do mesmo estudo da mesma composição ou composições muito semelhantes com coloridos distintos, resultando em variados quadros. Para Volpi, a diferença de colorido bastava para dar identidade a cada um deles.



Bandeirinhas, início da década de 60.



Bandeirinhas, final da década de 60.



Alfredo Volpi

Sem Título, 1970
têmpera sobre tela
67,5 x 135,7 cm



EXPOSIÇÃO

Os grandes mestres do abstracionismo brasileiro. Sociedade de Amigos dos Museus do Brasil-SAM Nacional, 1984-1985 (Exposição Itinerante: Madrid, Roma, Milão, Haia, Lisboa, Paris, Londres, N. York e Washington).
"Para Além do Ponto e da Linha: Arte Moderna e Contemporânea no Acervo do MAC USP" - 09/11/2013 a 24/08/2014, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Ibirapuera) - São Paulo, SP.

BIBLIOGRAFIA! PUBLICAÇÕES EM GERAL

Catálogo

OS GRANDES mestres do abstracionismo brasileiro. São Paulo, Sociedade de Amigos dos Museus do Brasil-SAM Nacional, 1984-1985, repr. em cores.

O QUADRO DO ATELIÊ

Na década de 60, Willys de Castro, artista hoje no auge do prestígio e amigo pessoal do pintor, cunhou uma frase muito citada, pela brilhante simplicidade com que resume um *insight* importante: "Volpi (substantivo próprio) pinta vòlpis (substantivo comum)". Isto é, o produtor pode-se definir pelo produto, tão exclusivo, característico, inconfundível e de tão grande qualidade. Efetivamente ninguém além de Volpi conseguiria pintar vòlpis, nem houve nada de semelhante sequer no plano internacional. O Brasil fez parte do que antigamente se chamava terceiro mundo (parece que a expressão é, hoje, politicamente incorreta), e como todos os países na mesma condição não inventou movimentos estéticos, adotando os inventados na Europa, às vezes levemente adaptados. Sem demérito para os citados, nossos grandes modernistas – Tarsila, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Brecheret, Portinari –, todos sofreram influências estrangeiras: o cubismo, o art deco, diferentes fases de Picasso. Volpi, não. Já dissemos que criou uma linguagem e que sua originalidade paira incontestada.

Menos dependente de argumentação e bastando-se com a sensibilidade do olhar, o dele e o nosso, também paira soberano seu status de um dos maiores coloristas de toda a pintura no Brasil – tenho enorme dificuldade em encontrar-lhe pares: Pancetti, talvez? Trata-se de uma qualidade imprescindível para quem, afinal, fez da cor sua mensagem por excelência. Volpi era simples mas não ignorante, e ao lado de Matisse considerava o alemão-americano Joseph Albers, esse artista de minorias, um dos grandes pintores do século XX; também Albers concentrava na cor sua poética. Desenvolveu na série "Homenagem ao Quadrado" infinitas variações cromáticas dentro das mesmas poucas composições com quadrados dentro de quadrados. Dos anos 60 em diante, Volpi faz o mesmo, com um número bem maior de matrizes, sem caráter de programa intelectual, de tese a provar.



Bandeirinhas em Ogiva, início da década de 70.



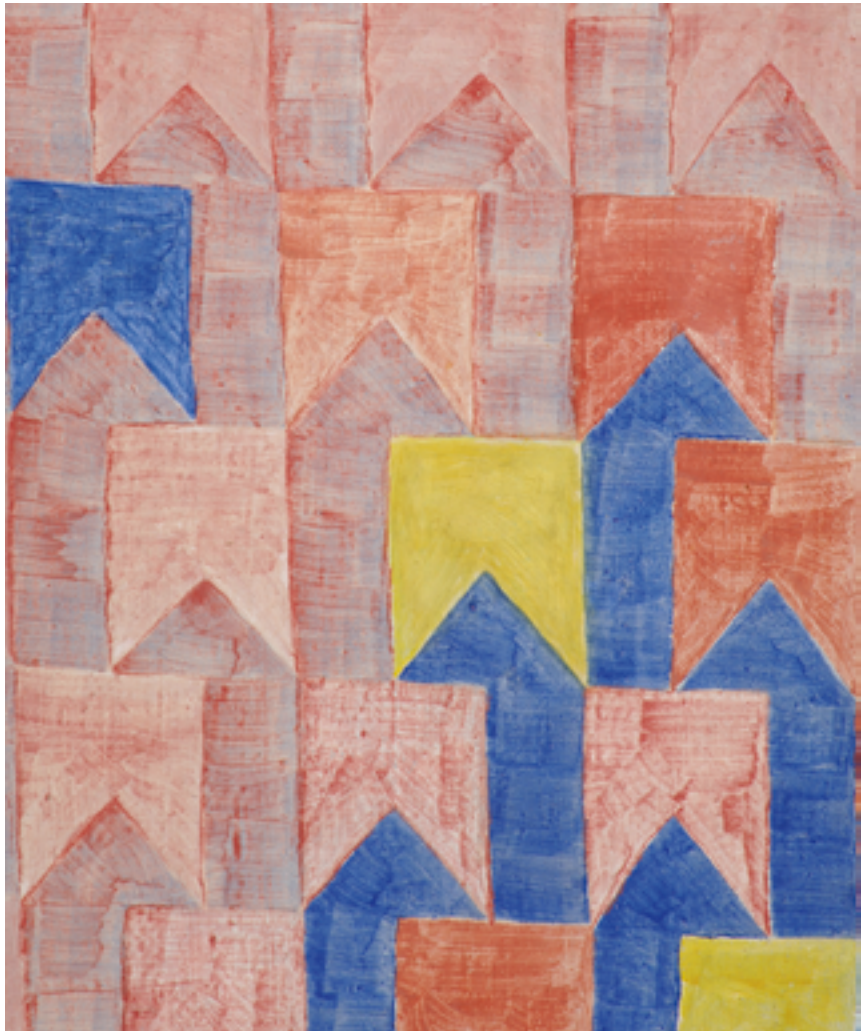
Bandeirinhas em Ogiva, início da década de 70.

Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Vem-lhe à cabeça determinada composição nova ou antiga, e ele se entrega a sua (dela) enésima reinvenção. Ou então era o encomendante – colecionador ou marchand – que lhe chegava com o pedido pronto; "Volpi, você poderia me fazer aquela fachada com duas torrinhas ao fundo, basicamente em azul?" Ele não se sentia invadido e atendia com todo gosto. Para o ex-operário, era exatamente como construir um telhado com essa ou aquela marca de telha. O encomendante lhe traçava parâmetros – dentro dos quais seu desafio era construir o telhado com esta telha ou aquela, desta cor ou de outra.

Outro traço absolutamente característico de Volpi, desde a época dos itanhaéns ou mesmo antes, foi a pincelada, uma verdadeira impressão digital, como já dissemos. Variava-a um pouco segundo a composição, a direção das linhas de força do quadro, mas fazia questão de deixá-la sempre visível, como uma assinatura suplementar. Os pintores concretos, em seu ascetismo ideológico-estético, exigiam que a pincelada fosse absolutamente lisa, ausente, sem relevo, sem textura, sem nenhum traço de individualidade. Foi este um dos tópicos em que Volpi lhes recusou a tutela. Quase todos os quadros rigorosamente abstratos geométricos dos anos 54-55, chamados por certo comodismo de "concretos" (pois não o

são, a rigor), insistem numa textura ostensiva, caprichosa e sedutora, ostentando evidentes rastros do pincel. Mário Pedrosa, patriarca da crítica moderna no Brasil, referiu-se a certa altura à “factura manual dramaticamente precária” de Volpi, atribuindo-a ao passado operário. Entusiasmado admirador de Volpi, por certo Pedrosa não tinha a menor intenção de apontar-lhe uma eventual imperícia. Deve-se entender *dramaticamente precário* não como rudeza técnica, e sim como opção pela não complicação, pela pureza, pelo natural sem artifícios; como *rudimentar* numa das acepções do Dicionário Aurélio: “que possui somente o essencial, básico”. A regra é que as pinceladas sejam curtas e nitidamente distintas, uma em seguida à outra, da esquerda para a direita e de cima para baixo, como na escrita. A diferente carga de pigmento no pincel, no começo e no fim do gesto, um recurso da têmpera, cria uma alternância de cor mais densa e mais translúcida, à medida que a mão desliza. Resulta um ritmo sutil, que nada tem de precário. É puro requinte.



Arquivo Olívio Tavares de Araújo

Detalhe da pincelada de Volpi, meados da década de 70.

O último quadro desta exposição, uma grande tela típica dos anos 1970, satisfaz plenamente aos requisitos acima: originalidade, cor, pincelada. É uma composição relativamente rara dentro do universo de Volpi, muito simples do ponto de vista da construção e do colorido. Paradoxalmente sua simplicidade mesma a torna, de certa maneira

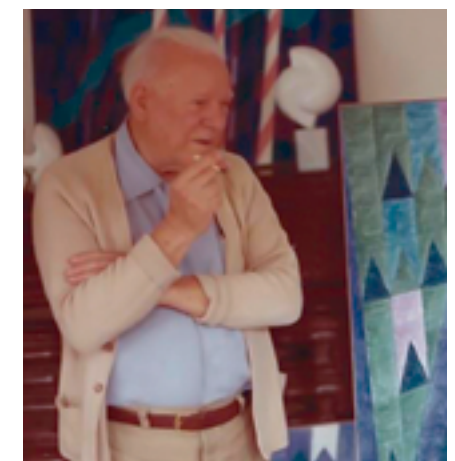
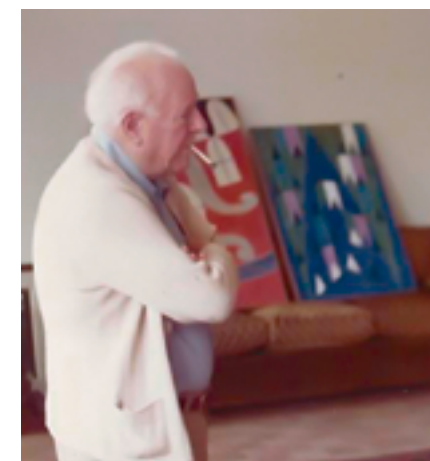
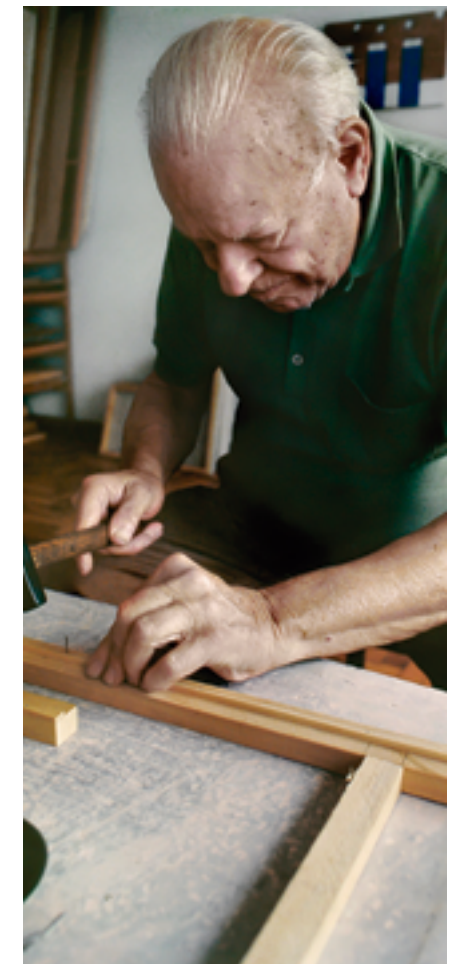
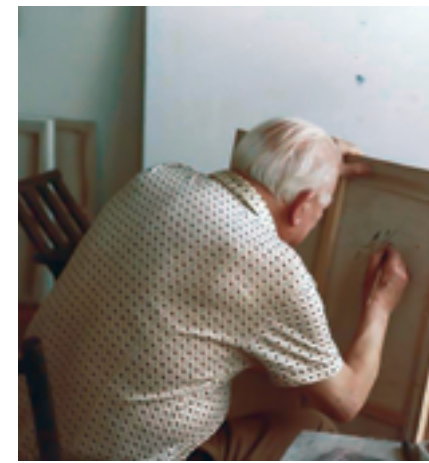
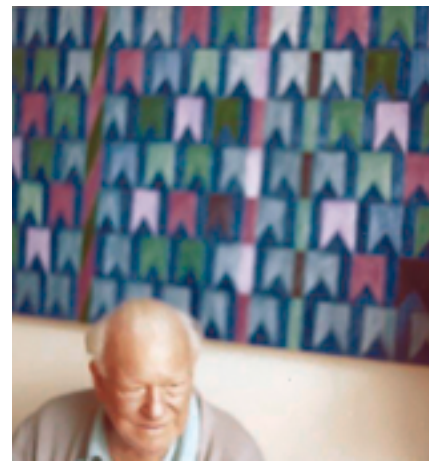
majestosa. Não contém as habituais pequenas pinceladas horizontais. Trata-se de um daqueles casos em que Volpi inventa outras direções para o pincel, em função do desenho do espaço. Desde os anos 60, o conjunto da obra se dividia em grupos: as bandeirinhas, as fachadas, as marinhas e elementos náuticos, as ogivas (variante das bandeirinhas), nomes dados por analogia; e composições menos fáceis de associar com algum aspecto da realidade exterior – da qual podiam (ou não) derivar. À presente composição dá-se correntemente o nome inexato de “Leque”. Na verdade, deriva de um detalhe de fachada: a parte superior, aquelas divisórias horizontais com vidro, de função ornamental, que fazem parte da guarnição ao alto de portas e janelas. As pinceladas se desdobram como o movimento da mão espalmando-se e vão do centro, em baixo, em direção para o alto e para os lados; acompanham as linhas divisórias entre as cores. Devo acrescentar que Volpi gostava muito dessa composição, tanto que este quadro (não posso assegurar se exatamente este ou um irmão) ficava no próprio ateliê. Eu também o tive em pequeno formato, na minha coleção.

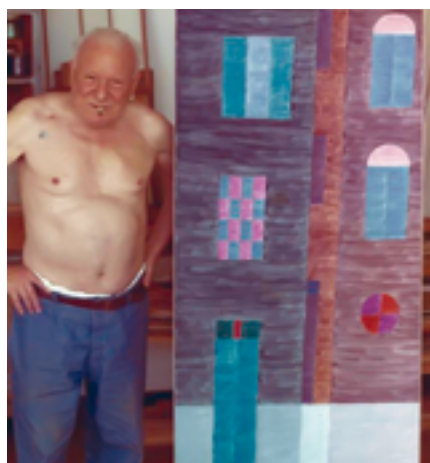
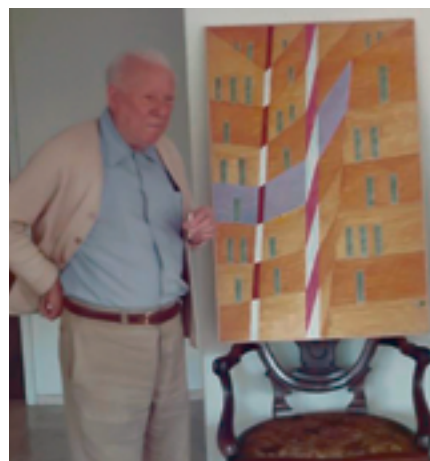
Como observei no começo, sempre haverá muito a dizer de Volpi, cuja combinação de simplicidade na pessoa e sofisticação na obra é um acontecimento único, na arte brasileira. Haverá sempre em todo artista e obra um coeficiente de inatingível, de inexplicável, de mistério. Todos os esforços são válidos para entendê-los, sem castrar-lhes, é claro, a magia inerente. O conhecimento enriquece a fruição. É o que fazemos aqui. Tratemos sempre de buscá-lo.

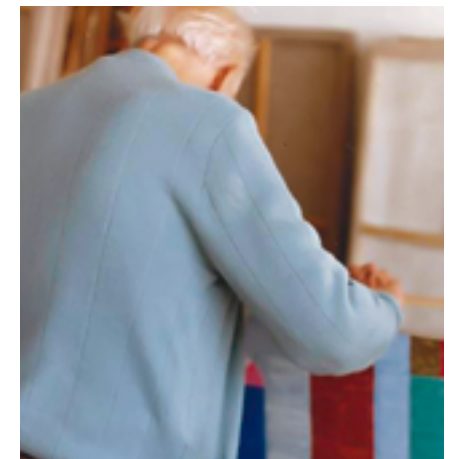
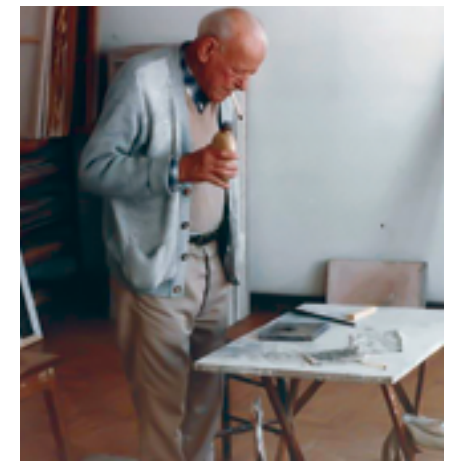
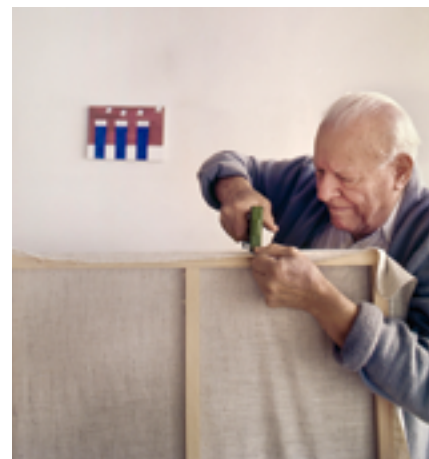
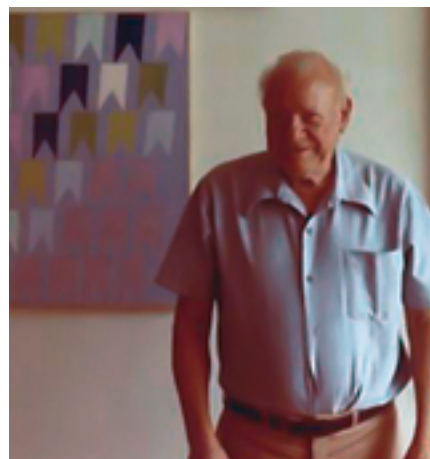


Arquivo Olívio Tavares de Araújo

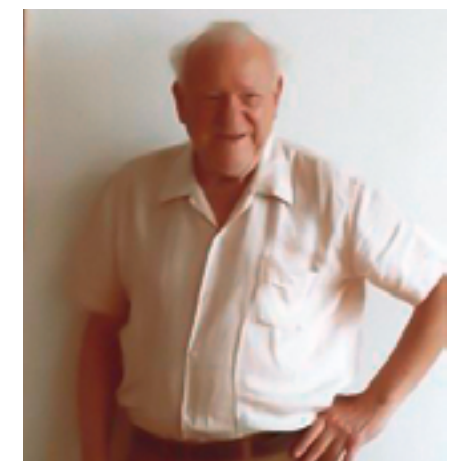
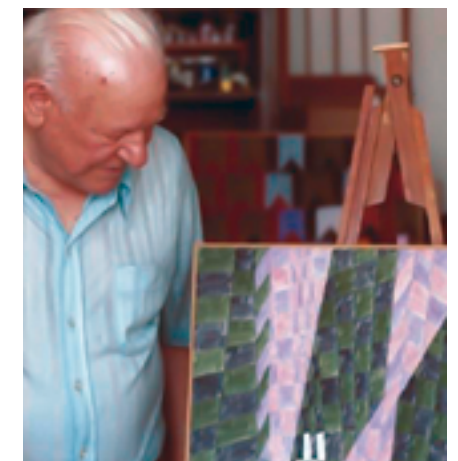
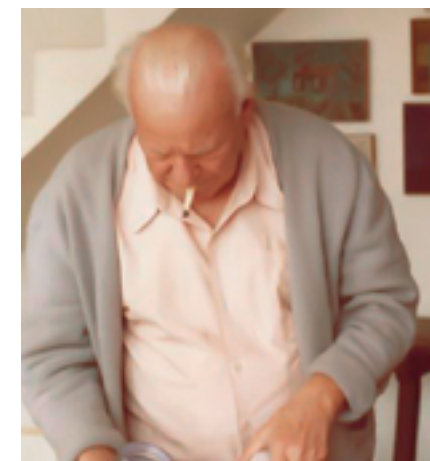
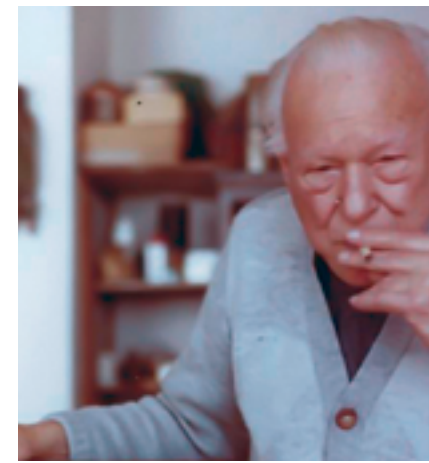
Volpi e Olívio Tavares de Araújo, meados da década de 70.

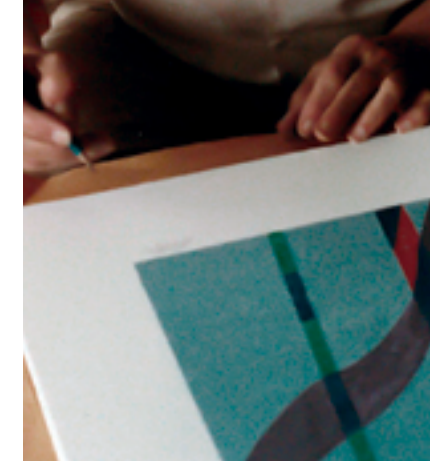
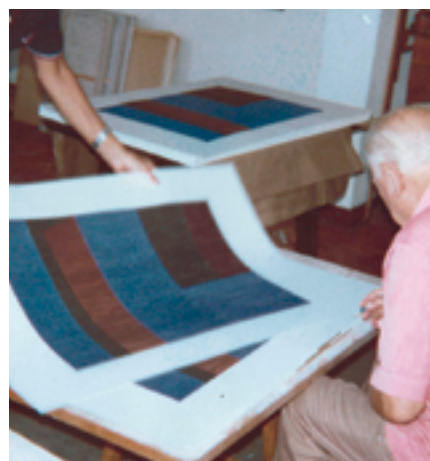
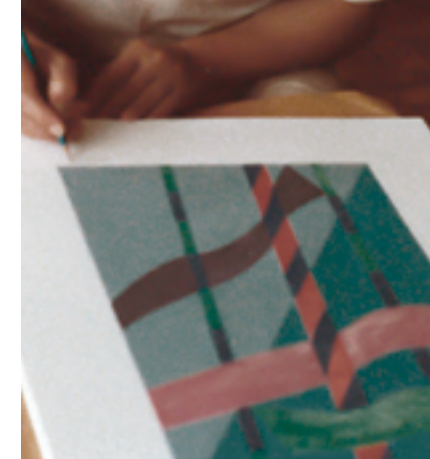
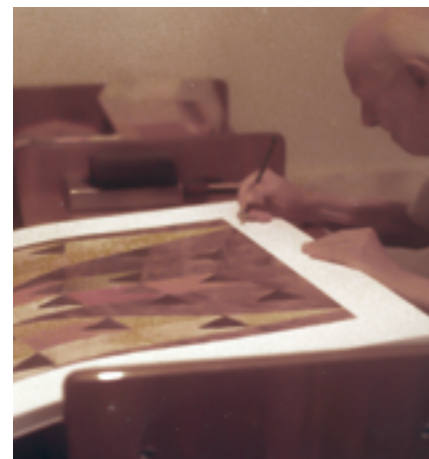












REGULAMENTO DO LEILÃO

1. Os organizadores diligenciaram com esmero e cuidado a elaboração do catálogo, procurando descrever as obras a serem apregoadas com a maior veracidade de detalhes possíveis.

2. O leiloeiro James Lisboa examina todas as obras e se responsabiliza por sua autenticidade.

3. Em hipótese de divergência quanto à autenticidade de qualquer peça arrematada, desde que baseadas em laudo firmado por perito idôneo, poderá o arrematante requerer a anulação da compra, no prazo de até 3 (três) meses a contar da data em que ocorreu o leilão.

4. As obras apregoadas são de propriedade de terceiros e suas vendas se dão nas condições de conservação em que se encontrarem à época do leilão. Importante que o pretendente à aquisição proceda ao exame da obra física nas exposições que acontecem antes do pregão, uma vez que não serão aceitas desistências por alegações de má conservação ou problemas similares.

5. As obras ficarão expostas para apreciação na Rua Dr. Melo Alves, nº 397 - Cerqueira Cesar / SP, no período determinado em cada evento divulgado no site. No dia do pregão, as obras serão apresentadas somente por projeção, a apreciação das mesmas será feita somente durante a exposição.

6. O leilão ocorrerá nos dias e horários estabelecidos para cada evento divulgado no site, exclusivamente online através do site, onde o interessado deverá se registrar espontaneamente e anuir ao presente termo e demais condições do leilão.

7. Todos os lotes possuem um preço mínimo indicado pelo proprietário, que poderá licitar pessoalmente ou através de representante.

8. O leiloeiro poderá receber ordens de compra com limites máximos indicados pelos interessados. Nesse caso um funcionário devidamente credenciado ficará incumbido de licitar, respeitados os limites indicados.

9. O valor da arrematação e a comissão do leiloeiro, esta última correspondente em moeda corrente nacional a 5% (cinco por cento) do valor do lote arrematado, deverão ser depositados em uma única parcela em até 5 (cinco) dias úteis após a data da arrematação, na conta corrente indicada pelo Leiloeiro após o encerramento do pregão.

10. Na hipótese de não concretização do pagamento de qualquer das verbas acima, seja da arrematação e/ou da comissão legal devida ao leiloeiro, o próprio, o consignatário ou o consignante da obra vendida, poderão cada qual:

(i) Sacar letra de câmbio para pagamento à vista contra o arrematante, respeitando os valores devidos, assim como tomar todas as medidas administrativas cabíveis contra o arrematante inadimplente.

11. O arrematante deverá solicitar envio por frete ou retirar a obra arrematada na Rua Dr. Melo Alves, nº 397, em no máximo 15 (quinze) dias úteis após o pagamento do arremate e da comissão do leiloeiro, sendo que a não retirada neste prazo eximirá o leiloeiro de qualquer responsabilidade sobre a obra e perante o arrematante.

(i) Em caso de envio por frete, o Leiloeiro realizará cotações de envios junto a empresas de transportes especializadas que aceitem envio com embalagem reforçada ou caixa personalizada, por conta e risco do arrematante.

12. Caso seja extrapolada a data de retirada da obra, até o limite de 60 (sessenta) dias, será cobrada uma taxa mensal a título de guarda do bem, em valor correspondente a 1% (um por cento) do valor da obra arrematada, calculada pro rata dies, até que haja a sua efetiva retirada pelo arrematante.

13. Qualquer litígio proveniente do leilão ficará subordinado à legislação brasileira e à jurisdição do foro da Comarca da Cidade de São Paulo, qualquer que seja o domicílio das partes. Casos omissos serão regulados pela legislação pertinente, e em especial pelo Decreto 22.427/33 e suas disposições complementares.



REALIZAÇÃO

James Lisboa Leiloeiro Oficial
JUCESP nº 336

PROJETO GRÁFICO

Luan Torres

FOTOGRAFIA

Missael Morro

EQUIPE JAMES LISBOA

Leiloeiro

James Arthur Lobo Lisboa

Diretoria

James Acacio Lisboa
Renata Lisboa

Equipe

Adriana Salvador Ferreira Moura
Danielle Dantas De Sousa
Érika De Sousa Lobo
Giovana Silva Oliveira
Hugo Aparecido Da Silva
Juliana Rego Ripoli
Katia Fonseca
Luan Alves
Luiz Nobrega
Marcos Paulo Da Rocha Rodrigues
Maria Eduarda Galindo
Missael Morro
Pedro Thiago Pereira Dos Santos
Raquel Machado
Ricardo Soares Amaro
Rubia Reis
Sidinei Canuto Dos Santos
Sheila Pala

AGRADECIMENTOS

Agradecemos especialmente,

Sra. Juiza de Direito Vivian Wipfli

Dr. Guilherme Sant'Anna, inventariante
Instituto Alfredo Volpi André Mastrobuono

Museu de Arte Contemporânea MAC USP

***Agradecemos a todos que gentilmente cederam as
imagens que compõem esse catálogo:***

Arquivo Domingos Giobbi
Arquivo Romulo Fialdini
Arquivo Olívio Tavares de Araújo
Arquivo James Lisboa

Texto

Olívio Tavares de Araújo

***Todas as imagens utilizadas ao longo do texto são
meramente ilustrativas.***

JAMES LISBOA LEILOEIRO OFICIAL

Rua Dr. Melo Alves, 397
Cerqueira Cesar - SP
+55(11) 3061.3155 ou 3081.6581
lisboa@leilaodearte.com
www.leilaodearte.com



JAMES LISBOA
LEILOEIRO OFICIAL



Rua Dr. Melo Alves, 397 - Cerqueira Cesar / SP

+55 11 3061-3155 / 3081-6581

www.leilaodearte.com