

Lorenzato, a grandeza da modéstia

curadoria Laymert Garcia dos Santos

Lorenzato, a grandeza da modéstia

curadoria Laymert Garcia dos Santos

abertura 11 de março 19h

exposição 12 de março a 11 de maio



Amadeo Lorenzato

Vilma Eid

Ouçó falar sobre a pintura do Lorenzato há alguns anos. Rodrigo Naves, Roberto Rugiero, em São Paulo, aguçaram a minha curiosidade. Comecei a pesquisar e a obra dele passou a se descortinar e a me encantar. Entendi por que os que o conheceram admiravam o seu trabalho. Mineiro, apreciado por Amilcar de Castro, vinha sendo mantido no conhecimento local. A arte ainda é regional!

Frequentando Belo Horizonte, contatei colecionadores, com o objetivo de conhecer melhor a obra de Lorenzato, e foi crescendo em mim a vontade de mostrá-lo em São Paulo. Propus a vários deles uma parceria para a exposição. Eles mostraram-se herméticos. Percebi o ciúme que, como colecionadora, entendo perfeitamente. Propus comprar, mas também não queriam vender... Mas pus na cabeça que faria a exposição e passei a buscar o que existia disponível no mercado para formar uma massa que permitisse mostrar minimamente o universo pictórico do artista. Comprei em leilões, coleções particulares, movimentei o que pude o mercado de BH, objetivando a mostra, até que ela tornou-se realidade.

Um dia, já com vários trabalhos no acervo, mostrei-os ao Laymert Garcia, que não os conhecia mas de cara entusiasmou-se. Convidei-o para ser o curador e o projeto, para minha alegria, começou a andar. De lá para cá não nos cansamos de olhar, analisar e apreciar, e quanto mais olhamos, mais gostamos. Esta exposição não pretende ser definitiva. Ela é só o início do contato do público paulistano com mais um grande artista, entre tantos outros, cuja obra precisa ser revelada para entrar no circuito do chamado mercado de arte.

Declaro-me feliz!



Sem título, 1992
Óleo sobre tela sobre eucatex
58 x 48 cm

Lorenzato, a grandeza da modéstia

Laymert Garcia dos Santos

“Pintemos apenas o que vimos, ou o que poderíamos ver.”

“(...) um quadro não representa nada, de início só deve representar cores.”

Paul Cézanne a Joachim Gasquet

Amadeo Luciano Lorenzato é um artista singular, no panorama das artes plásticas brasileiras. Praticamente desconhecido fora de Minas Gerais, região onde nasceu e criou sua vasta obra, é, porém, um dos nossos melhores pintores do século XX, cuja envergadura deve e precisa ser avaliada, e reconhecida.

Lorenzato é pura pintura — assim o define, com razão, Maria Angélica Melendi, no livro que lhe foi dedicado, publicado em 2011.¹ Mas o que vem significar, nesse caso, a expressão pura pintura? Por que nomear o exercício da arte de pintar como o principal substrato da criação, inscrito em seus quadros? A tais perguntas, fica-se tentado a responder que Lorenzato é pura pintura porque o que busca, e alcança, é a pintura pura.

O artista costumava dizer que pintava o que via: “Eu saio de casa, pego o papel, faço desenhos, anoto as cores mais ou menos e depois, tendo os croquis, eu pinto. Eu tenho que ver a paisagem, as coisas. Se não vejo, não pinto”.² Simples assim. Contudo, as frases despretensiosas paradoxalmente revelam e ocultam uma operação complexa. Com efeito, se depuramos ao máximo o processo de produção das obras ao longo de quase cinco décadas, se buscamos sua coerência, descobrimos que o que mobiliza Lorenzato é a força de um acontecimento reiterado todos os dias, que o atrai de modo inapelável,

no qual se envolve e ao qual se entrega plenamente: o advento da pintura pura através da dedicação incondicional ao ato de pintar.

O advento da pintura pura é muito mais do que a prática de um ofício, ou a expressão da vontade, da intenção e do pensamento de um artista. Para que a pintura pura se dê é preciso que diversos pré-requisitos sejam preenchidos. Antes de tudo, há a exigência de que o olhar se renda ao puro ver, cabalmente, a ponto de impedir que qualquer interferência possa nublá-lo ou comprometê-lo. Toda preocupação, todo compromisso de outra ordem veda o acesso ao acontecimento, contamina-o, ou o interrompe e destrói. O puro ver requer exclusividade. Trata-se do que Cézanne chamava de “estudo do motivo”, que ele praticava diariamente em suas andanças, em seu contacto direto com a natureza, e que Lorenzato vai retomar. É preciso impregnar-se de mundo, incorporar-se nele e incorporá-lo; é preciso dissolver-se no campo da visão, ao mesmo tempo em que o objeto desta deixa de ser objeto para tornar-se relação constituinte. Entretanto, por mais necessária que seja a experiência do puro ver, ela não pode, sozinha, permitir o advento da pintura pura. Para tanto, é preciso que o artista, além de talento, tenha o domínio de seu ofício, tanto intelectual quanto praticamente, a fim de recriar a experiência, isto é, de a prolongar e fazer existir para e nos olhos de quem contempla o quadro. A pintura pura é, portanto, o puro ver na *pintura*. O que acontece rarissimamente, em virtude de uma conjunção de fatores que compreendem tanto a qualidade da percepção quanto o talento e a qualidade do entendimento e da fatura do que vem a ser *pintar*.

O cineasta Robert Bresson definiu com grande acuidade a operação que está em jogo nessa dupla dimensão da produção de uma imagem pura, ao escrever que ter *discernimento* é ter precisão na percepção.³ Ora, é o que acontece no trabalho de Lorenzato: discernimento no ato de ver; e discernimento no ato de pintar.

Durante décadas, ele foi considerado um artista regional, um *naif*, ou um “primitivo”, muito embora não se reconhecesse como tal e preferisse se autoqualificar como “atual”. Talvez sua obra tenha sido vista nesses registros porque Lorenzato era autodidata, não se incluía em nenhum *ismo*, inexistia para o mercado de arte brasileiro e não reivindicava nenhuma escola ou tradição. Sua trajetória deixa evidente que ele foi um autêntico *outsider*, pintando o que lhe dava na telha, como ele mesmo chegou a escrever no dorso de uma das telas. Coroando a sua marginalidade enquanto artista, contava o fato de Lorenzato ser pobre e de ter exercido diversos ofícios pouco nobres, sobretudo o de pintor de parede. No entanto, o homem e a obra não se conformam aos clichês. Pois na modéstia de sua vida e no compromisso de sua arte reside a grandeza.

No país dos bacharéis e da herança escravocrata, é preciso ser *doutor* e não trabalhar com as mãos. Lorenzato não tinha título, e era artesão. Mas isso não significava que esse homem de condição simples não pudesse ser complexo, como indivíduo e como artista. Ele não se enquadrava na polarização erudito/popular, tampouco na formulação cunhada por Bené Fonteles para caracterizar um segmento enorme da produção cultural e artística brasileira: “nem erudito nem popular”. Porque Lorenzato é erudito e popular, amalgamando em sua pintura, de modo único, essas duas esferas, com poder de síntese raro, como bem viu Rodrigo Moura.⁴

Como considerar ingênuo ou “primitivo” um homem que falava cinco línguas por ter nascido em Belo Horizonte e residido em Florença, Roma, Bruxelas, Paris e Hamburgo, por ter viajado boa parte da Europa visitando museus e igrejas, por ter sido trabalhador forçado dos alemães durante a Segunda Guerra? Como desprezar o aprendizado na Real Academia de Arte de Vicenza, em 1925, e, três anos depois, sua “viagem de estudos” Europa afora, com o artista holandês Cornelius Keesman? Como ver nele um homem de pouco conhecimento, se sabemos que dedicava diariamente suas tardes à leitura e que

consultava livros de história da arte, entre os quais *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, de Giorgio Vasari? Como ignorar que teve um contato estreito com a pintura europeia clássica e moderna, que conhecia os modernistas brasileiros, que trocava obras com os artistas mineiros de seu tempo? Como não levar em conta que seu entendimento da pintura era amplíssimo, pois abarcava desde a pintura rupestre até a pichação e o grafite, que ele via como a arte do “futuro muralista”? Como não valorizar um comovente autorretrato em que Lorenzato se vê como um homem do paleolítico pintando animais em caverna, e outro em que surge dentro de um medalhão florentino da Capella Brancacci? Como desconsiderar que, nos anos 30, participou do restauro dos afrescos de Rafael Sanzio na Villa Farnesina, em Roma, e nos aposentos do papa, na residência de Castelgandolfo?

Lorenzato não é um pintor primitivista nem primitivo, como observou Maria Amélia Fialho.⁵ No bom e no mau sentido: sua pintura não procede do mundo e do pensamento mágicos, tampouco é simplista, pouco informada, “intuitiva”. Um comentário seu ilustra, à perfeição, esse misto de grandeza e modéstia, que encontramos tanto no homem quanto no pintor, quando, em entrevista a Cláudia Gianetti e Thomas Nölle, ele diz:

— Eu gosto de Masaccio mais do que de Rafael.

— Masaccio?

— Sim, o Rafael é muito lambido.⁶

O comentário tem graça, por mesclar a referência erudita, de *connaisseur*, com o termo ao mesmo tempo coloquial e técnico. Achar Rafael (que no cânone europeu era considerado o mestre de todos os pintores) “muito lambido” denota um à vontade e uma liberdade de juízo estético surpreendentes; mas é preciso lembrar que a expressão

lambido costuma ser usada para designar uma obra de arte demasiadamente polida ou exageradamente retocada. Ora, tal juízo procede dentro de uma determinada perspectiva pictórica, é coerente com o entendimento que Lorenzato tem dos pintores que preza (Cimabue, Masaccio, e outros do Primeiro Renascimento, além de Leonardo e Michelangelo), e da pintura que ele próprio pratica. Mais ainda: tal entendimento não é uma idiossincrasia. Com efeito, já em 1667 encontramos uma referência ao gosto de Rafael pela precisão do desenho, “tão zeloso em conservá-lo inteiramente que alguns até acharam que ele pende para o lado da *secura*, mas a bem da verdade pode-se dizer que tomou o partido do meio-termo entre o demasiado macio e o demasiado musculoso, a primeira maneira sendo praticada pela Escola da Lombardia, e a segunda pela de Florença”.⁷

Assim, segundo Lorenzato, Rafael é “muito *lambido*”, e, segundo Mignard, há quem ache que a ênfase no desenho seria responsável por tornar seca a sua pintura. Mas a aproximação entre os dois juízos estéticos interessa por apontar também para as diferenças entre as opções pictóricas dos pintores da Lombardia e de Florença. Ora, é com os florentinos que Lorenzato aprende a pintar, frequentando as igrejas, estudando os afrescos. Se Masaccio é o seu preferido, é porque a contribuição desse pintor lhe parece fundamental.

Faz-se necessário, aqui, lembrar que é a descoberta da pintura de afrescos que assegura a Lorenzato a efetiva passagem de seu ofício de artesão ao seu trabalho como artista. Na verdade, para ele, e em conformidade com a história da arte, o afresco é “o precursor das artes plásticas”.⁸ Não é difícil entender a razão do afresco como operador da passagem: como especialista na pintura de ornamentação, Lorenzato conhece a fundo as técnicas que permitem a imitação do mármore e da madeira, bem como o preparo das paredes e a feitura das próprias tintas, a realização de estuques etc.; tem,

portanto, condições de admirar os afrescos do Quattrocentto, os materiais empregados e sua fatura — os métodos, as soluções, as variações e diferenças de um pintor a outro.⁹

Com Masaccio, Lorenzato aprende que o ponto de partida do pintor é uma observação da natureza em termos de estrutura e perspectiva – em outras palavras, da realidade concreta. Por inaugurar tal ponto de partida, Lionello Venturi comenta que Masaccio foi considerado o primeiro artista cujas figuras tinham realmente os pés no chão.¹⁰ Além disso, o crítico observa que essa opção contraria a tendência predominante na arte da Idade Média, na qual partia-se de um modelo abstrato, suprido pela tradição, que, para tornar-se obra de arte, devia ser transformado num retrato concreto inspirado pelas emoções místicas vivenciadas pelo artista. E acrescenta: “A análise científica da experiência ótica que começou em Florença na primeira metade do século XV influenciou todo o aspecto da pintura por muitos séculos — para ser preciso, até cerca de 1900, quando vemos sinais de um *revival* da arte abstrata. [...] sentiu-se necessidade de reinstaurar o abstrato como uma fonte de inspiração — seja formas abstratas e espaço geométrico, seja o desconhecido, o invisível, o suprarreal. Seria isto o *revival* de uma velha procura de Deus, ou, talvez, o Irracional batendo à porta de nossos corações?”¹¹

A questão levantada por Venturi merece ser ressaltada porque é a fidelidade ao ponto de partida inaugurado por Masaccio que irá determinar a arte de Lorenzato, inclusive em seu possível “anacronismo” enquanto pintor do século XX. Basta ver como surgem a paisagem, a natureza-morta, o casario, o pôr do sol em suas telas, para se ter certeza de

que a observação da natureza rege a estrutura e a perspectiva de sua pintura; o que se confirma pelo modo como recorre aos croquis, que executa durante suas perambulações e lhe servem como orientação, inclusive para as cores, anotadas em código. Mas isso não é tudo.



Com Masaccio, Lorenzato aprende que observar a natureza para estruturar e perspectivar a sua pintura não significa copiá-la, mas sim construir o espaço através dos volumes e de sua disposição em profundidade. Outro ensinamento do pintor florentino: as cores da pintura não devem ser meramente transpostas da natureza, mas sim conquistar a luz natural. E, finalmente, há a adoção da tendência à simplificação geométrica das formas, que em Lorenzato chega a culminar numa espécie de minimalismo da paisagem, tamanha é a redução da figuração.

Porém, não há só Masaccio. Encontramos a marca de outros precursores do Renascimento na maneira de pintar de Lorenzato. Lionello Venturi ressalta que Cimabue, também privilegiando o contato mais próximo com a realidade, se deu conta de que os contrastes de luz e sombra produziam efeitos gráficos de primeira ordem. Por isso, não usa nuances de *chiaroscuro* para dar uma ilusão de forma sólida, preferindo o jogo de luz e sombra.¹² O mesmo procedimento podemos ver, por exemplo, nos bosques de Lorenzato e, sobretudo, no modo como suas casas se distribuem no espaço e como suas paredes e telhados se expõem, ou não, à luz do sol. Por outro lado, o artista ítalo-brasileiro parece inspirar-se em Duccio, o discípulo de Cimabue, ao organizar o espaço de suas paisagens com as montanhas de Minas e o pôr do sol. Uma comparação destas com *Via per Emmaus*, por exemplo, mostraria que, em ambos os casos, o espaço não é dado como um fato material, mas sugerido por golpes de vista sucessivos e independentes, o que implica perceber que o espaço se constrói através de quebras de continuidade. Além disso, não há como ignorar o papel da diagonal na composição do espaço de tantas telas de Lorenzato, pois ela parece obedecer aos mesmos princípios que regem toda a leitura das





cenas das *Storie della Passione e Ressurrezione*, de Duccio, mas também da *Pietà* de Giotto na Capella degli Scrovegni. A respeito dela, escreve L. Venturi: “Esta composição em profundidade não deve nada à perspectiva, mas é, antes, organizada pela diagonal”.¹³ A assimilação por Lorenzato dessas soluções pictóricas é tão intensa que se fica tentado a atribuir a ele as palavras de Venturi quando escreve a respeito dos afrescos de Giotto: “[...]

figuras e objetos retratados são dispostos em diferentes planos; assim, eles conferem um sentido de massa que existe no espaço, e, mesmo que isso implique perda de poder plástico, eles se movimentam mais livremente e caem em seus respectivos lugares mais harmoniosamente”.¹⁴ Finalmente, há a questão de uma concepção específica do uso das cores. Nesse caso, o procedimento utilizado evoca a maneira de Piero della Francesca, que as emprega como zonas cromáticas, uma cor representando a luz e a outra, a sombra. “Esta é uma concepção inteiramente nova — escreve Venturi —; é o princípio básico da forma cromática em pintura. Com Piero a luz contorna e cria forma [...]. Toda luz vibra, e a luz natural só é completamente manifesta na pintura quando é dado livre trânsito às suas vibrações, a dança das moléculas.”¹⁵

Assim, a presença das contribuições dos pintores do Renascimento italiano, longe de desmerecer o trabalho de Lorenzato, só faz valorizá-lo. Não só porque fica patente que a sua pintura é resultado de observação e reflexão depuradas, mas também, e principalmente, porque sua apropriação da lição renascentista não se dá no registro da imitação simplória, e sim no de escolhas seletivas, melhor dizendo, de afinidades eletivas cujo entrelaçamento será articulado pela exigência de expressão que se impõe ao artista. Num certo sentido, excetuando o ponto de partida de Masaccio, que Lorenzato

evidentemente abraça, todas as outras “influências” podem ser entendidas como recursos pictóricos de que ele lança mão com grande liberdade de decisão. Por outro lado, um exame mais detalhado de algumas obras mostraria que a combinação desses recursos varia e surpreende, a ponto de um mesmo trabalho, por exemplo, poder articular a perspectiva grega e a perspectiva aérea, sem que o conjunto fique comprometido por tal combinação insólita. E o mesmo se dá com os materiais empregados, que são de toda ordem, provenientes do arsenal do pintor e do artesão — Lorenzato, além de fabricar as telas, os afrescos e as tintas, tanto pode recorrer à massa de vidraceiro quanto misturar óleo e cera, como Leonardo na *Santa Ceia*!

De todo modo, vale registrar: talvez seja essa herança italiana clássica que desperta, às vezes, uma sensação paradoxal no espectador, de pressentir, numa favela de Belo Horizonte, ou nas montanhas de Minas, uma impressão indefinível de burgos e cidadelas, uma evocação sutilíssima de colinas da Toscana, como se fragmentos dos fundos dos afrescos renascentistas tivessem se desembaraçado das figuras míticas e religiosas e aflorassem por dentro da cena brasileira, figurando-a como pintura nossa. Com efeito, não se percebe traço de idealização europeizante da paisagem mineira, seja ela natural ou social – a pintura de Lorenzato não é de modo algum nostálgica de um outro espaço-tempo, físico ou metafísico. É que o puro ver do presente se abre na visão de uma realidade concreta sendo modulada por todo o aparato pictórico já visto e assimilado, que fora construído para apreender um outro mundo, mas agora é capaz de transformar a visão do nosso em pintura pura.

O mais interessante é que a referência renascentista na pintura de Lorenzato não o torna um artista acadêmico, como se poderia ingenuamente supor. Isso porque a apropriação que ele faz da pintura moderna também é extremamente relevante. Já se mencionou anteriormente sua proximidade com Cézanne, o precursor da pintura mo-

derna, pela fidelidade ao “estudo do motivo”. Também seria válido lembrar o amor que ambos devotam aos grandes mestres, os quais são investigados com muita atenção — no caso de Cézanne mais pelos venezianos do que pelos florentinos. Além disso, ambos conferem ao preparo da tela uma importância enorme: Lorenzato muitas vezes a cobre com um fundo azul ou branco; Cézanne lamenta que os modernos não saibam mais fazer “a alma secreta” do que está por baixo, como a *grisaille* em Veronese. Finalmente, cabe assinalar um certo parentesco de Lorenzato com o artista francês em torno da questão da cor. Pois, muito embora pintem de modo muito diverso, ambos privilegiam a cor ao desenho, ambos só pintam pela manhã (a hora mais bela, aquela em que os objetos parecem mais graciosos — diz Bourdon),¹⁶ e ambos modelam pela cor — não há sombreado, a cor faz o contorno.

Vejamos as implicações desse *parti pris* em favor da cor, através dos comentários dos pintores R. P. Rivière e J. F. Schnerb, que visitaram Cézanne em seu ateliê, um ano antes de sua morte. “‘Não sou um valorista’, dizia Cézanne, e ele realmente modelava mais através da cor do que do valor. Para ele, as oposições de luz e sombra eram antes de tudo oposições de tons que a observação e o raciocínio permitem ao pintor reproduzir. As partes atingidas diretamente pela luz e as que só são iluminadas por reflexo se colocam diferentemente, mas segundo uma lei uniforme seja qual for seu tom local. É pela oposição dos tons quentes e frios que as cores de que o pintor dispõe, sem qualidade luminosa absoluta nelas mesmas, chegam a representar a luz e a sombra. A cor mais clara da paleta, o branco, por exemplo, tornar-se-á cor de sombra se o pintor puder lhe opor um tom mais luminoso. Por isso Cézanne gostava de repetir: ‘Não fazemos a luz, a reproduzimos. Apenas reproduzimos seus efeitos colorantes.’”¹⁷

Ora, essa opção resulta numa pintura que tem na “sensação colorida”, muito mais do que na forma, o seu ponto central. Além disso, tal concepção do cromatismo trans-

forma a modelagem numa modulação. “O ‘colorismo’ — escreve Gilles Deleuze — são cores que entram em relação (como em qualquer pintura digna desse nome), mas não só; é a cor que é descoberta como a relação variável, a relação diferencial da qual todo o resto depende. A fórmula dos coloristas é: se você levar a cor até suas relações internas puras (quente-frio, expansão-contração), então terá tudo. Se a cor é perfeita, isto é, as relações da cor desenvolvidas por elas mesmas, você tem tudo, a forma e o fundo, a luz e a sombra, o claro e o escuro.”¹⁸

O tratamento dado às cores por Lorenzato faz dele um autêntico colorista, e não é à toa que faz as suas tintas, usando pigmento preto, verde, amarelo, azul e o branco (cimento ou bicarbonato), corantes Xadrez e óleo de linhaça (e gema de ovo, técnica muito antiga, como ensina Cennino Cennini). Já se observou que ele é pintor de poucas cores, por privilegiar os diferentes tons de azul, ocre e verde, as cores do céu e da terra, as cores da paisagem. É inegável que suas telas despertam no espectador, antes de tudo, a “sensação colorida”, criada pelo primado das cores, que rege o concerto de todos os outros componentes fundamentais da pintura — a luz, a composição, a proporção, a expressão e a harmonia do conjunto. Assim, é a “sensação colorida” que nos abre o mundo de Lorenzato.

O galerista Manoel Macedo, um dos maiores colecionadores de obras do artista e que com elas convive há mais de trinta anos, chama atenção para o “silêncio” que existe nesses quadros. De fato, não há neles narratividade alguma, apenas uma espécie de “serenidade passional” que se declara na pura contemplação. Como se a linguagem se calasse, tornando-se desnecessária, porque a “sensação colorida” faz ver, afeta o espectador, e se consuma no olhar, levando-o a querer ver mais.

Last, but not least, há a ressonância com Van Gogh. É claro que Lorenzato conhece os impressionistas, Picasso, Matisse, Carrà e muitos outros. Porém, nenhum pintor

moderno lhe é tão próximo quanto o holandês, e não é só porque ele o homenageia, pintando girassóis. Ocorre que Lorenzato usa pentes como Van Gogh usa o pincel... e a cor, sulcada, espessa, vibra.

A descoberta da utilização do pente se deu por acaso; contudo, parece ser uma decorrência que coroa a passagem definitiva do artesão ao pintor, pois é com ele que adquire sua forma própria de expressão. Lorenzato chegou a ter uma coleção de pentes, comprados em Paris, durante a juventude: “Eu era pintor, especialista em decoração com estambres marmorizados, fingimento de mármore e madeira; se fazia o fundo de óleo, depois as veias em amarelo, vermelho, preto, e depois com o pente a gente arrematava. [...] Depois voltei para Belo Horizonte e já não usava mais esse negócio. Um dia tive a ideia, forrei um papelão e depois com o pente comecei a mexer e deu um troço qualquer. Isso foi mais ou menos há uns dez anos atrás. Assim eu então comecei. [...] Primeiro eu pinto, espalho a tinta de diversas cores, e depois com o pente eu vou fundindo. Uso o pincel para espalhar a tinta e o pente para fundir as cores.”¹⁹ “É uma característica minha. Sou o único pintor no mundo que pinta assim”.²⁰

O escultor Amílcar de Castro, que estimava o trabalho do artista, costumava dizer em tom carinhoso que, além de pintar muito bem, Lorenzato penteava a pintura. O fato é que o manuseio do pente confere movimento e vibração ao todo e às partes, bem como ao fundo e às figuras. Que se atente, por exemplo, para a bela variedade de céus povoando as telas. Neles o ar circula, ora levando-os para longe, para o fundo, criando distância, ora interpondo-se entre os diversos planos de montanhas, ora preenchendo o espaço entre estes e as árvores que ocupam o primeiro plano, vibrando diferentemente aqui, ali, acolá. Tudo isso acontece porque o movimento do pente não é uniforme



nem repetitivo, mas se encontra em variação contínua, conforme Lorenzato passa do céu às montanhas, destas às árvores, às casas, às pessoas, aos caminhos, às flores. Pintando com o pente, de modo incisivo ou delicado, em movimento contínuo ou interrompido, circular ou retilíneo, o artista insufla uma espécie de *élan* vital a percorrer toda a superfície dos quadros, oxigenando-a.

Lorenzato usa o pente como Van Gogh usava o pincel. Mas o que os aproxima também os separa, pois o pente é vetor de respiração, enquanto o pincel é operador de inervação; assim, o gesto pictórico que conduz a serenidade apaixonada do primeiro contrasta com o espasmo do pincel convulsionado do segundo. Do pente aplicado com firmeza e precisão emerge, em Lorenzato, a contemplação amorosa de uma natureza apaziguada, ao mesmo tempo próxima e distante; da pincelada patética, enervada, de Van Gogh brota a visão atormentada de uma “natureza vista pura e nua, tal como se revela quando sabemos chegar bem perto dela”, no entender de Antonin Artaud.²¹

Para concluir, vale a pena sublinhar o paralelismo Volpi-Lorenzato, tantos são os pontos comuns em termos de trajetória existencial e artística. Ambos são ítalo-brasileiros: o primeiro, italiano nato e paulistano de criação; o segundo, belo-horizontino nato que viveu um longo período na Itália. Ambos são filhos de imigrantes que se tornaram artistas operários, exercendo diversos ofícios e, principalmente, a pintura de decoração. Ambos são autodidatas, amadureceram como pintores na idade madura, fizeram sua primeira exposição depois dos cinquenta anos. Ambos preparavam a tela e o chassi, faziam suas próprias tintas (Lorenzato chega a fazer até os pincéis). Ambos foram fortemente influenciados pela pintura do Primeiro Renascimento — que se pense em Volpi visitando dezoito vezes os afrescos de Giotto em Pádua ou, ainda, no modo como ele organiza o espaço. Ambos foram artistas modernos, mas considerados primitivos — bastaria lembrar o juízo de Frank Stella sobre Volpi; em suma, são ao mesmo tempo

eruditos e populares. Por fim, ambos são coloristas. Como disse Volpi: “Você bota a primeira cor. Olha. Bota a segunda. Olha de novo. Se está certo, você percebe. Se está errado, você também percebe, apaga e começa de novo”.²²

Tudo isso poderia ter conduzido a uma espécie de convergência dos caminhos dos dois pintores. Mas não é o caso. Em sua leitura sobre a obra de Volpi, Rodrigo Naves sinaliza a presença de uma modernidade ambígua, marcada por um certo arcaísmo atuante em mais de um aspecto, inclusive na ressonância com a fatura de afrescos. No entender do crítico, essa complexidade problemática da construção formal impediria a afirmação resoluta do moderno, tornando sua arte um emblema da “forma difícil”, que emerge tanto na construção dos quadros quanto num cromatismo muito particular, expresso pelas tênues variações tonais da têmpera, pelo caráter hesitante das cores, pela feição esmaecida das telas, aliado às formas gastas e à memória cansada. Nesse sentido, ainda que Volpi seja “o primeiro grande artista plástico moderno brasileiro a obter dimensão pública”,²³ sua obra careceria do principal pressuposto moderno, a reivindicação da autonomia da arte e do trabalho do artista. Portanto, Volpi expressaria a nossa modernidade possível, ainda que sua obra seja considerada por muitos como a abertura do caminho para a abstração.

Não cabe aqui perguntar se Lorenzato é ou não plenamente moderno, apenas sublinhar que seu compromisso com a arte o leva a passar ao largo das periodizações e da oposição clássico/moderno, para inscrever-se na linhagem dos precursores que inventaram e reinventaram a pintura: o homem do paleolítico que pinta a caverna; Masaccio, o precursor do Renascimento; Cézanne, o precursor da arte moderna... à espera do muralista do futuro. Por que se interessa tanto pelos precursores? Em meu entender porque para ele a pura pintura é, foi e será, sempre, a gestação e o advento da pintura pura do que se vê e do que se poderia ver. Num certo sentido, a fidelidade aos precurso-

res revela um comprometimento com a dimensão paradoxal da arte, já que é temporal e atemporal, histórica e trans-histórica. O precursor é aquele que leva em conta o passado, o presente e o devir da pintura.

Nem sempre isso é entendido. Esta é a segunda exposição individual de Lorenzato em São Paulo. A primeira ocorreu em 1981, organizada por Roberto Rugiero na Galeria Brasileira.²⁴ Na ocasião, apesar da alta qualidade da mostra, o galerista vendeu três quadros. O que aconteceu? Muito provavelmente algo análogo ao fenômeno a que se refere Proust quando escreve:

O motivo de que uma obra genial rara vez conquiste a admiração imediata é que o seu autor é extraordinário e poucas pessoas com ele se parecem. Há de ser a sua própria obra que, fecundando os poucos espíritos capazes de compreendê-la, os fará crescer e multiplicar-se. Foram os próprios quartetos de Beethoven [...] que levaram cinquenta anos para dar vida e número ao público dos quartetos de Beethoven, realizando desse modo, como todas as grandes obras, um progresso, senão no valor dos artistas, pelo menos na sociedade dos espíritos, largamente constituída hoje pelo que era impossível encontrar quando a obra-prima apareceu, isto é, criaturas capazes de amá-la. Isso a que se chama posteridade é a posteridade da obra. É preciso que a obra [...] crie ela própria a sua posteridade. E se a obra se conservasse de reserva e só a posteridade a conhecesse, esta já não seria para a referida obra a posteridade verdadeira, mas uma assembleia de contemporâneos que simplesmente viveu cinquenta anos mais tarde. Cumpre, pois, que o artista [...] se quiser que a sua obra possa seguir seu caminho, a lance onde haja bastante profundidade, em pleno e remoto futuro.²⁵

Notas

1 Melendi, Maria Angélica. *Lorenzato*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011, pp. 9 e ss.

2 Depoimento. In *Lorenzato*. Circuito Atelier. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004, pp. 30-31.

- 3 In Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, NRF, Paris: Gallimard, 1975, p. 81.
- 4 Moura, Rodrigo. “Atualidade de Lorenzato”. Citado por José Aloise Bahia in “Lorenzato: artista moderno”, <http://www.germinaliteratura.com.br/2008/arsnova_josealoisebahia_mar08.htm>.
- 5 Fialho, Maria Amélia. “Amadeu Luciano Lorenzato”. Citada por Melo, Janáina Alves. “Cronologia”. In *Lorenzato*. Circuito Atelier, op. cit., p. 46.
- 6 Entrevista concedida a Claudia Gianetti e Thomas Nölle, julho de 1988 (transcrição). In Melendi, M. A., op. cit., p. 23.
- 7 Mignard. Quatrième conférence tenue dans le Cabinet des Tableaux du Roy, em 3 de setembro de 1667. In Félibien, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris: Frédéric Léonard, 1669, p. 46, <https://archive.org/stream/gri_conferencesd00feli#page/n5/mode/2up>.
- 8 Entrevista inédita concedida a Germana Monte-Mór, Solange Pessoa e Ricardo Homen em 1992.
- 9 Agradeço ao restaurador André P. Kosierkiewicz pelas preciosas informações técnicas relativas à fatura da pintura de Lorenzato, bem como a indicação dos livros de André Félibien e de Cennini, Cennino. *Il libro dell'arte*. MS., c. 1390. Para este texto foi consultada a tradução francesa: *Traité de peinture*. Paris: Jules Renouart, 1858, <http://books.google.com.br/books?id=ObFDAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- 10 Venturi, Lionello. *Italian painting – The creators of the Renaissance*. Vol. I. Geneva-Paris: Editions Albert Skira, 1950, p. 113.
- 11 Idem, p. 11.
- 12 Ibidem, pp. 17 e 57.
- 13 Ibid., p. 59.
- 14 Ibid., p. 63.
- 15 Ibid., p. 128.
- 16 Bourdon. Septième Conférence tenue dans l'Académie Royale. In Félibien, A., op. cit., p. 112.
- 17 Rivière, R.P. & Schnerb, J.F. *L'atelier de Cézanne*. Envois. Paris: L'Echoppe, 1991, s/n.
- 18 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation / La Vue le Texte*. Paris: Editions de la Différence, 1981, p. 89.
- 19 Lorenzato. Depoimento. In *Lorenzato*. Circuito Atelier, op. cit., pp. 31-32.
- 20 Entrevista inédita com Germana Monte-Mór e Solange Pessoa.
- 21 Artaud, Antonin. Van Gogh – *Le suicidé de la société*. Coll. L'Imaginaire. Paris: Gallimard, 2001, p. 66.
- 22 Hannud, Giancarlo. “Alfredo Volpi”, in *Arte moderna no Brasil – Uma história do modernismo na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, pp. 104-110.
- 23 Naves, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2.ed., 1997, p. 194.
- 24 Lorenzato – 25 óleos. Fôlder da exposição na Galeria Brasileira, de 28 de setembro a 16 de outubro de 1981.
- 25 Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Porto Alegre: Ed. Globo, 2.ed., 2.impr., 1960, p. 82. Trad. de Mário Quintana.



Sem título, sem data
Afresco
31 x 25,5 cm



Abstração, 1987
Óleo sobre tela
48 x 39,5 cm



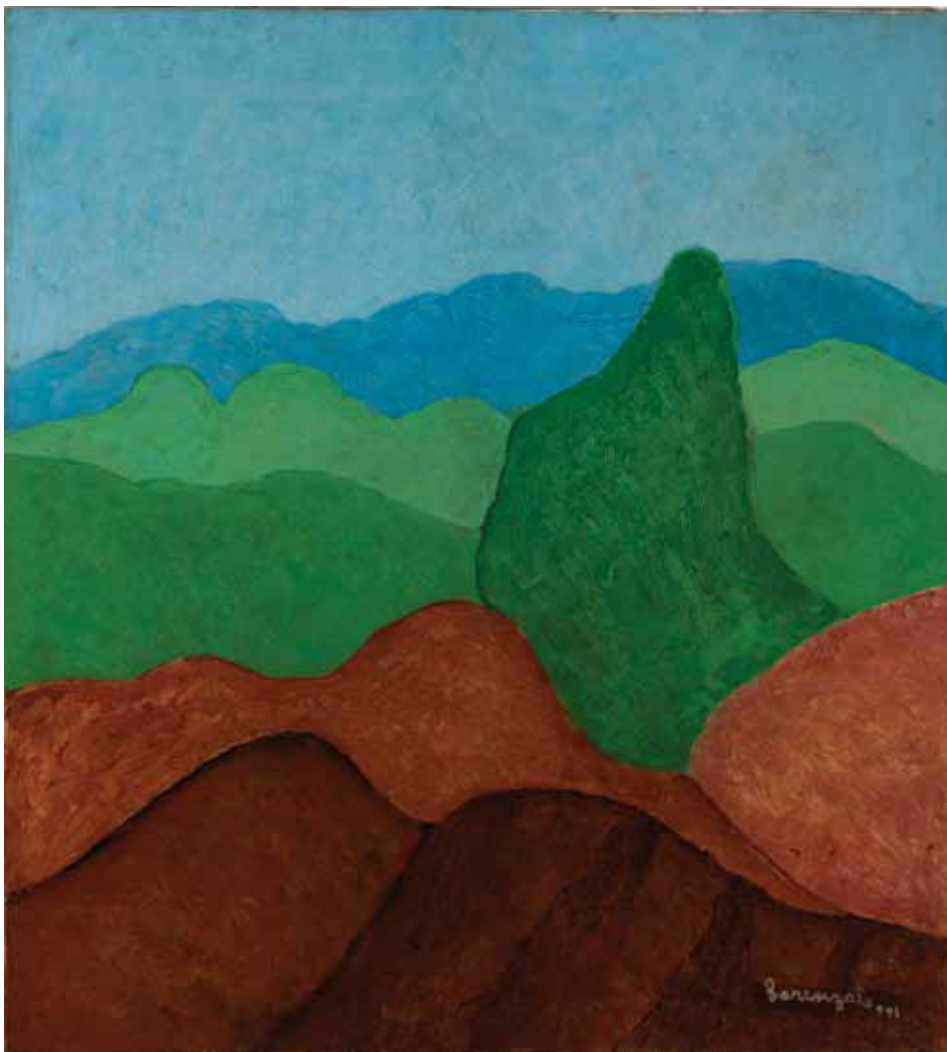
Sem título, 1951
Óleo sobre eucatex
31 x 26 cm



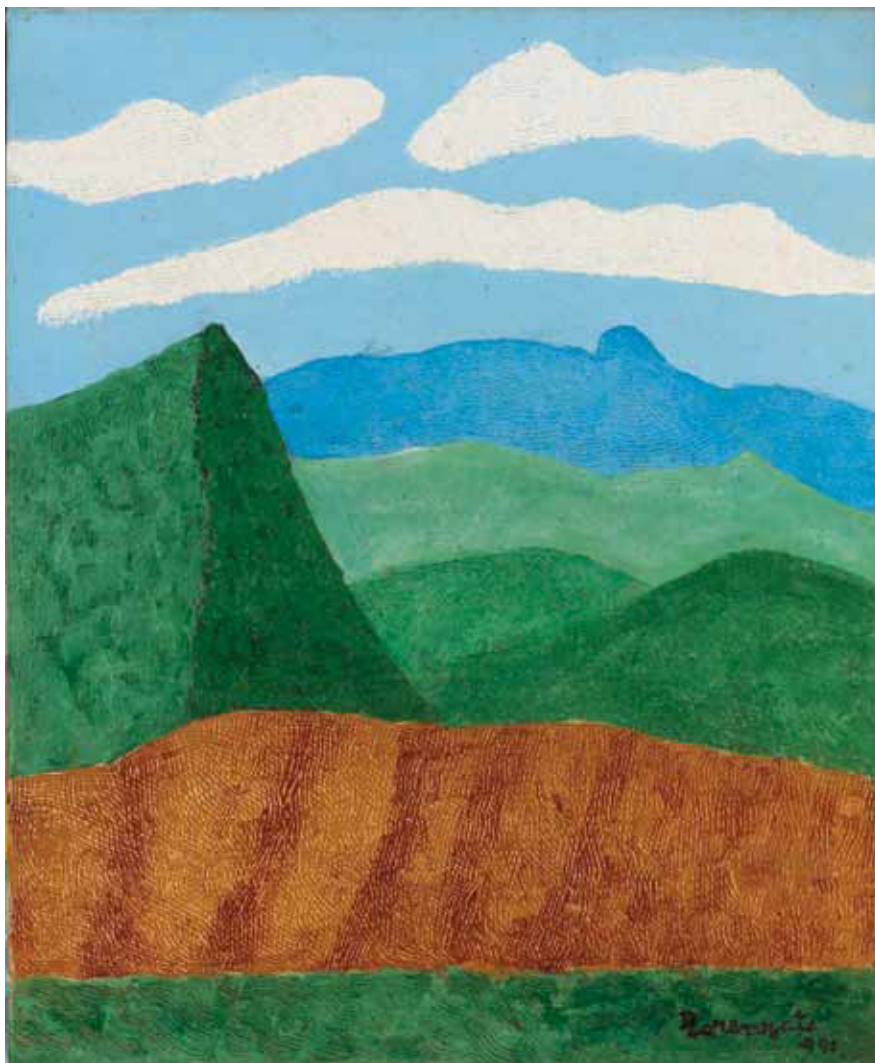
Sem título, 1980
Óleo sobre tela sobre cartão
40,5 x 39 cm



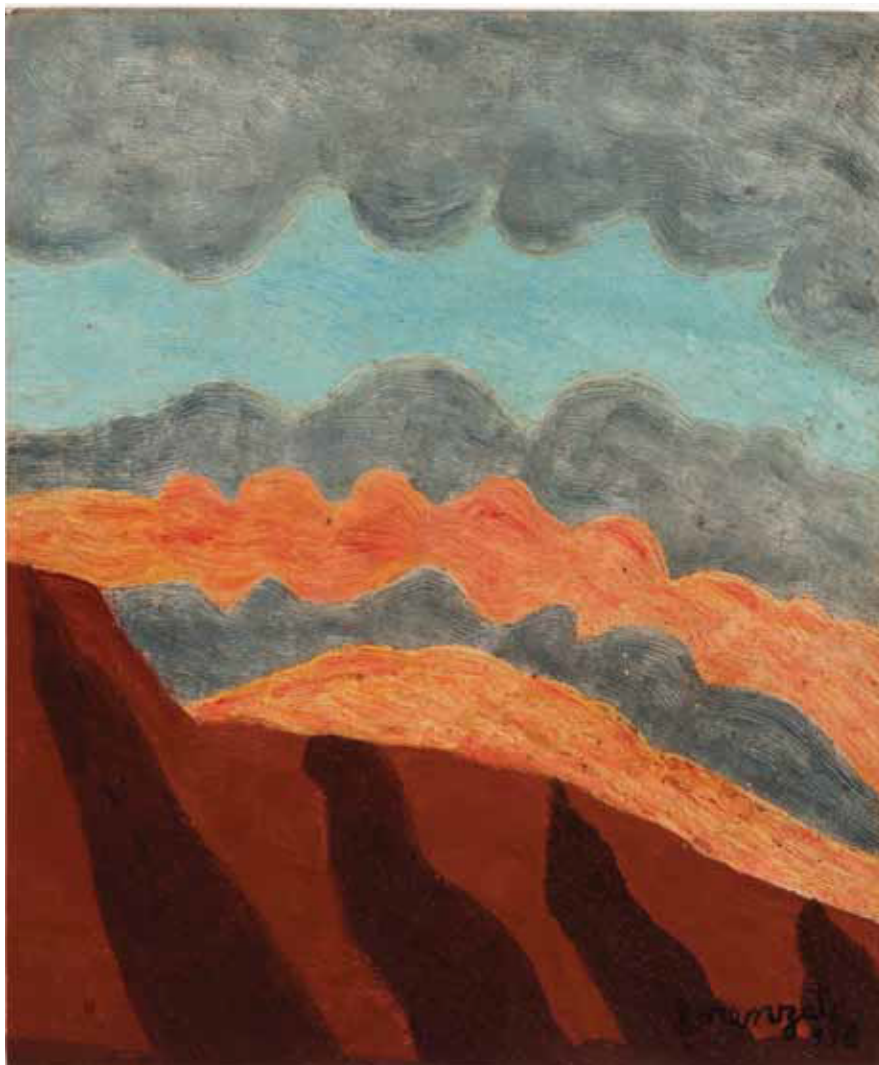
Sem título, 1985
Óleo sobre cartão sobre eucatex
40,5 x 31 cm



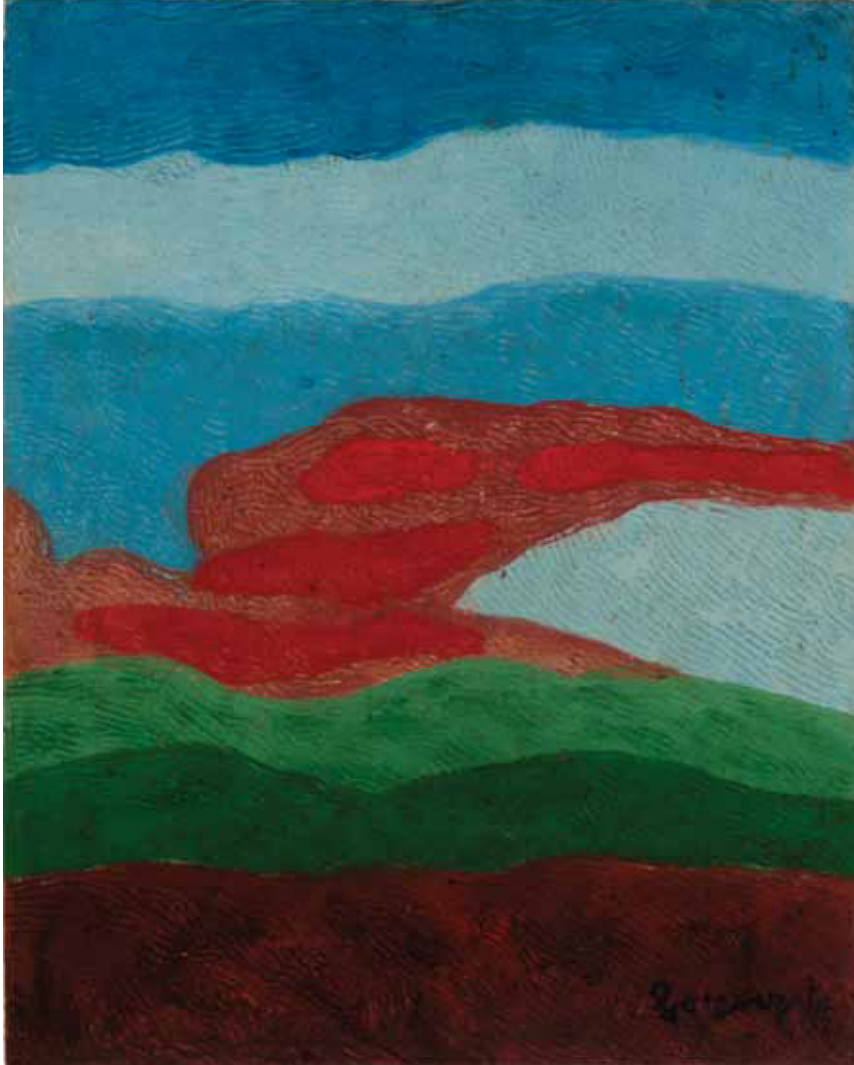
Paisagem, 1991
Óleo sobre tela sobre eucatex
73 x 65 cm



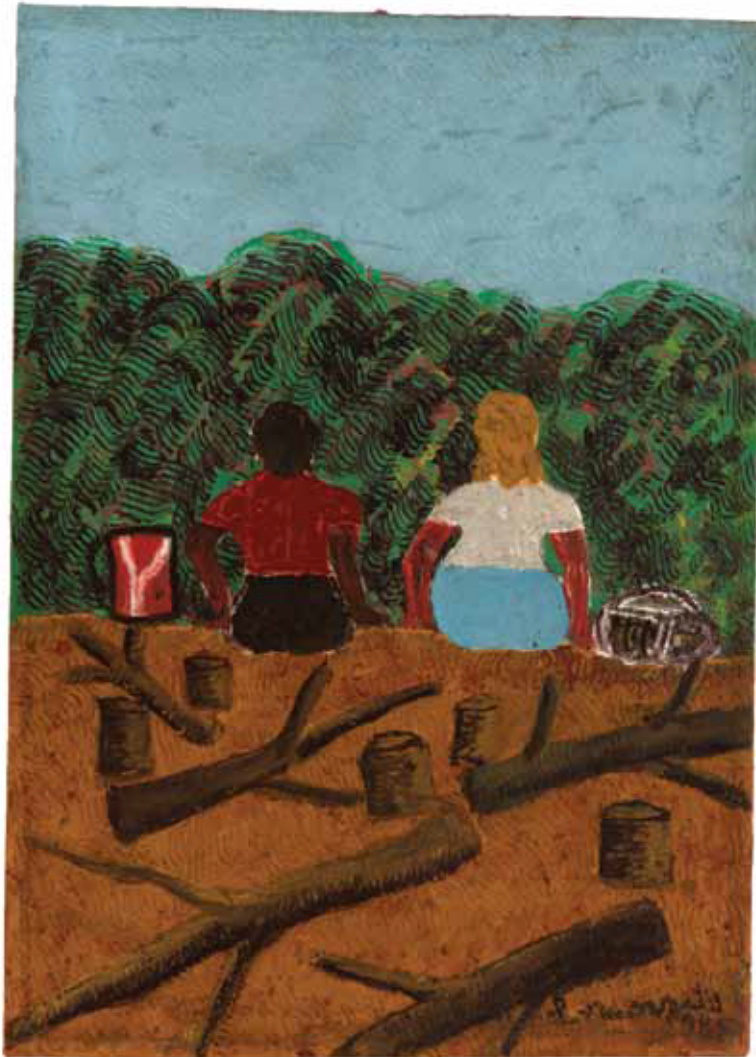
Sem título, 1991
Óleo sobre tela
60 x 40 cm



Paisagem, 1978
Óleo sobre eucatex
40 x 34 cm



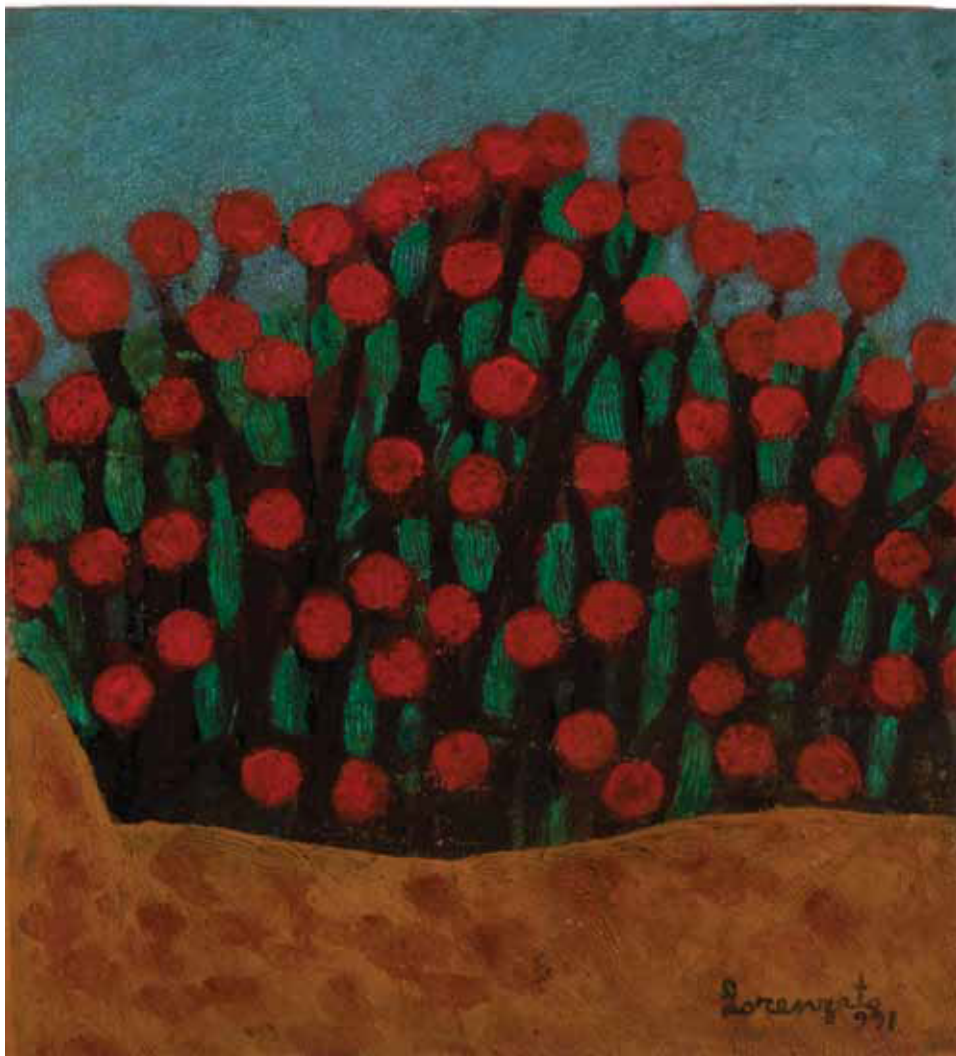
Sem título, 1978
Óleo sobre eucatex
38 x 31cm



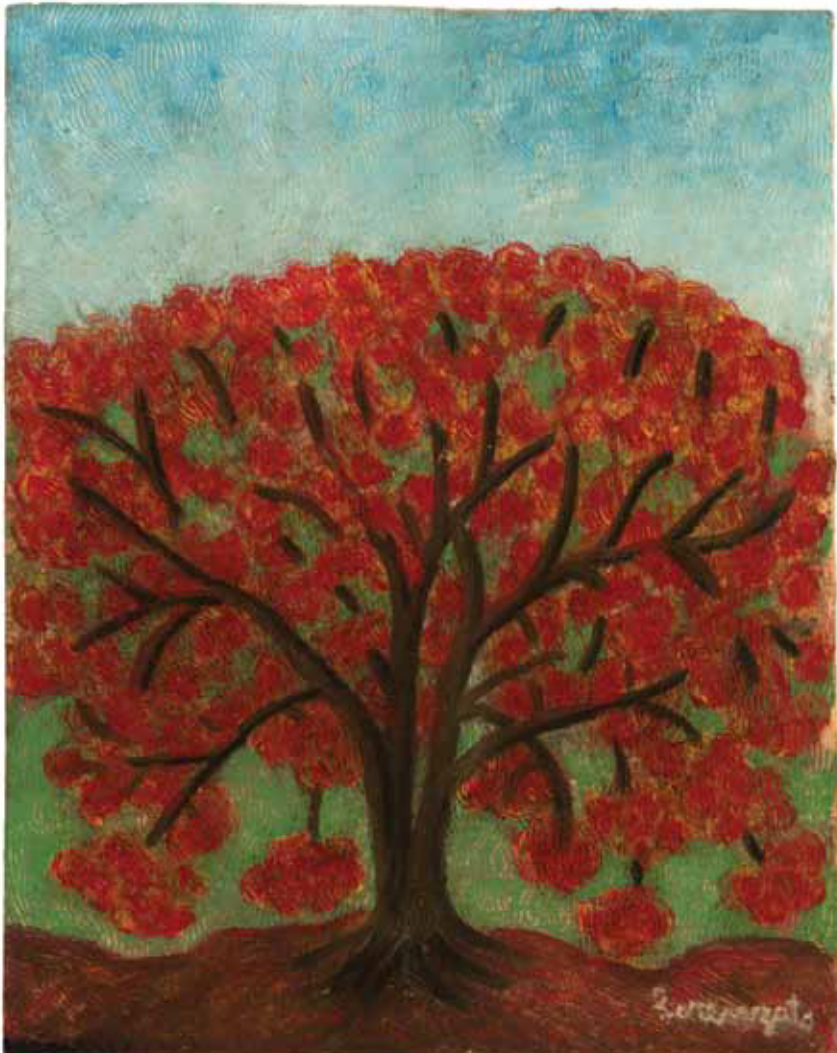
Sem título, 1985
Óleo sobre tela sobre eucatex
40 x 29 cm



Sem título, sem data
Guache sobre papel sobre eucatex
34 x 24,5 cm



Sem título, 1991
Óleo sobre tela sobre eucatex
53 x 48 cm



Sem título, sem data
Óleo sobre tela sobre cartão
44 x 39 cm



Sem título, 1992
Óleo sobre eucatex
29 x 24 cm



Sem título, 1993
Óleo sobre cartão sobre eucatex
51 x 41 cm



Sem título, 1973
Óleo sobre tela sobre cartão
50 x 39 cm



Arvoredo, sem data
Óleo sobre eucatex
47 x 30 cm



Favela, 1974
Óleo sobre tela sobre eucatex
43 x 30 cm



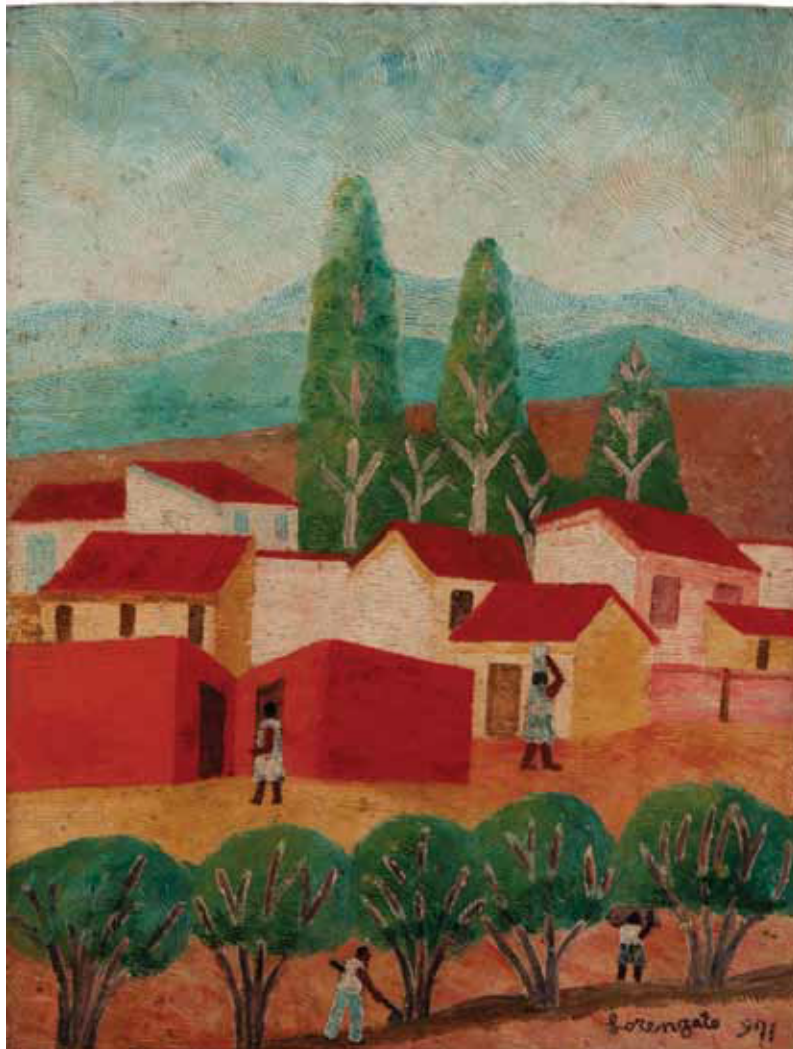
Casas, 1984
Óleo sobre tela de arame
29 x 23 cm



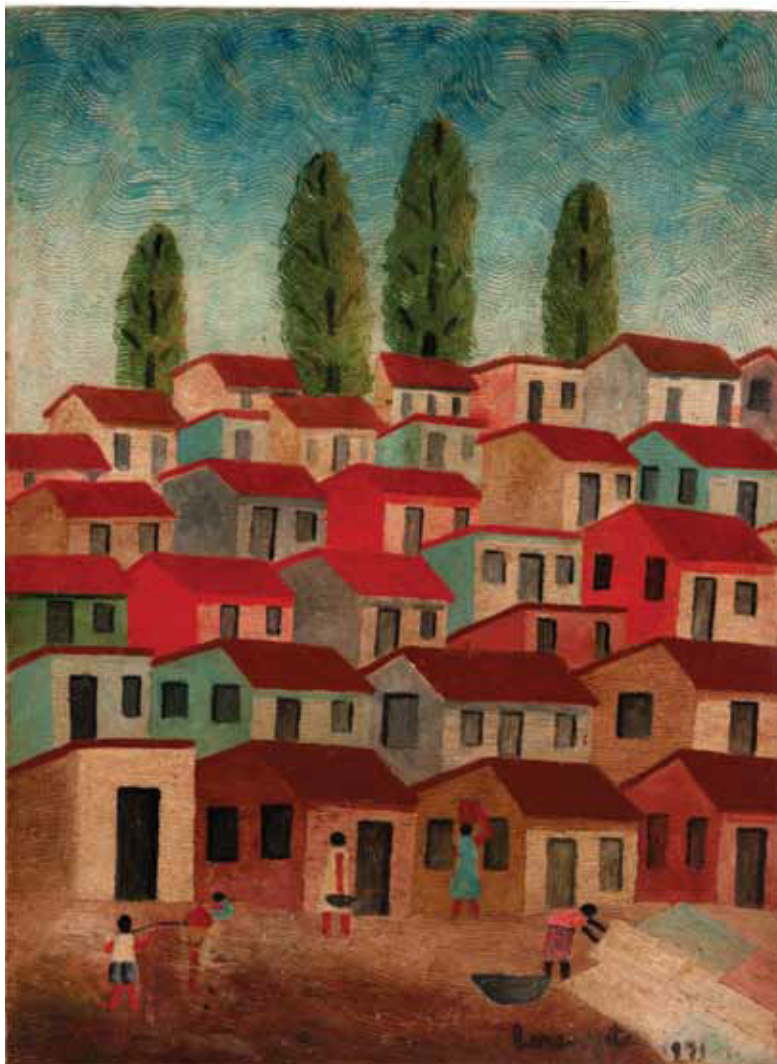
Madrugada na favela, 1972
Óleo sobre cartão sobre eucatex
25 x 20 cm



Noite na favela, 1972
Óleo sobre cartão sobre eucatex
25 x 20 cm



Casas e árvores, 1971
Óleo sobre eucatex
60 x 46 cm



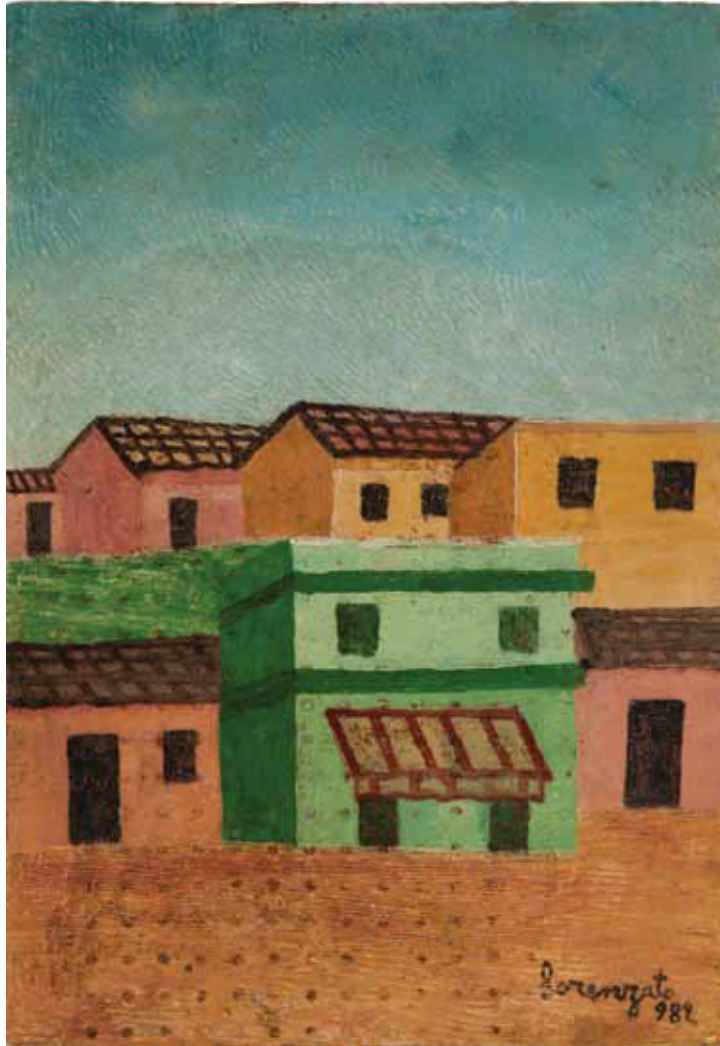
Sem título, 1971
Óleo sobre tela
60 x 44 cm



Sem título, 1992
Óleo sobre eucatex
35 x 30 cm



Subida do morro, 1984
Óleo sobre eucatex
38 x 32 cm



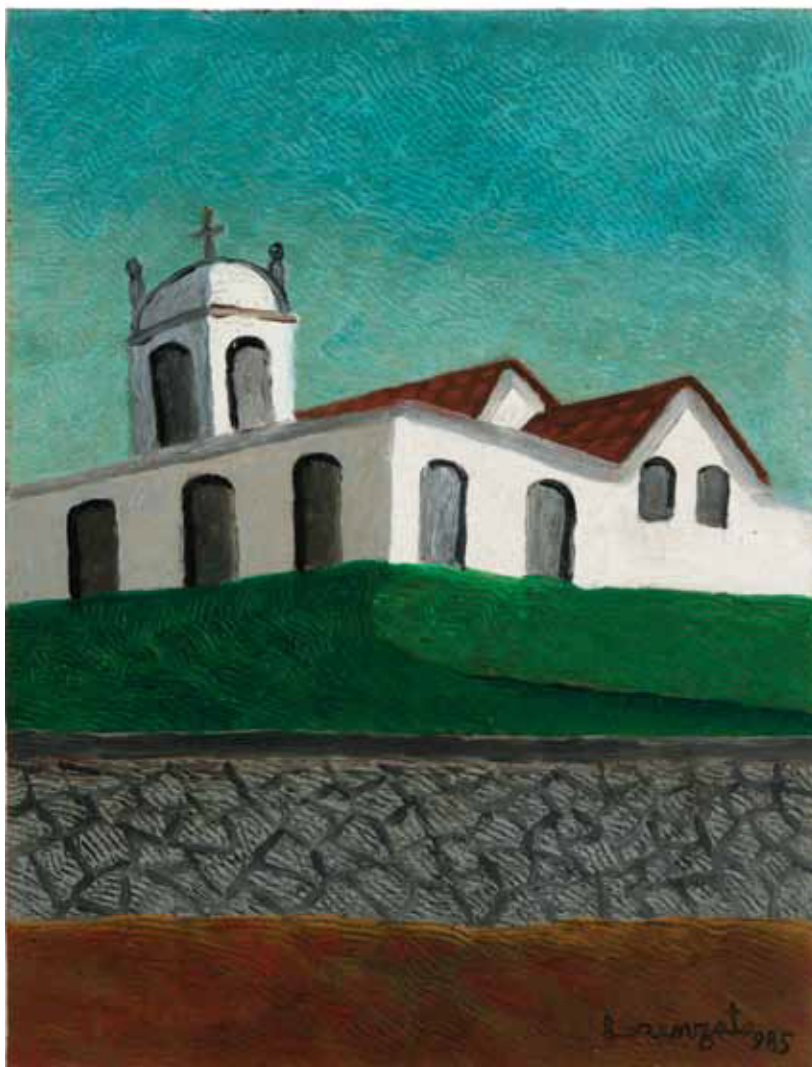
Sem título, 1982
Óleo sobre madeira
36,5 x 25 cm



Sem título, 1961
Óleo sobre eucatex
47 x 35 cm



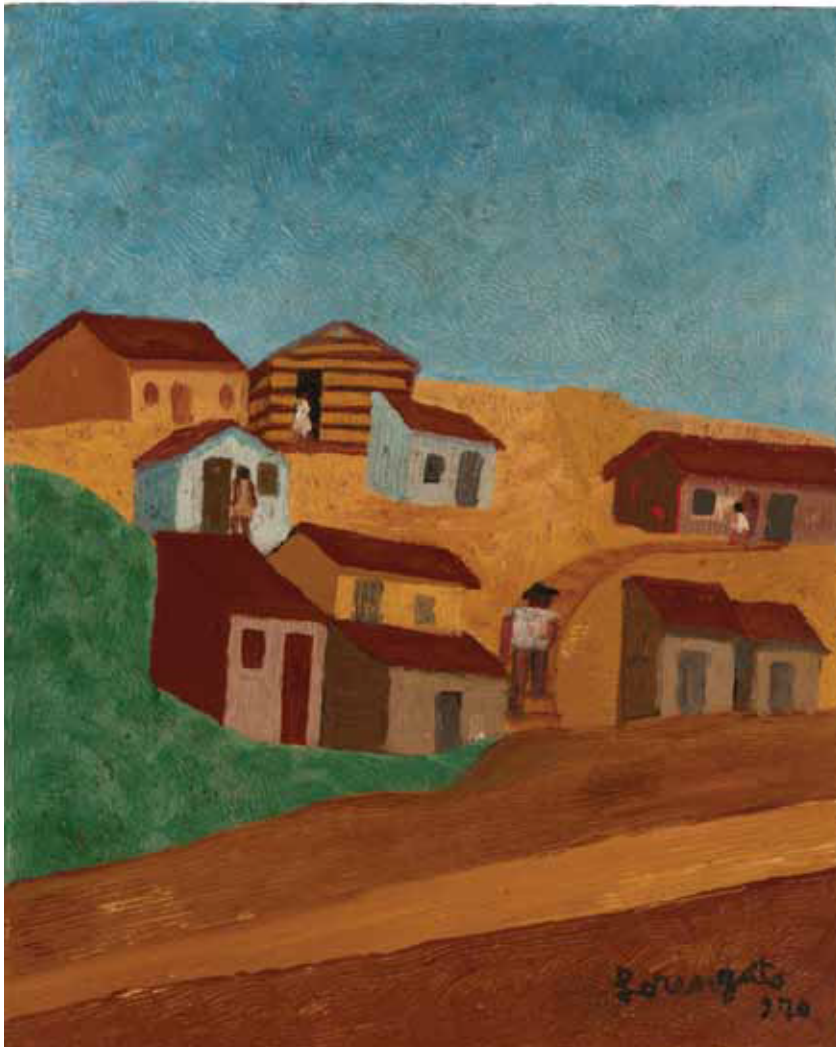
Sem título, 1988
Óleo sobre tela sobre cartão
40 x 33 cm



Sem título, 1985
Óleo sobre eucatex
39 x 29 cm



Sem título, 1980
Afresco
48 x 39 cm



Sem título, 1970
Óleo sobre tela sobre eucatex
50 x 40 cm

I heard about Lorenzato's paintings some years ago. Rodrigo Naves and Roberto Rugiero, in São Paulo, stimulated my curiosity. I started to research and then his work started to unfold and also enchant me. I understood why everyone who knew him admired his work. Hailing from Minas Gerais and appreciated by Amílcar de Castro, Lorenzato had been kept within local knowledge. Indeed, art is still largely regional!

Going to Belo Horizonte, I contacted some collectors in order to better know Lorenzato's work, and since then, I had an ever-growing desire to present an exhibition of his works in São Paulo. To many art collectors, I proposed a partnership for this exhibition, but they remained hermetically sealed. I then realised the jealousy that, as a collector myself, I perfectly understand. I proposed a purchase of the works, but they didn't want to sell either... However, I fixed in my mind that I would have an exhibition and started to seek out what was available on the market, in order to form a mass that could allow me to portray at least part of the pictorial universe of this artist. I bought some works at auction, from private collections, and did what I could to activate the market in Belo Horizonte, seeking the exhibition, until finally it became reality.

One day, already having several works in my collection, I showed it to Laymert Garcia, who did not know the artist, but soon became enthusiastic. I invited him to be the curator and the project, to my happiness, started to move forward. From that moment forth we have never got tired of looking, analysing and appreciating, and the more we look at the work the more we like it. This exhibition does not plan to be definite. It is just the start of the contact between the people of São Paulo with yet another great artist, among so many others whose works need to be unveiled to enter the circuit of what is called the art market.

I declare that I am happy!

Lorenzato, the grandeur of modesty

Laymert Garcia dos Santos

*"We only paint what we see, or what we could see."
(...) a picture does not represent anything, and in
the beginning should only represent colours."*

Paul Cézanne to Joachim Gasquet

Amadeo Luciano Lorenzato is a unique artist within the setting of Brazilian plastic art. Virtually unknown outside his home state of Minas Gerais, the region where he was born and where he created his vast collection of works, he is however, one of the best 20th Century Brazilian painters, and his importance should and needs to be recognised and appraised.

Lorenzato is pure painting — this is how he is quite fairly defined by Maria Angélica Melendi, in the book that was dedicated to him and published in 2011.¹ However, in this case, what does the concept of pure painting represent? Why say that the exercising of the art of painting is the main substrate of creation, present in his paintings? One is tempted to answer these questions by saying that Lorenzato is pure painting because pure painting is what he wants, and what he achieves.

The artist used to say that he painted what he saw: "I leave home, pick up a piece of paper and draw on it, then I note down the colours more or less and then, when I have the scale models, I paint. I have to see the landscape and the things thereon. If I do not see it, then I am unable to paint".² It's as simple as that. However, phrases without any intentions paradoxically reveal and, at the same time, hide a complex operation. Indeed, if we purge the process of producing work over five decades, as much as possible, and if we seek coherence, then we discover that what really gets Lorenzato involved is the power of an event which is reinforced every day, which attracts him in an uncountable way, in which he gets involved and to which he dedicates himself fully: the advent of pure painting through his unconditional dedication to the act of painting.

The advent of pure painting is much more than the practice of an activity or the expression of an artist's wills, intentions and thoughts. It

is necessary for several conditions to be met so that pure painting may indeed unfold. First and foremost, there is a requirement that vision can yield to pure sight, fully and totally, to the extent that any kind of interference is prevented from clouding or jeopardising it. All concern, any commitment of any other kind, does indeed bar the access to the event, contaminates it, or even interrupts and destroys it. The concept of pure sight requires exclusiveness. This is what Cézanne used to call "the study of the motive", that he would practice on a daily basis during his wanderings, in his direct contact with nature, and a concept that Lorenzato shall take up once again. There is a need to get impregnated with the world, incorporating oneself into it and also incorporating it; there is also a need to dissolve oneself in the field of vision, while the object hereof ceases to be an object, taking on the aspect of a constituent relationship. However, no matter how necessary the experience of pure sight may be, it cannot, by itself, allow the development of pure painting. For this, it is necessary that the artist, apart from his or her inherent talent, also has mastery of his or her trade, from both an intellectual and a practical standpoint, in order to recreate the experience, which means the act of prolonging and bringing the existence for, and in the eyes of, the person contemplating the painting. Pure painting is, the act of pure sight in painting. What happens very occasionally, due to a combination of factors that include both the quality of the perception as also the talent and quality of understanding and the concept of what *painting* actually amounts to.

Cinema director Robert Bresson accurately defined the operation that is at stake in this dual dimension of production of a pure picture, on writing that *having judgement* is the act of having accurate perception.³ Well, this is what happens in Lorenzato's work: judgement of the act of sight, and judgement of the act of painting.

For decades, he was considered a regional artist, a *naïf* or a "primitive artist", even though he never saw himself as such and preferred to self-classify himself as "current". Maybe his work has been seen in these registers because Lorenzato was a self-learner and, as such, was not included in any *ism*, also being non-existent for the Brazilian art market and not invoking any school or tradition. The path he has trailed makes it evident that he was an authentic *outsider*, painting whatever he felt like painting, as he himself wrote on the back of one of his paintings. Crowning his marginality as an artist, one fact that counted was the fact that Lorenzato was poor and carried out many

trades that can hardly be considered as prestigious, especially that of a wall painter. However, the man and his work are not satisfied with clichés, as his grandeur rests in the modesty of his life and also the commitment of his art.

In the country of University graduates and a strong slavocratic heritage, it is important to have a University degree and not indulge in manual labour. Lorenzato did not have any degree to his name, and was an artisan. However, this did not mean that this simple man could not be complex as an individual and also as an artist. He did not consider himself as part of the polarisation between the erudite and the popular, or in the formulation devised by Bené Fonteles to characterise an enormous segment of Brazilian artistic and cultural production: “neither erudite nor popular”. Indeed, because Lorenzato is in fact erudite and popular, fusing these two spheres of painting in a unique way, with a rare power of synthesis, as Rodrigo Moura well identified.⁴

How can one consider as naïve or primitive a man who could speak five languages, having been born in Belo Horizonte and lived in Florence, Rome, Brussels, Paris and Hamburg, having travelled across much of Europe visiting museums and churches, also having been subjected to forced labour by the Germans during the Second World War? How can one ignore the learning acquired at the Royal Academy of Art at Vicenza in 1925 and, three years later, his “study trip” across Europe, with Dutch painter Cornelius Keesman? How can we see in him a man of little knowledge, if we know that, on a daily basis, he would dedicate his afternoons to reading and that he studied books on the history of art, including Giorgio Vasari’s work *Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori italiani* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects]? How can we ignore that he had close contact with European painters, both classic and modern; and that he knew the Brazilian modernists and that he exchanged works with the Minas Gerais artists of his time? How can we not take into account that he had excellent understanding of painting, including everything from cave paintings through to graffiti, which he saw as the art of the “muralist future”? How can one not add value to a touching self-portrait in which Lorenzato saw himself as a man from the Palaeolithic period painting animals in caves, and another in which he appears from inside a Florentine medallion from the Capella Brancacci? How can we forget that, in the 1930s, he participated in the process to restore the al fresco paintings by Raphael Sanzio

at the Villa Farnesina, in Roma, and also in the papal residence at Castelgandolfo?

Lorenzato is not a primitivist or a primitive painter, as Maria Amélia Fialho⁵ well observed. This, in the good and also in the bad sense: his painting does not emanate from the magical world or thought, and at the same time is not simplistic, poorly informed or “intuitive”. One of his comments illustrates to perfection this mixture of grandeur and modesty which we find in the man and also in the painter, when, in an interview with Cláudia Giannetti and Thomas Nölle, he says:

- I like Masaccio more than Rafael.
- Masaccio?
- Yes, Raphael is too polished up.⁶

This comment is quite amusing, as it mixes the erudite references of a connoisseur with the term that is, at the same time, colloquial and technical. To consider Raphael (who in the European canon was considered the master of all painters) as “too polished up” shows surprising relaxedness and freedom of aesthetic judgement; but it must also be remembered that this expression is normally used for work that has had too much embellishment and too many touches. Well, this judgement is justified within a certain pictorial perspective, and is coherent with the understanding that Lorenzato has of the painters that he has consideration for (Cimabue, Masaccio, and others of the First Renaissance, as well as Leonardo and Michelangelo) and the style of painting that he himself follows. In addition, such a thought is not an idiosyncrasy. Indeed, already in 1667 we find a reference to Raphael’s taste for precision of painting “with so much care being taken to preserve it entirely that some people even believe that he tends to the side of dryness, but in truth we can say that he has taken up a midway line, between the excessively soft and the excessively muscular, the first being the practice of the School of Lombardy, and the latter that of the School of Florence”.⁷

Thus in Lorenzato’s view, Raphael is “too polished up” and, according to Mignard, there are those who believe that the emphasis on drawing would be responsible for making his paintings dry. However, the proximity between the two aesthetic judgements is interesting as it shows the difference between the pictorial options of painters from Lombardy and Florence. Well, it was with the Florentines that Loren-

zato learnt how to paint, by attending churches, studying the al fresco paintings. If Masaccio is indeed his favourite, this is because the contribution of this painter seems fundamental.

Here, it is essential to remember that it is the discovery of al fresco painting that makes it possible for Lorenzato to effectively pass from his trade as an artisan to his work as an artist. In fact, for him, and in compliance with the history of art, al fresco painting is “the forerunner of plastic art”.⁸ It is not difficult to understand the reason why the al fresco style is a passage operator: as a specialist in ornamental painting, Lorenzato has in-depth knowledge of the techniques that allow the imitation of marble and wood, and also the preparation of walls and the composition of the paints themselves, the execution of plasterboards etc.; therefore being able to admire the al frescos of the Quattrocento period, the materials used and also the process of production — methods, solutions, variations and differences from one painting to another.⁹

With Masaccio, Lorenzato learns that the starting point of the painter is an observation of nature in terms of structure and perspective — in other words, concrete reality. Inaugurating this point of view, Lionello Venturi comments that Masaccio was considered the first artist whose figures literally had their feet on the ground.¹⁰ In addition, the critic observes that this option goes against the prevailing trend in mediaeval art, in which the custom was to start out from an abstract model, supplied based on tradition, and that, in order to become a work of art, should be transformed into a concrete representation inspired by the mystic emotions experienced by the artist. The critic adds that: “The scientific analysis of optical experience that started in Florence in the first half of the 15th Century has influenced the very appearance of paintings for many centuries — to be precise, through to about 1900, when we see signs of a revival of abstract art. [...] There was a feeling of the need to reinstate the abstract as a method of inspiration — whether abstract forms and geometrical space, or the unknown, the invisible, the supra-real. Could this be the revival of an olden quest for God, or possible the Irrational knocking on the doors of our hearts?”¹¹

The issue raised by Venturi is worth stressing because it is the loyalty to the starting point inaugurated by Masaccio that shall mould Lorenzato’s art, also in his anachronism as a 20th Century painter. It suffices to see how the appearance unfolds for still-lives, house scenes and sunsets on his works, to be sure that the observation of nature is

one factor that governs the structure and the perspective of his paintings, which is confirmed by the way in which he resorts to the use of scale models, which he prepares during his wanderings and serve as guidance for his works, also with respect to colours that are written in code. However, this is not everything. With Masaccio, Lorenzato learns that the observation of nature to structure and give perspective to his paintings does not mean the act of copying, but rather construction of space by means of volumes and also layout in depth. Another teaching of the Florentine painter: the colours of the painting must not just be transposed from nature, but must also conquer natural lighting. Finally, there is the adoption of a trend towards geometric simplification of shapes which, in Lorenzato, culminates in landscape minimalism of sorts, so significant is the reduction of figuration.

However, there is not only Masaccio. We also find traits of other forerunners of the Renaissance in Lorenzato’s painting style. Lionello Venturi stresses that Cimabue, mainly prioritising closer contact with reality, realised that contrasts of light and shadow produce graphic effects of the first order. Hence, this painter does not use light-dark hues to create an illusion of a solid figure, preferring the game of light and shadow.¹² We can see the same procedure, for example in Lorenzato’s woods and mainly in the way his houses get distributed in physical space and how the walls and roofs are exposed to sunlight, or not. On the other hand, the Italo-Brazilian artist seems to get inspiration from Duccio, the disciple of Cimabue, on organising the space of his landscapes with sunsets and also the mountains of Minas Gerais. A comparison between these and *Via per Emmaus*, for example, shows that in both cases space is not considered a material fact, but rather suggested by successive and independent optical illusions, which means realising that space is constructed through breaks in continuity. In addition, one cannot deny the role of the diagonal in the composition of space in so many of Lorenzato’s works, as it seems to follow the same principles which govern the whole interpretation of the scenes of *Storie della Passione* and *Ressurrezzione*, both by Duccio, and also the *Pietà* by Giotto, in the Capella degli Scrovegni. About this point, L. Venturi writes: “This in-depth composition owes nothing to perspective but is first organised by the diagonal”.¹³ The assimilation of this pictorial solutions by Lorenzato is so intense that one is tempted to assign to him the very words of Venturi when he writes about Giotto’s al fresco paintings: “[...] paintings and objects depicted are laid out in different planes; thus,

they impart a feeling of mass as exists in space, and even if this means loss of plastic power, they move more freely and fall into their respective locations with greater harmony”.¹⁴ Finally the issue of a specific concept for use of colours. In this case, the procedure used evokes the manner of Piero della Francesca, who uses them as chromatic zones, one colour representing light and another colour representing shade. “This is a brand new concept — writes Venturi — and is the basic principle of the chromatic form in painting. With Piero, light meanders and creates shapes [...]. Any light vibrates, and natural light is only completely expressed in the painting when there is free transit given to its vibrations, the molecule dance.”¹⁵

Thus, the presence of contributions by Italian Renaissance painters, far from demeaning Lorenzato’s work, only adds value to it. Not only because it is evident that his painting is the result of careful observation and thought, but also, and more importantly, because the assimilation of the Renaissance lesson is not in the records of simple imitation, but in those of selective choices, or better, elective affinities whose interconnection shall be organised by the request for expression that is forced upon the artist. In a way, except Masaccio’s starting point, which Lorenzato clearly supports, all other “influences” can be regarded as pictorial resources that he uses with great freedom of decision. On the other hand, a more detailed examination of some works shows that the combination of such resources varies and also surprises, to the extent that one same work can, for example, articulate the Greek perspective and the aerial perspective, without the whole complex being jeopardised by such an unusual combination. The same is the case with materials used, which are of all kinds, from the arsenal of the painter and the artisan — apart from producing the screens, al frescos and paints, Lorenzato can use putty or even mix oil and wax, like Leonardo in the *Last Supper!*

In any case, it is worth registering: it could be this classic Italian heritage which awakens, in some cases, a paradoxical feeling in the spectator, that of feeling, in a Belo Horizonte slum or the mountains of Minas Gerais, an undefinable impression of burghs and citadels, a highly subtle reference to the hills of Tuscany, as if fragments from the backs of the Renaissance al fresco works could have detached themselves from the mythical and religious figures and flowered within Brazilian scenery, characterising the work as one of our own paintings. Indeed, we see no traces of the Europeising idealisation of the Minas

Gerais landscape, whether natural or social — the painting of Lorenzato is not in any way nostalgic of another moment in space or time, physical or metaphysical. The fact is that the pure view of the present opens in a view of concrete reality being modulated by the whole of the pictorial equipment already seen and assimilated, which had been constructed for the understanding of a different world, but is now able to transform the view of what is ours, into pure painting.

The most interesting aspect is that the Renaissance references in Lorenzato’s paintings do not make him an academic artist, as one could naively believe. This, because his appropriation of modern painting is also extremely relevant. His closeness to Cézanne, the forerunner of modern painting, has already been mentioned, this being through fidelity towards the “study of motive”. It will also be valid to remember the love that both devoted to the most important masters, that are investigated with a lot of attention — in the case of Cézanne, more by the Venetians than by the Florentines. In addition, both give great importance to the preparation of the canvas: Lorenzato often in copier with a blue or white background; Cézanne regrets that the modern artists no longer know how to prepare the “secret soul” of what is underneath, like the *grisaille* in Veronese. Finally, it is worth mentioning a certain family relationship between Lorenzato and the French artist, in relation to the colour issue. This is because even though they have diverse style of painting, they both prioritise colour rather than the drawing; both of them only paint in the morning (the most beautiful time, when the objects seem more graceful — says Bourdon),¹⁶ and also both model by colour — there is no shady area, and the colour itself makes the contours.

Let’s look at the implications of this *parti pris* favouring colour, through the comments by painters R.F. Rivière and J.F. Schnerb, who visited Cézanne in his studio, one year before he died. “I am not a valuiist’, said Cézanne, and he really modelled more based on colour than on value. In his view, the opposition of light and shade were, first and foremost, opposition of different hues that observation and reasoning allow the painter to reproduce. The parts directly reached by light and those that are only illuminated by reflected light get coloured in a different way, but according to a uniform format of law, whatever the local tone may be. It is through the opposition of warm and cold colours that the colours available to the painter, without any absolute light quality present therein, can represent light and shade. The light-

est colour on the palette, which is white, for example, becomes the colour of the shade if the painter can oppose to it an even more luminous hue. 'We do not make light, we just reproduce it. We only reproduce its colouring effects.'"¹⁷

Well, this option results in a style of painting that has its core central point in its "coloured sensation", a lot more than in format. In addition, this concept of chromatism transforms the modelling operation into a modulation. "The concept of 'colourism' — writes Gilles Deleuze — is a set of colours that interrelate with each other (as in any kind of painting worthy of the name) but not alone; it is colour discovered as a variable relation, the differential relation on which the rest depends. The formula of colourists is: if you take the colour over to your pure internal relations (hot-cold, expansion-contraction), then you shall have everything. If the colour is perfect, this meaning the colour relationships developed by themselves, you shall have everything: shape and background, light and shade, light and dark hues."¹⁸

The treatment given to colours by Lorenzato means that he is, indeed, an authentic colourist, and it is not by chance that he makes his own paints, using pigments of colours such as black, green, yellow, blue or white (cement or bicarbonate), Xadrez colourings and linseed oil (and also use of egg yolks, a very old technique as Cennino Cennini teaches). It has already been observed that he is a painter with only a few colours, giving priority to the different shades of blue, ochre and green, the colours of earth and sky, the colour of the landscape. It is undeniable that the paintings arouse in the spectator, first and foremost, a "coloured sensation", created by the basic colours, which conduct the concert of all other fundamental components of painting — lighting, composition, proportion, expression and also the harmony of the complex as a whole. This is the "coloured feeling" that opens up Lorenzato's world to us.

Gallery owner Manoel Macedo, one of the most important collectors of the artist's works and who has been familiar with them for over thirty years, calls attention to the "silence" that is present in these pictures. Indeed, they do not have any narrative at all, only a kind of "passional serenity" that is declared in pure contemplation. As if language suddenly fell silent, becoming unnecessary, as the "coloured feeling" makes one see, affects the spectator and gets consumed in the look, leading the person to want to see even more.

Last but not least, there is resonance with Van Gogh. It is obvious that Lorenzato knows the Impressionists: Picasso, Matisse, Carrà

and many others. However, no modern painter is quite as close as the Dutchman, and this is not only because he honours him by painting sunflowers. The fact is that Lorenzato uses combs in the same way that Van Gogh uses the paint brush... and the colour, thick and in furrows, then vibrates.

The discovery of the use of the comb occurred by chance; however, it seems to be a result that crowns the permanent passage from artisan to painter, as it is in this way that he acquires his very own form of expression. At one time, Lorenzato had his own collection of combs, that he had bought in Paris in his youth: "I was a painter, specialised in decoration using marble *estambres*, fake marble and wood; if I painted the background in oil and then the yellow veins, red, black, and the finishing touches with the comb [...] Then I returned to Belo Horizonte and did not use it any more. One day I had the idea, I lined a piece of cardboard and then, with the comb, I started to reorganise and do things. This was some ten years ago. And so I then started [...] First I paint, then I spread the paints of several different colours, and then I mix things with the comb. I use the brush to spread the paint and the comb to mix the colours."¹⁹ "This is a characteristic of my own. I am the only painter in the world who paints like this."²⁰

Sculptor Amílcar de Castro, who encouraged the artist's work, used to say in a loving tone that he not only painted very well, but also Lorenzato combed the painting. The fact is that the handling of the comb gives additional movement and vibration to the whole and also its constituent parts, as also the background and the figures. One must therefore pay attention to the exquisite variety of skies inhabiting the screens. There the air circulates, sometimes ejecting them afar, to the rear, creating distance, or interposing themselves nestled within the mountain ranges, or even filling the spaces between these and the trees that take up the foreground, with different vibrations here, there and everywhere. This all occurs because the movement of the comb is neither repetitive or uniform, but rather is undergoing continuous variation, as Lorenzato passes from sky to mountains, then from these to the trees, houses, people, paths and flowers. Painting with the comb in incisive or delicate mood, in continuous or interrupted movement, circular or straight, the artist brings about a kind of *élan* that is vital to cover the whole surface of the paintings, oxygenating them.

Lorenzato used the comb in the same way that Van Gogh used the brush. However, what brought them together also separates them, as

the comb is a vector of breathing, while the brush is an operator of innervation; thus, the pictorial gesture that transports the passionate sincerity of the first contrasts with the firmness and the precision of the second. From the comb that is applied with firmness and precision, there doth emerge, in Lorenzato, the amorous contemplation of a pacified type of nature, which is near and distant at the same time; from the pathetic strokes of the nerved brush, of Van Gogh, there buds the tormented vision of a “pure and bare viewed nature, as is revealed when we know how to get really close to it”, in the understanding of Antonin Artaud.²¹

To conclude, it is worth emphasising the parallelism between Volpi and Lorenzato, with so many being the common points in terms of existential and artistic paths trailed. Both are of mixed Italian and Brazilian heritage: the former, born in Italy and raised in São Paulo; the second hailing from Belo Horizonte and having lived many years in Italy. Both are sons of immigrants who became working-class artists, carrying out several trades and, most importantly, decorative painting. Both are self-learners, having matured as painters when they were already in middle age or beyond, having their first exhibitions shown when aged over fifty. Both prepared the canvas and the chassis, and also produced their own paints. Both were also strongly influenced by the paintings of the First Renaissance – think of Volpi having paid eighteen visits to Giotto’s *al frescos* at Padova or, also, in the way he organises space. Both were modern artists but considered primitive – just remember the judgement of Volpi made by Frank Stella; in short, they are erudite and popular at the same time. Finally, both are colourist. As Volpi said: “You put the first colour. Then you look and put the second colour. Look again. If things are right, you realise it. If things are wrong, you also realise it, so you rub things out and start again”.²²

This could have all led to a kind of convergence of the paths trailed by the two painters, but this is not the case. In his reading of Volpi’s works, Rodrigo Naves has signalled the presence of an ambiguous modernity marked by a certain archaism present in more than one aspect, also in resonance with the preparation of *al frescos*. The critic understands that this problematic complexity of formal construction would prevent the resolute affirmation of the modern, making his art emblematic of the “difficult forms” that emerge both in the construction of the pictures as also in a highly peculiar chromatism, shown by the slight variations in hues in the tempera, through the hesitant char-

acteristics of colours, through the faded appearance of the pictures, together with the worn forms and tired memory. In this regard, even if Volpi was indeed “the first major modern Brazilian plastic artist to obtain public recognition,”²³ his work lacks the main modern requirement, which is a request for independence of art and the work of the artist. Therefore, Volpi would express our possible modernity, even though his work is considered by many as the opening of the path to abstraction.

Here we shall not ask if Lorenzato is fully modern or not, but rather stress that his commitment with art leads him past periods and the opposition between the classic and the modern, to enter the lineage of the forerunners who invented and reinvented painting: the Palaeolithic human who paints caves; Masaccio, the forerunner of the Renaissance; Cézanne, the forerunner of modern art... waiting for the muralist of the future. Why so much interest in forerunners? I feel that it is because, in his opinion, pure painting is, was and always shall be the gestation and the advent of the painting of what is seen and also what could be seen. In a certain way, loyalty to forerunners shows a commitment to the paradoxical dimension of art, temporal or non-temporal, historical or trans-historical. The forerunner is the party that takes into account the past, the present and also the future of painting.

This is not always understood. This is the second individual exhibition by Lorenzato in São Paulo. The first, in 1981, was organised by Roberto Rugiero at the Galeria Brasileira.²⁴ At the time, despite the high quality of the exhibition, the gallery owner sold three paintings. What happened? Probably something like the phenomenon to which Proust is referring when he writes:

The reason why an excellent work rarely gains immediate admiration is the fact that the author is extraordinary and few people are like him or her. It has to be the person’s own work that, fertilising the few spirits that can understand it, shall make them grow and multiply. It were the quartets of Beethoven [...] that took fifty years to give life and figures to the public of the quartets of Beethoven, thus carrying out, like all the major works, some progress, if not in the value as regarded by the artists, at least in the society of the spirits, today widely constituted by what was impossible to find when the masterpiece first appeared, which is creatures that are able to love it. This, what is called posterity, is in fact the posterity

of the work. It is necessary for the work [...] creates its own posterity. If the work was preserved with reserve and only posterity would know about it, this would not be true posterity for the work at hand, but an assembly of contemporaries that just happened to live fifty years later. It is essential, though, that the artist [...] if he or she wants his or her work to follow his or her path, throws it along a route which is very deep, in a full and remote future.²⁵

Notes

1 Melendi, Maria Angélica. *Lorenzato*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011, pages 9 et seq.

2 Statement, in *Lorenzato*. Circuito Atelier. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004, pp. 30-31.

3 In Bresson, Robert. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [Notes on Cinema Science], NRF, Paris: Gallimard, 1975, page 81.

4 Moura, Rodrigo. "Atualidade de Lorenzato" [Lorenzato's Currency]. Quoted by José Aloise Bahia in "Lorenzato: Modern Artist", <http://www.germinaliteratura.com.br/2008/arsnova_josealosebahia_mar08.htm>.

5 Fialho, Maria Amélia. "Amadeu Luciano Lorenzato". Mentioned by Melo, Janaína Alves. "Cronologia". In *Lorenzato*. Circuito Atelier, op. cit., page 46.

6 Interview granted to Claudia Gianetti and Thomas Nölle, July 1988 (transcription). In Melendi, M. A., op. cit., page 23.

7 Mignard. Quatrième conférence tenue dans le Cabinet des Tableaux du Roy [Fourth Conference held in the Cabinet des Tableaux du Roy], 3 September 1667. In Félibien, André. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* [Conferences of the French Royal Academy of Painting and Sculpture] Paris: Frédéric Léonard, 1669, page 46, <https://archive.org/stream/gri_conferencesd00feli#page/n5/mode/2up>.

8 Unpublished interview given to Germana Monte-Mór, Solange Pessoa and Ricardo Homen in 1992.

9 I would like to thank restorer André P. Kosierkiewicz for the precious technical information about the production of Lorenzato's paintings, as also for recommendation of the books by André Félibien and the Cennini, Cennino. *Il libro dell'arte* [The Book of Art]. MS., circa 1390. For this text, we used the French translation: *Traité de peinture* [A Treatise on Painting]. Paris: Jules Renouart, 1858, <http://books.google.com.br/books?id=ObFDAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

10 Venturi, Lionello. *Italian painting – The creators of the Renaissance*. Vol. I. Geneva-Paris: Editions Albert Skira, 1950, page 113.

11 Idem, page 11.

12 Ibidem, pages 17 and 57.

13 Ibid., page 59.

14 Ibid., page 63.

15 Ibid., page 128.

16 Bourdon. Septième Conférence tenue dans l'Académie Royale [Seventh Conference held at the Royal Academy]. In Félibien, A., op. cit., page 112.

17 Rivière, R.P. & Schnerb, J.F. *Atelier de Cézanne* [Cézanne's Studio]. Envois. Paris: L'Echoppe, 1991, s/n.

18 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation* [Francis Bacon: Logic of feelings], La Vue le Texte. Paris: Editions de la Différence, 1981, page 89.

19 Lorenzato. Statement, in *Lorenzato*. Circuito Atelier, op. cit., pages 31 and 32.

20 Unpublished Interview with Germana Monte-Mór and Solange Pessoa.

21 Artaud, Antonin. Van Gogh – *Le suicide de la société* [Van Gogh: The Suicide of Society]. Coll. L'Imaginaire. Paris: Gallimard, 2001, page 66.

22 Hannud, Giancarlo. "Alfredo Volpi", in *Arte moderna no Brasil – Uma história do modernismo na Pinacoteca de São Paulo* [Modern Art in Brazil: A historical look at Modernism in the São Paulo Pinacothèque]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013, pages 104 to 110.

23 Naves, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaio sobre arte brasileira* [The Difficult Form: Essays on Brazilian art]. São Paulo: Editora Ática, 2.ed., 1997, page 194.

24 *Lorenzato – 25 óleos* [Twenty-five oil paintings]. Folder of an exhibition at the Galeria Brasileira, from 28 September to 16 October 1981

25 Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor* [In the shadow of young girls in flower] Porto Alegre: Ed. Globo, 2nd edition, 2nd printing, 1960, page 82. Translated by Mário Quintana.

Lorenzato, a grandeza da modéstia, 2014

Galeria Estação | Diretores

Vilma Eid

Roberto Eid Philipp

Curadoria

Laymert Garcia dos Santos

Textos

Laymert Garcia dos Santos

Vilma Eid

Produção e desenho gráfico

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Giselli Mendonça Gumiero

Fotos

João Liberato

Retrato do artista

© **Acervo particular de Luis Macedo**

Versão de textos para o inglês

Paul Willian Dixon

Revisão de texto

Otacílio Nunes

Montagem

Carlos Eduardo Pimentel

Assessoria de Imprensa

Pool de comunicação

Impressão e acabamento

Lis Gráfica

Documentário executado por Paulo Laender em 1983

Agradecimentos

Manoel Macedo, Ricardo Homem, Walter Sebastião, Editora C/Arte de BH,
Paulo Laender.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

**Lorenzato, a grandeza da modéstia / curadoria
Laymer Garcia dos Santos. -- São Paulo :
Galeria Estação, 2014.**

**“Abertura 11 de março 19h / exposição 12 de
março a 11 de maio”**

Bibliografia.

1. Artes plásticas 2. Artistas plásticos
3. Lorenzato, Amadeo Luciano, 1900-1995
4. Pintura - Exposições I. Santos, Laymert Garcia dos.

14-01082

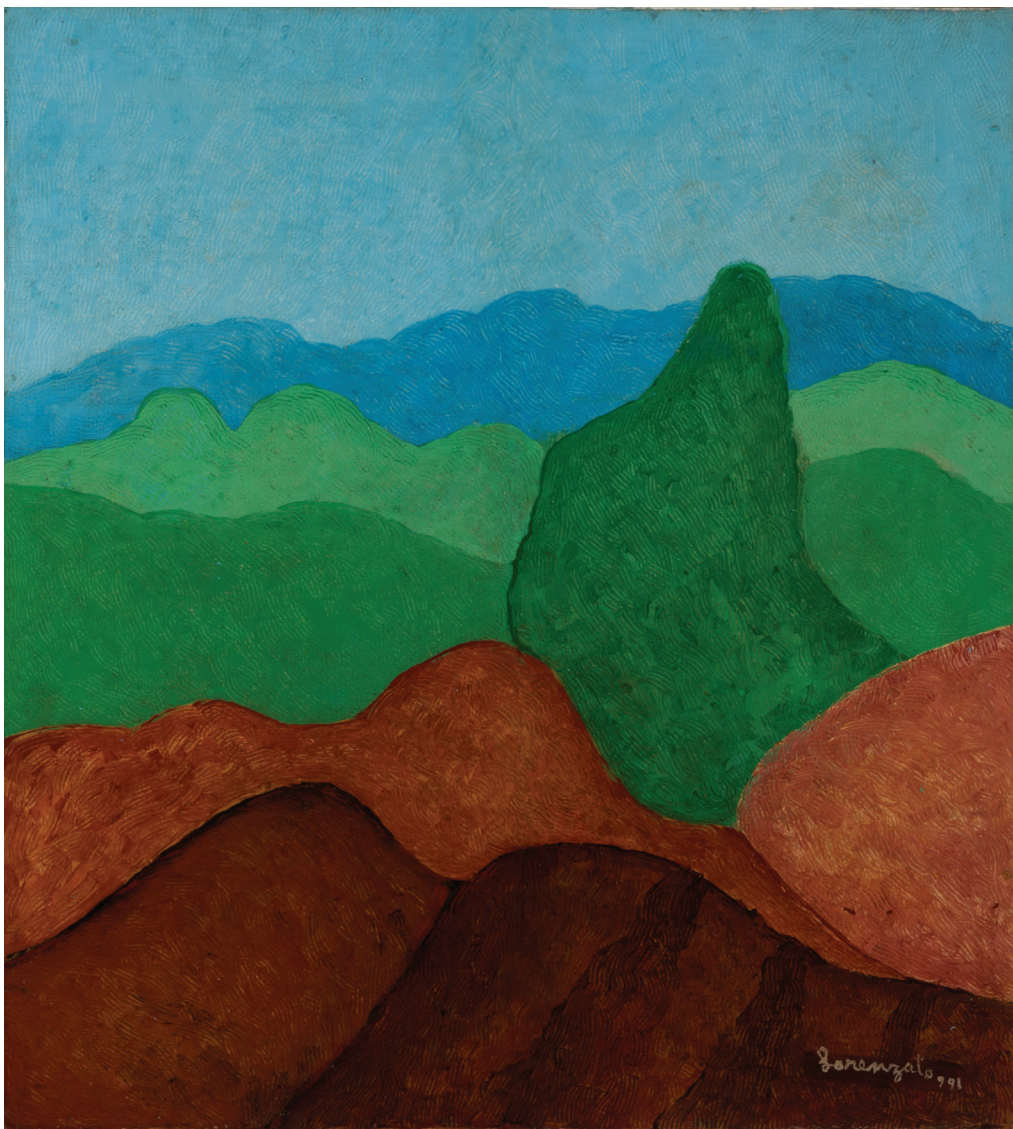
CDD-750

Índices para catálogo sistemático:

1. Lorenzato, Amadeo Luciano : Pintura :
Exposições : Artes 750

GALERIA  ESTAÇÃO

rua Ferreira de Araujo 625 Pinheiros SP 05428001
fone 11 3813 7253 www.galeriaestacao.com.br



GALERIA  ESTAÇÃO