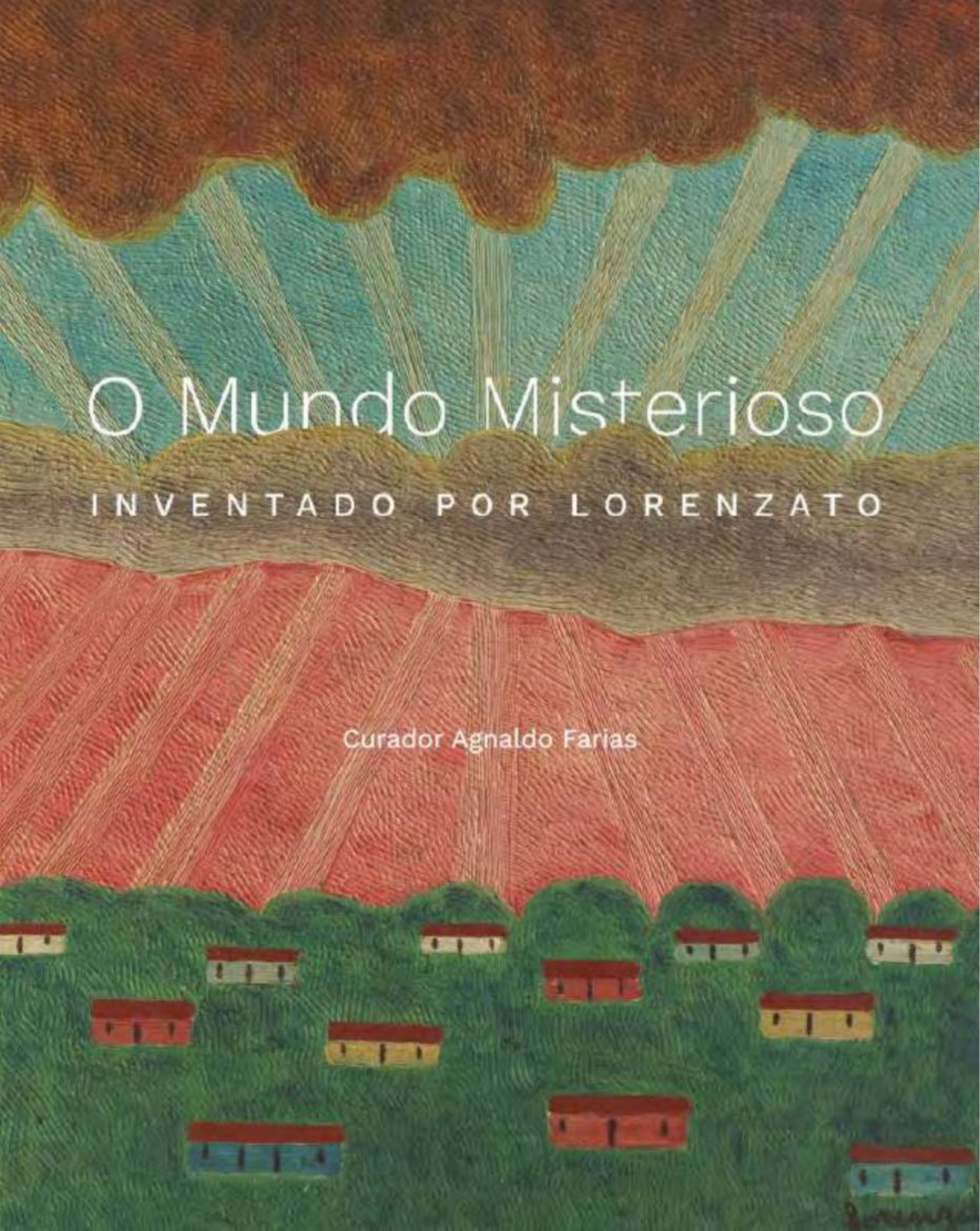

O Mundo Misterioso
INVENTADO POR LORENZATO
Curador Agnaldo Farias





O mundo misterioso inventado por Lorenzato

The mysterious world invented by Lorenzato.

Curador Agnaldo Farias
Curated by Agnaldo Farias

SÃO PAULO
De 29 de novembro de 2025
a 18 de abril de 2026.

De segunda a quinta das 10h às 19h;
sexta das 10h às 18h;
sábado das 10h às 14h;
fechado aos domingos e feriados.

Rua Dr. Melo Alves, 400
Cerqueira César - São Paulo

+ 55 11 3064 - 7575
www.galeriafrente.com.br

MINAS
De 15 de junho de 2026
a 25 de julho de 2026.

De segunda a sexta das 10h às 18h;
sábado das 9h às 14h;
fechado aos domingos e feriados.

Rua Curitiba, 1862
Lourdes - Belo Horizonte

+ 55 31 99889 - 1515
www.errol.com.br

Sumário
Summary

Página 7 ..... O mundo misterioso inventado por Lorenzato
The Mysterious World Invented by Lorenzato

Página 163 ..... Os anos da formação italiana
The Italian Formative Years

Página 179 ..... Admirável mundo novo
A Brave New World

Página 195 ..... Lorenzato
Lorenzato

O mundo misterioso inventado por Lorenzato

"Existem dois tipos de música:
a música boa e a outra."

Duke Ellington

Datado de 1933, quando Amadeo Lorenzato vivia na Itália, ***O lenhador***, na página ao lado, é de longe a tela mais antiga da exposição realizada na Galeria Frente. Todas as outras foram feitas entre 1970 e o ano de sua morte, em 1996. Só esse fato já a justifica como um de seus ímãs, embora antes de tudo venha sua natureza enigmática particular, diferente das outras, que são mais ou menos surpreendentes, mais aparentadas entre si. Uma das razões fortes para o título da mostra está no singular percurso do artista, um ponto fora da curva quando comparado às trajetórias de seus colegas artistas, um mistério persistente, talvez jamais totalmente desvendado. Mas o mistério maior reside na sua obra, que é variada e permeada de opções interessantes, parte delas, enigmáticas.



Paesaggio urbano, 1924
Mario Sironi



Piazza d'Italia con piedistallo vuoto, 1955
Giorgio de Chirico

Mas vamos a ***O lenhador***: um homem vem caminhando por uma estrada e é retratado no momento em que atravessa uma ponte, levando um machado no ombro direito e com o casaco encobrindo o esquerdo. O homem está só, a paisagem é vazia, quase árida, dominada pela ponte, duas casas ao fundo engatadas uma na outra, ocupando dois terços da imagem; fachadas lisas, uma, a da esquerda, com dois pavimentos, a outra com três, ao menos é o que se depreende da distribuição de suas janelas estreitas. Aliás, essas casas fazem lembrar as casas das pinturas de ***Mario Sironi***, dos anos 1920 e 1930, com suas vistas urbanas silenciosas e sombrias, e as insólitas cidades que ***Giorgio de Chirico*** havia realizado na década anterior, as pinturas metafísicas com praças, monumentos e edificações compostas por arcadas.

Retilíneos, os murais laterais da ponte de ***O lenhador*** são paralelos até um ponto além da sua metade, quando seguem rumos divergentes, como se verifica com a linha verde correndo ao longo do rodapé do muro esquerdo, e com o formato lapidado da sombra derramada pelo muro direito, prova da destreza do artista em lidar com as convenções da perspectiva. À direita da ponte, coincidente com o limite da segunda casa, há um verde inconcluso - gramado, plantação baixa - e, bem mais ao fundo, contornos esmaecidos de montanhas baixas marrons e azuis, definindo uma linha de horizonte longínqua. A estrada por onde o homem vem chegando é um tapete amarelo rebaixado/sujo de marrom, padrão cromático prolongado em nuances às duas casas, ultrapassando-as para borrar o céu como uma névoa, afastando o azul para as bordas, ressecando a atmosfera, deixando-a uma versão suavizada da cor da poluição das nossas metrópoles, como a nuvem permanente que paira sobre São Paulo quando se chega por avião.

Os dois muros que ladeiam a ponte tendem ao amarelo cinza, enquanto os telhados das casas, organizados em duas águas, são planos marrons escuros, como o casaco que o homem traz no ombro; seu braço, uma tora curta e estreita a segurar o machado, e as protagonistas da pintura: as árvores. Três árvores altas e grossas, sem a verticalidade orgulhosa que se espera delas. São levemente inclinadas, desprovidas de folhas e galhos, com os troncos amputados. Não há evidência de uma poda, o que pre-

nunciaria a preocupação de garantir impulso ao crescimento. Parecem mortas e, como tal, é provável que desabarão mais dia menos dia. Vendo a pintura de perto, nota-se que elas desequilibram o eixo da imagem, fazem-na oscilar. Enquanto não caem, o algoz, o lenhador, caminha em nossa direção. Em direção ao futuro em que estamos.

Na época em que foi realizada a pintura, a Itália recuperava-se da Grande Depressão e a madeira, mesmo com o investimento na energia elétrica, com as hidrelétricas que começaram a ser construídas no final do século XIX, ainda era uma importante fonte de combustível. Especialmente onde o artista vivia, na região do Vêneto, então empobrecida, lutando contra a letargia de um modelo agrário superado. A madeira era parcialmente responsável por alimentar as lareiras e fornos das casas, os motores a vapor das locomotivas menores, percorrendo linhas secundárias, e as máquinas mais simples, responsáveis por um processo de industrialização lento, na base da produção interna de mercadorias cujos processos descomplicados de feitura permitiam que fossem feitas internamente, em substituição aos produtos importados. Assim, o responsável pelo abate das árvores, o lenhador, é um dos signos da transição de uma era para outra. Na paisagem desabitada assiste-se à marcha do ***homo faber***, agente transformador da natureza.

Prosseguindo na pintura, tem-se o recorte exato da sombra produzida pelo sol do final da jornada de trabalho, o sol crepuscular que De Chirico cultivava, jogando com o retângulo em pé acinzentado da borda do muro da ponte, com o trapézio verde que escorre ao seu pé, de um lado, com o plano amarelo da estrada, contaminada por esses elementos, hesitando entre rampa e plano em pé. Subtraia-se tal pormenor dessa pintura figurativa, cujo teor permite a leitura feita até aqui, e chega-se a uma composição abstrata. Quantas questões embutidas numa única imagem.

Bastaria a análise dessa pintura para deitar por terra a qualificação elitista de alguns sobre Amadeo Lorenzato como artista popular, primitivo, ingênuo, ***naif*** e termos correlatos, essencialmente pejorativa, no geral associada a artistas que não conheceram educação formal. Na cuidadosa visada analítica que perpassa a entrevista e cronologia elaborada por Janaína Alves Melo (Lorenzato: depoimento, BH:C/Arte, 2004), fica nítido como a entrada do artista no circuito artístico, sobretudo a partir dos anos 1980, foi enquadrada desse modo[1]. Por mais que se reconhecesse a força de sua poética, era endereçado à classe dos exóticos, dos artistas talentosos não obstante "simples."

O brasileiro demorou a reconhecer a genialidade de Cartola e ainda resiste a dar o mesmo estatuto a Bispo do Rosário e a inúmeros protagonistas da nossa cultura, como os citados, pretos e pobres. Lorenzato aposentou-se precocemente como pintor de paredes e morava no bairro de Cabana do Pai Thomas, típico da população de baixa renda. O tempo passou, leituras mais consistentes foram se sucedendo, como as de Walter Sebastião, Janaina Melo, Maria Angélica Melendi, Marconi Drummond e Fabíola Moulin (curadores da mostra ***Simples, Singular***, Minas Tênis, 2018), Rodrigo Moura, entre outros. Mas ainda resistem aquelas que, apoiadas em idealizações burguesas acerca do mundo dos desfavorecidos, os assim chamados humildes, entendem-na como abordagem simples, bela e lírica das coisas cotidianas. O mundo, como se sabe, nunca foi e nem nunca será simples; toda parcela do cotidiano, por familiar que seja sua aparência, tem extratos complexos. O convívio com artistas, seja qual a for a linguagem que pratiquem, ensina que, se existe banalidade, ela decorre daqueles que percebem mal as coisas, dos carentes de sensibilidade e expressão.

Ingênuo, popular? A dificuldade em categorizar Lorenzato decorre de obras complexas como ***O lenhador***, trabalho de resto precoce, se considerarmos que apenas a partir de meados dos anos 1960, quando uma queda levou-o a se aposentar, pôde dedicar-se integralmente à arte. O que aconteceu com o que já fazia trinta anos antes? Está claro que não desaprendeu, apenas mudou para uma direção desconcertante. Devemos ter em mente o problema crônico e insolúvel dos historiadores em geral, dos historiadores da arte em particular: o impulso classificatório, a tentativa de fixar as mudanças ocorridas, o que melhor se faz retrospectivamente, provavelmente facilitado pela distância temporal do fenômeno.

Vários autores, a partir de argumentações sofisticadas, defendem nosso artista como moderno. Pois bem, basta consultar a compreensão do moderno ao longo do tempo para nos certificar da modalidade de pântano teórico em que essa noção está atolada. Tratando de literatura e modernidade,

Roland Barthes comenta a explosão da escritura clássica e **TODA** literatura, "de Flaubert até hoje [1850 em diante], tornou-se uma problemática de linguagem"[2]. Para Giulio Carlo Argan, em seu clássico ***Arte Moderna***, a irrupção da modernidade foi anterior, no debate entre Clássicos e Românticos. Já T.J. Clark, em ***A pintura da vida moderna***, defende o Impressionismo como alvorada da modernidade[3]. Não há consenso quanto ao começo do processo e tampouco quanto aos fatores determinantes. O que dizer então de um artista? Arte é problema de varejo e não de atacado. A generalização tende a escamotear as nuances.

Breve notícia do percurso prático e intelectual de Lorenzato, "o ingênuo", "o simples"

Lorenzato nunca foi simples, como se depreende da alta qualidade de sua produção, decorrente de sua agudeza e profundidade de espírito, predicados que ele alimentou por meio de uma trajetória de vida repleta de experiências. A menos que o interesse de quem assim o qualifica concentre-se em sua personalidade. Pois nem assim. Fixe-se a advertência de José Enrique Rodó: "Cada um de nós é, sucessivamente, não um, mas muitos. E essas personalidades sucessivas, que emergem umas das outras, costumam oferecer os contrastes mais estranhos e assombrosos entre si"[4].

Corolário dessa linha de argumentação redutora vem a caracterização de obra como não intelectual, fruto de um autodidata desprovido de erudição e pouco interessado em soluções técnicas, como discorre Mari'Stella Tristão[5]. Interpretam ao pé da letra a deliciosa declaração do artista deixada no verso de uma pintura de 1948, pouco depois de seu regresso ao Brasil, primeiro por Petrópolis, e Belo Horizonte um ano depois, onde ficaria até o final de sua vida:

> ***Amadeo Luciano Lorenzato***
> ***Pintor autodidata e franco atirador***
> ***Não tem escola***
> ***Não segue tendências***
> ***Não pertence a igrejinhas***
> ***Pinto conforme dá na telha***
> ***Amem (sic)***

A propósito dessa declaração de princípios, há que se levar em conta que os artistas, como qualquer um, não dizem necessariamente a verdade. Não porque prefiram mentir, embora isso possa acontecer, mas porque querem garantir uma imagem mais adequada de si ou ainda porque tomam como verdades noções discutíveis. A categoria autodidata, frequentemente colada a ele, merece ser examinada mais detidamente, para que dela se desbaste as mistificações mais gritantes.

A menção a dois grandes artistas italianos do começo do século XX, feita na análise de ***O lenhador***, justifica-se pela pertinência e pela necessidade de situar, concisamente, essa pintura na esfera do debate em curso nos quase trinta anos que ele viveu e produziu na Itália, com inúmeras estadias, algumas longas, em outras cidades e em outros países. E, é certo, ela não terá sido um caso único, acidental. Na longa entrevista dada a Thaís Velloso Cougo e Walquíria da Costa Campos, várias sessões realizadas em 1991, o artista menciona a perda, durante a segunda guerra, de mais de 500 obras, destruídas por uma bomba caída sobre um galpão na casa de seu tio, onde elas estavam armazenadas. Atento ao que havia se passado e estava se passando no âmbito das artes visuais, como se verá a seguir, era inevitável o conhecimento de Lorenzato da produção dos artistas do ***Realismo Mágico e o Novecento***, dominantes na cena italiana.

Os sentimentos desencontrados no entre-guerras, as aflições e incertezas, a destruição de valores em fricção com o futuro enevoado, favoreceram poéticas variadas e incisivas, da tônica surreal e metafísica ao realismo estrito, como se confere nas pinturas de Felice Casorati, Antonio Donghi, até mesmo do futurista Gino Severini. Para não confinar esse debate no passado, assinale-se que a ambiência e os motivos figurativos afetariam a produção cinematográfica neorrealista, do pós-Segunda Guerra, e chegaria

até o presente pela via de artistas identificados com a ***Arte Povera***. Exemplo dessa ressonância que remonta à Itália do século XIX, sublinhe-se a relação entre as casas de ***O lenhador*** com as da instalação de ***Jannis Kounellis***, de 1979, desenhos de casas romanas sóbrias e altas, com a chaminé de uma fábrica soltando fumaça, o mesmo casario típico da Itália do século XIX, composta por desenhos em carvão riscados diretamente sobre uma parede branca, desenhos em carvão sobre folhas retangulares de papel e por corpos de dois corvos empalhados transfixados por setas.



Sem título, 1979
Jannis Kounellis

Essas evidências ajudam a esclarecer a natureza complexa de uma formação autodidata e a possibilidade de que um de seus ingredientes, caso da poética de Lorenzato, contemple a erudição. Alguns exemplos sobre o ***modus operandi*** do autodidata: Rubens aconselhou Velazquez a ir à Itália "aprender" com os artistas italianos, lição que ele executou à risca; Goya estudava metodicamente seu considerável estoque de gravuras, com destaque as de Rembrandt, para realizar as dele. Provando que para mentes bem dotadas o contato continuado é proveitoso, Pollock foi vigia do Museu Guggenheim nos anos 1940, quando o local se chamava Museu de Arte Não-Objetiva, assim como na década de 1960 Dan Flavin no MoMA de Nova Iorque; Aldemir Martins e Marcelo Grassman trabalharam na montagem da 1ª Bienal de São Paulo. A poeta polonesa Wislawa Szymborska, ensinando sobre seu processo de trabalho, dela e da maioria de seus colegas, afirmava que mais lia e relia do que escrevia. Será necessário prosseguir para fixar-se a ideia de que o processo de aprendizagem pode acontecer muito bem sem passar por uma voz autorizada à frente de um currículo? Talvez seja essa a razão por trás das orgulhosas declarações de autonomia – "***Não tem escola / não segue tendências***", o que, como vimos, está longe de significar que não as conhecesse e não tenha sido influenciado por elas.

Só mesmo burocratas fervorosos acreditam que não há vida inteligente fora da educação formal. Burocratas e gente enredada em interesses corporativos. A história da humanidade é pródiga em pessoas que aprenderam por outras vias que não as institucionalizadas. Naturalmente a transmissão assistida de rotinas técnicas e teóricas, como é comum em escolas, incluindo as de artes, é um elemento grandemente facilitador, afinal, pode-se perder muito tempo reinventando a roda, contudo, como lembra Joseph Brodsky: "***a arte não é sinônimo de história, constituindo-se, no máximo, como um paralelo a ela; e sua maneira de se perpetuar é pela criação contínua de uma nova estética da realidade***."[6]

O elemento facilitador, no entanto, pode ser limitador, sobretudo no tocante ao que o senso comum se refere como processo criativo. Para o bem e para o mal, é fácil perceber em Belo Horizonte os descendentes mais óbvios do grande Amilcar de Castro. Do mesmo modo, mudando de lugar e de linguagem, é um exercício divertido passear pelos bairros requintados de São Paulo identificando os discípulos do brutalismo pertencentes à assim chamada Escola Paulista de arquitetura. As escolas brasileiras, como a maioria das escolas de arte e outras ligadas a ofícios ditos criativos, são pródigas na reprodução de doutrinas artísticas e é frequente que as renovações sejam provenientes de outras fontes que não as prescritas pelos professores.

A reverência excessiva trai o conhecimento reverenciado, mais não fosse, sua importância deve-se justamente à crítica que ele fez aos paradigmas em voga. Os grandes artistas o são porque em algum momento conseguem virar as costas para a tradição, ainda que a amem. Pior ainda no tocante à preocupação em se ajustar a teorias, por interessantes e estimulantes que sejam. Nesse sentido, há um fundo de verdade na célebre frase do artista norte-americano Barnett Newman: "***A estética está para o artista como a ornitologia está para os pássaros***".

Alguns pontos quanto à suposta ingenuidade do nosso artista merecem ser esclarecidos: Lorenzato desembarcou na Itália aos 20 anos, já na qualidade de pintor de paredes, num tempo em que esse ofício implicava em expressivo elenco de técnicas e procedimentos, entre os quais a aplicação de afresco, técnica ancestral de pintura na qual os pigmentos naturais são aplicados diretamente em uma parede úmida de argamassa e cal fresca; estuque - argamassa que combina gesso ou cimento, areia e água -, ambas próprias para o revestimento decorativo de paredes; técnica do esponjado; artifícios manuais para obtenção de texturas orgânicas com relevos mais ou menos profundos e que demandava instrumentos diversos, de pincéis duros a espátulas de aço dentadas aos triviais pentes de cabelo, que ele posteriormente transpôs para sua pintura. O encaminhamento para a pintura de paredes foi a saída mais adequada para um garoto cujo pendor para arte revelou-se precocemente, mas cuja insuficiência de recursos obrigava a trabalhar. Sua iniciação no ofício, anos passados como assistente do pintor Camilo Caminhas, mestre responsável por sua iniciação, permitiu-o a se engajar no processo de reconstrução de Arsiero, comuna situada na província de Vicenza, quando de sua chegada na Itália, em 1920, em companhia de seus pais.

Em relação a cursos formais, o único aludido pelo artista (Cougo e Campos, Fita 7, lado A), alusão vaga, diga-se, é um Curso de Geometria: "Tenho até o diploma aí". Lorenzato omite os meses passados na Real Academia de Arte de Vicenza, entre 1925 e 1926, a esplêndida cidade em que vivia com sua família, vizinha de Veneza, cuja importância é desnecessário ressaltar. Ainda sobre Vicenza, cabe lembrar que era a terra de Andrea Palladio, um dos mais proeminentes arquitetos do Renascimento, autor do magnífico complexo do Teatro Olímpico (1580/1585), em cuja Galeria a escola funcionava. Charles Duff esclarece já no título de seu artigo a importância da cidade: "***A Vicenza de Palladio: um triunfo inesperado na Itália do final do Renascimento***"[7].

É óbvia, então, a abundância de coisas para ver e estudar dentro e fora das aulas, no próprio prédio da escola e nos museus, palácios e vilas que compõem a riqueza da cidade. Junte-se a essas visitas constantes a museus as estadias por outras cidades, dentro e fora da Itália, sempre atrás de conhecer as obras principais, fazendo passeios aos finais de semana, praticando versões reduzidas de vilegiatura.





Abandonando a Academia, em 1926, Lorenzato seguiu para Roma para trabalhar e ver de perto, ou seja, estudar, analisar, numa palavra, desenhar as obras mestras. Data dessa época a amizade com o artista holandês Cornelius Keesman, companheiro de passeios nos finais de semana, quando desenhavam as paisagens, rurais e urbanas, as arquiteturas, afrescos, pinturas e esculturas. Em 1928, ele e Keesman, o ***Holandês***, como chamava o amigo, saíram para a Viagem de estudos pela Europa. Partindo da Itália, seguiram por Áustria, Checoslováquia, Hungria, Romênia, Bulgária, até Istambul, na Turquia, onde chegaram em 1930, e onde seu passaporte o impediu de prosseguir rumo ao Oriente, como havia planejado. Dois anos viajando, estudando, produzindo e vendendo uns cartões, desenhos e guaches.

De Istambul foi trabalhar em Bruxelas, de onde, passados alguns meses, mudou-se para Paris engajando-se na construção de pavilhões da Exposição Colonial Internacional, ocorrida em 1931. Deu sequência ao seu programa de visitar museus, conhecendo de perto algumas das mais importantes obras impressionistas, e só saiu de lá de volta a Vicenza em razão da morte de seu pai.

Dessa peregrinação, idas e vindas, do imenso legado deixado, resta concluir sobre a irrelevância de se querer classificar um artista dessa magnitude. Quanto a esse vício, vale repetir a lição de Duke Ellington, epígrafe deste texto: "Existem dois tipos de música: a música boa e a outra".

Antes de discutir os motivos das pinturas de Lorenzato, concentremo-nos na utilização do pente a partir de meados da década de 1970[8], uma de suas marcas características, no geral encarado como uma curiosidade proveniente de sua prática profissional como pintor de paredes. Seria mais justo e produtivo salientar a linhagem desse ofício nada trivial. Antes da popularização da pintura a óleo pelos mestres flamengos a partir do século XVI, havia duas vertentes dominantes: a pintura sobre madeira e a

técnica do afresco, esta vinculada a parede, fosse ela de caverna ou de arquitetura. A pintura mural feita com têmpera tem origem, até a mais recente conclusão da arqueologia, ciência eficaz na dilatação de eras, e se não se quiser recuar às pinturas parietais, nos murais do Domus de Janas, na Sardenha, com datação flutuando entre 3400-2700 a.C.

Empregando o mesmo tipo de instrumentos das pinturas decorativas (as comuns eram designadas como lisas), Lorenzato empreende o caminho histórico inverso: traz para dentro da pintura a óleo - sobre tela, madeira ou papelão, em qualquer caso mais ou menos portátil, passível de ser levada para todo lado -, um procedimento da pintura mural. Com isso, aproxima-se da técnica do impasto empregada desde a pintura veneziana do século XVI, com Tiziano e Tintoretto, que passou por Van Gogh e Paul Cézanne, referência confessa, já em meados do século XX, a uma certa pintura inglesa, como a de Frank Auerbach.

No Brasil, esse problema foi aprimorado sobretudo por Iberê Camargo, Flávio Shiró, os artistas da geração 80, de Jorge Guinle, Daniel Senise, Sergio Sister, os artistas da Casa 7, com destaque a Nuno Ramos e Rodrigo Andrade, até Adriana Varejão, para fechar com um número de artistas reduzido mas significativo. Todos esses contribuíram para a expansão desse artifício de garantir tridimensionalidade ao plano pictórico, trabalhando variações cromáticas a partir do ângulo de incidência da luz, dando corpo à cor. Por isso, não será incongruente perceber ressonâncias entre os vórtices dos céus e paisagens de Van Gogh (como a célebre ***Noite estrelada***, do mestre holandês) com as pinturas de Lorenzato, mas há que se levar em conta que as ranhuras produzidas pelo pente do nosso artista derivam de processo distinto, operam por subtração, pela raspagem da superfície, tratamento original, por certo, com pontos de contato com procedimentos surrealistas, como as fricções, "***frottage***", muito empregada por Max Ernst em suas pinturas e desenhos a partir de 1925. A relevância desses argumentos reside, cabe insistir, na demonstração da complexidade da produção lorenzatiana, cheia de referências cruzadas, não importando como tenham chegado até ele, isto é, se conscientemente ou não. Importa é que as utilizava, finamente metabolizadas.

Entre os agrupamentos por famílias de motivos - casarios, pessoas, cenas e paisagens noturnas etc. -, presentes neste catálogo, há duas pinturas de 1979, ambas representando mulheres. Na primeira (p. 117), vê-se uma mulher deitada diagonalmente sobre a grama, ao pé de uma árvore que despeja a sombra reta, paralela ao seu corpo. A mulher está vestida ou parcialmente coberta por um pano amarelo manchado de verde e rosa e uma blusa de mangas compridas marrom escuro, puxando para o vermelho. Sua face é rosada, sua mão e pernas marrons claras. Deitado sobre um gramado verde claro, ocupando a quarta parte inferior da pintura, seu corpo acomoda-se ao chão suavemente inclinado, ajustado ao ângulo de 120 graus formado pelo tronco e pela sombra da árvore.

Seu corpo projeta uma sombra verde escura, da mesma cor de uma faixa ondulada que também se desenvolve diagonalmente, acompanhando o contorno superior. Acima dessa faixa, da cor da sombra lançada pelo volume de seu corpo, vem uma segunda faixa, quase da mesma largura, realizada em verde mais aceso, embora não tanto quanto o restante da paisagem, uma faixa finalizada horizontalmente num quarto tom de verde, separada de um céu que, por sua vez, varia do branco borrado de azul até converter-se em azul borrado de branco. Detalhe digno de nota, ao encontro da defesa da perspicácia do artista na obtenção de um plano de cor movimentado, é a mudança de direção da textura "penteada" de cada uma dessas faixas, a modelação da massa cromática, o ritmo cambiante, desencontrado de cada uma delas. Os olhos vão à pintura atraídos pelo motivo singelo para se engastarem na trama arrepiada da superfície.

Na (p. 119) há uma mulher sentada vestida com uma calça roxo claro e uma blusa vermelha, diante de um renque de folhagens, tendo alinhado ao seu pé um pequeno canteiro de plantas. A pintura possui a aura desconexa, estranha das pinturas de Lorenzato. O comum da cena retratada, os volumes dos arbustos insinuados pelos verdes e marrons predominantes, contradiz o que parece ser a fachada cega de uma casa composta por um plano branco encimado e ladeado por outro cinza. Enquanto o segmento inferior da pintura, o chão sobre o qual a mulher está sentada e o conjunto de quatro arbustos situados à direita dela, é produzido com a vivacidade própria das ondulações penteadas, o corpo todo da mulher e a parte superior da pintura, a casa, são lisos. Quanto ao céu, traz consigo em solução

discreta os índices do emprego do pente. Nesses dois casos, e comum em toda sua obra, o acabamento mal feito, aparentemente desleixado, fazendo esplender, para efeito de contradição, a qualidade de seus enunciados visuais.

Uma das peculiaridades de Lorenzato consiste na engenhosidade em transitar da figura para elementos abstratos. Suas pinturas são dobradiças: somos atraídos pela sugestão de casas canhestramente enunciadas, semelhantes às que desenhávamos quando crianças, intuitivamente, com visadas e ângulos em profundidade desprovidos de noções elementares de perspectiva geométrica, e terminamos esbarrando em anomalias deliberadas, soluções que de primeiro admite-se frutos de imperícia e que, num segundo momento, passa-se a pensar o contrário, que são premeditadas e têm por objetivo a criação de novos problemas.

Cemitério do H. PII, 1979 (p. 103) apresenta uma pilha de carros, fragmentos de tetos e carrocerias, encarapitados, semi-encobertos, possivelmente um cemitério de automóveis, um ótimo pretexto para o fabrico de uma trama cromática cerrada. Blocos marrons, azuis, amarelos e cremes são distribuídos com equilíbrio, e conduzem o olhar cuidando para que ele não se embaralhe. A aplicação notável entre as cores e seus subtons remete ao ritmo e à melhor paleta de ***Maria Leontina*** na fase figurativa (p. 58). Impregnado de ferrugem, o ambiente obtém a elevação da temperatura cromática de cada uma das cores aplicadas em planos apontados para direções divergentes.



Natureza-Morta, 1952
Maria Leontina

Esse tipo de solução é recorrente nas pinturas de Lorenzato dedicadas à representação de casas, genericamente chamadas de favelas mas, a rigor, casas feitas de alvenaria, sem a precariedade dos barracos de madeira que naquele tempo marcava as aglomerações que levavam essa designação, responsáveis por taxas de ocupação altíssimas. No início da década de 1960 Lorenzato muda-se para Cabana, bairro de classe média baixa, encravado entre a avenida Amazonas, que dá acesso à rodovia Fernão Dias (ligação entre Belo Horizonte e São Paulo), e o município industrial de Contagem. Nesse mesmo bairro o artista acompanharia, e registraria, a implantação da favela Cabana de Pai Tomás. Observador atento, transpôs para suas telas as paisagens típicas, explorando o formato e as cores das moradas modestas, o delicado cenário das "roupas comuns dependuradas", versos de Orestes Barbosa em seu ***Chão de estrelas***, seresta memorável cantada por Silvio Caldas, igualmente baseada nas cenas estereotipadas do teatro urbano: pessoas conversando, falando pelo telefone instalado no orelhão, os fogos de artifício das noites de São João, as noites estreladas, os losangos coloridos das pipas sendo empinadas com suas linhas e caudas cruzando-se sobre o céu, o comércio nas vendas, as partidas de futebol jogadas em campos de terra, tantas outras coisas, a maior parte delas primando pela abordagem incomum, como a imensa nuvem cor de rosa, uma massa compacta bem delineada, avolumando-se por detrás de um conjunto sintético e organizado de casas, construção com a nitidez desses blocos com as quais as crianças atiçam a imaginação, construindo e destruindo suas cidades.

Pessoas passam entre as casas, por diante delas, crianças estão ajoelhadas esquecidas da realidade em torno. A cena não poderia ser mais plácida se o pequeno grupo de construções não estivesse na beira de um barranco (p. 34) ou, como se dá em outra pintura, senão estivesse encostada a uma rodovia, dela separada por um guarda corpo baixo (p. 127), ***Cena urbana***, de 1990 (pp. 100 e 101) entre as maiores dessa exposição, retoma o silêncio de ***O lenhador***, a primeira obra analisada. Também aqui não há alegria, mas o cansaço de quem retorna para casa depois de uma jornada longa e possivelmente dura. É o que se depreende do curso vagaroso das pessoas, todas elas com os dois braços ocupados - o que estarão portando: ferramentas de trabalho, pequenas compras feitas no caminho de casa? -, subindo uma ladeira. A luz entra forte pela esquerda, o sol vai-se pondo retinindo sua cor

numa grande parede amarela, dando lugar às sombras calmas e implacáveis. A precariedade da situação urbana encontra correspondência na carne da pintura, tecido colado num papelão, e a técnica do pente garantindo a ênfase na presença física da imagem, não a deixando escorrer em direção ao idílico.

Os retratos de pessoas, agrupadas ou sozinhas, compõem um núcleo significativo da produção de Lorenzato e, diga-se em seu favor, dos mais estranhos. Não só há a recorrência de pessoas vistas de costas, inacessibilidade que lhes amplia o mistério, as que circulam pelas ruas, aquelas que estendem roupas, os que empinam pipas, mas uma profusão de rostos borrados, obliterados, francamente rasurados, como as quatro pessoas diante de uma construção vermelha de bordas brancas, tendo um cachorro diante delas (p. 73). Há o casal sentado num banco, com a mulher de braços cruzados, tronco ereto, estática, olhos arregalados como se estarrecida diante de alguma revelação. Quanto ao homem, com os braços enlaçando a perna esquerda levantada, sequer tem um rosto definido, uma massa de cor rosada suja, na qual adivinha-se um desenho débil de suas feições (p. 158). Há casos, como as Madonas, em que os rostos discrepam pela delicadeza, quase graciosas que são.



Ta Matete
(Hoje não iremos ao mercado), 1892
Paul Gauguin

Entre todos os retratos, impõe-se o grupo de quatro mulheres encostadas/sentadas em um muro diante da enseada de Botafogo (***Modelos na Baía de Guanabara***, 1989, p. 144). Representadas no ato de contemplação da baía, elas estão de frente e perfil à maneira de um friso egípcio. Puxam por ***Ta matete*** (***Hoje não iremos ao mercado***), 1892, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, obra prima de ***Paul Gauguin***. Como no clássico do pintor francês, mas sem suas(poses e mesuras solenes, elas estruturam o campo pictórico dividindo-o verticalmente em quatro partes, quatro eixos, um para cada mulher, e em cinco faixas horizontais, faixas em pé, sem a pretensão de sugerirem profundidade, como é comum em artistas fixados à doutrina de figuração realista. Em relação a essas, debaixo para cima, tem-se, em primeiro lugar, a faixa arroxeada que corresponde ao chão, em seguida a faixa marrom que corresponde ao muro e cujo limite coincide com a linha de cintura de cada uma delas. A terceira é a faixa azul do mar, que vai até acima das cabeças das mulheres, até o outro lado da enseada. Em seguida, uma nova faixa se inicia por um arremate fino segmentado e multicolorido - as casas baixas do bairro da Urca - que se estende aos verdes das montanhas abruptas. Elas lembram um dos ângulos de visão do conjunto Morro da Urca e Pão de Açúcar, mas a aparição de uma outra montanha por detrás de ambas com o perfil azul deita por terra essa hipótese, ou reforça a ideia de uma paisagem, ao menos parcialmente, imaginada.

Por fim, a faixa do azul do céu, onde as modelações desencontradas produzidas pelo pente são mais evidentes. São quatro mulheres. Indo da esquerda para a direita, há uma vestida de azul, outra de vermelho, a terceira de amarelo e a quarta com blusa branca e saia azul. As três cores primárias, mais os brancos da bolsa da primeira e da blusa da última, equilibram a composição, assim como o amarelo da bolsa da segunda expande-se pelo vestido da terceira. A julgar pelas cores dos cabelos e das peles, a primeira e a terceira mulheres são loiras, a segunda é preta e a quarta morena. Os rostos não interessam ao artista, a simplificação é quase caricata tamanha a deformação dos membros, pescoços e cabeças. Têm algo das figuras femininas de ***A dança, de Matisse***. Mas a graça das modelos de Lorenzato advém da alternância rítmica dos corpos, pois estão paradas, mas não rígidas; efeitos das torções dos corpos em plena contemplação e da leveza flutuante dos tecidos.

O empilhamento de planos dessa ***Modelos na Baía da Guanabara*** faz parte de um padrão do artista no jogo entre fundo e figura, plano e profundidade, pintura como representação e pintura

como afirmação da linguagem. Dois retratos luminosos vêm se juntar a essa orientação, duas mulheres (***Sem título***, 1981, p. 154, e, ***Sem título***, 1987, p. 115), duas pinturas presentes na última exposição individual do artista quando estava vivo no Museu de Arte de Belo Horizonte, em 1995. Interessante notar a vinculação de ambas as mulheres com certas pinturas de Henry Matisse e Fernand Leger. Matisse e Leger, como tantos outros artistas alinhados com o Expressionismo e pós-cubismo, artistas que negavam o padrão realista, afirmavam o caráter planar da cor e do desenho ornamental em contraposição ao desenho voltado à ilusão de tridimensionalidade - veja-se ***Matisse - Estudio vermelho***, 1911, óleo sobre tela, 181 x 219 cm, e ***Leger - Três mulheres***, 1921, óleo, 183 x 251 cm.



Estúdio Vermelho, 1911
Henri Matisse

O empilhamento de faixas, presente nessas duas pinturas, o trânsito entre plano e figura e o recurso ao ornamento, teve em Guignard um de seus cumes. No caso da primeira pintura de Lorenzato, ressalte-se a faixa inferior composta por pequenos losangos verdes, amarelos-claros, marrons-claros e cores creme, como pisos de cerâmica hidráulica facilmente encontráveis nas casas de antigamente, até começarem a ser substituídos por padrões e superfícies mais facilmente limpáveis; uma faixa intermediária predominantemente azul, na qual uma mulher, sentada ou reclinada em um sofá (?) azul escuro, ornamentada por um plano tricolor (encosto, almofada? Como se viu até aqui, na simples descrição e discussão das obras de Lorenzato, a incidência de perguntas como essas decorre da impossibilidade de se afirmar isto ou aquilo), inclina-se em direção a um vaso grande, bojudo, ocupado por flores brancas, amarelas, vermelhas e (uma flor) azul, arranjadas entre ramagens verdes. A faixa superior, a terceira, constitui-se de faixas grossas, vermelhas e amarelas. As três camadas são eminentemente planares, como a própria figura que a protagoniza. A exceção corre por conta do vaso cuja rotundidade é garantida pelo sombreado.



Três Mulheres, 1921
Fernand Léger

A composição da obra de 1987 é praticamente a mesma, com a mulher acomodada num sofá azul, as cores mais incisivas, os objetos mais definidos; sua estrutura, contudo, consideravelmente mais complicada. Enquanto na pintura anterior o fundo resolvia-se em três faixas bem distintas, nesta resolve-se em duas ou, por outra, a faixa intermediária, correspondente ao sofá, retrai-se para que as duas posteriores se encontrem. Reduzida de um lado para dar passagem ao chão e à parede e, de outro, pelo grande vaso marrom, o sofá desdobra-se em dois planos de cor, um azul claro e o outro azul escuro, no qual a mulher se encaixa.

Ainda no tocante a essa tensão entre o plano e o volume, reconheça-se a insistência, nas pinturas dos casarios, nos varais ocupados de um lado a outro por roupas, lençóis etc.; o mosaico multicolorido dos planos retangulares, dispostos um ao lado do outro, eventualmente interrompido pela presença de uma calça - ípsilon invertido -, contrastando com a profundidade das casas, no geral representadas lateralmente, ou em tomadas de baixo para cima. Justapostas e sobrepostas umas às outras, compondo horizontes suspensos ou tendo por trás de si um morro ou montanha, mais altos, Lorenzato enuncia os conjuntos residenciais em coerência com a floração espontânea dos bairros periféricos, mais rápida que as instâncias de planejamento urbano, afeitas à lógica da especulação imobiliária.

O modo como ele as concebe, contudo, é menos realista do que gostaria uma parcela de seus comentadores, não se encaixa na classificação de artista de coisas simples. Acompanhando o exposto em duas pinturas anteriores, a da nuvem rosa, em primeiro lugar, e a qualidade dos acentos cromáticos, sua judiciosa distribuição pela tela "cemitério de automóveis", ambas levam à conclusão de que o artista tanto observa quanto imagina. Nesse sentido, aprendeu muito com os mestres cujas obras visitou sistematicamente aquando de suas viagens pela Europa. Ainda no tocante aos casarios, compare-se os de Lorenzato com o do afresco de ***Giotto Exorcismo dos demônios de Arezzo***, 1297-1299, 270 x 230 cm, pertencente à série ***Cenas da vida de São Francisco***, situada na Basílica de São Francisco em Assis. Um amontoado de casas, cada uma apoiada na sua arquitetura e cor para reivindicar a atenção, feito à revelia da perspectiva geométrica, mais não fosse porque esta seria inventada por Fillipo Brunelleschi seis décadas depois da morte de Giotto, em 1337. Especula-se que o prestígio atingido pelo clássico ***A perspectiva como forma simbólica***, de autoria do alemão Erwin Panofsky, tenha eclipsado a contribuição anterior do polímata russo, Pável Floriênski, em suas críticas aos sistemas de representação, particularmente acerca da ***perspectiva inversa***, uma sólida alternativa à perspectiva linear.[9]



Exorcismo dos demônios de Arezzo, 1927-1929
Giotto

Nessa direção, ***Caraça***, 1974 (p. 112) é uma tela perturbadora, um abismo em relação aos delicados conjuntos de casas que a apreciação rápida associa a presépios. Pintada de branco ostentando frisos azuis, semelhantes a estruturas ósseas entrevistas em chapas de raio-X, a torre da igreja do complexo religioso, pedra basilar da cultura mineira, eleva-se além da montanha que faz fundo ao conjunto construído, funcionando ainda como eixo luminoso e vértice de prédios cujas fachadas laterais são mais ou menos ensombrecidas. A torre não sobe em ângulo reto e o prédio de dois andares, colado ao chão, desaparece no vértice inferior direito da pintura. Os distintos reticulados dos telhados garantem o interesse, vibram com o marrom manchado da serra que acolhe a arquitetura centenária. A impressão deixada por essa tela faz pensar nas palavras de Jasper Johns que, como Lorenzato, tinha Paul Cézanne como uma de suas referências: ***para mim todo uso do espaço é emocionalmente afetivo***[10]. O arranjo de profundidade dessa tela não persegue a objetividade fria e prévia da perspectiva geométrica, mas traz consigo uma visualização carregada da ação da consciência relacionando-se com o mundo.

Livros, 1990 (p. 147) encerra uma lição brilhante sobre a condição ambígua das coisas em sua relação com o espaço, a um só tempo geométrica e expressiva. Assim como em Cézanne, maçãs e peras eram simultaneamente esferas e cones, Lorenzato, valendo-se do título ***Livros***, induz-nos a pensar livros em posições variadas, em pé e deitados dando-se a ver em profundidade, lombadas à vista, ou por meio da espessura composta pelas páginas - cortes superior, dianteiro e inferior -, capas e contracapas. A astúcia da composição consiste em fazer com que vejamos livros e, ao mesmo tempo, planos retangulares, quadrados, trapezoidais, estreitos e curvilíneos. São e não são livros. Com isso não se quer inferir, embora seja possível, sua aproximação com o ***Isto não é um cachimbo*** (***A traição das imagens***, 1929), popular obra de René Magritte, acerca da irredutibilidade entre o objeto e sua representação, por mais veraz que esta seja.

Os livros de Lorenzato não são imagens inequívocas, mas, como escreveu Giulio Carlo Argan sobre Cézanne: ***o espaço*** [na pintura de Cézanne] ***não é uma abstração, é uma construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência dada através da experiência viva da realidade***[11]. Dividida ao meio, a parte inferior é um mosaico das formas geométricas acima relacionadas; a metade superior começa com os nervos semicirculares das lombadas de alguns dos volumes distribuídos em profundidade, uns sobre os outros, e vai-se desdobrando em o que parecem ser capas ilustradas com figuras

ornamentadas, silhuetas, talvez uma porta da sala onde tudo aquilo está. Há ainda um plano situado quase no centro, com uma paisagem com árvore e céu. Em todo o caso, são elementos vagos, dos quais não se pode extrair uma conclusão. Ao mesmo tempo em que o artista cria essa ambiguidade no âmbito da significação, nosso olhar passeia pelo arranjo intrincado da composição, levado pelas linhas grossas das laterais dos livros, as quais avançam pelos objetos deitados que, por serem diagonais, são habitados por aquela disposição das coisas que, mesmo em repouso, em virtude de suas formas, estão sempre se arremessando para além delas mesmas.

Livros tem afinidade com ***A minha paleta***, s/d, (p. 50): vista frontal de um aglomerado de latas de tintas cilíndricas destampadas, a maior parte delas com pincéis enterrados. A imagem na qual o artista abre-nos sua munição cromática é de extração mais tosca, menos ambígua que ***Livros***, com a imediatez de uma página de história de quadrinhos feita por alguém que ainda não maneja os códigos de representação. Recobertos pela aplicação de cores homogêneas, os volumes das latas, com as etiquetas deformadas em trapézios, mantêm-se planos chapados, enquanto suas bocas, essas sim, circulares e ovaladas, traem a volumetria. Ficam de fora dessa descrição as duas latas de cima, latas de solvente de formato retangular, representadas em perspectiva à cavaleira, num esboço de axonometria. O cinza sujo que serve de fundo à composição, acende as cores. Como o verde, rodeado das primárias - latas azuis, amarelas, vermelhas -, todas elas rebaixadas, sóbrias, graves.

Volumes ou planos são termos com fronteiras mútuas, e o mesmo se dá com planos estreitos, como as laterais dos livros ou os pincéis enterrados nas latas e as tintas, imagens indecisas, pincéis ou linhas, pincéis e linhas. Uma das parcelas mais incomuns de Lorenzato deve-se ao seu modo de se abandonar ao devaneio, à imaginação, deixando o mundo ser cada vez o seu mundo. Entre os mais notáveis grupos enquadrados nessa ordem de trabalhos, destaca-se o protagonizado por feixe de bambus, troncos de árvores, galhos e entes vegetais correlatos. Campo cultivado visto de longe, subindo pelas encostas ao longo das rodovias, árvores plantadas nos jardins públicos com objetivo de produzir sombras que intercedam em favor dos transeuntes, renque de troncos nus de árvores altas (eucaliptos?) através do qual entrevê-se um agrupamento de casas, árvores semeadas ladeando as estradas, filtrando os raios de sol, arbusto enterrado em um vaso, emaranhado de galhos onde pousam uma confusão de pássaros e borboletas, tudo vale para Lorenzato. O artista não é um matuto no sentido legítimo, etimológico do termo (aquele que vem do mato); é, certamente, matreiro, ardiloso, entende como poucos a transição da sua Belo Horizonte de província à metrópole. Prova disso é que suas árvores são todas plantadas, não naturais e em uma de suas telas, ***Sem título***, 1992 (p. 152), são equiparadas às regras de construção das fábricas com suas chaminés verticais e inflexíveis, deitando o mesmo fluxo de fumaça. A divisão da tela em quatro blocos, todos eles cuidadosamente tratados internamente, afina-se com uma narrativa cinematográfica ou, pelo menos, retirada de histórias em quadrinhos ou, ainda, das páginas editadas das revistas semanais, como Cruzeiro, Manchete, Fatos e Fotos.

Mesmo plantados, árvores, bambus, arbustos e plantas não se deixam subjugar, como demonstra ***Sem título***, 1994 (p. 37), uma falange fechada e vertical de troncos impedindo a visão do que está por detrás, entrelaçados na altura de suas copas, entrelaçamento que diz muito de uma poética que não se deixa dominar por esta ou aquela escola, atitude de resto muito mineira, de gente desconfiada, que junta ingenuidade com inteligência. Lorenzato consigna às árvores e plantas o mesmo interesse que Claude Monet devotou às arvores na borda do lago ou de Paul Cezanne pelo ***Grande Pinheiro***. A majestade do reino vegetal, a expressividade própria de seus membros, fica patente nos molhos intransponíveis de bambus que vão se alteando deixando anéis regulares. Como o da pequena pintura (p. 93), em que o escudo de bambus parece mais sólido que as montanhas atrás dele; escavado pela erosão natural ou pela ação da indústria que avança pelas entranhas da terra? Um dos exemplos extraordinários de sua dilatada compreensão desse reino está em ***Sem título***, 1974 (p. 47), natureza morta constituída por uma planta verde cujos galhos ultrapassam os limites do vaso em que foi plantada para esparramar-se sobre e mesa branca de metal. A predominância do fundo vermelho vivo agudiza a tensão entre a cor primária com a sua complementar e, não bastasse, o corpo da planta, digno das visões de Maria Martins, replica-se na parede como sombra achatada e ampliada. Clarice Lispector junta-se ao grupo daqueles que, com Lorenzato, lograram entrever com tanta força os mistérios dos organismos.

A exuberância da obra de Lorenzato decorre de sua multiplicidade, do interesse com que se ocupa

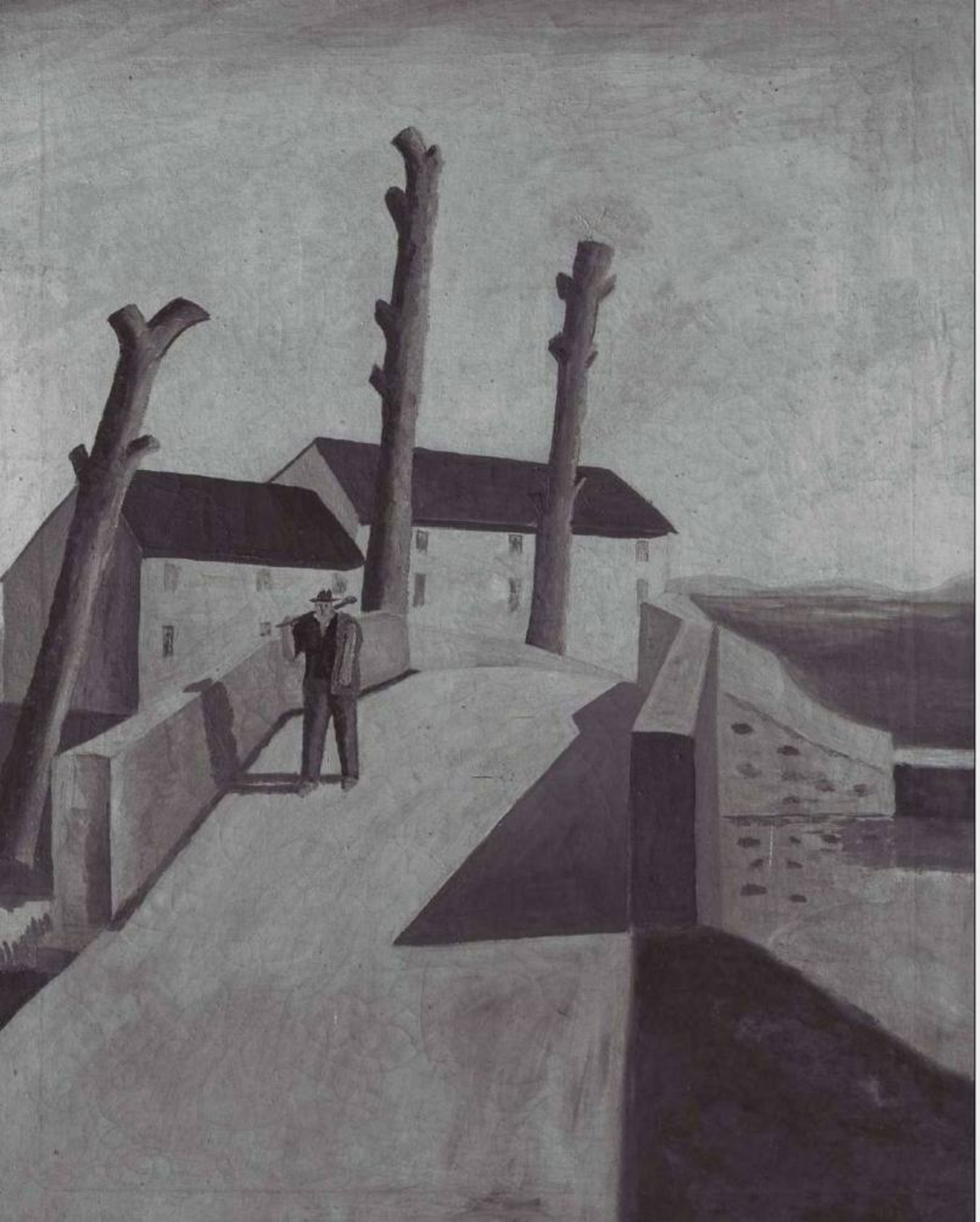
dos assuntos mais variados, coisas cotidianas que revisita para demonstrá-las inesgotáveis. Nesse sentido, temos a súmula desse artista avesso a qualquer escola, livre para andar por todo lado, atitude própria de sua natureza nômade, quem sabe uma compensação para quem ganhou a vida pintando paredes de casa, as paredes que, como escreveu Osman Lins, ***nos resguardam para que não nos dissolvamos na vastidão da terra***[12].

Entre as surpresas propiciadas pela obra de Lorenzato, as mais interessantes talvez sejam aquelas em que ele se liberta de vez dos padrões da verossimilhança para adentrar num mundo de sua completa autoria. Bons exemplos são seus céus, suas estrelas, seus sóis, as nuvens que ele inventou, como a rosa, já comentada, ou ***Por do sol – Brasília***, 1979 (p. 87), onde fiapos curtos e estreitos de nuvens vermelhas ocupam o azul do céu, fazendo ressoar as curvas do cortejo policrômico dos carros encavalados num engarrafamento, descambando para o horizonte espremido entre os prédios. O que dizer do céu embriagado do chão, ou o contrário, do chão embriagado do céu, compondo lago e ilhas margeadas com o mesmo branco das nuvens (p. 92)? O avião inclina-se para baixo em direção à água, como em Caymmi cantando a lua se enamorando nas águas do Abaeté.

Agnaldo Farias
Curador

NOTAS

1. Semana do folclore, Galeria Minart (1970); Cinco Primitivos, Galeria Guignard (1970), Primitivos mineiros, na Mandala Galeria de Arte (1980); 1a Exposição de Arte Popular e Artesanato, no Shopping Center (1981); Primeira mostra nacional de Pintura Popular, na Galeria de Arte SESC Bauru (1982).
2. Barthes, R. - O grau zero da escritura, In: Novos ensaios críticos. SP: Cultrix, p. 118.
3. Os três autores foram quase que selecionados a esmo, sem maiores cuidados que não assinalar as diferenças quanto as leituras de uma época tumultuada.
4. Apud - Janaina Alves Melo (org.), Lorenzato: Depoimento, BH: C/Arte, 2004, p. 44.
5. Citado por Mario Vargas Llosa, sob a forma de epígrafe de seu clássico O sonho do celta, sobre a vida surpreendente do irlandês polimórfico Roger Casemant.
6. Brodsky, J. – Uma face incomum, In: Sobre o exílio. BH: Âiné, 2016, p. 49.
7. Segundo Duff, aceder Vicenza pelo norte significava encontrar a Villa Trissino, o primeiro exemplar da arquitetura clássica da cidade, em cujo decorrer do processo de construção o nobre, polímata e seu autor, Giangiorgio Trissino, descobriu o talentoso trabalhador Andrea dalla Gondola, a quem ensinou latim, arquitetura e mudou seu sobrenome para Palladio. Se optasse pela entrada sul, esbarraria na Vila Rotonda, dominando a estrada como uma fortaleza, a expressão mais perfeita de ordem clássica em toda a arquitetura, talvez a casa mais famosa do mundo. [Le Corbusier que o diga, dirão os exegetas do arquiteto suíço], Charles Duff, Porto Alegre: Philia& Filia, vol 1, no 1, jan/jun. 2010.
8. Claudia Gianetti e Thomas Nölle, em julho de 1988, in: Janaina Alves Melo (org.), op.cit., pp. 31-32.
9. Floriênski, P. – A perspectiva inversa. São Paulo: Editora 34, 2012. Esse autor foi ativo no sistema de ensino russo, professor nos VKhUTEMAS e, como tal, sofreu na carne o processo de supressão de ideias promovido pelo governo encabeçado por Stalin.
10. Castleman, R. – Jasper Johns – A print retrospective. Catalogue of exhbition. NY: MoMA, 1986, p. 19.
11. Argan, G. C. – Arte moderna. SP: Cia das Letras, 1991, p. 113.
12. Osman Lins – Retábulo de Santa Joana Carolina In: Nove, novena. SP: Cia das Letras, 1994.



EN| The mysterious world invented by Lorenzato

"There are two kinds of music:
good music and the other kind."

Duke Ellington

Dating from 1933, when Amadeo Lorenzato lived in Italy, The ***Woodcutter***, on the next page, is by far the oldest painting in the exhibition held at the Galeria Frente. All the others were made between 1970 and the year of his death, in 1996. This fact alone justifies it as one of his magnets, although above all comes its particular enigmatic nature, different from the others, which are more or less surprising, more related to each other. One of the strong reasons for the title of the exhibition lies in the singular trajectory of the artist, an outlier when compared to the trajectories of his fellow artists, a persistent mystery, perhaps never fully unveiled. But the greatest mystery resides in his work, which is varied and permeated with interesting choices, some of them enigmatic.

But let us turn to The ***Woodcutter***: a man walks along a road and is portrayed at the moment he crosses a bridge, carrying an axe on his right shoulder, with his coat covering the left. The man is alone, the landscape is empty, almost arid, dominated by the bridge. Two houses appear in the background, attached to one another, occupying two-thirds of the image: smooth façades—one, on the left, with two stories, the other with three, at least judging from the arrangement of their narrow windows.

These houses, in fact, recall those found in the paintings of ***Mario Sironi*** from the 1920s and 1930s, with their silent and somber urban views, as well as the unusual cities that ***Giorgio de Chirico*** had created in the previous decade—metaphysical paintings with squares, monuments, and buildings composed of arcades.

The straight lines of the side murals of The ***Woodcutter's*** bridge are parallel up to a point beyond their midpoint, when they follow divergent paths, as can be seen with the green line running along the baseboard of the left wall, and with the sculpted shape of the shadow cast by the right wall, proof of the artist's skill in dealing with the conventions of perspective. To the right of the bridge, coinciding with the boundary of the second house, there is an unfinished green - lawn, low planting - and, much further in the background, faded outlines of low brown and blue mountains, defining a distant horizon line. The road the man is arriving on is a yellow carpet, lowered/dirty with brown, a chromatic pattern that extends in nuances to the two houses, surpassing them to blur the sky like a fog, pushing the blue to the edges, drying the atmosphere, leaving it a softened version of the color of pollution in our metropolises, like the permanent cloud that hangs over São Paulo when arriving by plane.

The two walls flanking the bridge tend towards grayish yellow, while the roofs of the houses, organized in two slopes, are dark brown planes, like the coat the man carries on his shoulder; his arm, a short and narrow log holding the axe, and the protagonists of the painting: the trees. Three tall and thick trees, without the proud verticality expected of them. They are slightly inclined, devoid of leaves and branches, with amputated trunks.

There is no evidence of pruning, which would suggest a concern for ensuring growth.

They seem dead and, as such, it is likely that they will collapse sooner or later. Looking at the painting closely, one notices that they unbalance the axis of the image, making it oscillate. While they do not fall, the executioner, the woodcutter, walks towards us. Towards the future in which we are.

At the time the painting was made, Italy was recovering from the Great Depression and wood, even with the investment in electricity, with the hydroelectric plants that began to be built at the end of the

19th century, was still an important source of fuel. Especially where the artist lived, in the Veneto region, then impoverished, struggling against the lethargy of an outdated agrarian model.

Wood was partly responsible for fueling the fireplaces and ovens of houses, the steam engines of smaller locomotives running on secondary lines, and the simpler machines responsible for a slow industrialization process, based on the domestic production of goods whose uncomplicated manufacturing processes allowed them to be made internally, replacing imported products. Thus, the person responsible for felling the trees, the lumberjack, is one of the signs of the transition from one era to another. In the uninhabited landscape, one witnesses the march of ***homo faber***, the transforming agent of nature.

Continuing in the painting, there is the exact outline of the shadow produced by the sun at the end of the workday, the twilight sun that De Chirico cultivated, playing with the grayish upright rectangle of the edge of the bridge wall, with the green trapezoid that flows at its base, on one side, with the yellow plane of the road, contaminated by these elements, hesitating between ramp and upright plane. Subtract such a detail from this figurative painting, whose content allows the reading made so far, and one arrives at an abstract composition. How many questions are embedded in a single image.

The analysis of this painting alone would be enough to demolish the elitist characterization of some about Amadeo Lorenzato as a popular, primitive, ***naive***, naive artist and related terms, essentially pejorative, generally associated with artists who did not have formal education. In the careful analytical approach that permeates the interview and chronology elaborated by Janaina Alves Melo (Lorenzato: testimony, BH:C/Arte, 2004), it becomes clear how the artist's entry into the art circuit, especially from the 1980s onwards, was framed in this way[1]. However much the strength of his poetics was recognized, it was addressed to the class of exotics, of talented artists who were nevertheless "simple."

The Brazilian was slow to recognize Cartola's genius and still resist giving the same status to Bispo do Rosário and countless other protagonists of our culture, such as those mentioned, who were Black and poor. Lorenzato retired early as a house painter and lived in the Cabana do Pai Thomas neighborhood, typical of the low-income population. Time passed, and more consistent readings followed, such as those by Walter Sebastião, Janaina Melo, Maria Angélica Melendi, Marconi Drummond, and Fabiola Moulin (curators of the exhibition ***Simples***, ***Singular***, Minas Tênis, 2018), Rodrigo Moura, among others. But there are still those who, supported by bourgeois idealizations about the world of the disadvantaged, the so-called humble, understand it as a simple, beautiful, and lyrical approach to everyday things. The world, as we know, has never been and never will be simple; Every aspect of daily life,however familiar it may seem, has complex layers. Living with artists, whatever language they practice, teaches that if banality exists, it stems from those who misperceive things, from those lacking sensitivity and expression.

Naive, popular? The difficulty in categorizing Lorenzato stems from complex works such as The ***Woodcutter***, a work that was, moreover, precocious, if we consider that only from the mid-1960s, when a fall led him to retire, could he dedicate himself fully to art. What happened to what he had already been doing thirty years before? It is clear that he did not unlearn, he only changed in a disconcerting direction. We must keep in mind the chronic and unsolvable problem of historians in general, of art historians in particular: the classificatory impulse, the attempt to fix the changes that have occurred, which is best done retrospectively, probably facilitated by the temporal distance of the phenomenon.

Several authors, using sophisticated arguments, defend our artist as modern. Well, one only needs to consult the understanding of modernity throughout history to confirm the modality of the theoretical swamp in which this notion is mired. When discussing literature and modernity, Roland Barthes comments on the explosion of classical writing and **ALL** literature, "from Flaubert to the present day [1850 onwards], has become a problem of language"[2]. For Giulio Carlo Argan, in his classic ***Modern Art***, the irruption of modernity was earlier, in the debate between Classics and Romantics. T.J. Clark, in ***The Painting of Modern Life***, defends Impressionism as the dawn of modernity[3]. There is no consensus as to the beginning of the process, nor as to the determining factors. What to say then of an artist? Art is a retail problem, not a wholesale one. Generalization tends to obscure the nuances.

A brief account of the practical and intellectual journey of Lorenzato, "the naive one", "the simple one".

Lorenzato was never simple, as can be seen from the high quality of his production, resulting from his sharpness and depth of spirit, qualities that he nurtured through a life trajectory full of experiences. Unless the interest of whoever qualifies it as such is focused on its personality. Because not even then. Consider José Enrique Rodó's warning: "Each of us is, successively, not one, but many. And these successive personalities, which emerge from one another, usually offer the strangest and most astonishing contrasts among themselves"[4].

A corollary of this reductive line of argumentation comes the characterization of the work as non-intellectual, the fruit of a self-taught person devoid of erudition and little interested in technical solutions, as Mari'Stella Tristão discusses[5]. They interpret literally the delightful declaration of the artist left on the back of a 1948 painting, shortly after his return to Brazil, first to Petrópolis, and Belo Horizonte a year later, where he would remain until the end of his life:

Amadeo Luciano Lorenzato
Self-taught painter and maverick
Has no school
Does not follow trends
Does not belong to cliques
I paint whatever comes to mind
Amen (sic)

Regarding this declaration of principles, it must be taken into account that artists, like anyone, do not necessarily tell the truth. Not because they prefer to lie, although that can happen, but because they want to guarantee a more adequate image of themselves or because they take debatable notions as truths. The category of self-taught, frequently attached to him, deserves to be examined more closely, so that the most glaring mystifications can be dispelled.

The mention of two great Italian artists from the beginning of the 20th century, made in the analysis of The ***Woodcutter***, is justified by the relevance and the need to concisely situate this painting within the sphere of the ongoing debate during the almost thirty years that he lived and produced in Italy, with numerous stays, some long, in other cities and other countries. And, certainly, it will not have been a unique, accidental case. In the long interview given to Thaís Velloso Cougo and Walquiria da Costa Campos, several sessions held in 1991, the artist mentions the loss, during the Second World War, of more than 500 works, destroyed by a bomb that fell on a shed in his uncle's house, where they were stored. Attentive to what had happened and was happening in the field of visual arts, as will be seen below, Lorenzato's knowledge of the production of the artists of ***Magical Realism and the Novecento***, dominant in the Italian scene, was inevitable.

The conflicting feelings in the interwar period, the afflictions and uncertainties, the destruction of values in friction with the hazy future, favored varied and incisive poetics, from the surreal and metaphysical to strict realism, as can be seen in the paintings of Felice Casorati, Antonio Donghi, and even the futurist Gino Severini. To avoid confining this debate to the past, it should be noted that the atmosphere and figurative motifs would affect the neorealist film production of the post-World War II era, and would reach the present through artists associated with ***Arte Povera***. An example of this resonance that dates back to 19th-century Italy, note the relationship between the houses in The ***Woodcutter*** and those in ***Jannis Kounellis's*** 1979 installation, drawings of sober and tall Roman houses, with the chimney of a factory releasing smoke, the same typical 19th-century Italian houses,composed of charcoal drawings scratched directly onto a white wall, charcoal drawings on rectangular sheets of paper and the bodies of two stuffed crows pierced by arrows.

These pieces of evidence help clarify the complex nature of a self-taught formation and the possibility that one of its components—as in the case of Lorenzato's poetics—may encompass erudition.

Some examples of the ***modus operandi*** of the self-taught: Rubens advised Velázquez to go to Italy to "learn" from Italian artists, a lesson that he executed to the letter; Goya methodically studied his considerable stock of engravings, especially those of Rembrandt, to create his own. Proving that for gifted minds continuous contact is beneficial, Pollock was a guard at the Guggenheim Museum in the 1940s, when the place was called the Museum of Non-Objective Art, as was Dan Flavin at MoMA in New York in the 1960s; Aldemir Martins and Marcelo Grassman worked on the assembly of the 1st São Paulo Biennial. The Polish poet Wislawa Szymborska, teaching about her work process, and that of most of her colleagues, stated that she read and reread more than she wrote. Will it be necessary to go further to establish the idea that the learning process can happen very well without going through an authoritative voice at the head of a curriculum? Perhaps this is the reason behind the proud declarations of autonomy – "***No schooling / doesn't follow trends***", which, as we have seen, is far from meaning that she did not know them and was not influenced by them.

Only fervent bureaucrats believe that there is no intelligent life outside of formal education.Bureaucrats and people entangled in corporate interests. The history of humanity is rich in people who learned through means other than institutionalized ones. Naturally, the assisted transmission of technical and theoretical routines, as is common in schools, including art schools, is a great facilitating element, after all, one can lose a lot of time reinventing the wheel, however, as Joseph Brodsky reminds us: "***art is not synonymous with history, constituting, at most, a parallel to it; and its way of perpetuating itself is through the continuous creation of a new aesthetic of reality***"[6].

The facilitating element, however, can be limiting, especially with regard to what common sense refers to as the creative process. For better or for worse, it is easy to see in Belo Horizonte the most obvious descendants of the great Amilcar de Castro. Similarly, changing location and language, it's a fun exercise to stroll through the upscale neighborhoods of São Paulo, identifying the disciples of brutalism belonging to the so-called Paulista School of architecture. Brazilian schools, like most art schools and others linked to so-called creative professions, are prolific in reproducing artistic doctrines, and it's frequent that innovations come from sources other than those prescribed by the professors. Excessive reverence betrays the revered knowledge; even if it weren't so, its importance is precisely due to the critique it made of the prevailing paradigms. Great artists are great because at some point they manage to turn their backs on tradition, even if they love it. Worse still regarding the preoccupation with adjusting to theories, however interesting and stimulating they may be. In this sense, there is some truth in the famous phrase by the American artist Barnett Newman: "***Aesthetics is to the artist as ornithology is to birds***."

Some points regarding the supposed naiveté of our artist deserve clarification: Lorenzato disembarked in Italy at the age of 20, already working as a house painter, at a time when this profession involved a significant array of techniques and procedures, including the application of fresco, an ancestral painting technique in which natural pigments are applied directly to a damp wall of mortar and fresh lime; stucco - a mortar that combines plaster or cement, sand and water -, both suitable for the decorative coating of walls; sponging technique; manual devices for obtaining organic textures with more or less deep reliefs, which demanded various instruments, from hard brushes to serrated steel spatulas to the commonplace hair combs, which he later transposed to his painting. The path to wall painting was the most suitable opportune way out for a boy whose inclination for art revealed itself early, but whose lack of resources forced him to work. His initiation into the craft, years spent as an assistant to the painter Camilo Caminhas, the master responsible for his initiation, allowed him to engage in the process of reconstruction of Arsiero, a commune located in the province of Vicenza, upon his arrival in Italy in 1920, accompanied by his parents.

Regarding formal courses, the only one alluded to by the artist (Cougo and Campos, Tape 7, side A), a vague allusion, it must be said, is a Geometry Course: "I even have the diploma there." Lorenzato omits the months spent at the Royal Academy of Art of Vicenza, between 1925 and 1926, the splendid city where he lived with his family, neighboring Venice, whose importance is unnecessary to emphasize. Regarding Vicenza, it's worth remembering that it was the land of Andrea Palladio, one of the most prominent architects of the Renaissance, author of the magnificent Olympic Theatre complex (1580/1585), in whose Gallery the school operated. Charles Duff clarifies the importance of the city in the title of his

article: "***Palladio's Vicenza: an unexpected triumph in late Renaissance Italy***"[7].

It is obvious, then, the abundance of things to see and study inside and outside the classrooms, in the school building itself and in the museums, palaces and villas that make up the city's richness. Add to these constant visits to museums stays in other cities, inside and outside Italy, always seeking to see the main works, taking weekend trips, practicing reduced versions of villeggiatura.

Leaving the Academy in 1926, Lorenzato went to Rome to work and see up close,that is, to study, analyze, in a word, to draw the masterpieces. It was during this time that he befriended the Dutch artist Cornelius Keesman, a companion on weekend outings, when they would draw landscapes, both rural and urban, architecture, frescoes, paintings, and sculptures. In 1928, he and Keesman, the ***Dutchman***, as he called his friend, set out on a study trip through Europe. Departing from Italy, they traveled through Austria, Czechoslovakia, Hungary, Romania, Bulgaria, to Istanbul, Turkey, where they arrived in 1930, and where his passport prevented him from continuing towards the East, as he had planned. Two years traveling, studying, producing, and selling some postcards, drawings, and gouaches.

From Istanbul he went to work in Brussels, from where, after a few months, he moved to Paris, engaging in the construction of pavilions for the International Colonial Exhibition, which took place in 1931. He continued his program of visiting museums, getting to know some of the most important Impressionist works up close, and only left to return to Vicenza because of his father's death.

From this pilgrimage, comings and goings, from the immense legacy left behind, it remains to conclude about the irrelevance of wanting to classify an artist of this magnitude. Regarding this vice, it is worth repeating Duke Ellington's lesson, the epigraph of this text: "There are two kinds of music: good music and other music."

Before discussing the motifs of Lorenzato's paintings, let us focus on the use of the comb from the mid-1970s[8] onwards, one of his characteristic trademarks, generally regarded as a curiosity stemming from his professional practice as a house painter. It would be more fair and productive to highlight the lineage of this far from trivial craft. Before the popularization of oil painting by Flemish masters from the 16th century onwards, there were two dominant trends: painting on wood and the fresco technique, this linked to the wall, be it of a cave or of architecture. Mural painting done with tempera has its origin, according to the most recent conclusion of archaeology, an effective science in the expansion of eras, and if one does not want to go back to parietal paintings, in the murals of the Domus de Janas, in Sardinia, with dating fluctuating between 3400-2700 BC.

Using the same type of instruments as decorative paintings (the common ones were designated as smooth), Lorenzato undertakes the reverse historical path: he brings into oil painting—on canvas, wood, or cardboard, in any case more or less portable, capable of being taken everywhere—a procedure from mural painting. With this, he approaches the impasto technique employed since the Venetian painting of the 16th century, with Titian and Tintoretto, which passed through Van Gogh and Paul Cézanne, a confessed reference, already in the mid-20th century, to a certain English painting, such as that of Frank Auerbach.

In Brazil, this problem was refined above all by Iberê Camargo, Flávio Shiró, the artists of the 80s generation, Jorge Guinle, Daniel Senise, Sergio Sister, the artists of Casa 7, especially Nuno Ramos and Rodrigo Andrade, and Adriana Varejão, to conclude with a small but significant number of artists. All of these contributed to the expansion of this artifice of guaranteeing three-dimensionality to the pictorial plane, working with chromatic variations based on the angle of incidence of light, giving body to color. Therefore, it will not be incongruous to perceive resonances between the vortices of the skies and landscapes of Van Gogh (such as the famous ***Starry Night***, by the Dutch master) with Lorenzato's paintings, but it must be taken into account that the grooves produced by our artist's comb derive from a distinct process, operating by subtraction, by scraping the surface, an original treatment, certainly, with points

of contact with surrealist procedures, such as frictions, "***frottage***", much used by Max Ernst in his paintings and drawings from 1925 onwards. The relevance of these arguments lies, it should be insisted, in demonstrating the complexity of Lorenzato's production, full of cross-references, regardless of how they reached him, that is, whether consciously or not. What matters is that he used them, finely metabolized.

Among the groupings by families of motifs - houses, people, scenes and nocturnal landscapes, etc. -present in this catalog, there are two paintings from 1979, both representing women. In the first (p. 117), a woman is seen lying diagonally on the grass, at the foot of a tree that casts a straight shadow parallel to her body. The woman is dressed or partially covered by a yellow cloth stained with green and pink and a dark brown long-sleeved blouse, tending towards red. Her face is rosy, her hand and legs light brown. Lying on a light green lawn, occupying the lower quarter of the painting, her body settles on the gently inclined ground, adjusted to the 120-degree angle formed by the trunk and shadow of the tree.

Her body projects a dark green shadow, the same color as a wavy band that also develops diagonally, following the upper contour. Above this band, the color of the shadow cast by the volume of her body, comes a second band, almost the same width, done in a brighter green, though not as bright as the rest of the landscape, a band finished horizontally in a fourth shade of green, separated from a sky that, in turn, varies from white blurred with blue to becoming blue blurred with white. A noteworthy detail, in support of the artist's perspicacity in obtaining a dynamic color plane, is the change in direction of the "combed" texture of each of these bands, the modeling of the chromatic mass, the shifting, mismatched rhythm of each of them. The eyes are drawn to the painting by the simple motif to become entangled in the bristly texture of the surface.

On (p. 119) there is a woman sitting dressed in light purple trousers and a red blouse, in front of a row of foliage, with a small flowerbed lined up at her feet. The painting possesses the disjointed, strange aura of Lorenzato's paintings. The commonality of the depicted scene, the volumes of the bushes suggested by the predominant greens and browns, contradicts what appears to be the blind facade of a house composed of a white plane topped and flanked by another gray one. While the lower segment of the painting, the ground on which the woman is seated and the group of four bushes located to her right, is produced with the vivacity characteristic of combed undulations, the entire body of the woman and the upper part of the painting, the house, are smooth. As for the sky, it brings with it in a discreet solution the indices of the use of the comb. In these two cases, and common throughout his work, the poorly done, seemingly careless finish makes the quality of his visual statements shine, for the sake of contradiction.

One of Lorenzato's peculiarities lies in his ingenuity in transitioning from figurative to abstract elements. His paintings are hinges: we are drawn in by the suggestion of clumsily enunciated houses, similar to those we intuitively drew as children, with views and angles in depth devoid of elementary notions of geometric perspective, and we end up stumbling upon deliberate anomalies, solutions that at first are admitted to be the result of ineptitude and that, in a second moment, we come to think the opposite, that they are premeditated and aim to create new problems.

Cemetery of H. PII, 1979 (p. 103) presents a pile of cars, fragments of roofs and car bodies, perched, semi-covered, possibly an automobile cemetery, an excellent pretext for the fabrication of a dense chromatic pattern. Blocks of brown, blue, yellow and cream are distributed with balance, and guide the eye, taking care that it does not become confused. The remarkable application between the colors and their undertones recalls the rhythm and the best palette of ***Maria Leontina*** in her figurative phase (p. 58).Impregnated with rust, the environment achieves the elevation of the chromatic temperature of each of the colors applied in planes pointing in divergent directions.

This type of solution is recurrent in Lorenzato's paintings dedicated to the representation of houses, generically called "favelas" but, strictly speaking, houses made of masonry, without the precariousness of the wooden shacks that at that time marked the agglomerations that carried this designation, responsible for extremely high occupation rates. At the beginning of the 1960s Lorenzato moved to Cabana, a lower-middle-class neighborhood, nestled between Avenida Amazonas, which gives access to the Fernão Dias highway (connection between Belo Horizonte and São Paulo), and the industrial

municipality of Contagem. In this same neighborhood the artist would accompany, and record, the implantation of the Cabana de Pai Tomás favela. An attentive observer, he transposed to his canvases the typical landscapes, exploring the form and the colors of modest dwellings, the delicate scenery of the "common clothes hanging," verses by Orestes Barbosa in his ***Chão de estrelas***, a memorable serenade sung by Silvio Caldas, likewise based on the stereotyped scenes of urban theater: people talking, speaking on the telephone installed in the public phone booth, the fireworks of the nights of São João, the starry nights, the colored lozenges of kites being flown with their lines and tails crossing over the sky, the commerce in the small shops, the football matches played on dirt fields, so many other things, most of them distinguished by an unusual approach, such as the immense pink cloud, a well-defined compact mass swelling behind a synthetic and organized set of houses, construction with the clarity of those blocks with which children stir the imagination, building and destroying their cities.

People pass between the houses, in front of them, children are kneeling, oblivious to the reality around them. The scene could not be more placid if the small group of buildings were not on the edge of a ravine (p. 34) or, as in another painting, if it were not leaning against a highway, separated from it by a low guardrail (p. 127). ***Urban Scene***, from 1990 (pp. 100 and 101) among the largest in this exhibition, resumes the silence of The ***Woodcutter***, the first work analyzed. Here too there is no joy, but the weariness of those returning home after a long and possibly hard journey. This is what can be inferred from the slow movement of the people, all of them with both arms occupied - what are they carrying: work tools, small purchases made on the way home? - climbing a slope. Bright light streams in from the left, the sun setting, its color echoing on a large yellow wall, giving way to calm and relentless shadows. The precariousness of the urban situation finds its counterpart in the flesh of the painting, fabric glued onto cardboard, and the comb technique ensures an emphasis on the physical presence of the image, preventing it from slipping towards the idyllic.

Portraits of people, grouped together or alone, make up a significant core of Lorenzato's production and, it must be said in his favor, among the strangest. Not only is there a recurrence of people seen from behind, an inaccessibility that amplifies their mystery, those who circulate through the streets, those who hang out clothes, those who fly kites, but a profusion of blurred, obliterated, frankly erased faces, like the four people in front of a red building with white edges, with a dog in front of them (p. 73). There is the couple sitting on a bench, with the woman with her arms crossed, her torso erect, static, her eyes wide as if stunned by some revelation. As for the man, with his arms encircling his raised left leg, he doesn't even have a defined face, a dirty pinkish mass, in which one can guess a faint outline of his features (p. 158). There are cases, like the Madonnas, in where the faces stand out for their delicacy, almost graceful as they are.

Among all the portraits, the group of four women leaning/seated against a wall facing Botafogo cove stands out (***Models in Guanabara Bay***, 1989, p. 144). Represented in the act of contemplating the bay, they are facing forward and in profile in the manner of an Egyptian frieze. They pull at ***Ta matete*** (***Today we will not go to the market***), 1892, oil on canvas, 73 x 92 cm, a masterpiece by ***Paul Gauguin***. As in the classic work of the French painter, but without his solemn poses and bows, they structure the pictorial field by dividing it vertically into four parts, four axes, one for each woman, and into five horizontal bands, standing bands, without the pretension of suggesting depth, as is common in artists fixed to the doctrine of realistic figuration. In relation to these, from bottom to top, there is, first, the purplish band that corresponds to the ground, then the brown band that corresponds to the wall and whose limit coincides with the waistline of each of them. The third is the blue band of the sea, which goes up to above the heads of the women, to the other side of the cove. Then, a new band begins with a thin, segmented and multicolored finish - the low houses of the Urca neighborhood - which extends to the greens of the abrupt mountains. They resemble one of the viewing angles of the Morro da Serra complex. Urca and Sugarloaf Mountain, but the appearance of another mountain behind both with a blue profile undermines this hypothesis, or reinforces the idea of a landscape, at least partially, imagined.

Finally, the band of blue sky, where the mismatched patterns produced by the comb are more evident. There are four women. Going from left to right, there is one dressed in blue, another in red, the third in yellow, and the fourth with a white blouse and blue skirt. The three primary colors, plus the whites of the first woman's bag and the last woman's blouse, balance the composition, just as the yellow of

the second woman's bag expands into the third woman's dress. Judging by the colors of their hair and skin, the first and third women are blonde, the second is black, and the fourth is brunette. The faces are of no interest to the artist; the simplification is almost caricatured, given the deformation of the limbs, necks, and heads. They have something of the female figures ***in Matisse's The Dance***. But the grace of Lorenzato's models comes from the rhythmic alternation of their bodies, as they are still but not rigid; effects of the twists of their bodies in full contemplation and the floating lightness of the fabrics.

The stacking of planes in this ***Models in Guanabara Bay*** is part of a pattern of the artist in the interplay between background and figure, plane and depth, painting as representation and painting as an affirmation of language. Two luminous portraits join this orientation, two women (***Untitled***, 1981, p. 154, and, ***Untitled***, 1987, p. 115), two paintings present in the artist's last solo exhibition while he was alive at the Museum of Art in Belo Horizonte, in 1995. It is interesting to note the connection of both women with certain paintings by Henry Matisse and Fernand Leger. Matisse and Léger, like so many other artists aligned with Expressionism and post-Cubism, artists who denied the realistic standard, affirmed the planar character of color and ornamental drawing in contrast to drawing aimed at the illusion of three--dimensionality - see ***Matisse - Red Studio***, 1911, oil on canvas, 181 x 219 cm, and ***Léger - Three Women***, 1921, oil, 183 x 251 cm.

The stacking of bands, present in these two paintings, the transition between plane and figure and the use of ornament, reached one of its peaks in Guignard. In the case of Lorenzato's first painting,note the lower band composed of small green, light yellow, light brown and cream colored lozenges, like hydraulic ceramic tiles easily found in old houses, until they began to be replaced by patterns and surfaces that were easier to clean; An intermediate band, predominantly blue, in which a woman, seated or reclining on a dark blue sofa (?), adorned by a tricolor plane (backrest, cushion? As seen so far, in the simple description and discussion of Lorenzato's works, the incidence of questions like these stems from the impossibility of stating this or that), leans towards a large, bulbous vase, occupied by white, yellow, red and (one flower) blue flowers, arranged among green branches. The upper band, the third, consists of thick red and yellow bands. The three layers are eminently planar, like the figure that stars in them. The exception is the vase, whose roundness is guaranteed by the shading.

The composition of the 1987 work is practically the same, with the woman settled on a blue sofa, the colors more incisive, the objects more defined; its structure, however, is considerably more complicated. While in the previous painting the background was resolved in three very distinct bands, in this one it is resolved in two, or rather, the intermediate band, corresponding to the sofa, retracts so that the two later ones meet. Reduced on one side to give passage to the floor and the wall and, on the other, by the large brown vase, the sofa unfolds into two planes of color, one light blue and the other dark blue, in which the woman fits.

Regarding this tension between plane and volume, note the insistence, in the paintings of the houses, on clotheslines occupied from one side to the other by clothes, sheets, etc.; the multicolored mosaic of rectangular planes, arranged side by side, occasionally interrupted by the presence of a pair of trousers - an inverted y -, contrasting with the depth of the houses, generally represented laterally, or in shots from below. Juxtaposed and superimposed on each other, composing suspended horizons or having a higher hill or mountain behind them, Lorenzato enunciates the residential complexes in coherence with the spontaneous flowering of the peripheral neighborhoods, faster than the instances of urban planning, accustomed to the logic of real estate speculation.

The way he conceives them, however, is less realistic than some of his commentators would like; it doesn't fit the classification of an artist of simple things. Following what was shown in two previous paintings, the one of the pink cloud, in the first place, and the quality of the chromatic accents, their judicious distribution across the canvas "car cemetery," both lead to the conclusion that the artist both observes and imagines.In this sense, he learned a lot from the masters whose works he systematically visited during his travels through Europe. Regarding the houses, compare those of Lorenzato with those of ***Giotto's fresco Exorcism of the Demons of Arezzo***, 1297-1299, 270 x 230 cm, belonging to the series ***Scenes from the Life of Saint Francis***, located in the Basilica of Saint Francis in Assisi. A jumble of houses, each supported by its architecture and color to claim attention, made against the grain of geometric

perspective, if only because this would be invented by Filippo Brunelleschi six decades after Giotto's death, in 1337. It is speculated that the prestige achieved by the classic ***Perspective as Symbolic Form***, by the German Erwin Panofsky, may have eclipsed the previous contribution of the Exorcism of the Demons of Arezzo, 1927-1929. Russian polymath Pavel Florensky, in his criticisms of systems of representation, particularly concerning ***inverse perspective***, a solid alternative to linear perspective[9].

In this direction, ***Caraça***, 1974 (p. 112) is a disturbing canvas, an abyss in relation to the delicate groups of houses that quick appreciation associates with nativity scenes. Painted white, displaying blue friezes, similar to bone structures seen in X-ray plates, the church tower of the religious complex, a cornerstone of Minas Gerais culture, rises beyond the mountain that forms the backdrop to the built complex, also functioning as a luminous axis and vertex of buildings whose side facades are more or less shaded. The tower does not rise at a right angle, and the two-story building, close to the ground, disappears at the lower right vertex of the painting. The distinct grid patterns of the roofs guarantee interest, vibrating with the mottled brown of the mountain range that shelters the centuries-old architecture. The impression left by this painting brings to mind the words of Jasper Johns who, like Lorenzato, had Paul Cézanne as one of his references: ***for me, all use of space is emotionally affective***[10]. The arrangement of depth in this painting does not pursue the cold and preconceived objectivity of geometric perspective, but brings with it a visualization charged with the action of consciousness relating to the world.

Books, 1990 (p. 147) concludes a brilliant lesson on the ambiguous condition of things in their relation to space, at once geometric and expressive. Just as in Cézanne, apples and pears were simultaneously spheres and cones, Lorenzato, using the title ***Books***, leads us to think of books in varied positions, standing and lying down, revealing themselves in depth, spines visible, or through the thickness composed of the pages - top, front and bottom cuts -, covers and back covers. The cleverness of the composition lies in making us see books and, at the same time, rectangular, square, trapezoidal, narrow and curvilinear planes. They are and are not books. This is not intended to imply, although it is possible, its approximation to ***This is not a pipe*** (***The Treachery of Images***, 1929), a popular work by René Magritte, concerning the irreducibility between the object and its representation, however truthful that representation may be.

Lorenzato's books are not unequivocal images, but, as Giulio Carlo Argan wrote about Cézanne: ***space*** [in Cézanne's painting] ***is not an abstraction, it is a construction of consciousness, or rather, the construction of consciousness given through the living experience of reality***[11]. Divided in half, the lower part is a mosaic of the geometric forms mentioned above; the upper half begins with the semicircular ribs of the spines of some of the volumes distributed in depth, one on top of the other, and unfolds into what appear to be covers illustrated with figures,ornamented, silhouettes, perhaps a door to the room where all that is. There is also a plane situated almost in the center, with a landscape with tree and sky. In any case, they are vague elements, from which no conclusion can be drawn. At the same time that the artist creates this ambiguity in the realm of meaning, our gaze wanders through the intricate arrangement of the composition, led by the thick lines of the sides of the books, which advance through the lying objects that, being diagonal, are inhabited by that arrangement of things which, even at rest, by virtue of their forms, are always throwing themselves beyond themselves.

Books has an affinity with ***My Palette***, n.d., (p. 50): front view of a cluster of cans of cylindrical paints with lids, most of them with brushes buried inside. The image in which the artist opens his chromatic ammunition is of a rougher extraction, less ambiguous than ***Books***, with the immediacy of a comic strip page made by someone who does not yet handle the codes of representation. Covered by the application of homogeneous colors, the volumes of the cans, with the labels deformed into trapezoids, remain flat planes, while their mouths, these circular and oval, betray the volumetry. The two cans at the top, cans of solvent of rectangular shape, represented in cavalier perspective, in an axonometric sketch, are left out of this description. The dirty gray that serves as a background to the composition, illuminates the colors. Like the green, surrounded by the primary colors - blue, yellow, red cans - all of them subdued, sober, serious.

Volumes or planes are terms with mutual boundaries, and the same is true of narrow planes, like the sides of books or the brushes buried in the cans and the paints, indistinct images, brushes

or lines, brushes and lines. One of the most unusual aspects of Lorenzato's work is due to his way of abandoning himself to reverie, to imagination, letting the world become increasingly his world. Among the most notable groups framed within this order of works, the one featuring bundles of bamboo, tree trunks, branches and related plant entities stands out. A cultivated field seen from afar, climbing the slopes along the highways, trees planted in public gardens with the aim of producing shade to intercede in favor of passersby, a row of bare trunks of tall trees (eucalyptus?) through which one glimpses a cluster of houses, trees sown flanking the roads, filtering the sun's rays, a shrub buried in a pot, a tangle of branches where a confusion of birds and butterflies perch, everything is valid for Lorenzato. The artist is not a country bumpkin in the legitimate, etymological sense of the term (one who comes from the countryside); he is, certainly, cunning, shrewd, he understands like few others the transition of his Belo Horizonte from province to metropolis. Proof of this is that his trees are all planted, not natural, and in one of his paintings, ***Untitled***, 1992 (p. 152), they are equated with the construction rules of factories with their vertical and inflexible chimneys, emitting the same flow of smoke. The division of the canvas into four blocks, all of them carefully treated internally, aligns with a cinematic narrative or, at least, one taken from comic books or even from the edited pages of weekly magazines, such as Cruzeiro, Manchete, Fatos e Fotos.

Even when planted, trees, bamboos, shrubs, and plants do not allow themselves to be subdued, as demonstrated by ***Untitled***, 1994 (p. 37), a closed and vertical phalanx of trunks preventing the view of what is behind, intertwined at the height of their canopies, an intertwining that says a lot about a poetics that does not allow itself to be dominated by this or that school, an attitude that is very typical of Minas Gerais, of suspicious people, who combine naiveté with intelligence. Lorenzato assigns to trees and plants the same interest that Claude Monet devoted to the trees on the edge of the lake or Paul Cezanne to the ***Great Pine***. The majesty of the plant kingdom, the expressiveness proper to its members, is evident in the insurmountable clumps of bamboo that rise up leaving regular rings. Like the one in the small painting (p. 93), in which the bamboo shield seems more solid than the mountains behind it; excavated by natural erosion or by the action of industry advancing through the bowels of the earth? One of the extraordinary examples of her expanded understanding of this realm is in ***Untitled***, 1974 (p. 47), a still life consisting of a green plant whose branches exceed the limits of the vase in which it was planted to spread over a white metal table. The predominance of the vivid red background sharpens the tension between the primary color and its complementary color and, as if that were not enough, the body of the plant, worthy of Maria Martins' visions, is replicated on the wall as a flattened and enlarged shadow. Clarice Lispector joins the group of those who, with Lorenzato, managed to glimpse with such force the mysteries of organisms.

The exuberance of Lorenzato's work stems from its multiplicity, from the interest with which he deals with the most varied subjects, everyday things that he revisits to demonstrate their inexhaustibility. In this sense, we have the summary of this artist averse to any school, free to wander everywhere, an attitude proper to his nomadic nature, perhaps a compensation for someone who earned his living painting the walls of his house, the walls that, as Osman Lins wrote, ***protect us so that we do not dissolve into the vastness of the earth***[12].

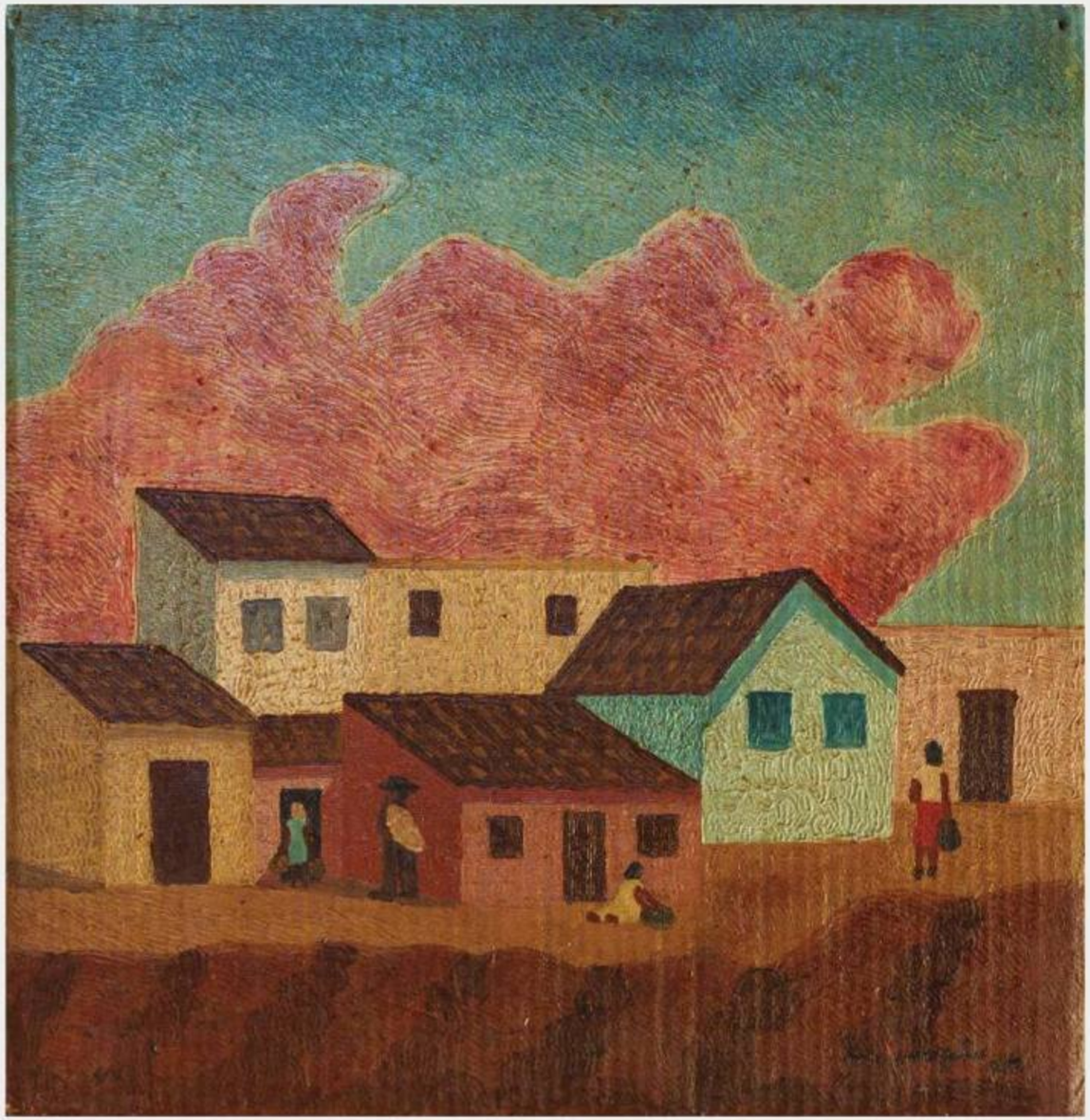
Among the surprises offered by Lorenzato's work, perhaps the most interesting are those in which he completely frees himself from the patterns of verisimilitude to enter a world of his own complete authorship. Good examples are his skies, his stars, his suns, the clouds he invented, such as the rose, already mentioned, or ***Sunset – Brasília***, 1979 (p. 87), where short, narrow wisps of red clouds occupy the blue of the sky, echoing the curves of the polychromatic procession of cars crammed into a traffic jam, descending towards the horizon squeezed between the buildings. What to say of the sky intoxicated by the ground, or the opposite, the ground intoxicated by the sky, composing a lake and islands bordered with the same white as the clouds (p. 92)? The plane tilts downwards towards the water, as in Caymmi singing the moon falling in love in the waters of Abaeté.

Agnaldo Farias
Curator

NOTES

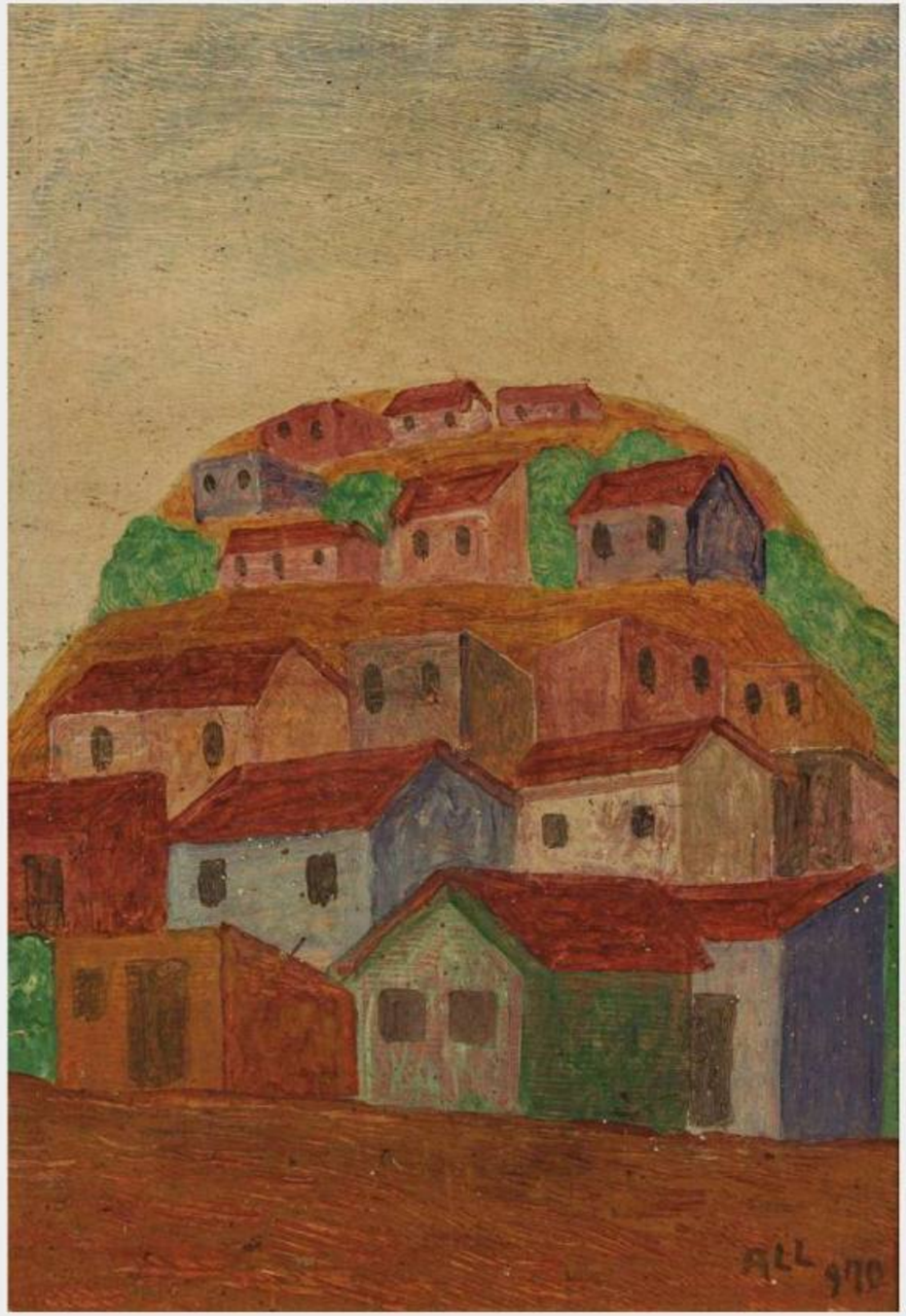
1. Semana do Folclore, Galeria Minart (1970); Cinco Primitivos, Galeria Guignard (1970); Primitivos Mineiros, Mandala Galeria de Arte (1980); 1st Exhibition of Popular Art and Crafts, Shopping Center (1981); First National Exhibition of Popular Painting, Galeria de Arte SESC Bauru (1982).
2. Barthes, R. – Writing Degree Zero, in: New Critical Essays. São Paulo: Cultrix, p. 118.
3. The three authors were almost randomly selected, without much concern other than noting the differences in the readings of a turbulent era.
4. Apud – Janaina Alves Melo (ed.), Lorenzato: Testimony. Belo Horizonte: C/Arte, 2004, p. 44.
5. Cited by Mario Vargas Llosa in the form of an epigraph to his classic The Dream of the Celt, about the astonishing life of the polymath Irishman Roger Casement.
6. Brodsky, J. – An Unusual Face, in: On Exile. Belo Horizonte: Âiné, 2016, p. 49.
7. According to Duff, approaching Vicenza from the north meant encountering Villa Trissino, the first example of classical architecture in the city. During the course of its construction, the nobleman, polymath, and its author Giangiorgio Trissino discovered the talented worker Andrea dalla Gondola, whom he taught Latin and architecture, and whose surname he changed to Palladio. If one opted for the southern entrance, one would come upon the Villa Rotonda, dominating the road like a fortress, the most perfect expression of classical order in all architecture, perhaps the most famous house in the world. [Let Le Corbusier say so, the exegetes of the Swiss architect will remark]. Charles Duff, Porto Alegre: Philia & Filia, vol. 1, no. 1, Jan/Jun 2010.
8. Claudia Gianetti and Thomas Nölle, July 1988, in: Janaina Alves Melo (ed.), op. cit., pp. 31–32.
9. Floriênski, P. – Reverse Perspective. São Paulo: Editora 34, 2012. This author was active in the Russian educational system, a professor at VKhUTEMAS, and as such personally endured the process of suppression of ideas promoted by the government led by Stalin.
10. Castleman, R. – Jasper Johns – A Print Retrospective. Exhibition catalogue. New York: MoMA, 1986, p. 19.
11. Argan, G. C. – Modern Art. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 113.
12. Osman Lins – Retable of Saint Joana Carolina, in: Nine, Novena. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.





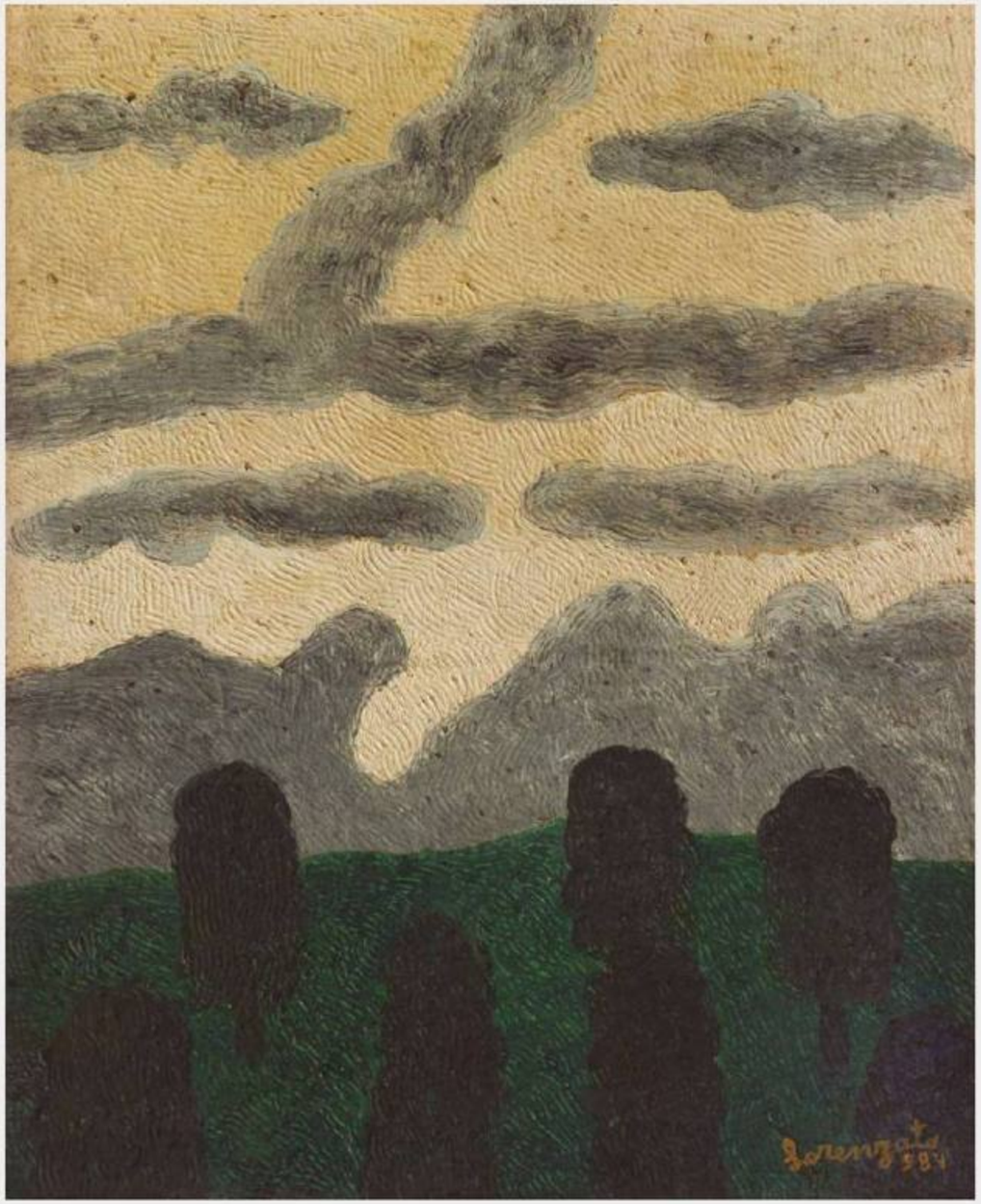
Sem Título, 1984
óleo sobre tecido colado em papelão
53 x 51 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1984
oil on fabric glued to cardboard
53 x 51 cm
signature lower right



Untitled, 1970
oil on chipboard
33 x 23 cm
signature lower right

Sem Título, 1970
óleo sobre aglomerado
33 x 23 cm
assinatura inf. dir.

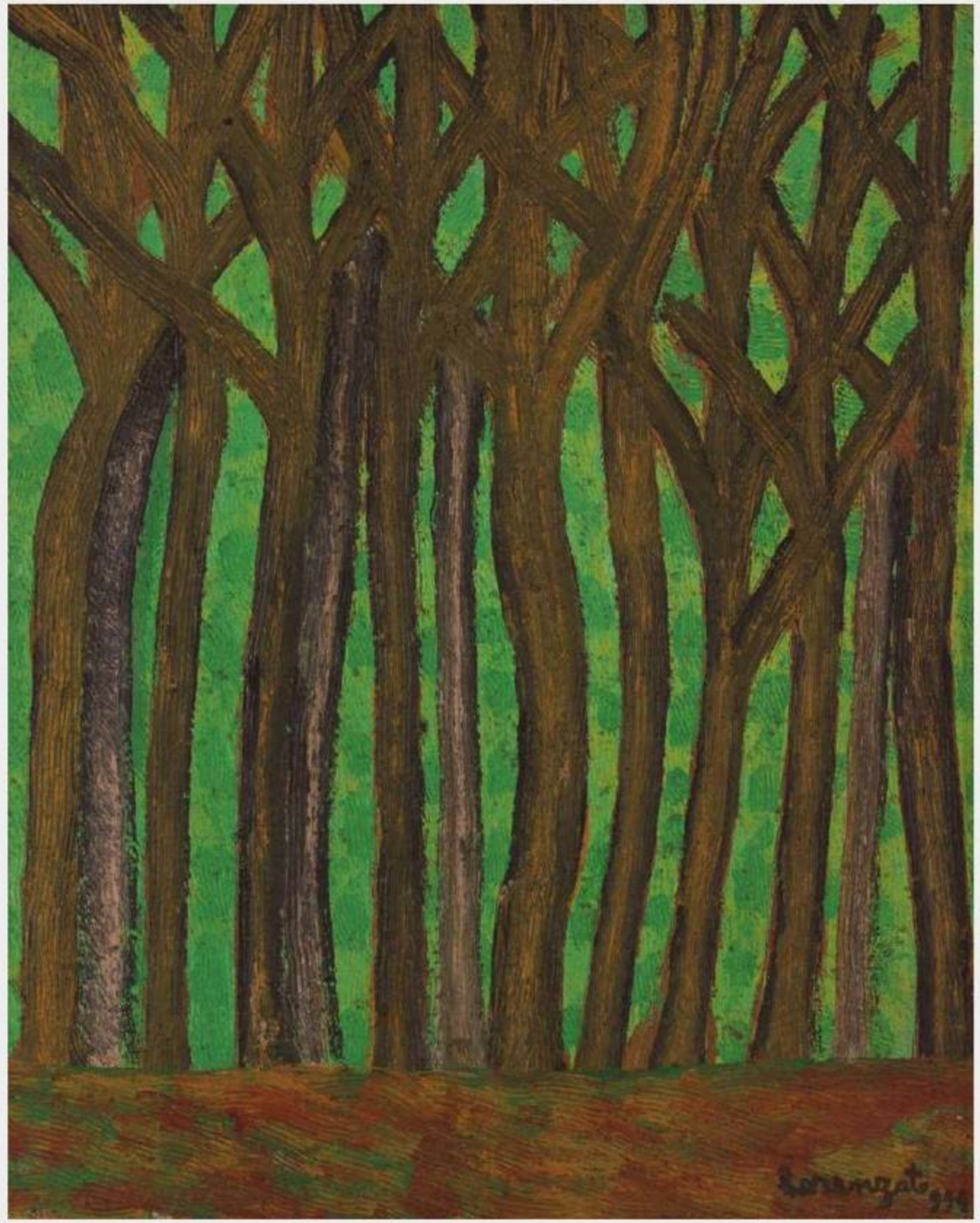


Sem Título, 1984
óleo sobre aglomerado
48 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 22.

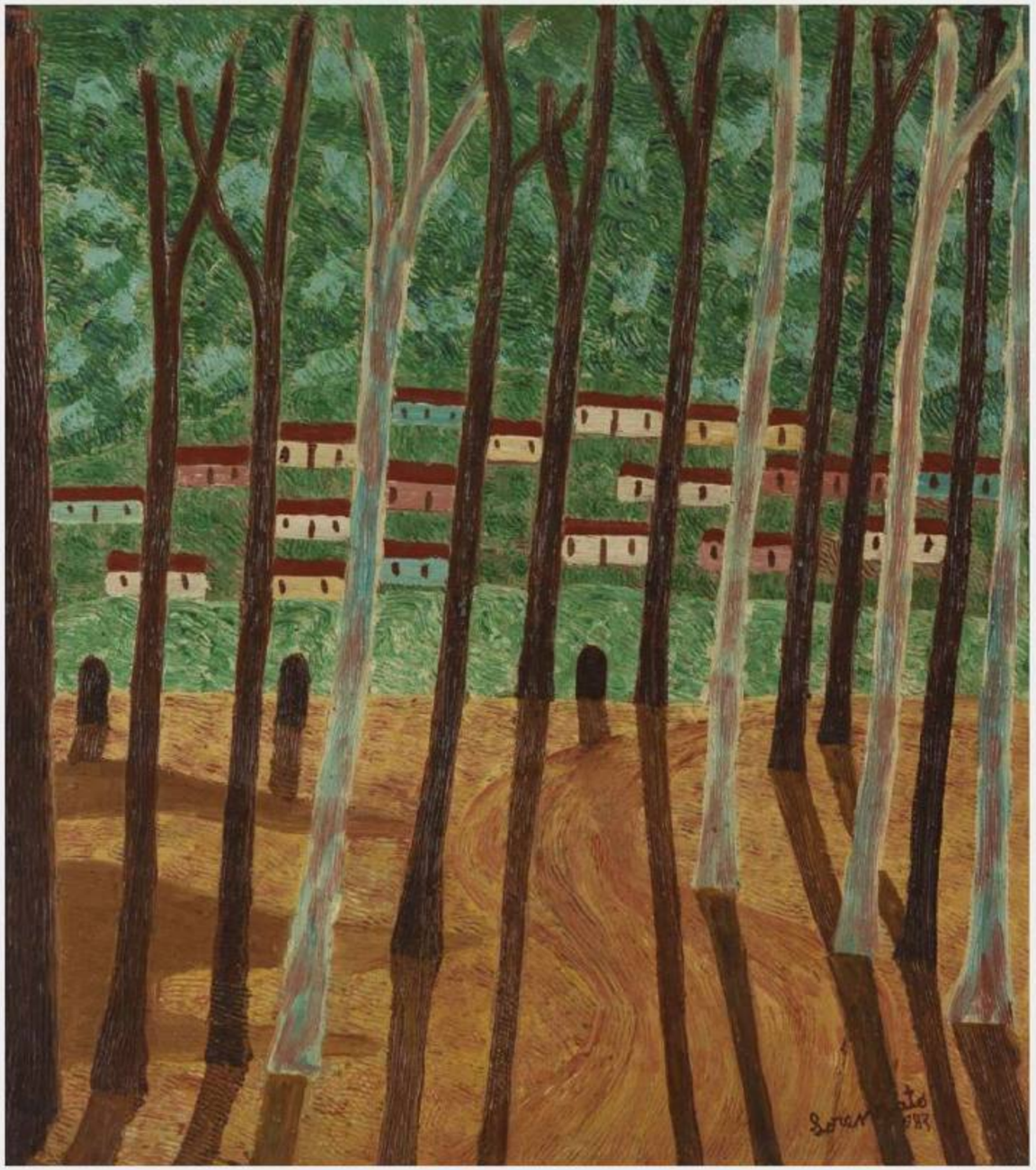
Untitled, 1984
oil on chipboard
48 x 40 cm
signature lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 22.



Untitled, 1994
oil on chipboard
61 x 49 cm
signature lower right

Sem Título, 1994
óleo sobre aglomerado
61 x 49 cm
assinatura inf. dir.

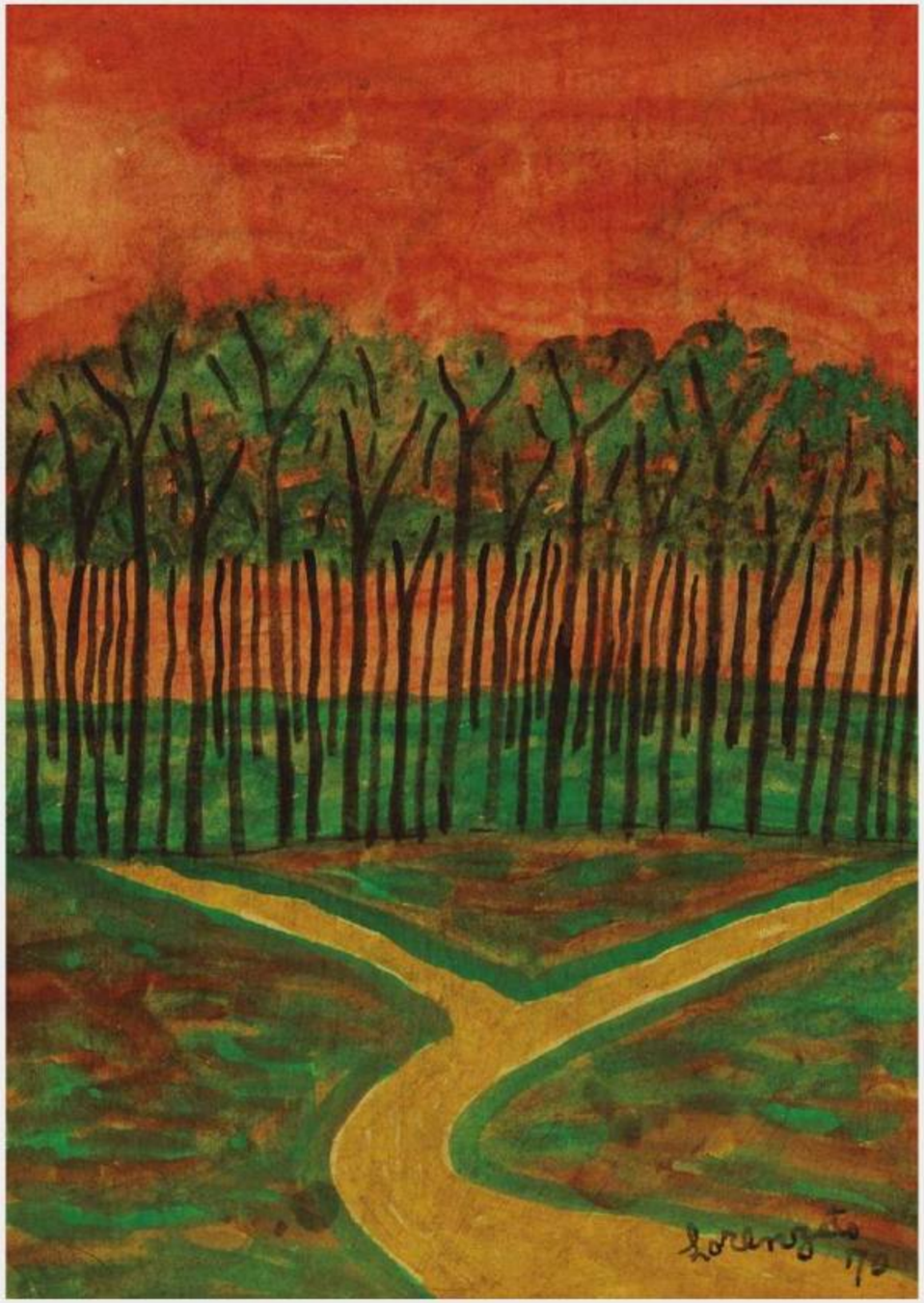


Sem Título, 1983
óleo sobre aglomerado
60 x 53 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1983
oil on chipboard
60 x 53 cm
signature lower right







Sem Título, 1970
aquarela sobre papel
34 x 24 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1970
watercolor on paper
34 x 24 cm
signature lower right

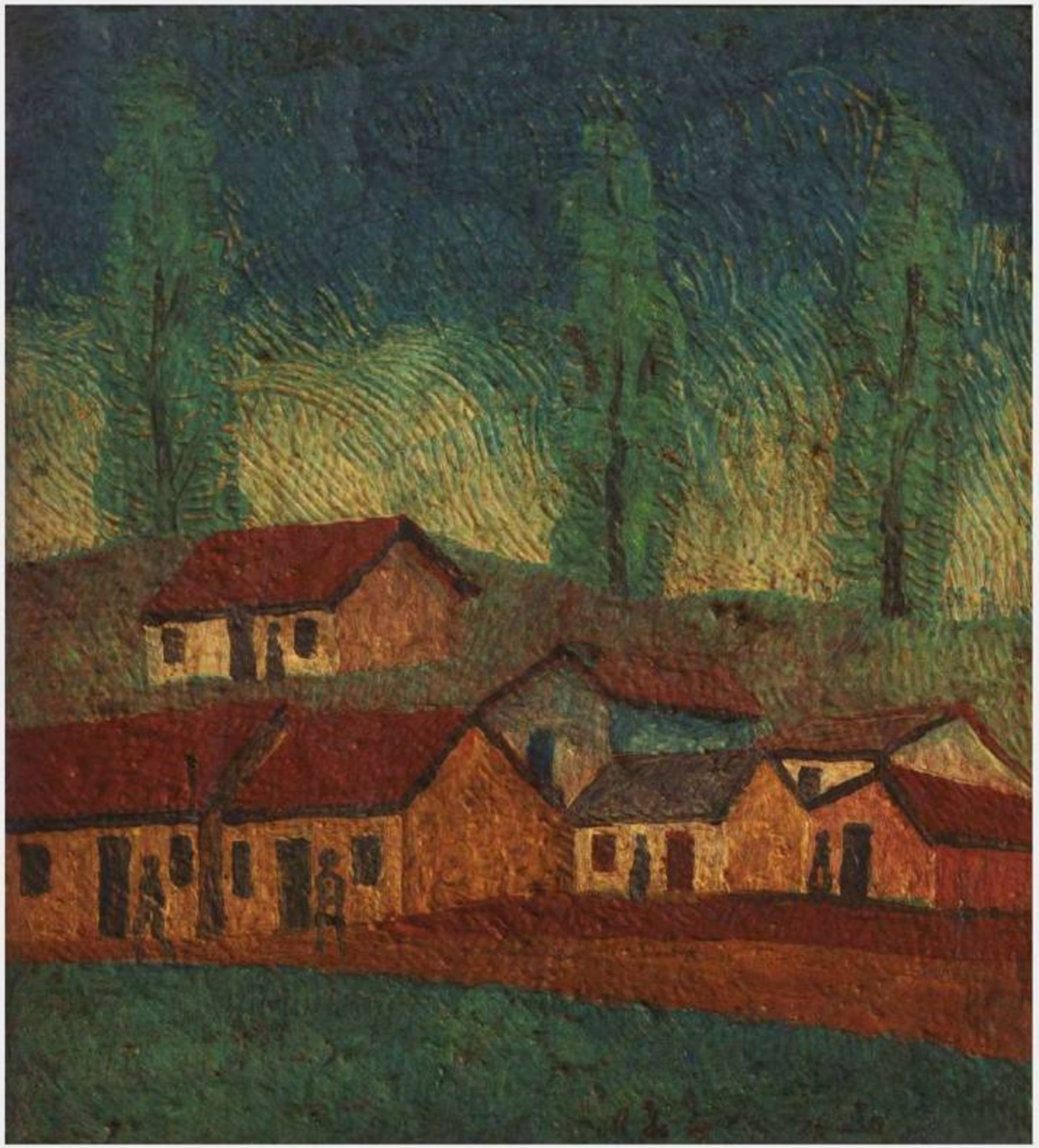


Bridge in the Quitandinha Hotel Park, Petrópolis, Nighttime, 1948
oil on chipboard
34 x 30 cm
signature lower right.

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.

Ponte no Parque do Hotel Quitandinha Petrópolis Noturno, 1948
óleo sobre aglomerado
34 x 30 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.



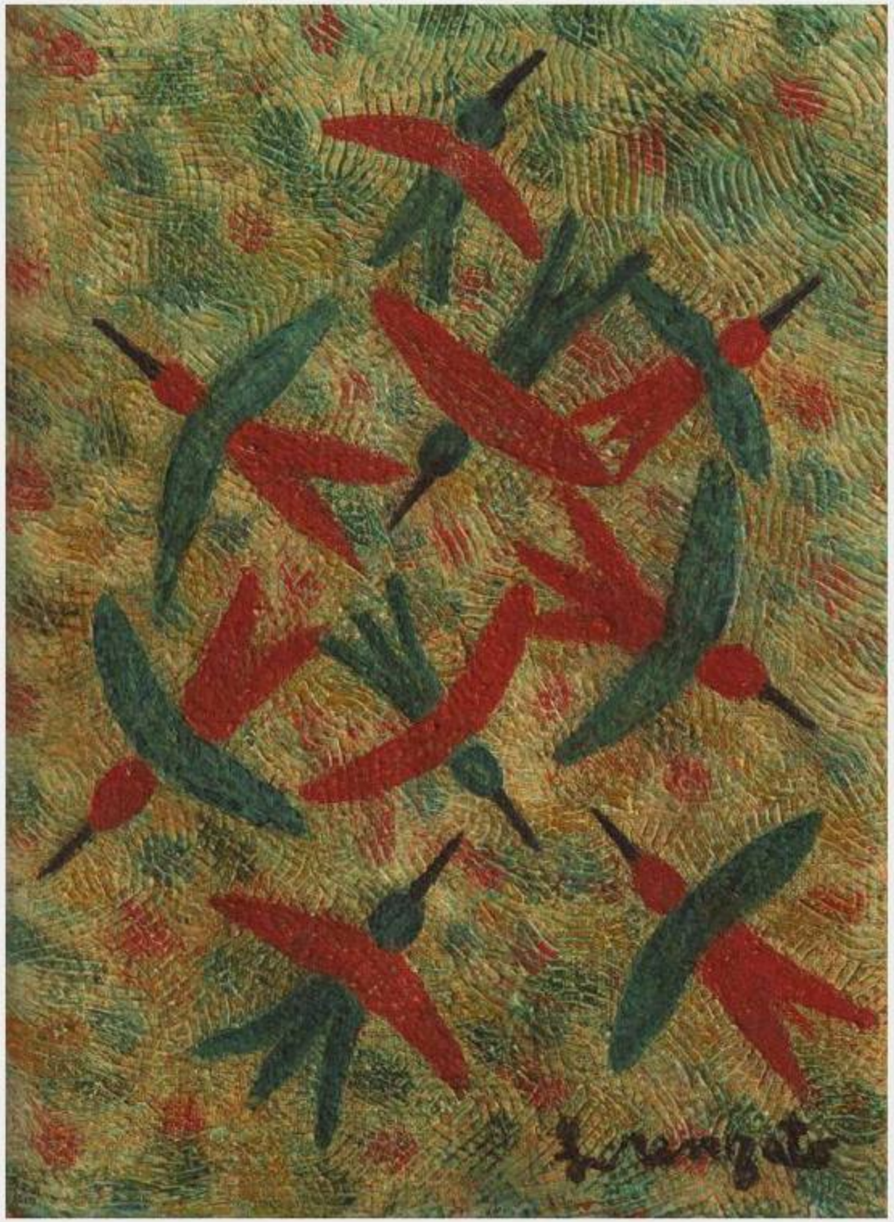
Sem Título
óleo sobre tela
30 x 28 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
oil on canvas
30 x 28 cm
signed lower right



Untitled, 1974
oil on canvas glued to chipboard
28 x 25 cm
signature lower right

Sem Título, 1974
óleo sobre tela colada em aglomerado
28 x 25 cm
assinatura inf. dir.

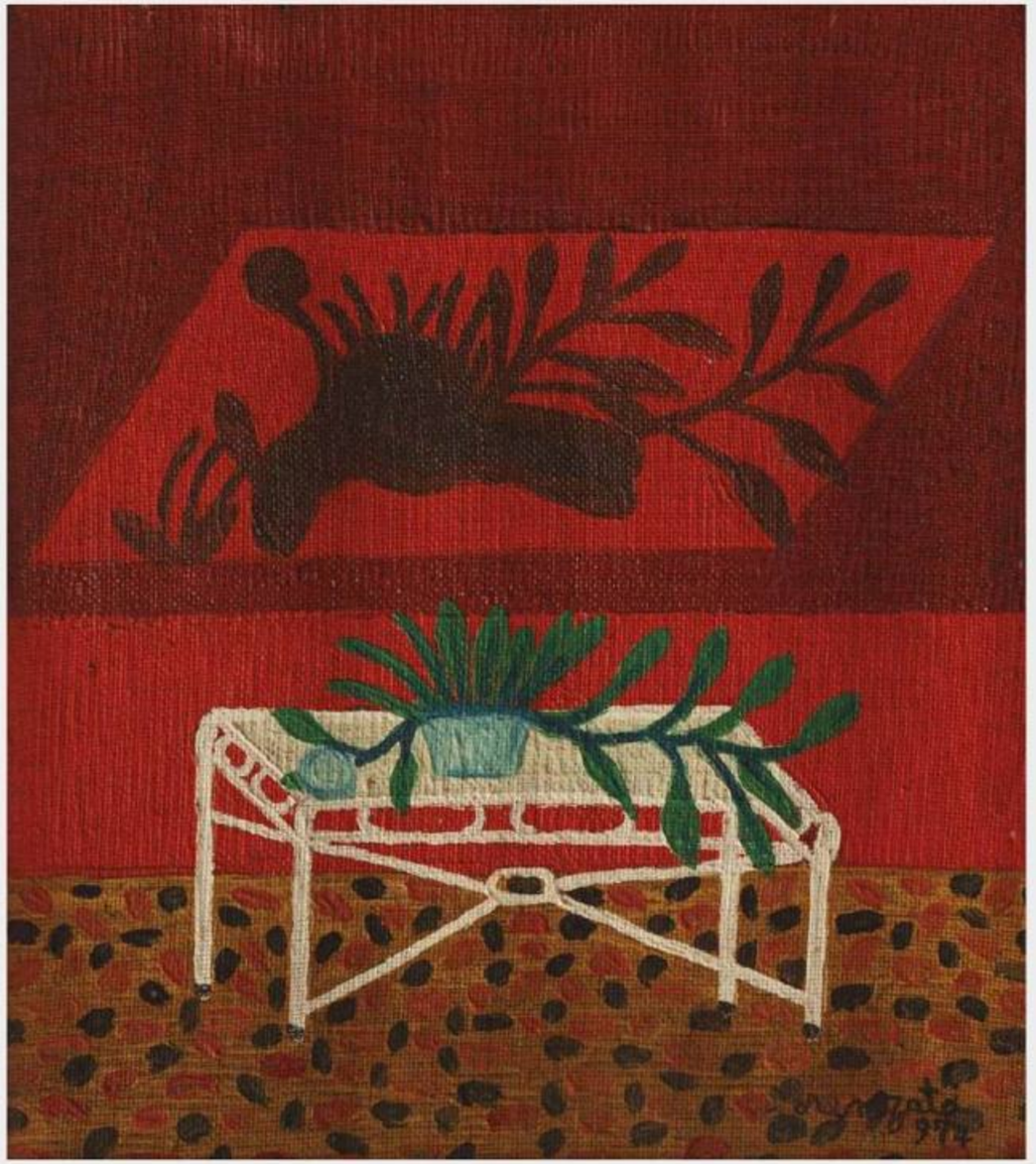


Sem Título
óleo sobre tela
32 x 23 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 42.

Untitled
oil on canvas
32 × 23 cm
signed lower right.

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 42.

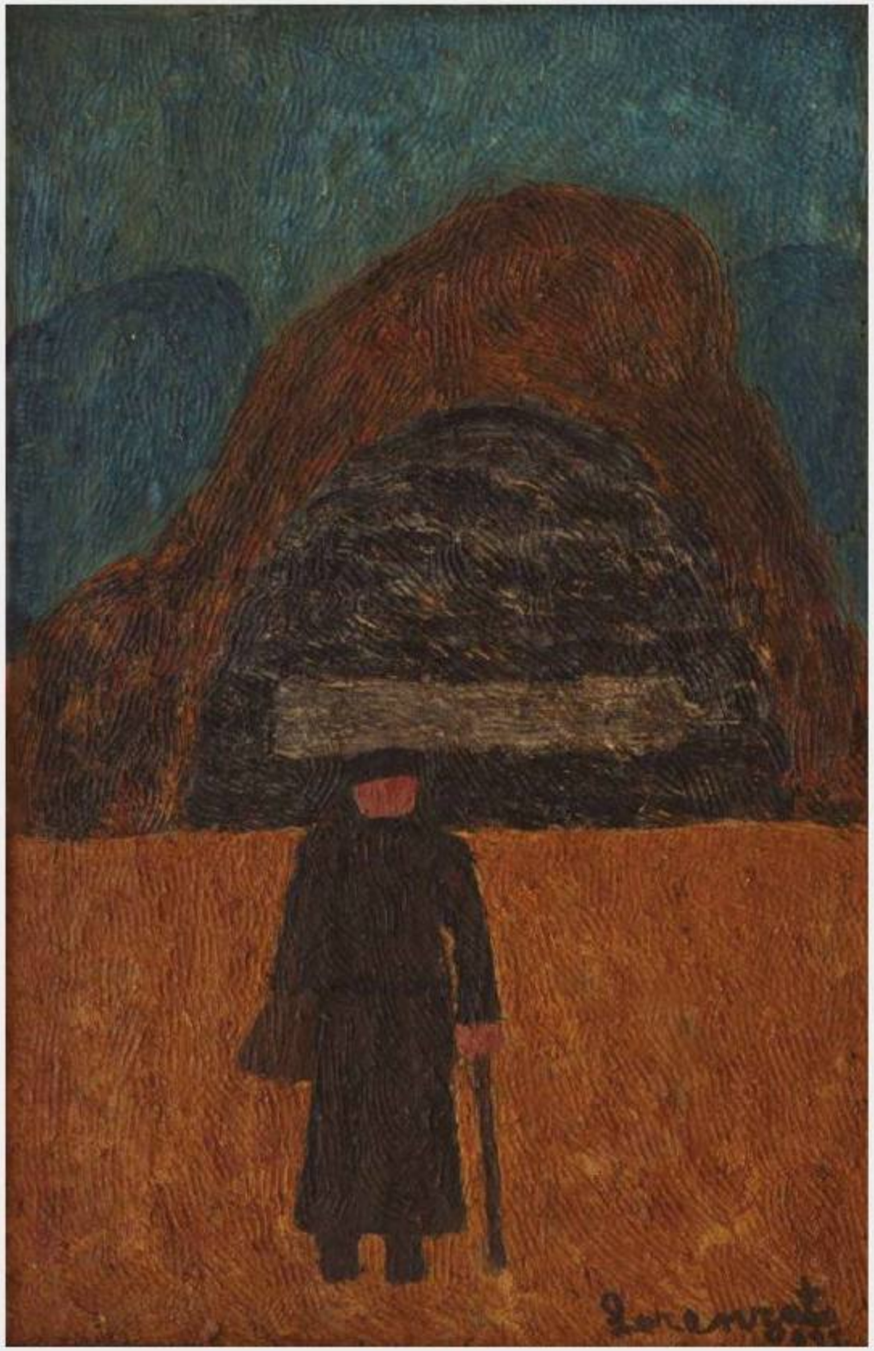


Untitled, 1974
oil on steel mesh
33 × 29 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 54.

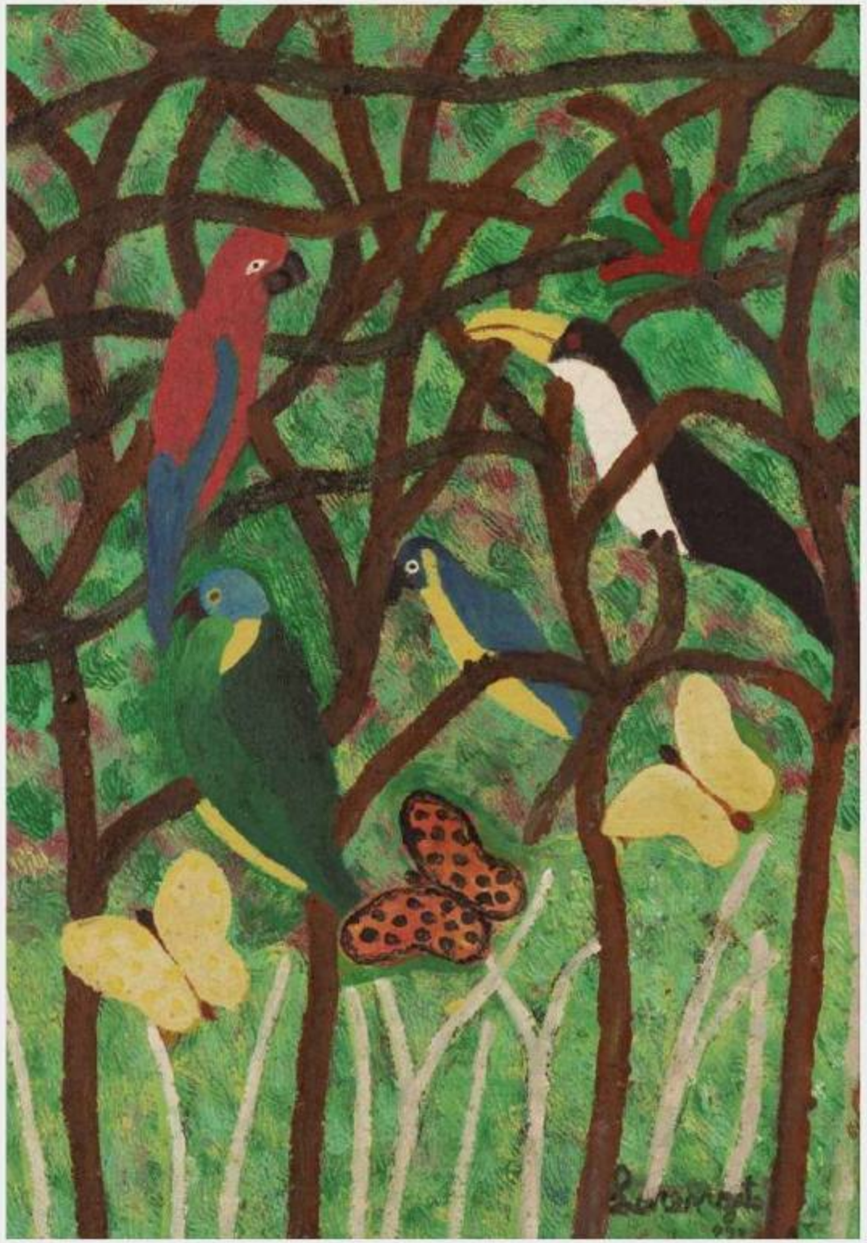
Sem Título, 1974
óleo sobre malha de aço
33 x 29 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 54.



Sem Título, 1992
óleo sobre tela colada em aglomerado
49 x 32 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1992
oil on canvas glued to chipboard
49 x 32 cm
signature lower right



Untitled, 1993
oil on canvas
60 × 43 cm

signed lower right
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.

Sem Título, 1993
óleo sobre tela
60 x 43 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.

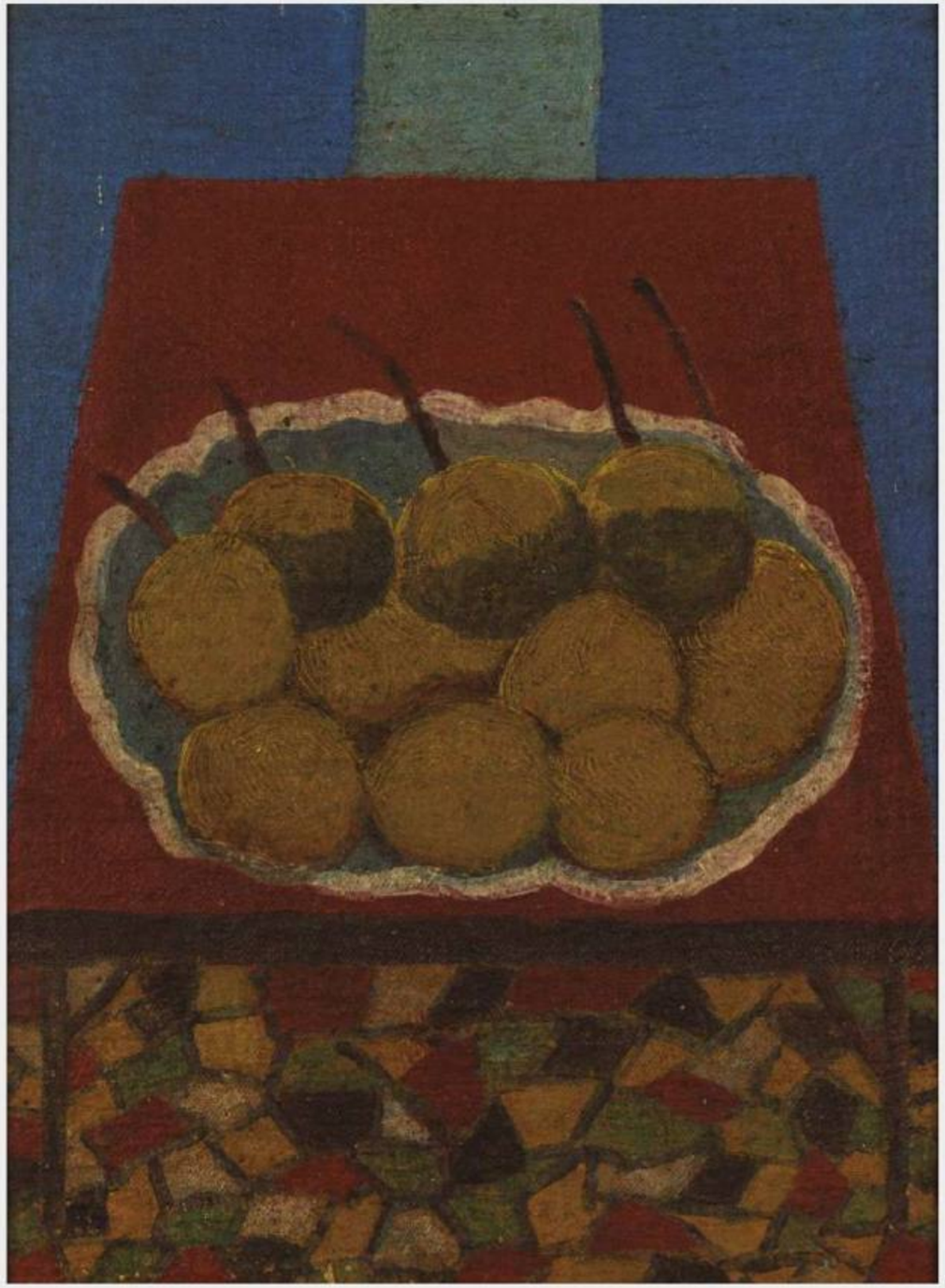


A Minha Paleta
óleo sobre tecido colado em aglomerado
42 x 30 cm

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.

My Palette
oil on fabric mounted on particle board
42 × 30 cm

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.



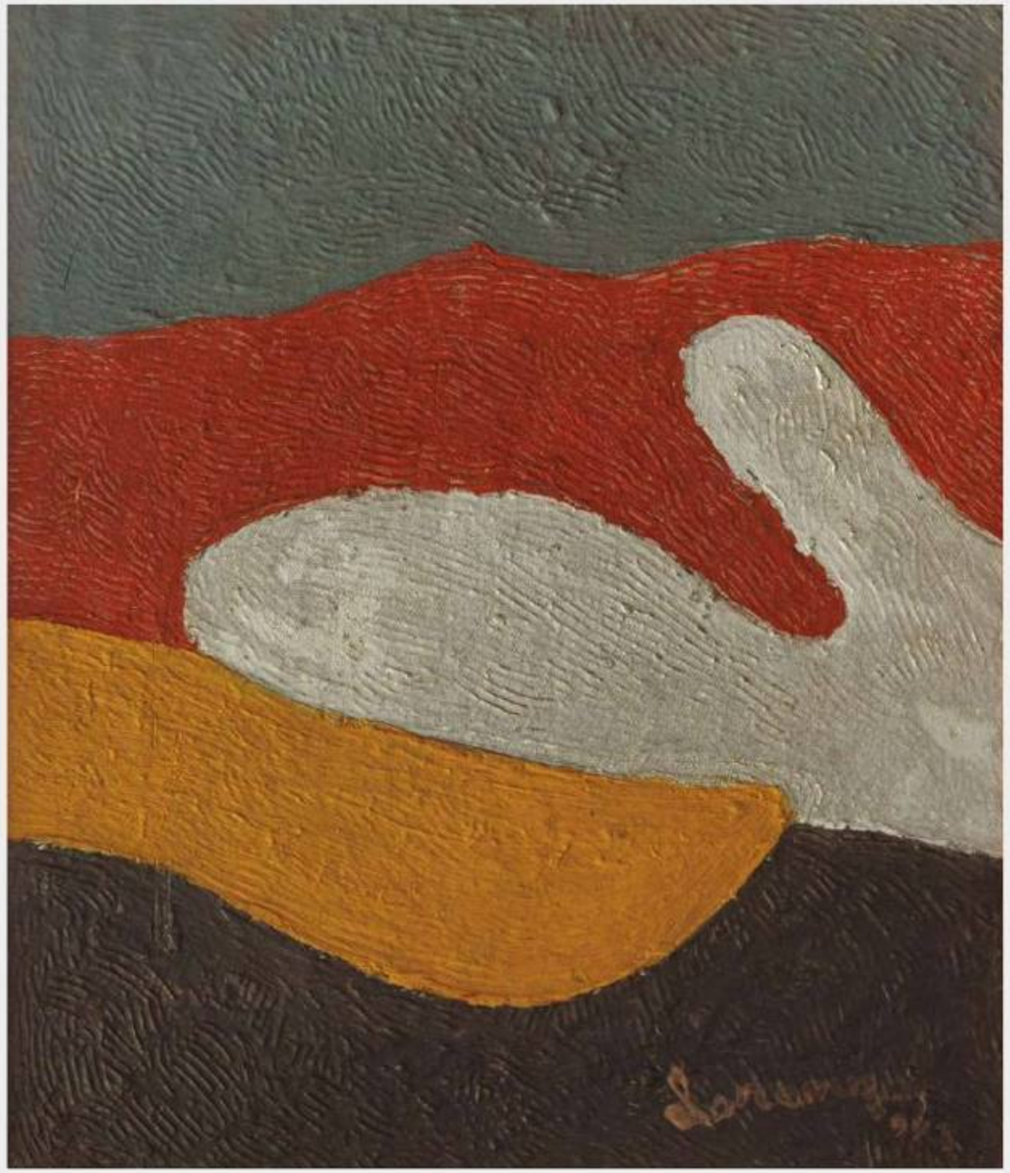
Untitled
oil on canvas mounted on particle board
47 × 35 cm

Sem Título
óleo sobre tela colada em aglomerado
47 x 35 cm



Sem Título
óleo sobre aglomerado
22 x 22 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
oil on particle board
22 × 22 cm
signed lower right

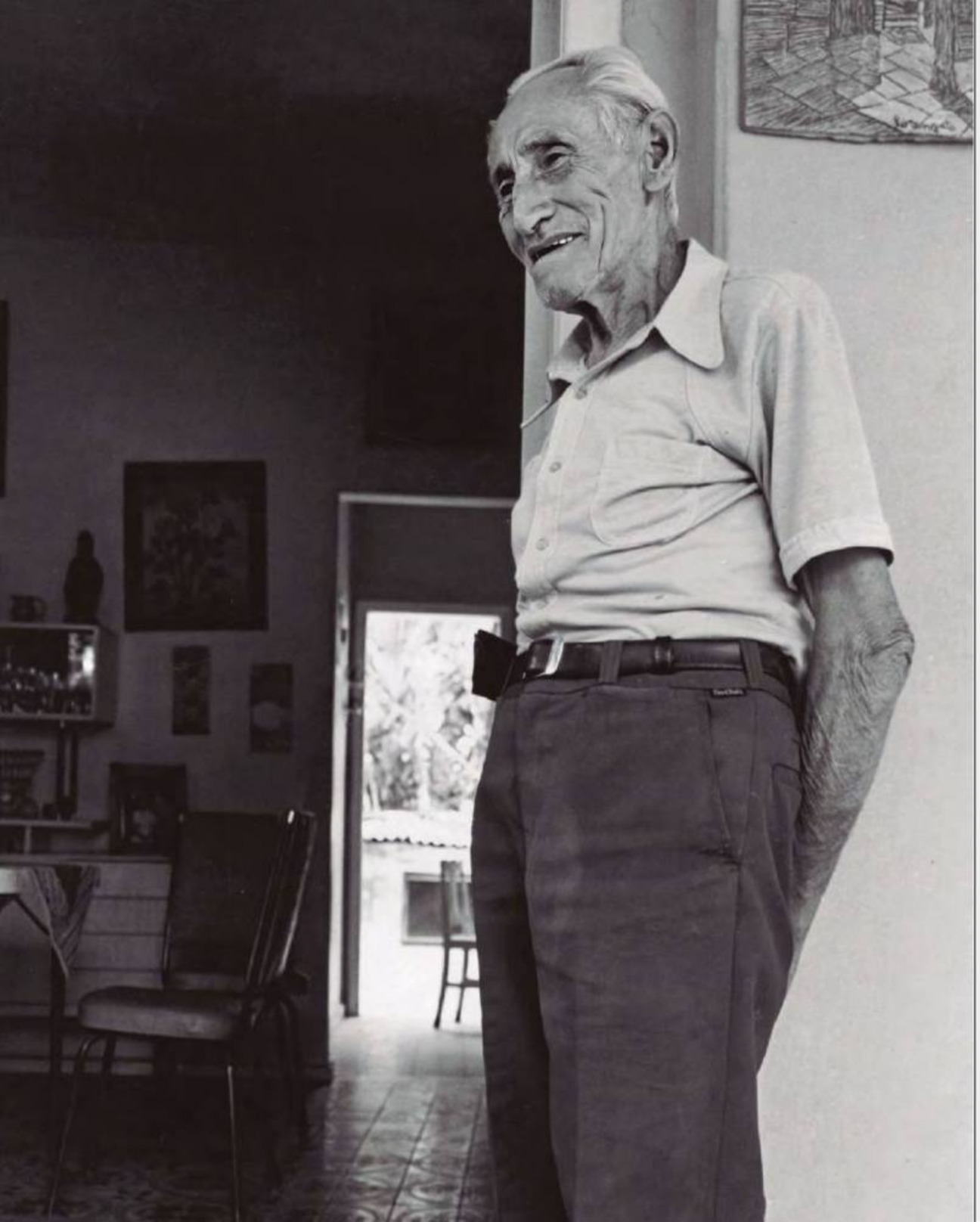


Sem Título, 1993
óleo sobre aglomerado
35 x 30 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 51.

Untitled, 1993
oil on particle board
35 × 30 cm

signed lower right
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 51.



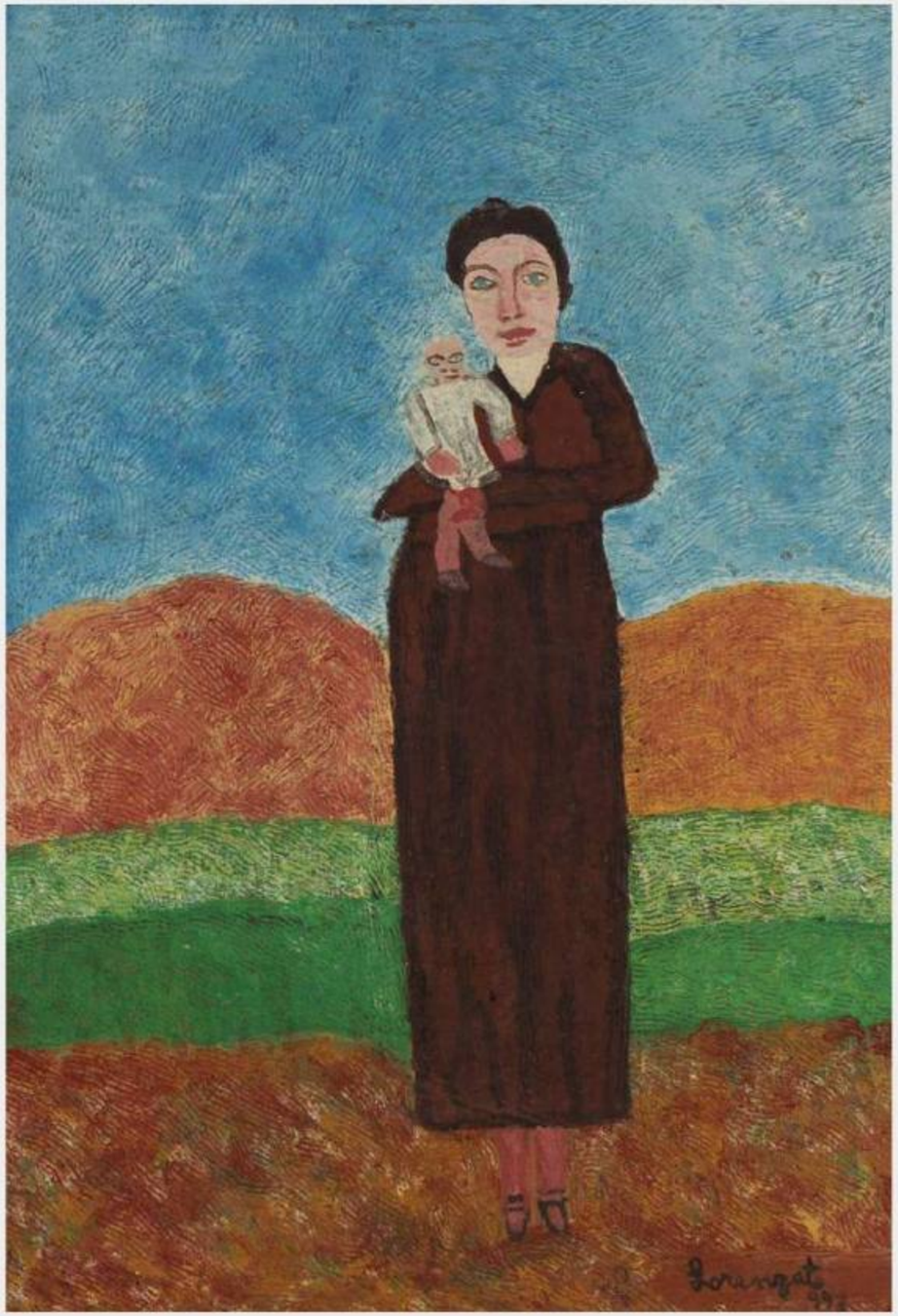


Untitled, 1933
oil on canvas
88 × 68 cm
signed lower right

The earliest known work by Lorenzato in the world.

Sem Título, 1933
óleo sobre tela
88 x 68 cm
assinatura inf. dir.

Obra mais antiga de que se tem conhecimento no mundo feita por Lorenzato.



Sem Título, 1993
óleo sobre tela
65 x 46 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1993
oil on canvas
65 × 46 cm
signed lower right



Untitled
oil on cardboard box
20 × 20 × 14 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre caixa de papelão
20 x 20 x 14 cm
assinatura inf. dir.

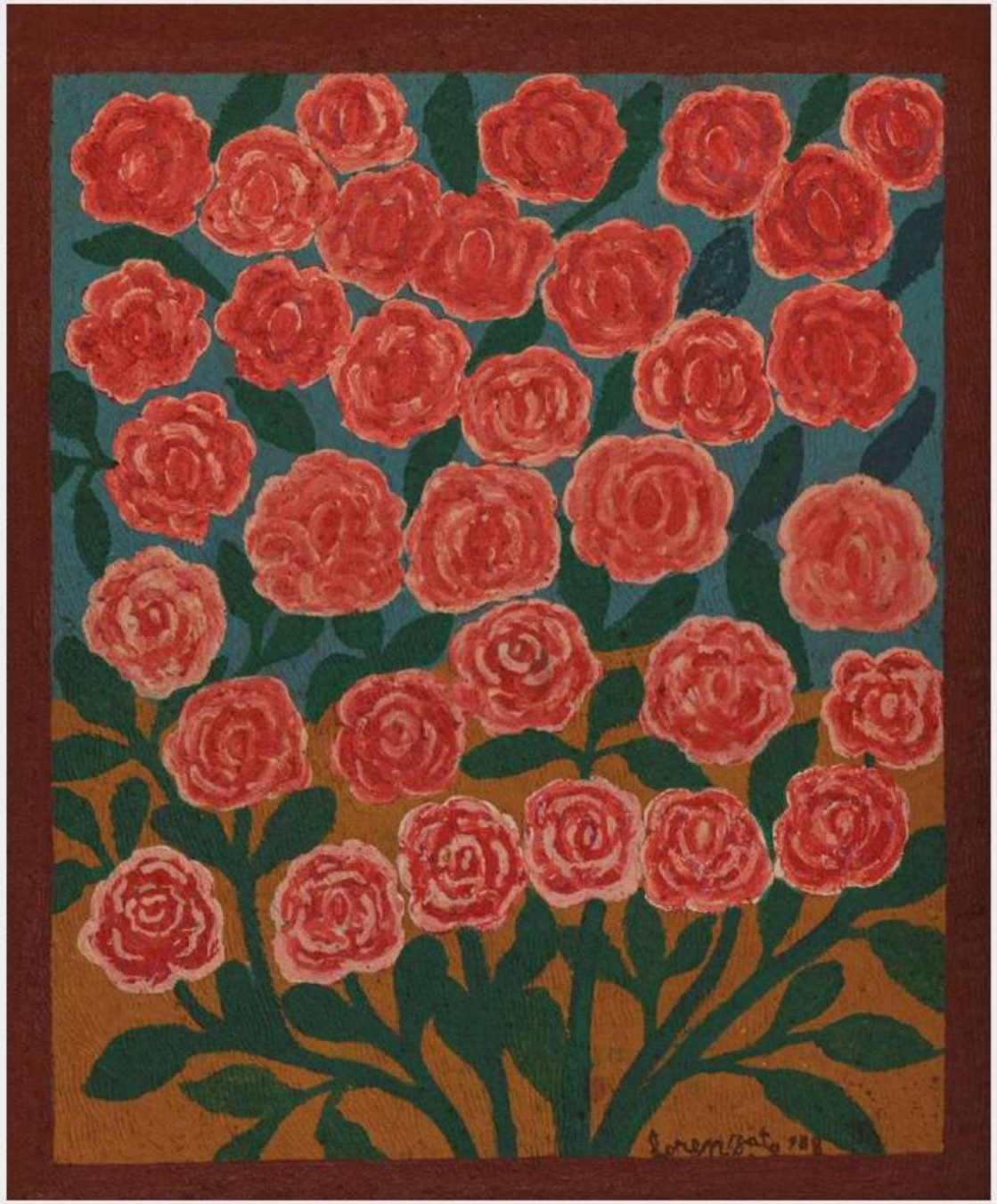


Sem Título
óleo sobre aglomerado
76 x 57 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, nas páginas 220 e 234.

Untitled
oil on particle board
76 × 57 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on pages 220 and 234.



Untitled, 1988
oil on particle board
60 × 48 cm
signed lower right

Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
60 x 48 cm
assinatura inf. dir.





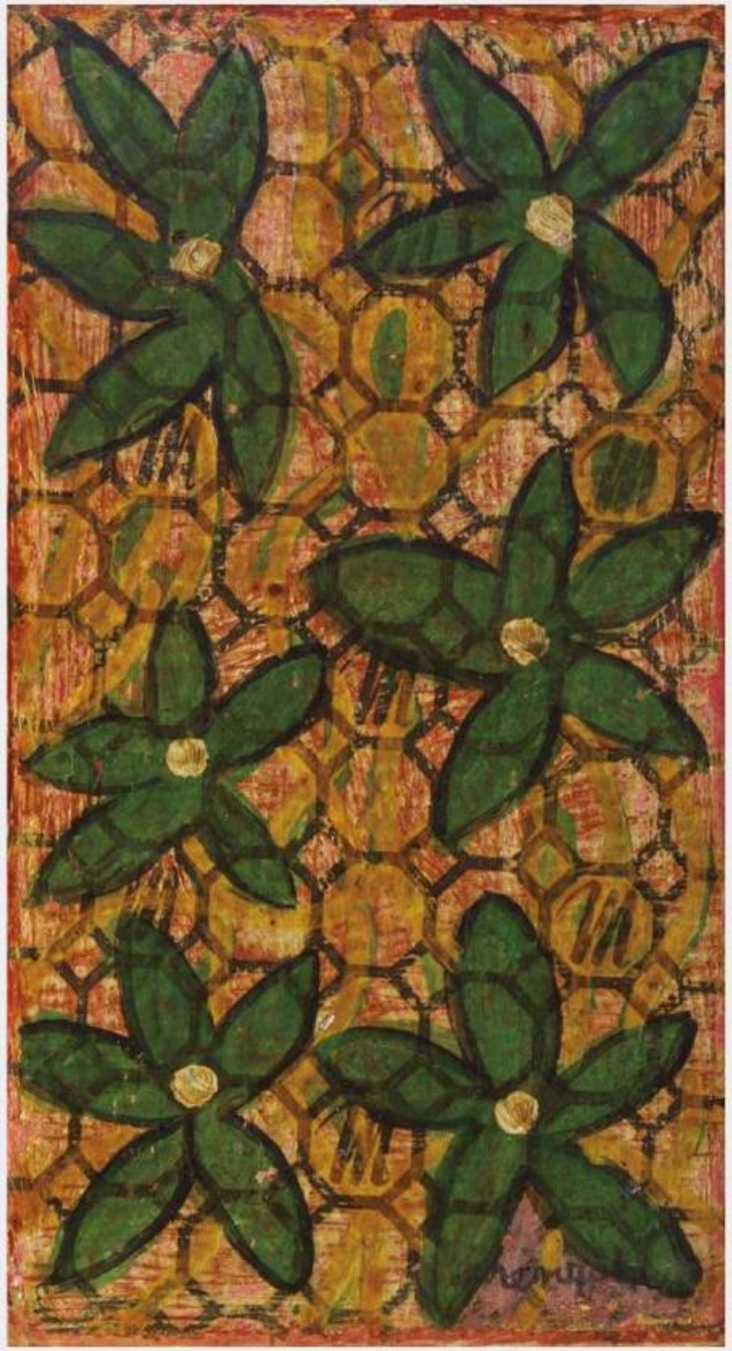






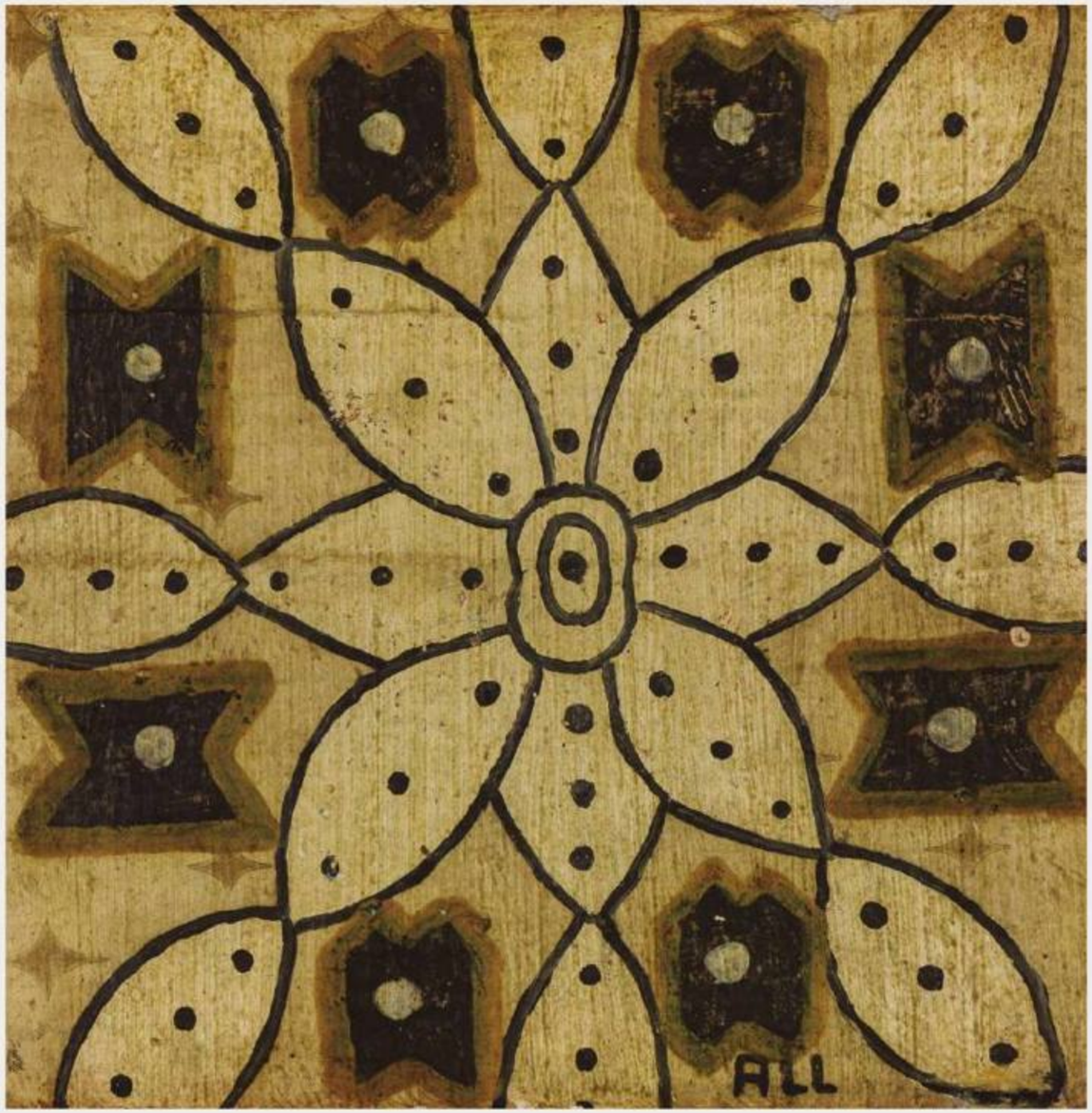
Sem Título
óleo sobre aglomerado
37 x 31 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
oil on particle board
37 × 31 cm
signed lower right



Untitled
oil on paper mounted on particle board
31 × 17 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre papel colado em aglomerado
31 x 17 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título
óleo sobre aglomerado
32 x 32 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.

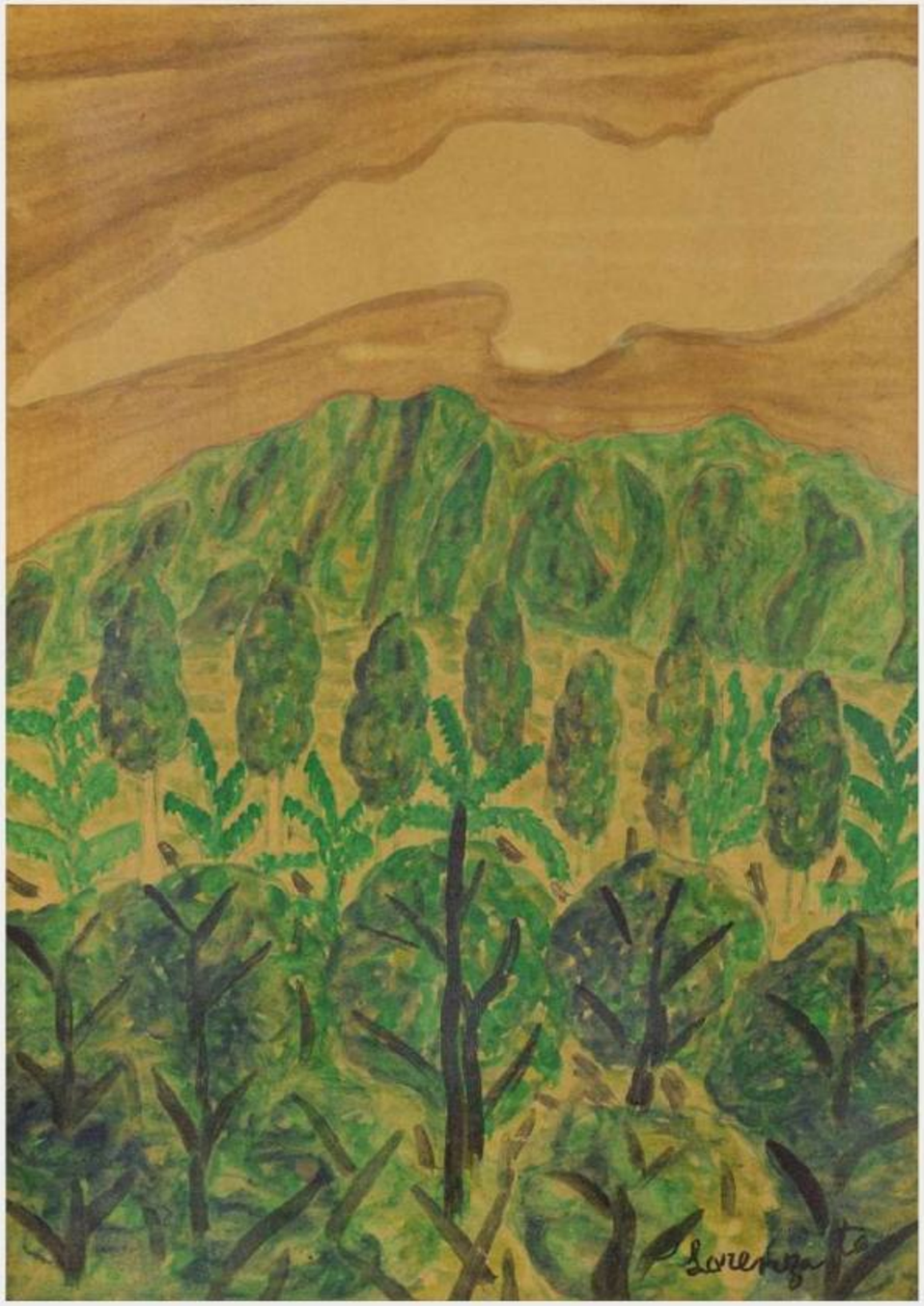
Untitled
oil on particle board
32 × 32 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.



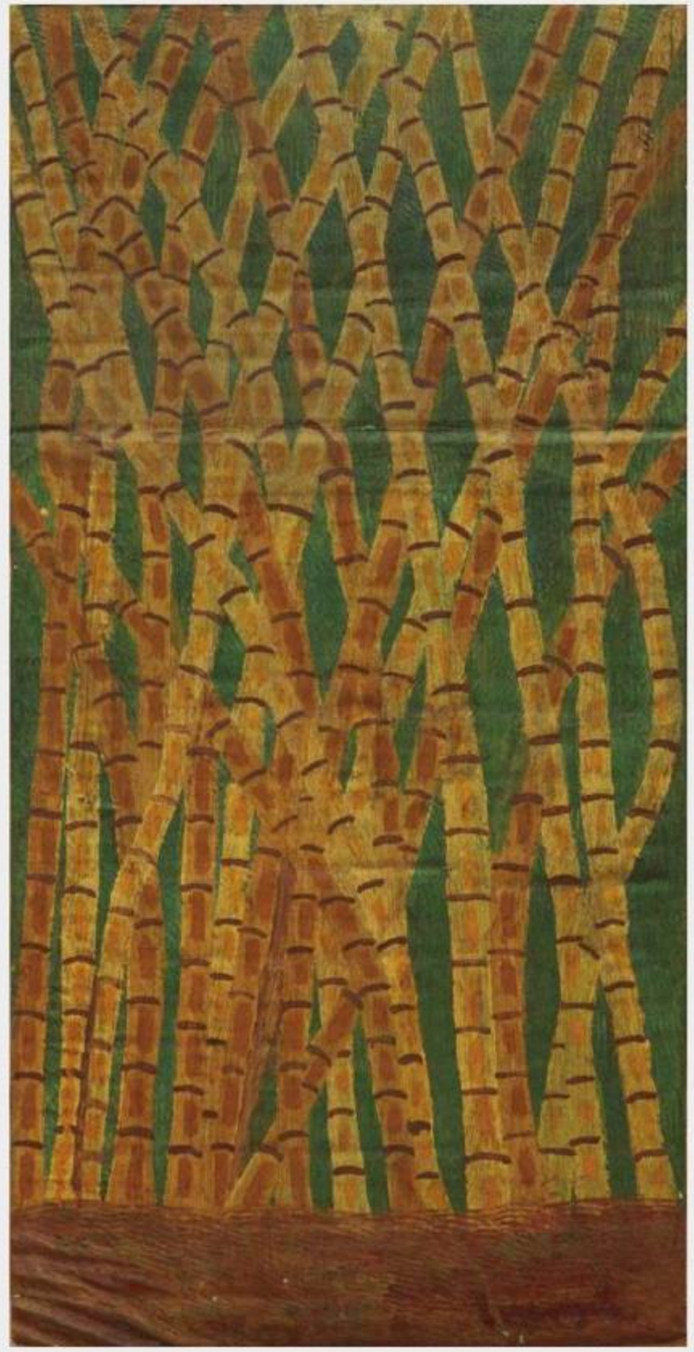
Untitled
oil on cardboard
30 × 27 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre papelão
30 x 27 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título
aquarela sobre cartão
49 x 34 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
watercolor on card
49 × 34 cm
signed lower right



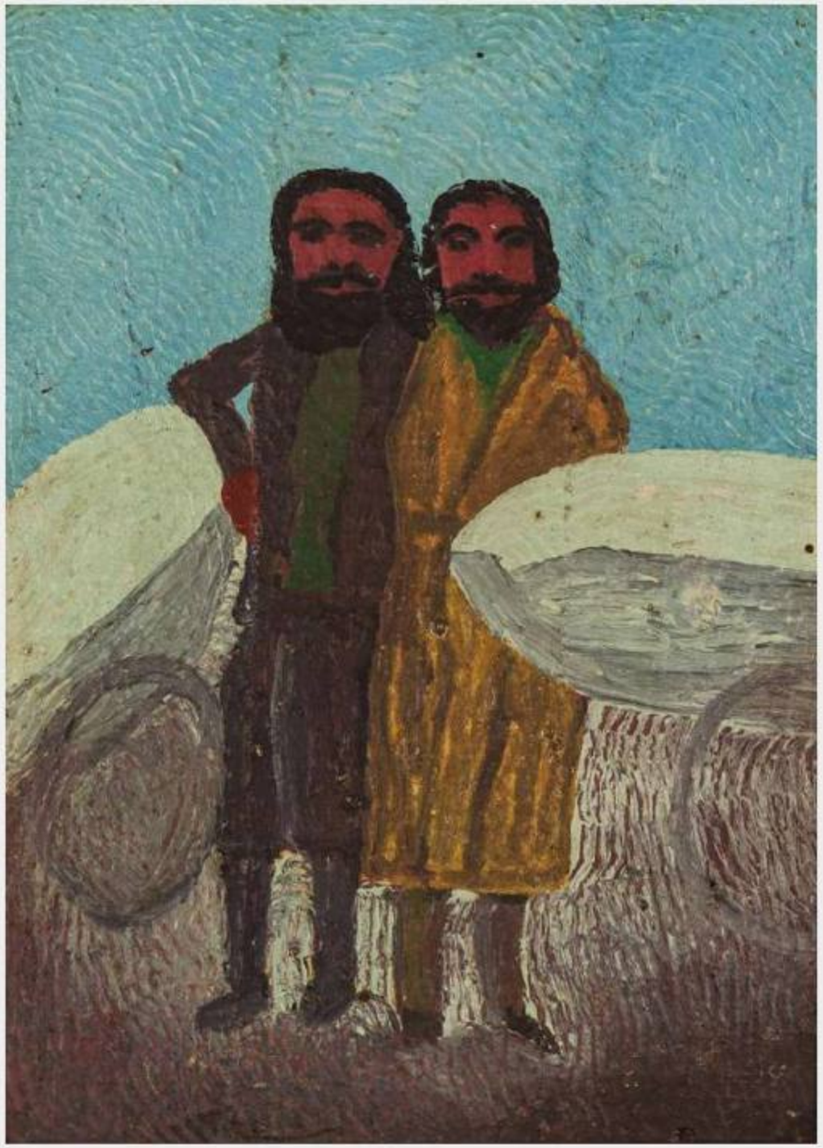
Untitled
oil on fabric mounted on particle board
60 × 30 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre tecido colado em aglomerado
60 x 30 cm
assinatura inf. dir.







Sem Título
óleo sobre tela colada em aglomerado
22 x 16 cm

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, nas páginas 3 e 148.

Untitled
oil on canvas mounted on particle board
22 × 16 cm

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on pages 3 and 148.

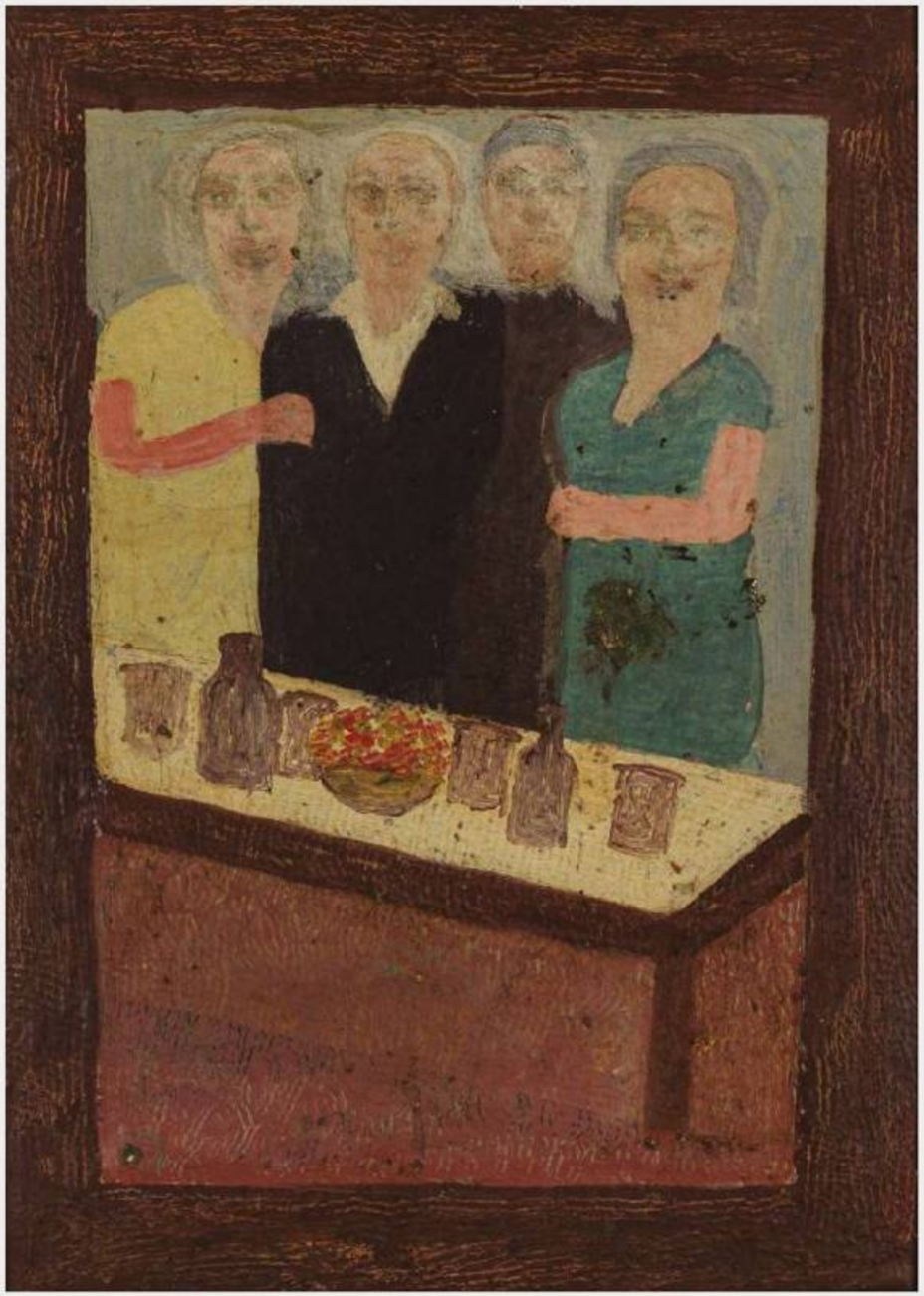


Untitled, 1990
oil on canvas mounted on particle board
50 × 41 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Inscription: "Interaction with my colleague Fani Bracher, whom I greatly admire."

Sem Título, 1990
óleo sobre tela colada em aglomerado
50 x 41 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Dedicatória: Interação com a colega Fani Bracher que muito adimiro.

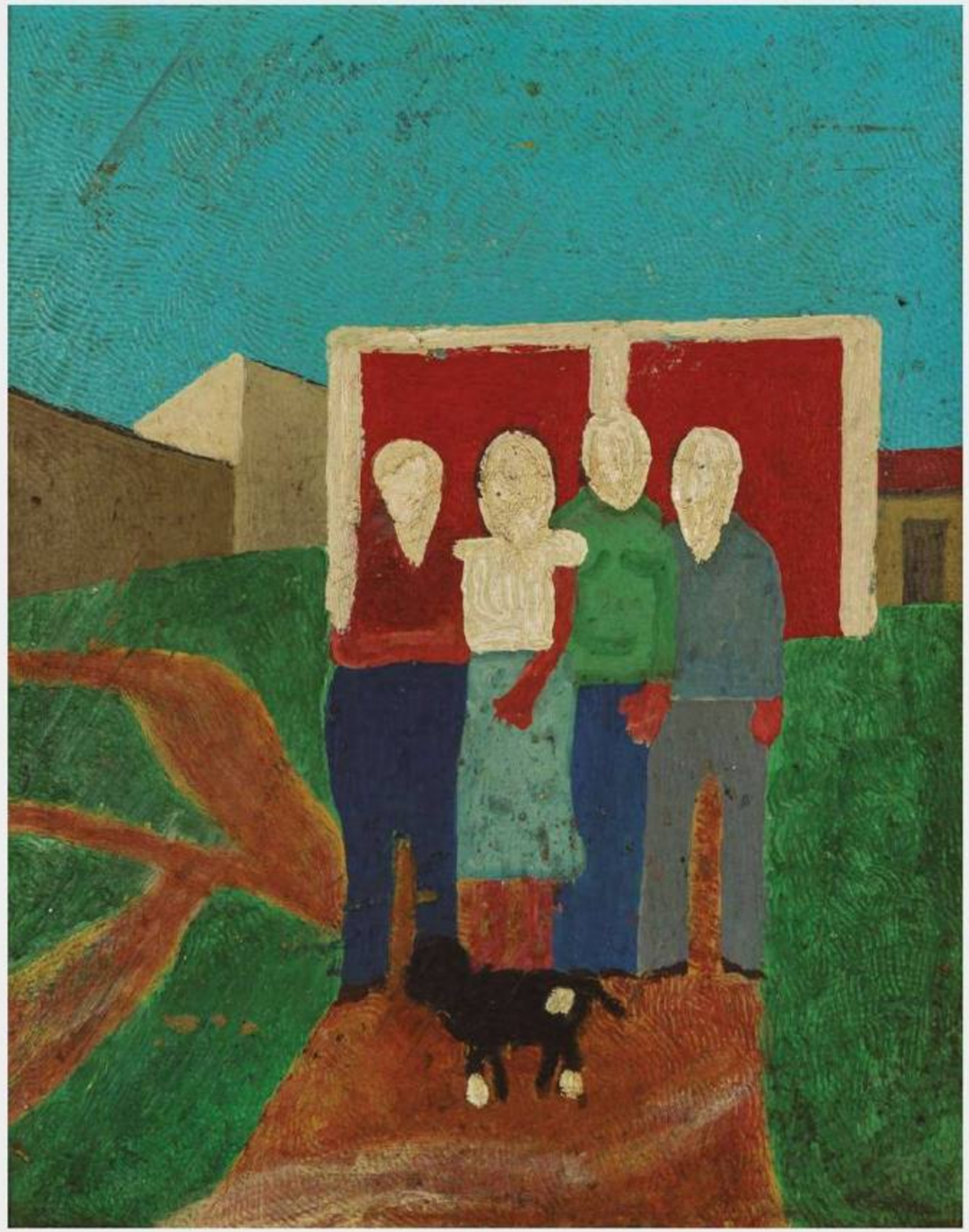


Sem Título
óleo sobre aglomerado
40 x 28 cm

Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, na página 251.

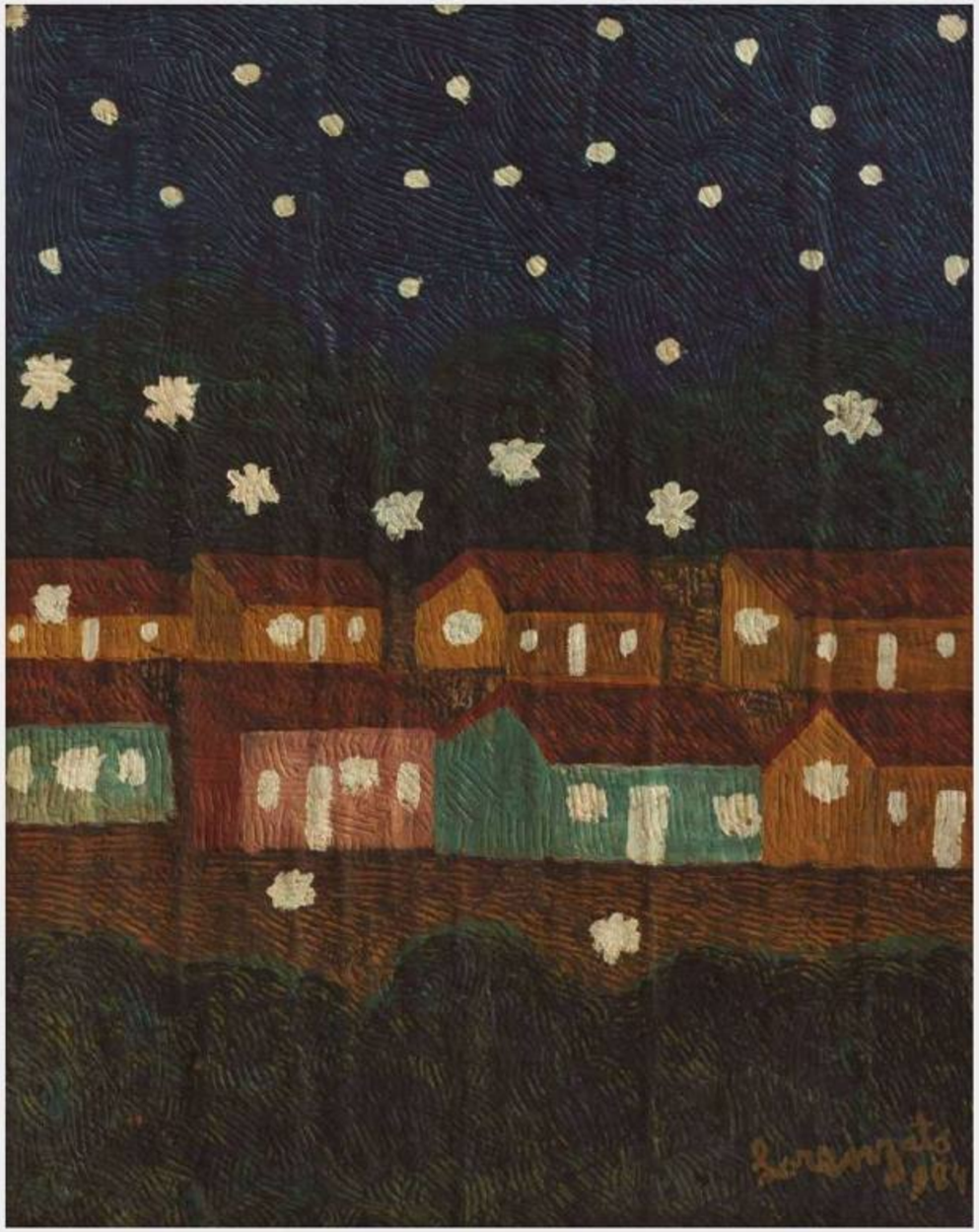
Untitled
oil on particle board
40 × 28 cm

Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on page 251.



Untitled
oil on particle board
50 × 40 cm

Sem Título
óleo sobre aglomerado
50 x 40 cm

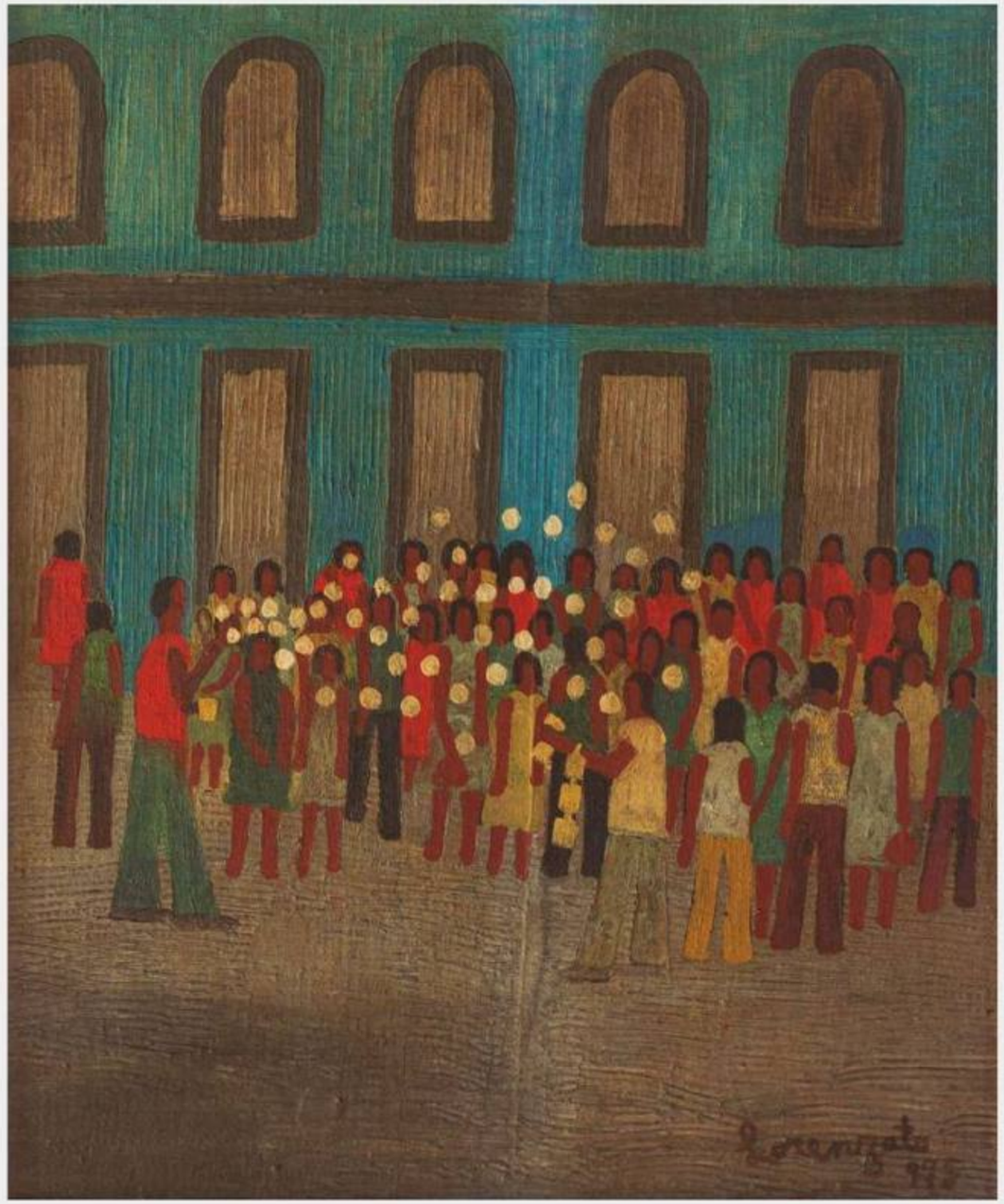


Sem Título, 1984
óleo sobre tela colada em aglomerado
44 x 33 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 20.

Untitled, 1984
oil on canvas mounted on particle board
44 × 33 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 20.



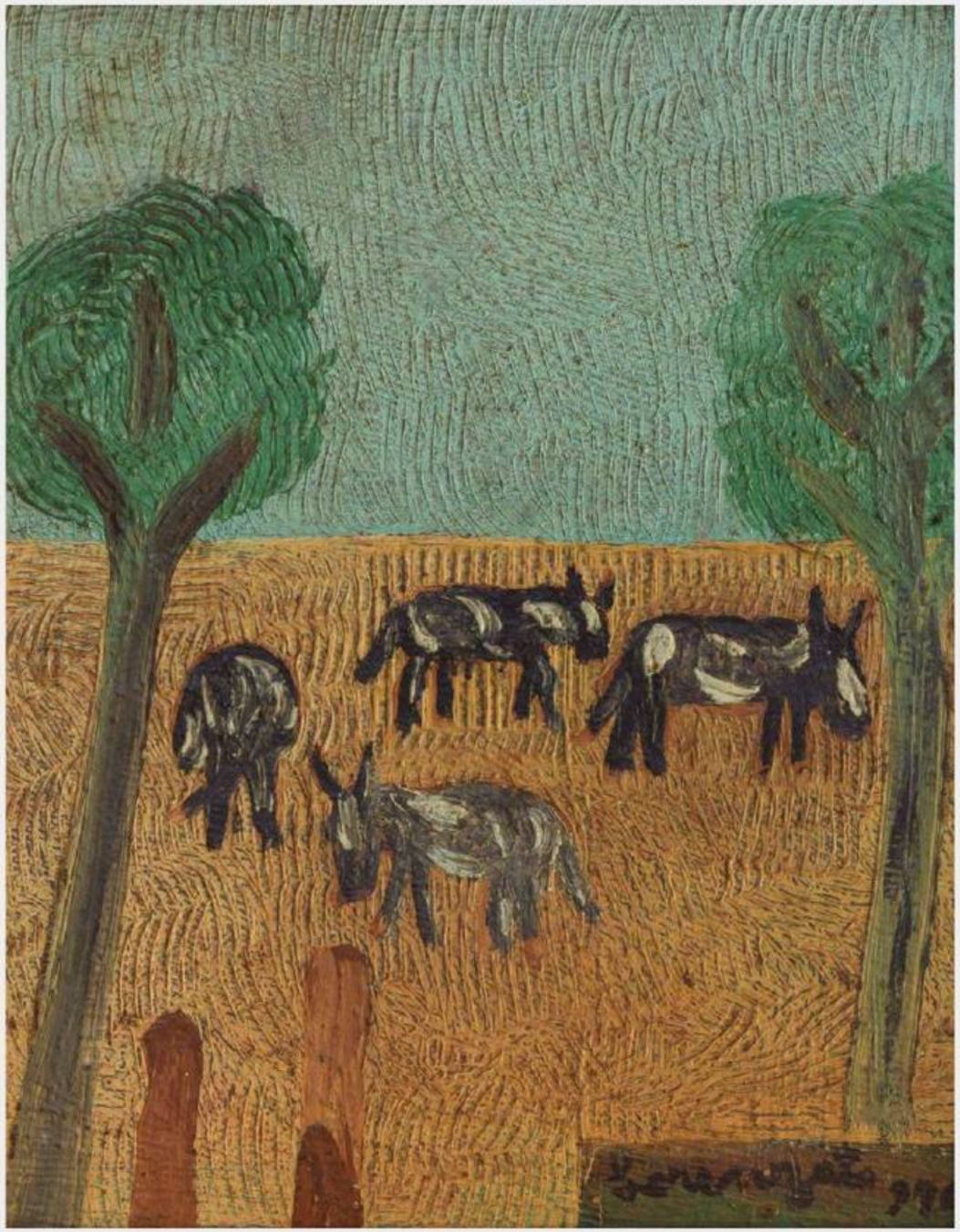
Camelot at Praça 7, 1975
oil on canvas mounted on particle board
40 × 33 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 66.

Camelot na Praça 7, 1975
óleo sobre tela colada em aglomerado
40 x 33 cm
assinatura inf. dir.

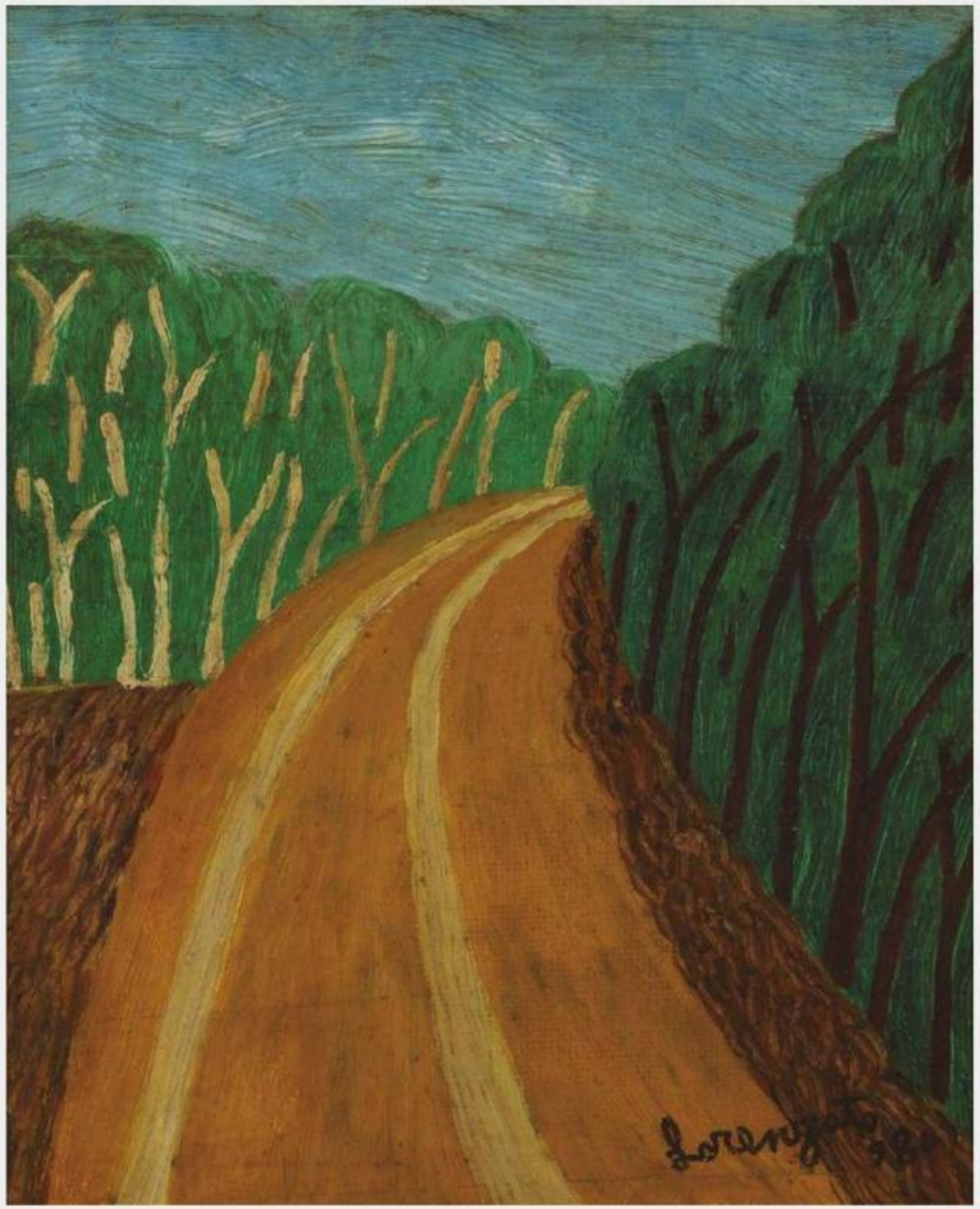
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 66.





Sem Título, 1976
óleo sobre aglomerado
24 x 20 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1976
oil on particle board
24 × 20 cm
signed lower right



Untitled, 1980
oil on particle board
30 × 25 cm
signed lower right

Reproduced in the book Lorenzato, text by Maria Angélica Melendi, C/Arte Publishing, on page 49.

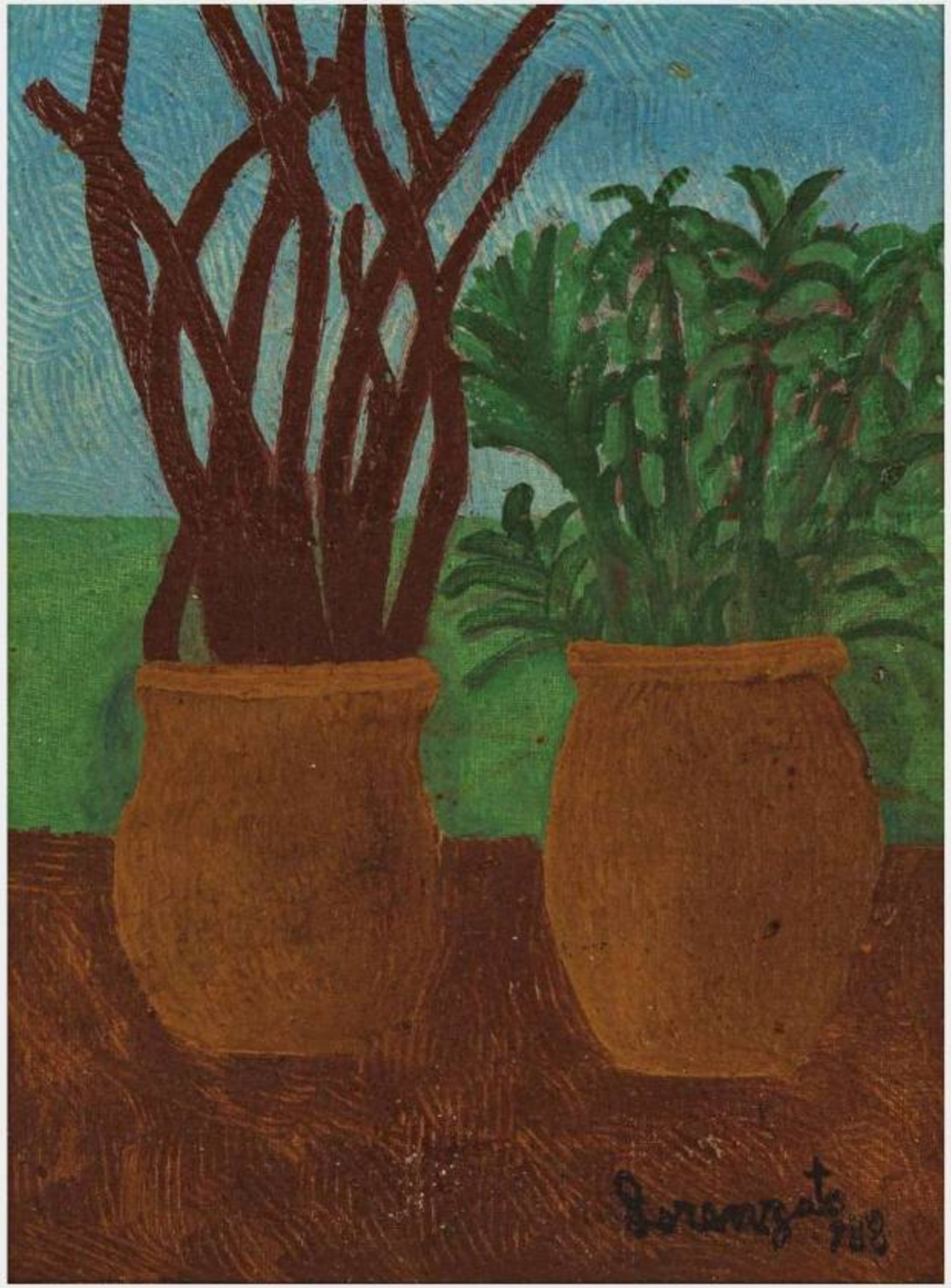
Sem Título, 1980
óleo sobre aglomerado
30 x 25 cm
assinatura inf. dir.

Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 49.



Sem Título
óleo sobre aglomerado
39 x 30 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
oil on particle board
39 × 30 cm
signed lower right



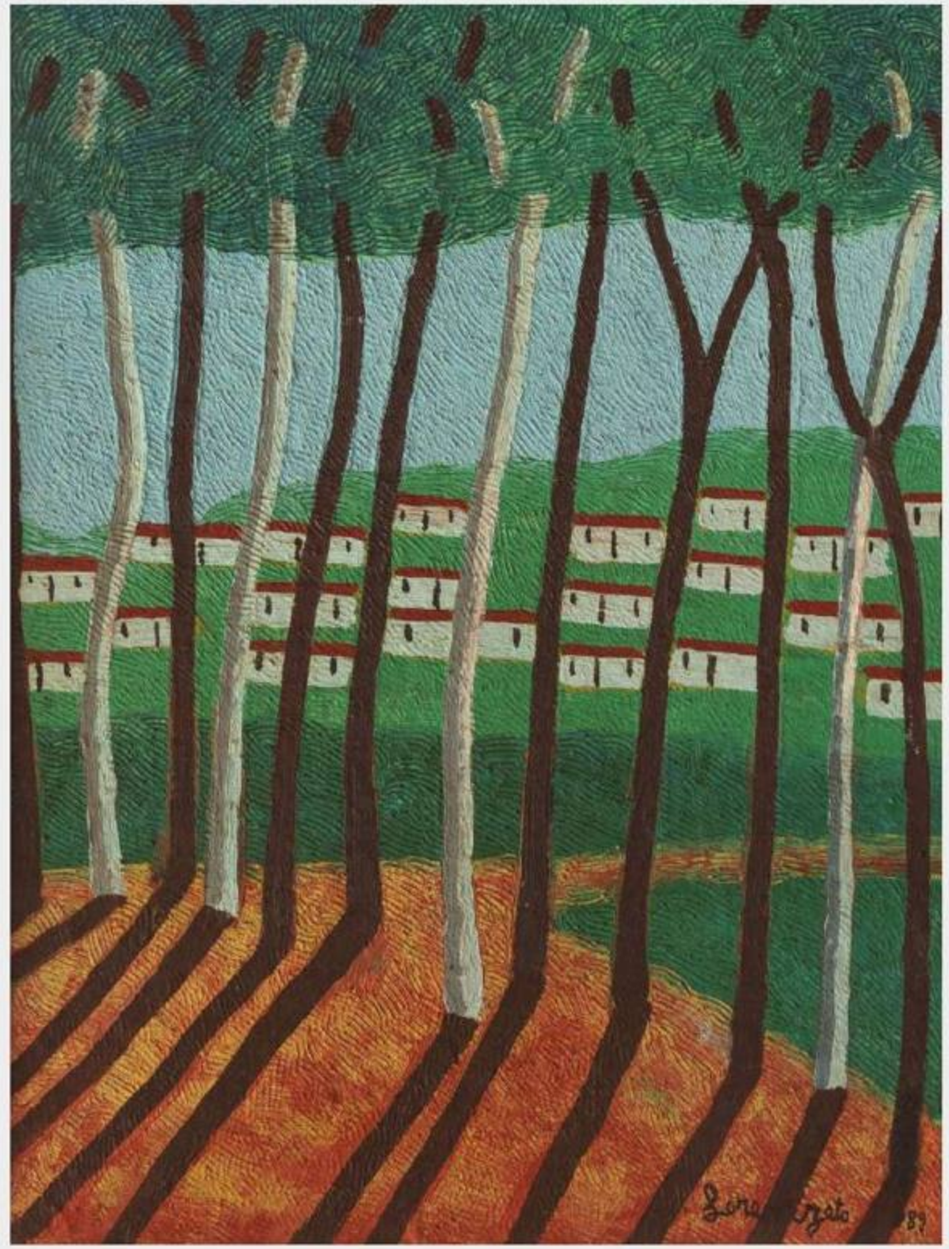
Untitled, 1988
oil on canvas mounted on particle board
30 × 22 cm
signed lower right

Sem Título, 1988
óleo sobre tela colada em aglomerado
30 x 22 cm
assinatura inf. dir.



Lagoa Santa, 1949
óleo sobre aglomerado
30 x 38 cm
assinatura inf. dir.

Lagoa Santa, 1949
oil on particle board
30 × 38 cm
signed lower right

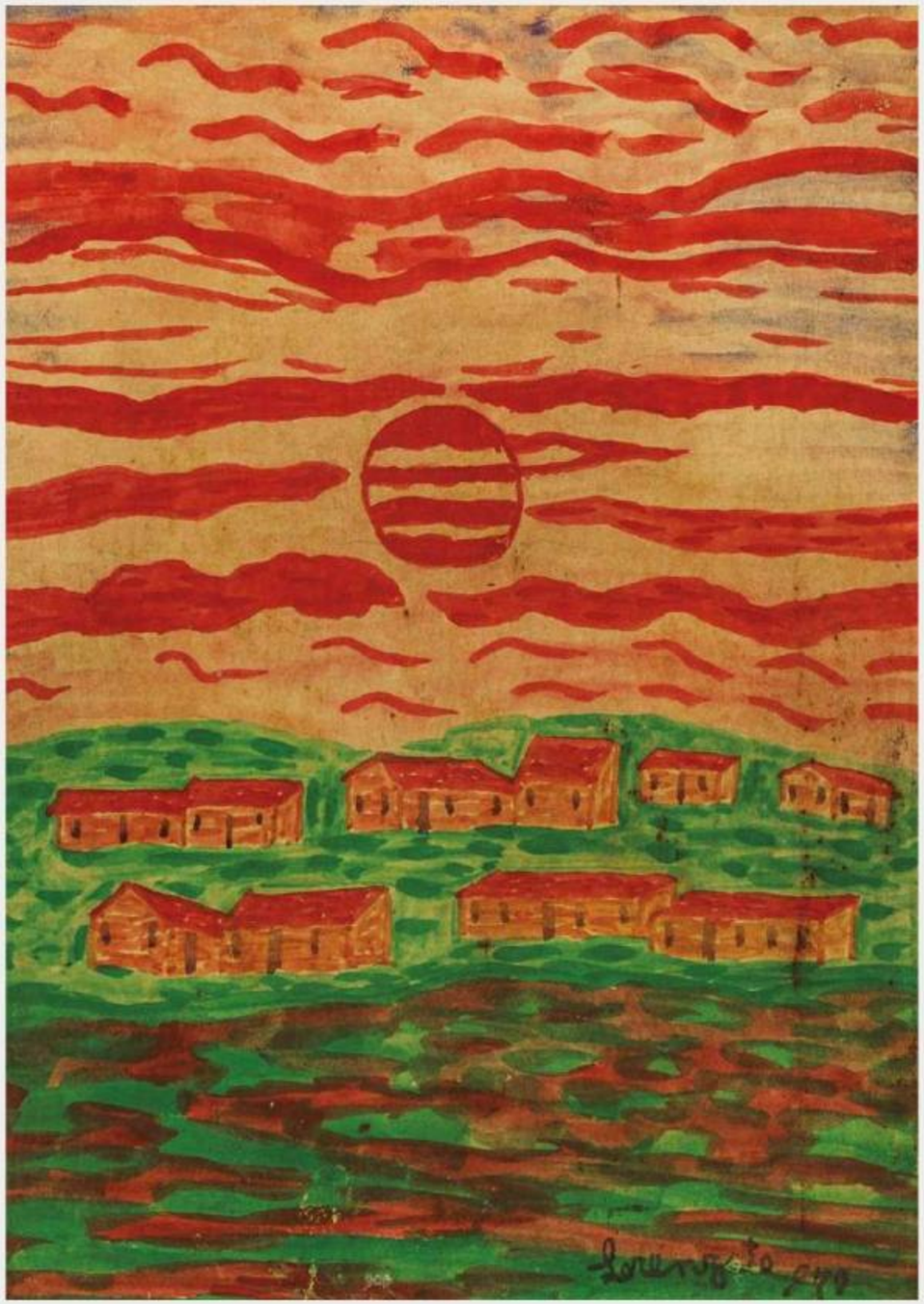


Untitled, 1989
oil on particle board
58 × 44 cm
signed lower right

Sem Título, 1989
óleo sobre aglomerado
58 x 44 cm
assinatura inf. dir.

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 30.

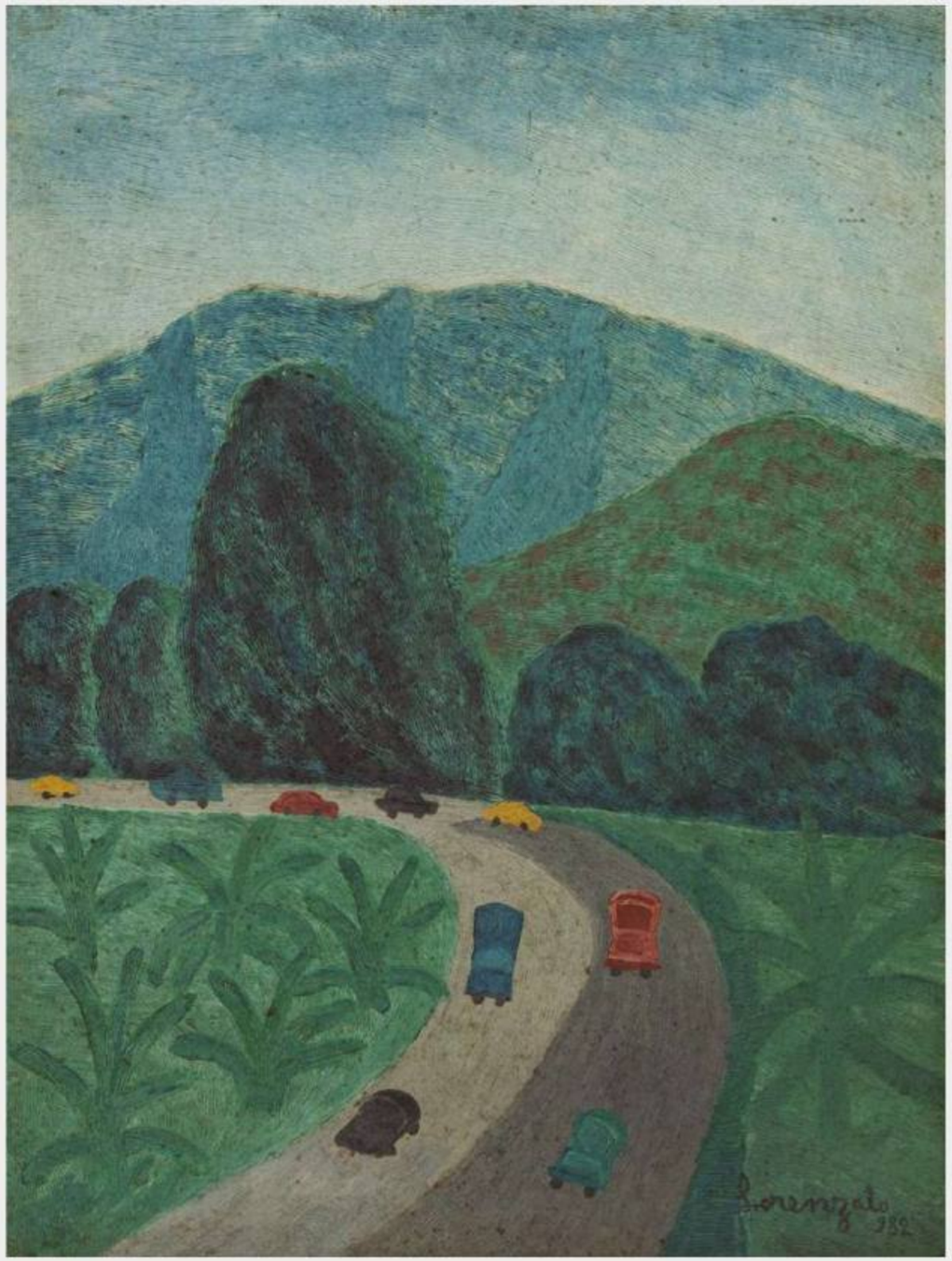
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 30.



Sem Título, 1970
aquarela sobre cartão
35 x 25 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1970
watercolor on card
35 × 25 cm
signed lower right

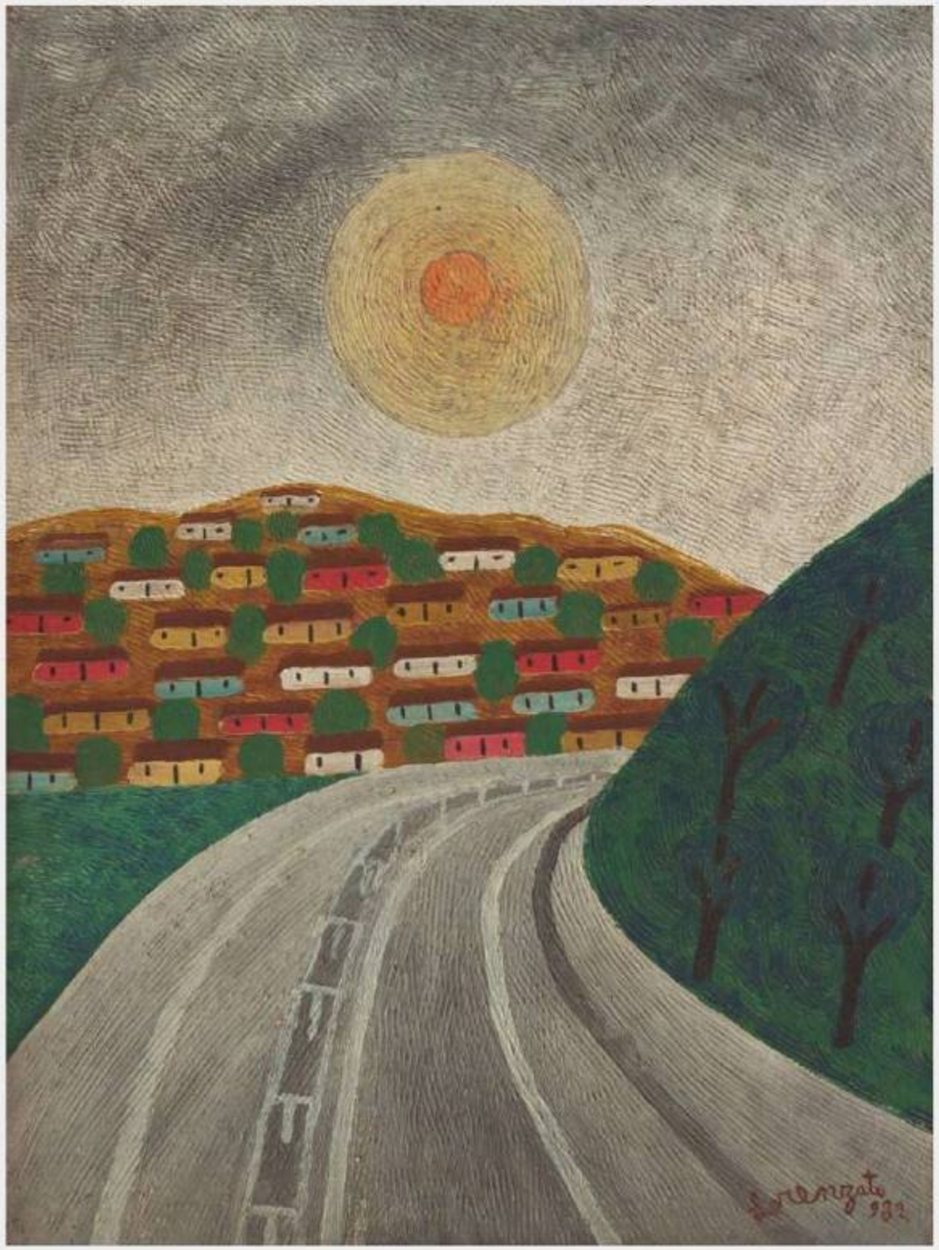
pág. 84



Untitled, 1982
oil on particle board
62 × 43 cm
signed lower right

Sem Título, 1982
óleo sobre aglomerado
62 x 43 cm
assinatura inf. dir.

pág. 85

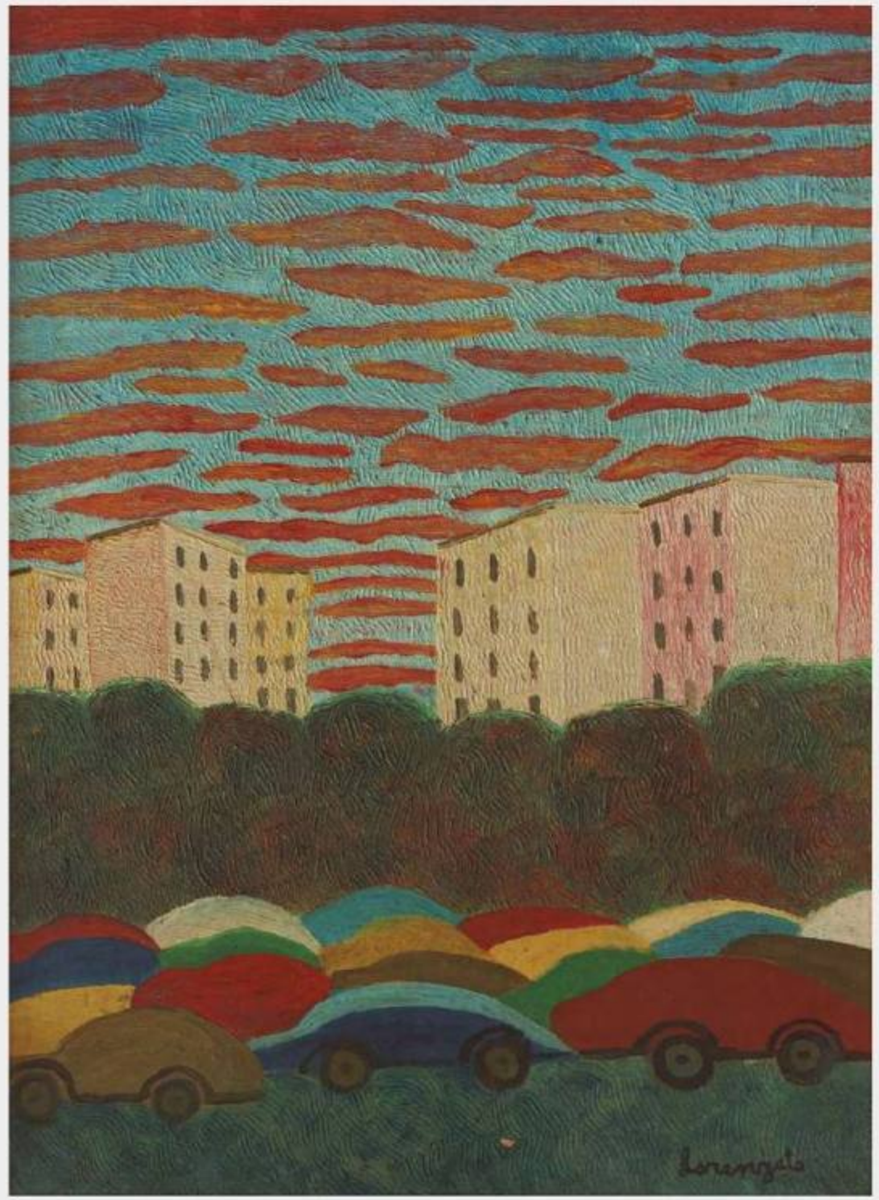


Sem Título, 1982
óleo sobre aglomerado
60 x 46 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 13.

Untitled, 1982
oil on particle board
60 × 46 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 13.



Sunset – Brasilia, 1979
oil on particle board
61 × 44 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025, and is reproduced in the exhibition catalogue on page 11. Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on page 51.

Por de Sol - Brazilia, 1979
óleo sobre aglomerado
61 x 44 cm
assinatura inf. dir.

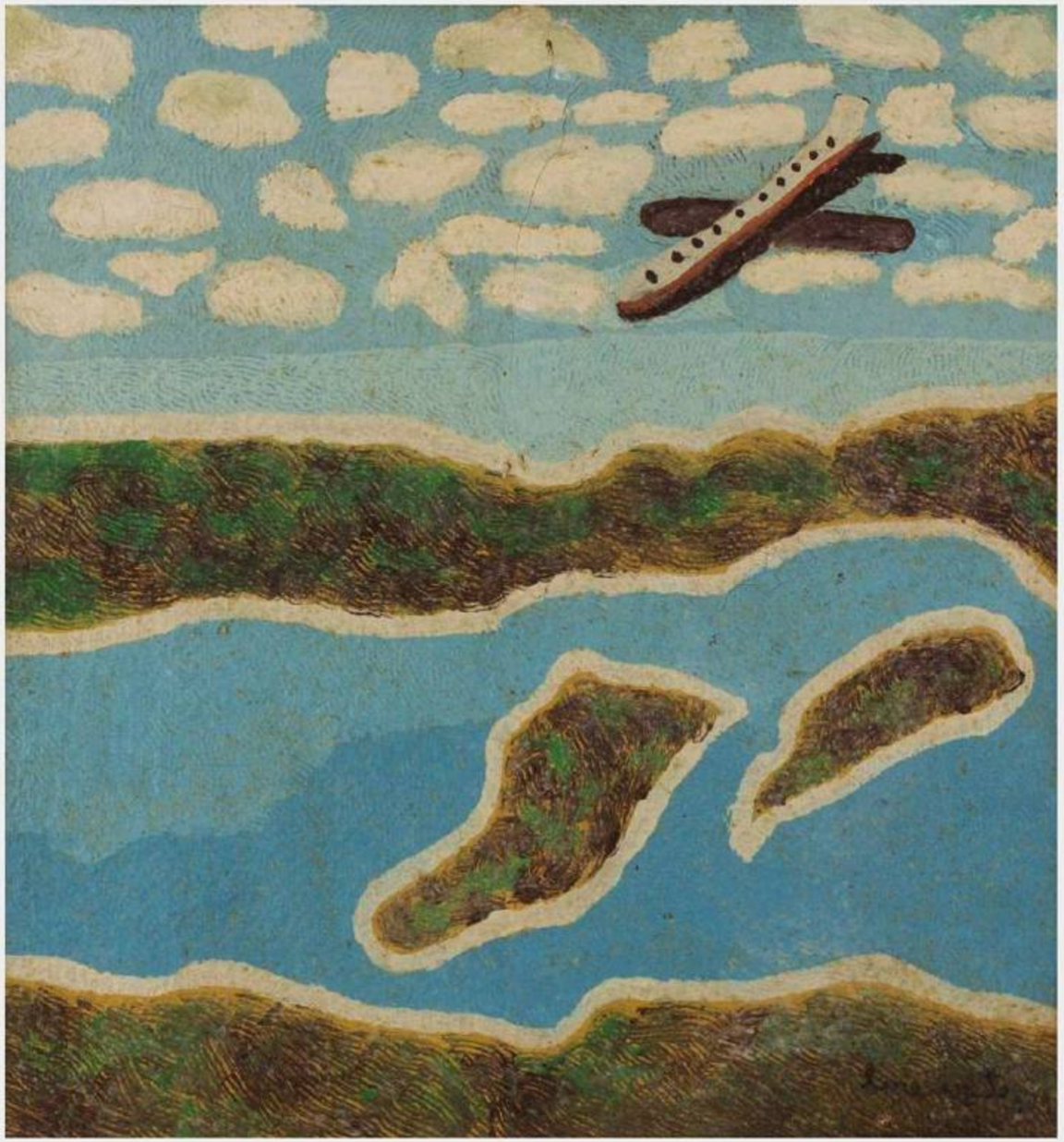
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 11. Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, na página 51.





Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
46 x 65 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1988
oil on particle board
46 × 65 cm
signed lower right

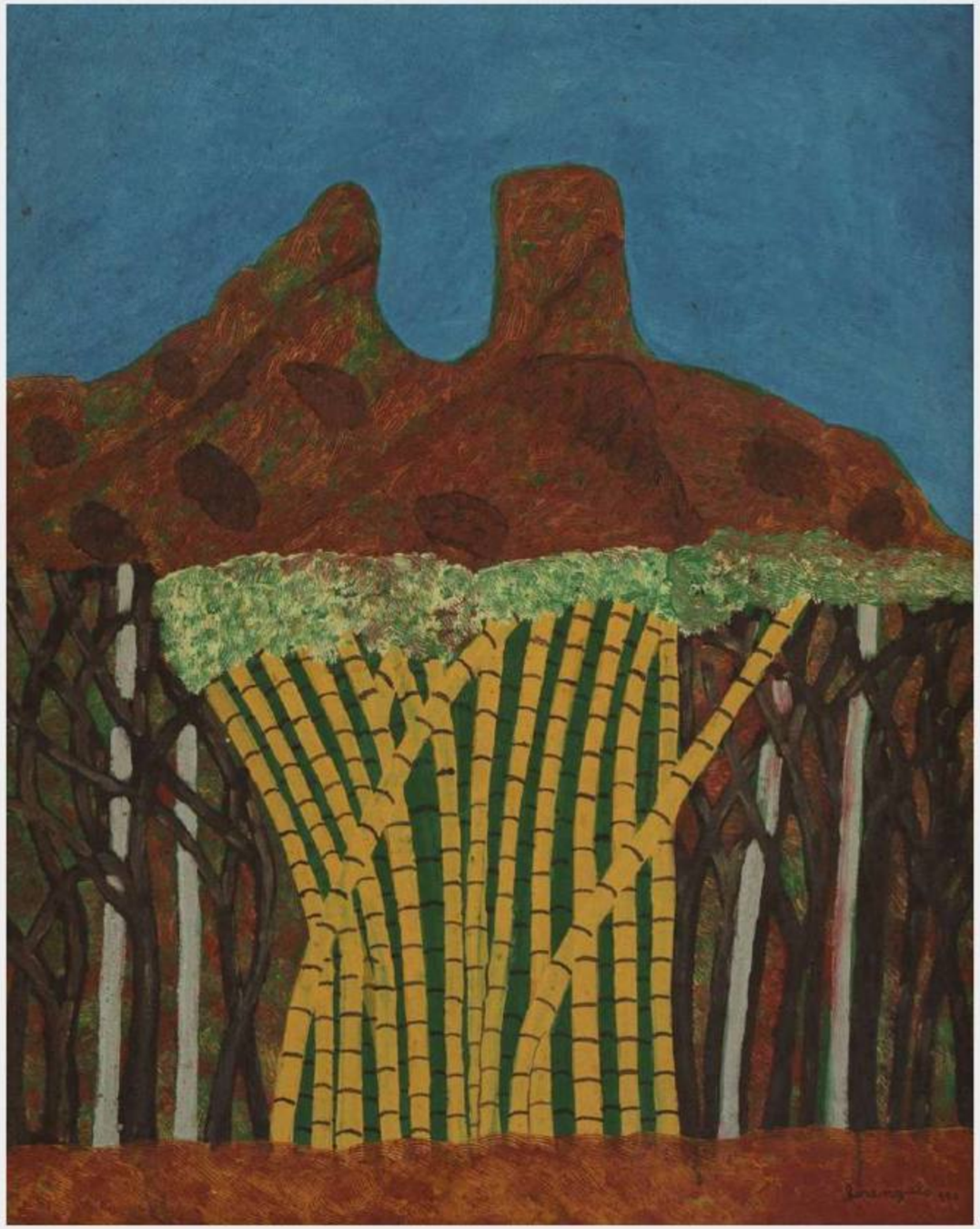


Sem Título, 1989
óleo sobre papelão
51 x 48 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.

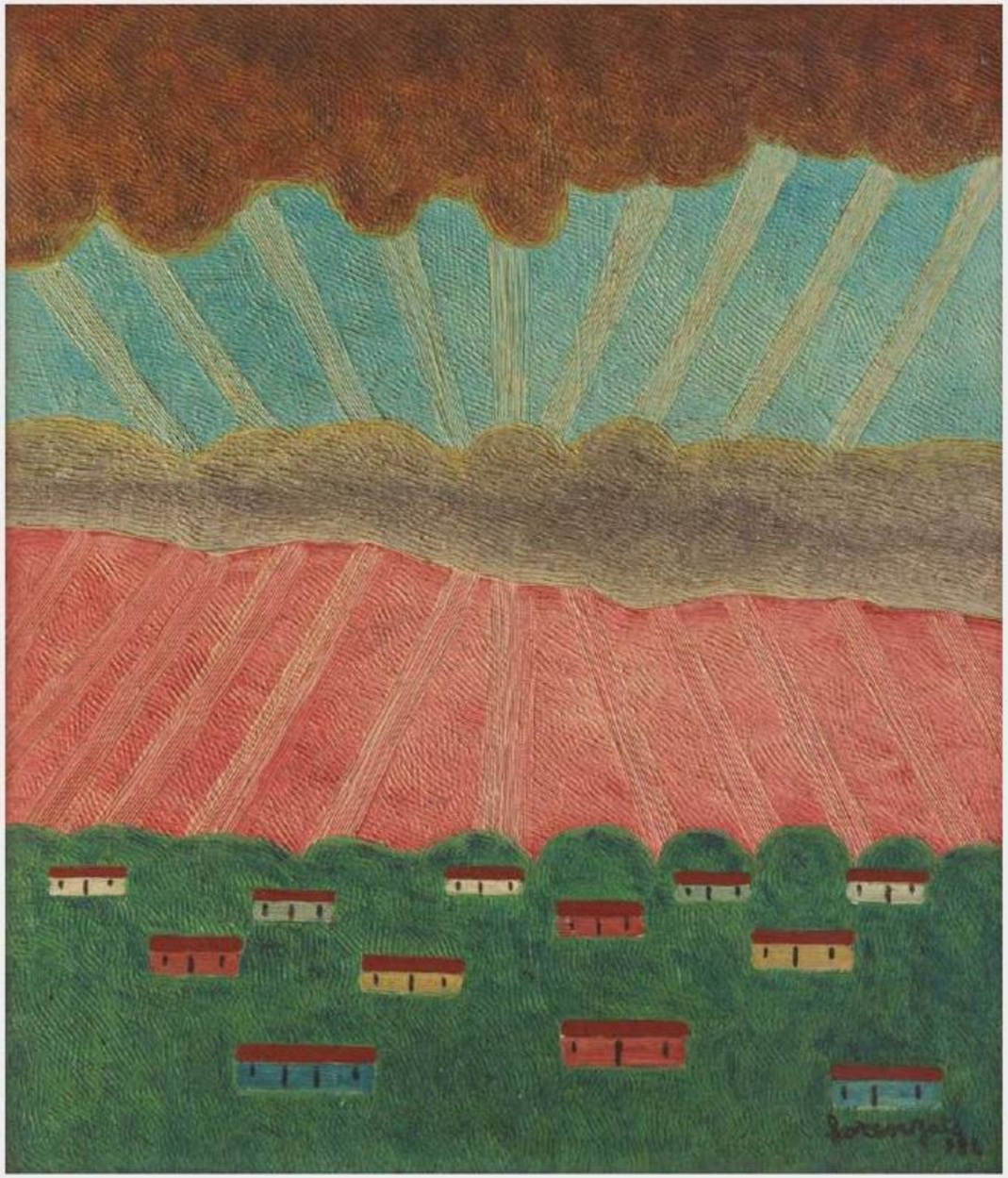
Untitled, 1989
oil on cardboard
51 × 48 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.



Sem Título, 1990
oil on canvas
100 × 80 cm
signed lower right

Sem Título, 1990
óleo sobre tela
100 x 80 cm
assinatura inf. dir.

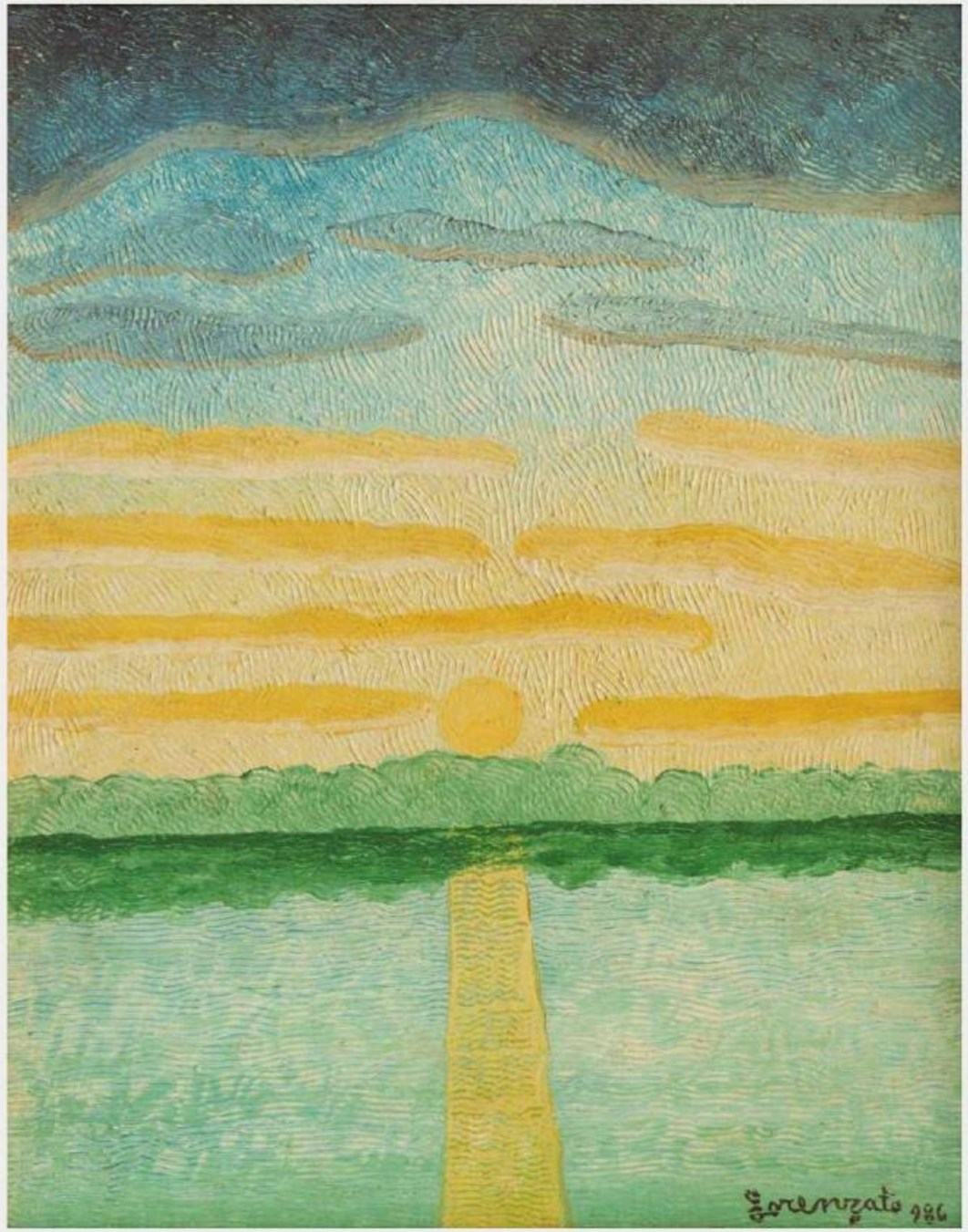


Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
60 x 52 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 16.

Untitled, 1988
oil on particle board
60 × 52 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 16.



Untitled, 1986
oil on fabric mounted on particle board
50 × 40 cm
signed lower right

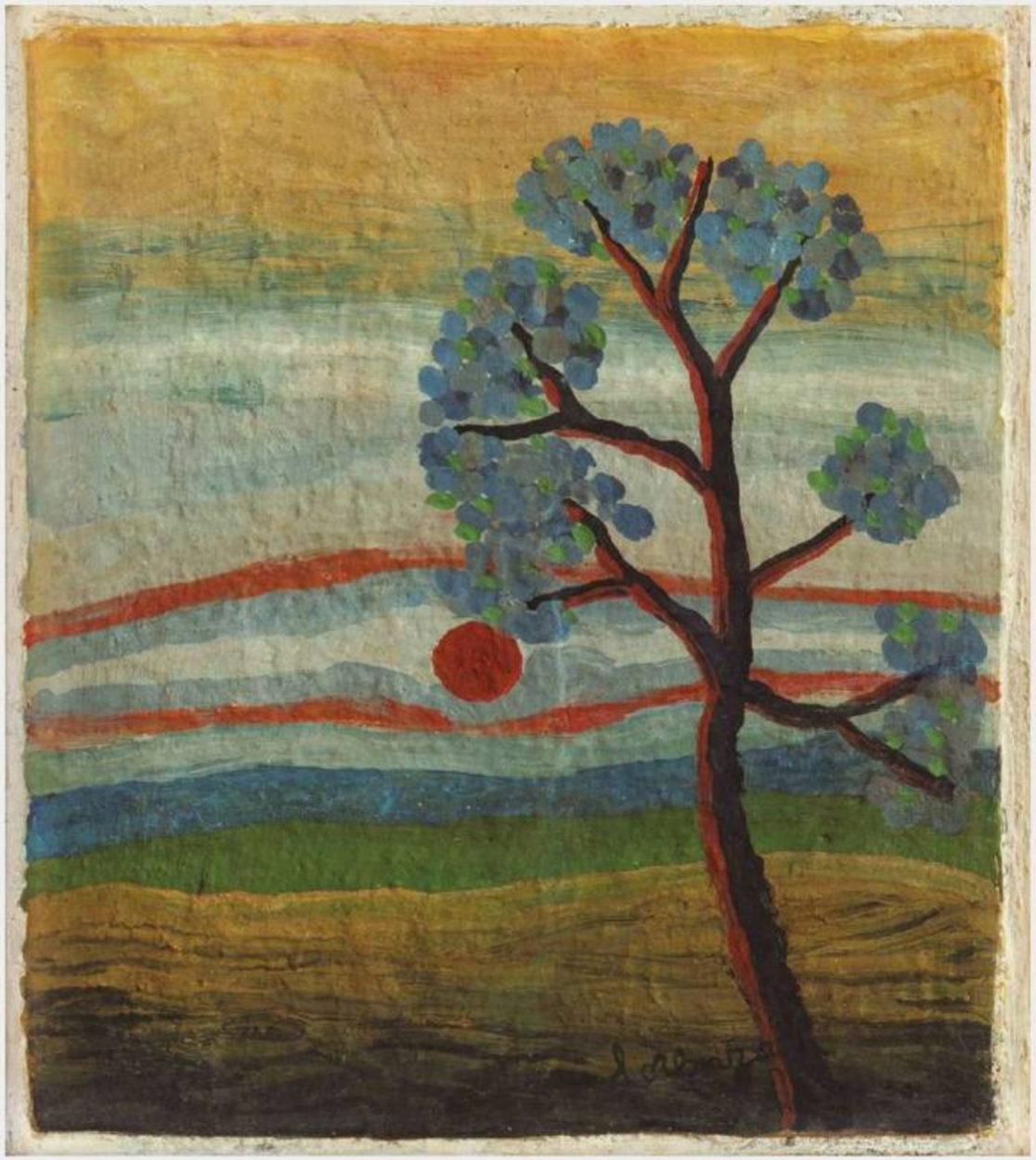
Sem Título, 1986
óleo sobre tecido colado em aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.









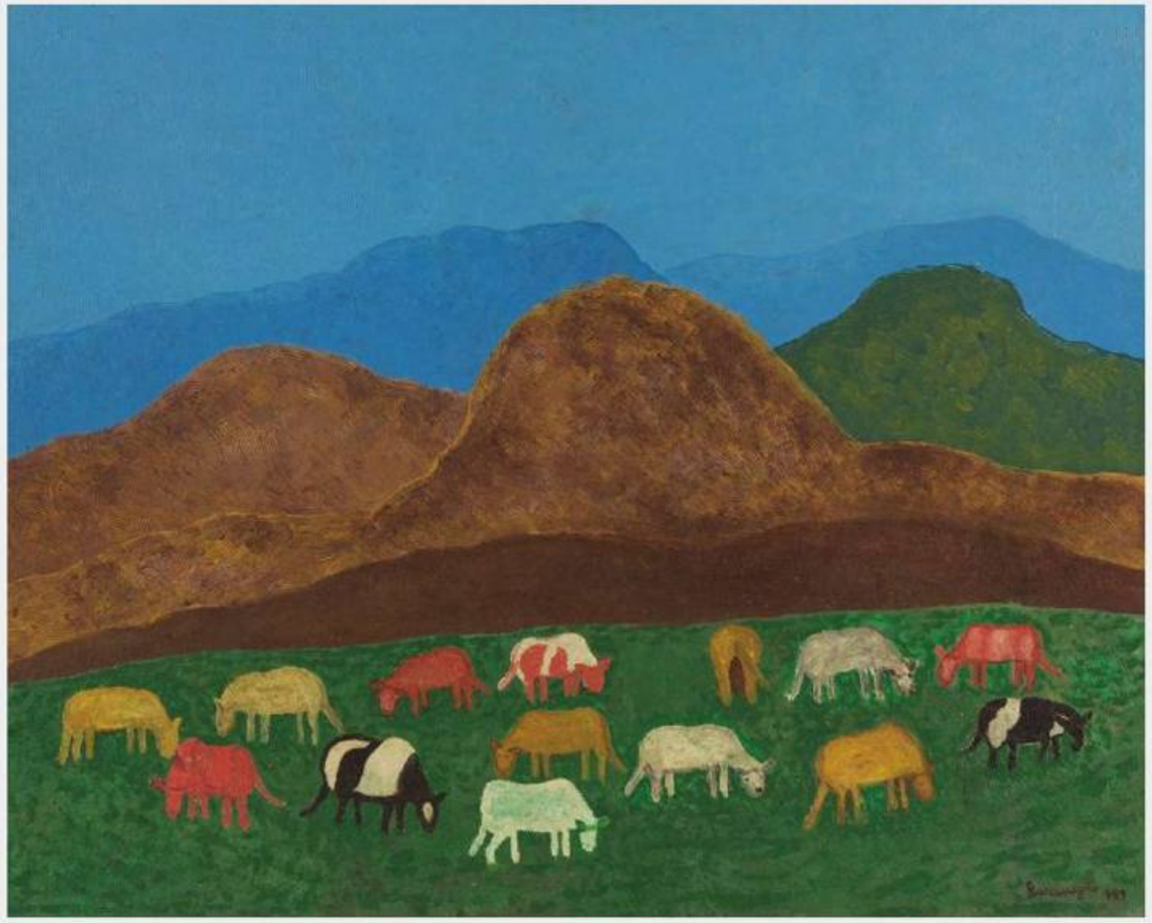



Sem Título
óleo sobre chapa de concreto
31 x 28 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
oil on concrete slab
31 × 28 cm
signed lower right

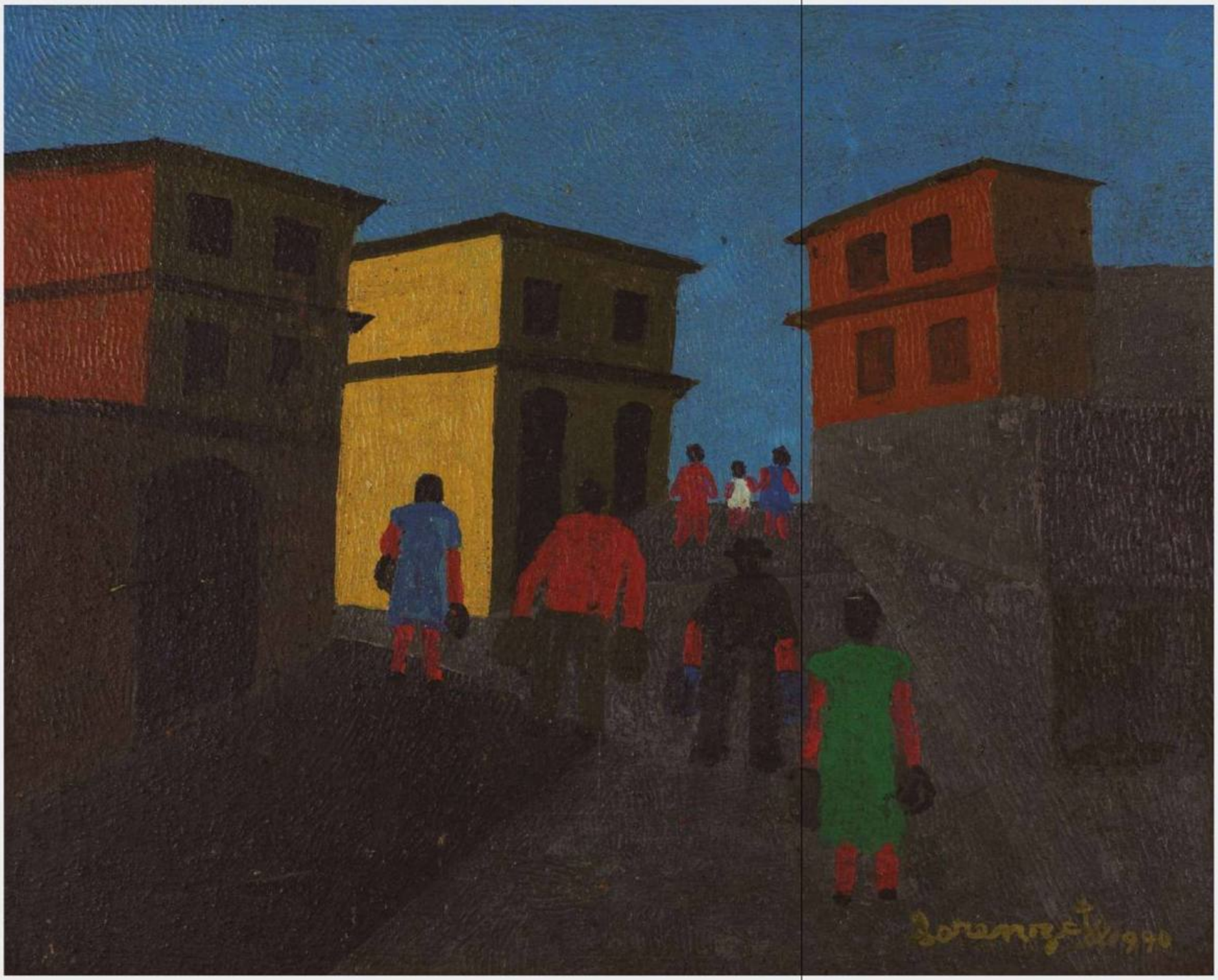
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 36.

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 36.



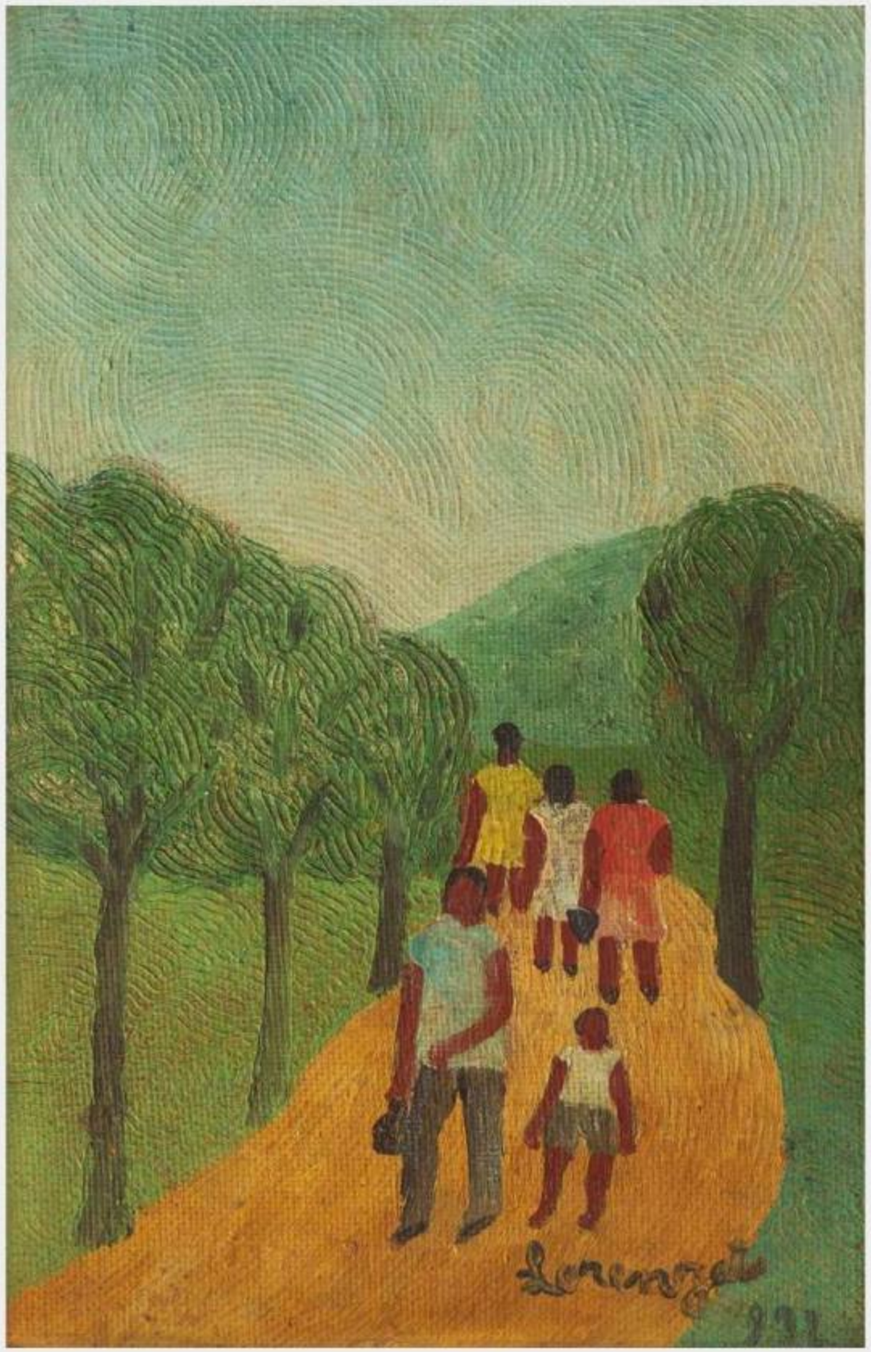
Untitled, 1989
oil on particle board
81 × 100 cm
signed lower right

Sem Título, 1989
óleo sobre aglomerado
81 x 100 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título, 1990
óleo sobre aglomerado
40 x 50 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1990
oil on particle board
40 × 50 cm
signed lower right



Sem Título, 1971
óleo sobre aglomerado
38 x 26 cm
assinatura inf. dir.

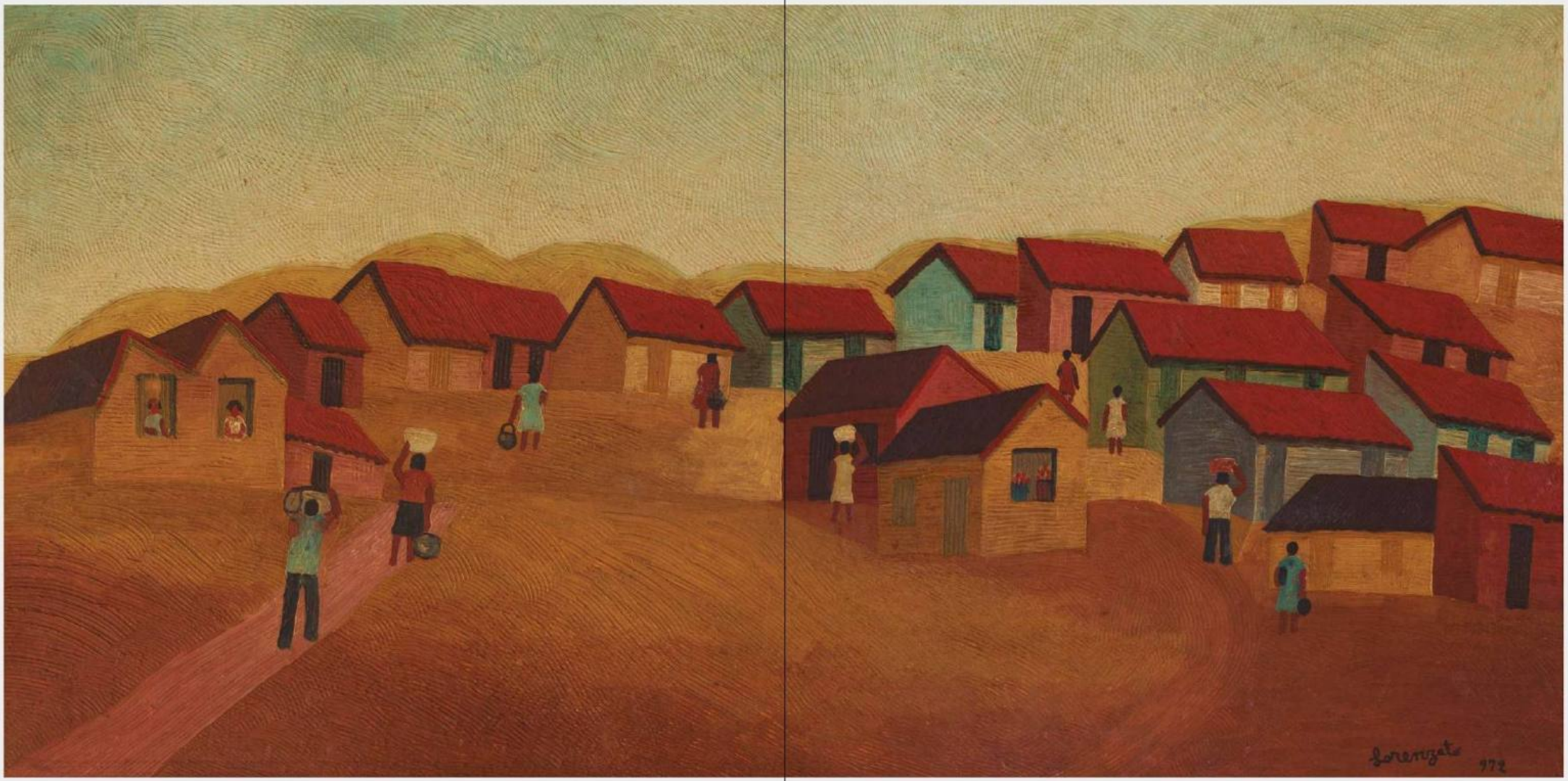
Untitled, 1971
oil on particle board
38 × 26 cm
signed lower right



H.PII Cemetery, 1979
oil on particle board
60 × 45 cm
signed lower right
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 11.

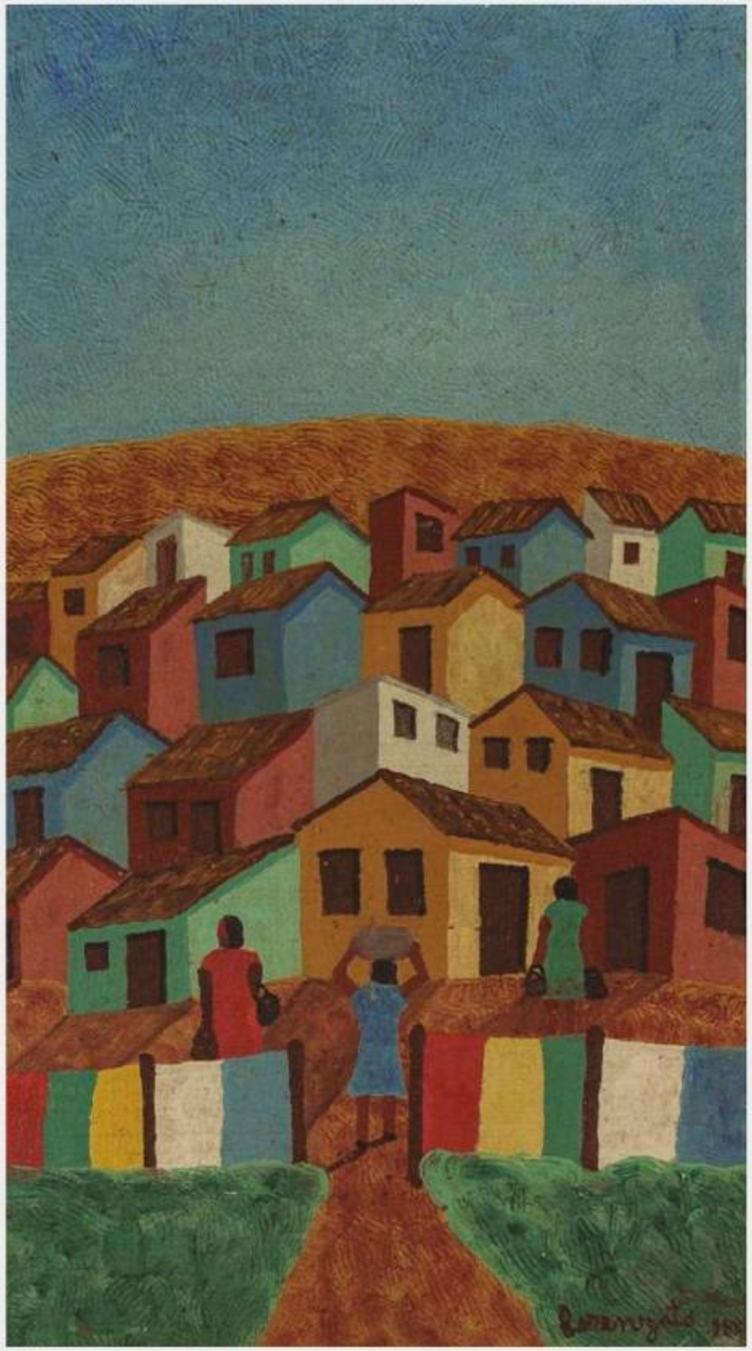
Cemitério do H.PII, 1979
óleo sobre aglomerado
60 x 45 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 11.



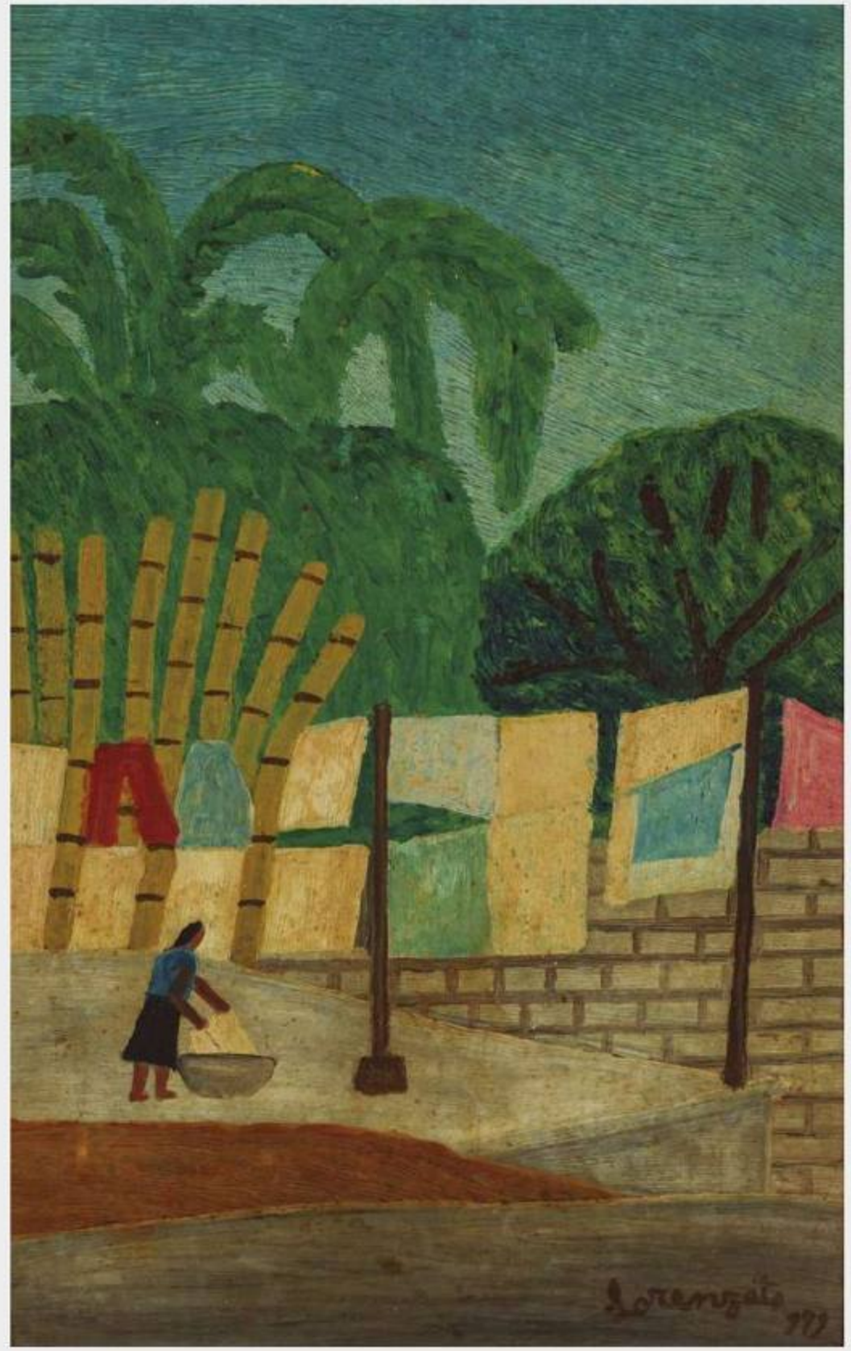
Sem Título, 1972
óleo sobre aglomerado
50 x 100 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1972
oil on particle board
50 × 100 cm
signed lower right



Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
61 x 35 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1988
oil on particle board
61 × 35 cm
signed lower right



Untitled, 1979
oil on particle board
46 × 30 cm
signed lower right

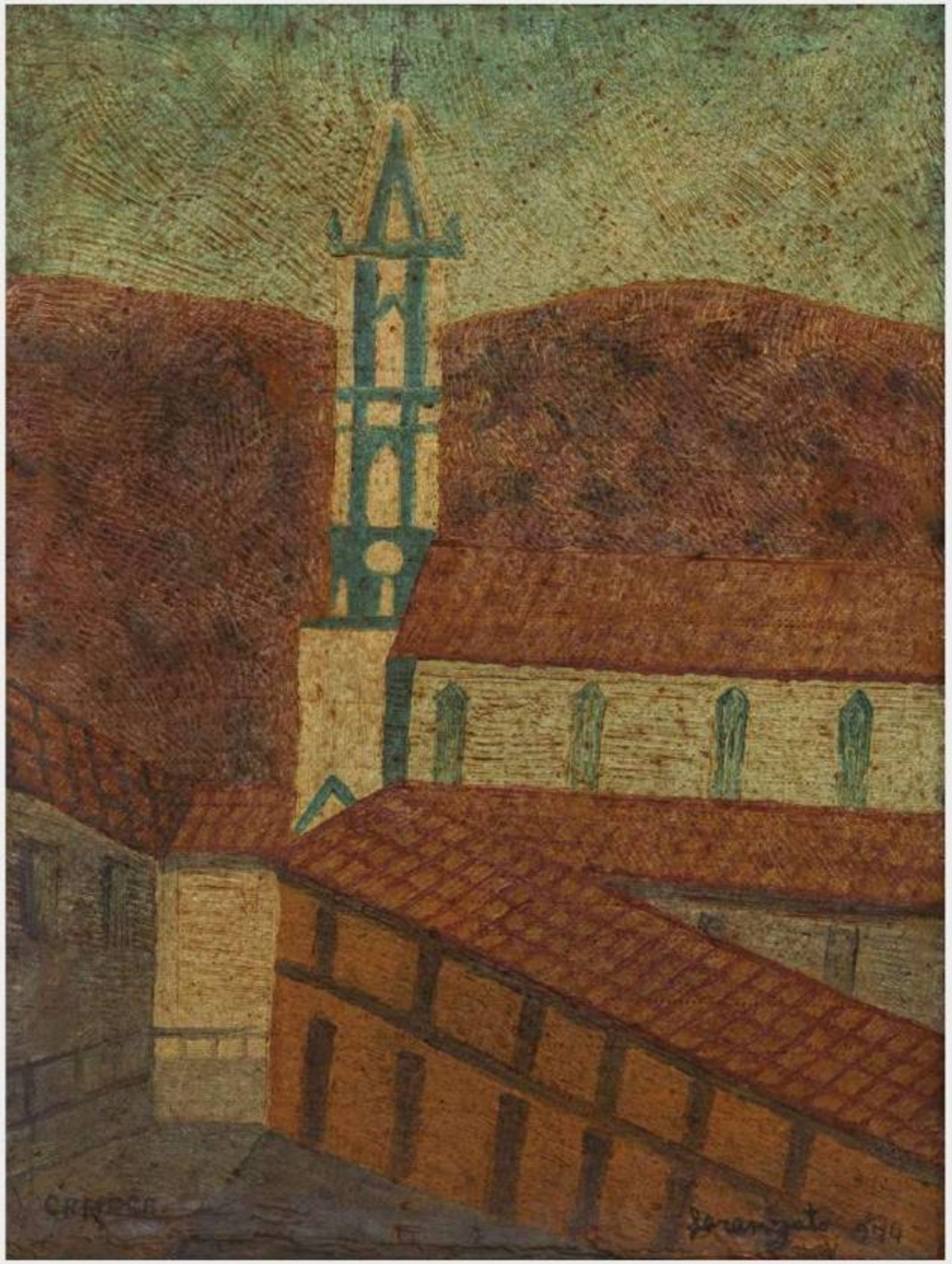
Sem Título, 1979
óleo sobre aglomerado
46 x 30 cm
assinatura inf. dir.





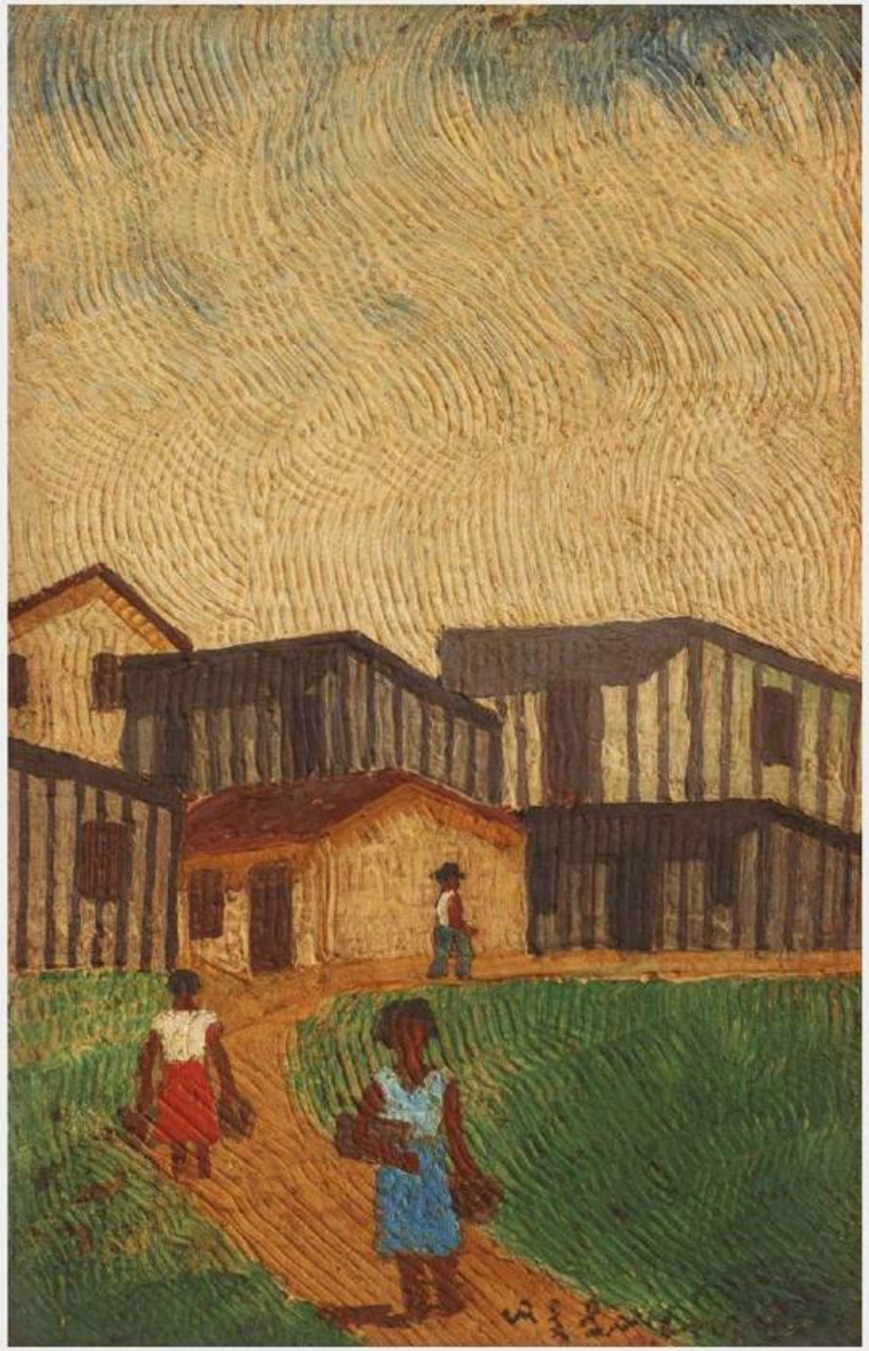
Sem Título, 1977
óleo sobre aglomerado
40 x 50 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1977
oil on particle board
40 × 50 cm
signed lower right



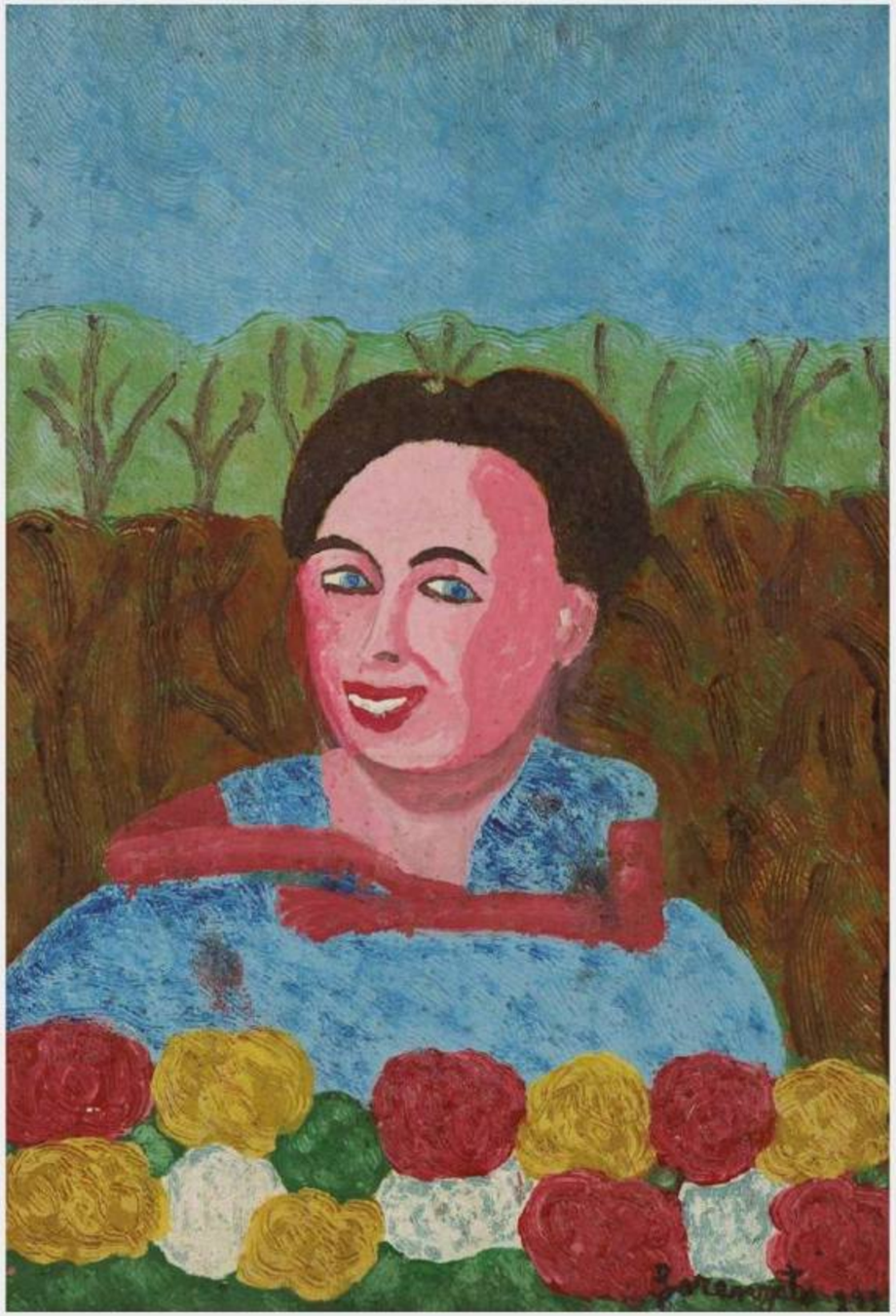
Caraça, 1974
óleo sobre tela
50 x 38 cm
assinatura inf. dir.

Caraça, 1974
oil on canvas
50 × 38 cm
signed lower right



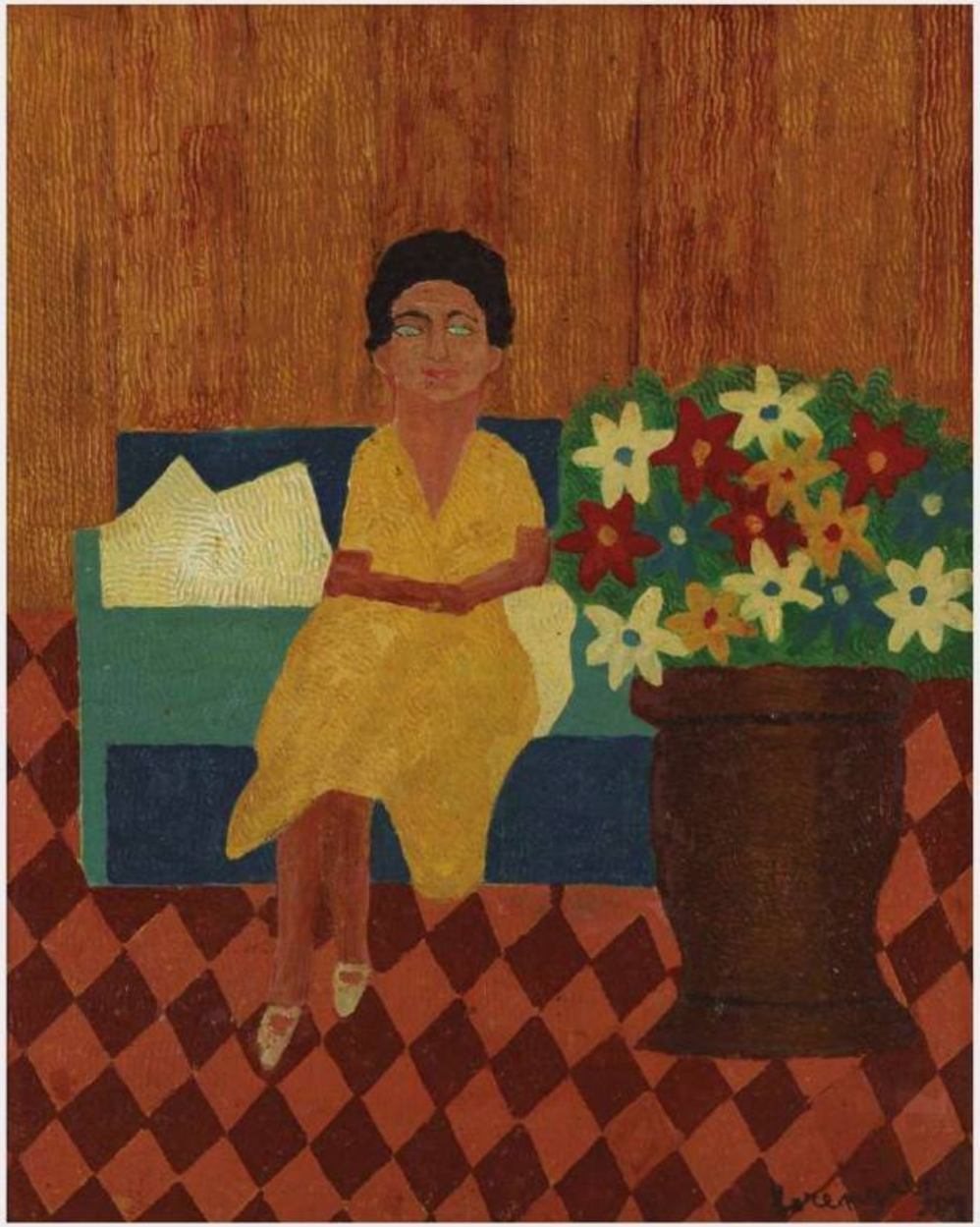
Untitled
oil on particle board
32 × 21 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre aglomerado
32 x 21 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título, 1983
óleo sobre tela
63 x 44 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1983
oil on canvas
63 × 44 cm
signed lower right

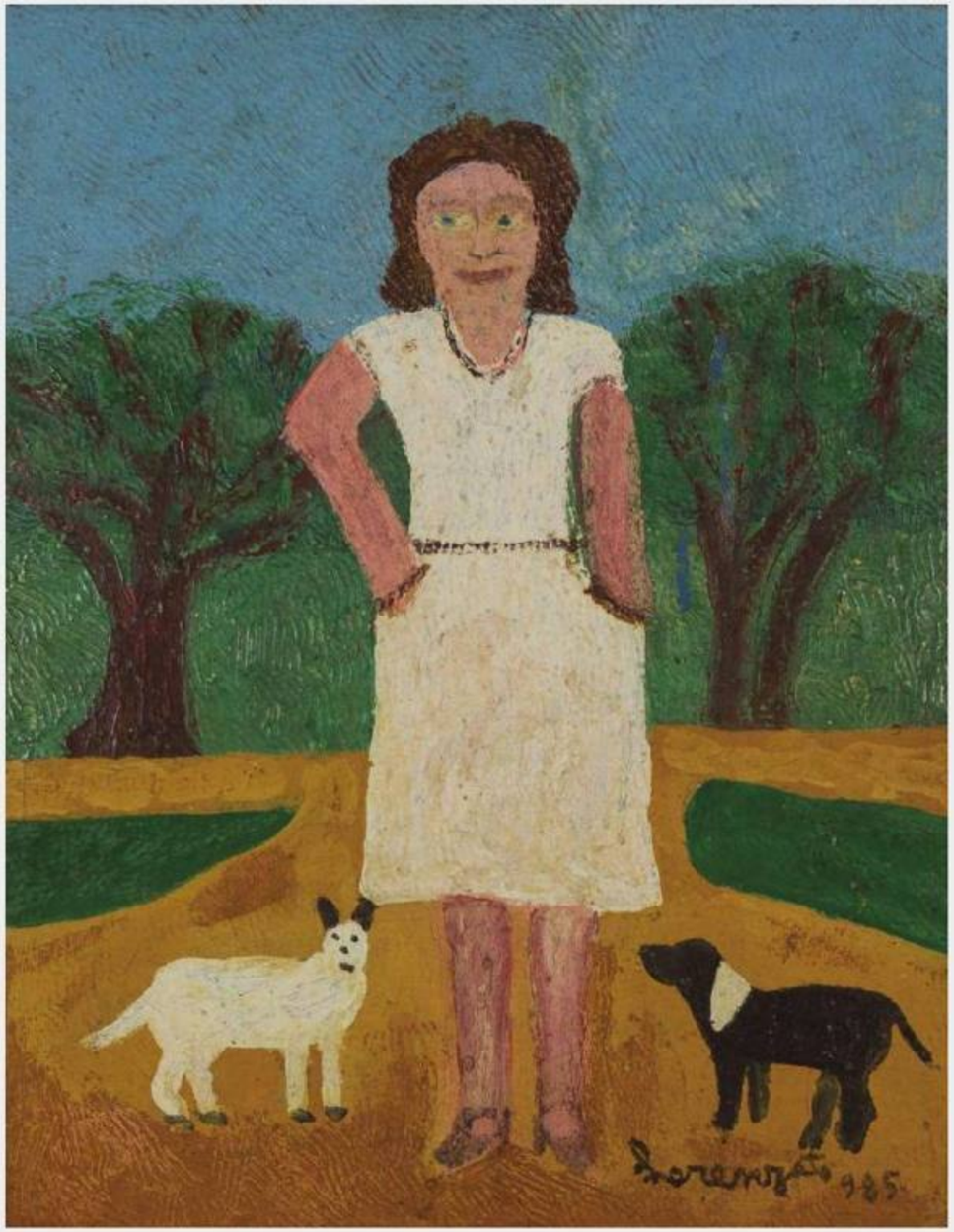


Untitled, 1987
oil on particle board
50 × 40 cm
signed lower right

It was included in the artist's last solo exhibition during his lifetime at the Belo Horizonte Museum of Art in 1995 and is reproduced on the exhibition poster.

Sem Título, 1987
óleo sobre aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Participou da última exposição individual do artista em vida no Museu de Arte de Belo Horizonte, em 1995, e está reproduzida no cartaz da mostra.

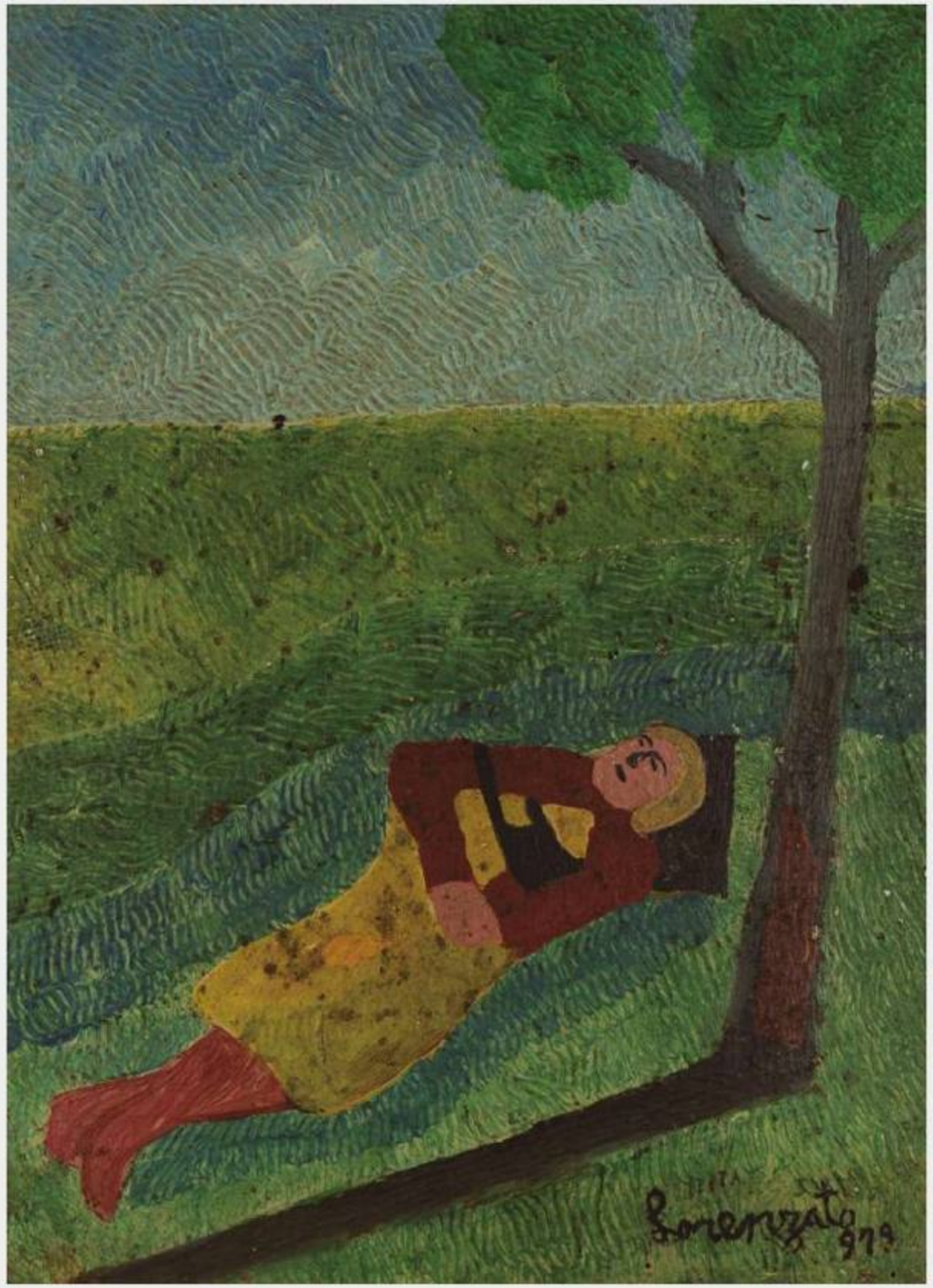


Sem Título, 1985
óleo sobre papelão colado em aglomerado
40 x 32 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.

Untitled, 1985
oil on cardboard mounted on particle board
40 × 32 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.



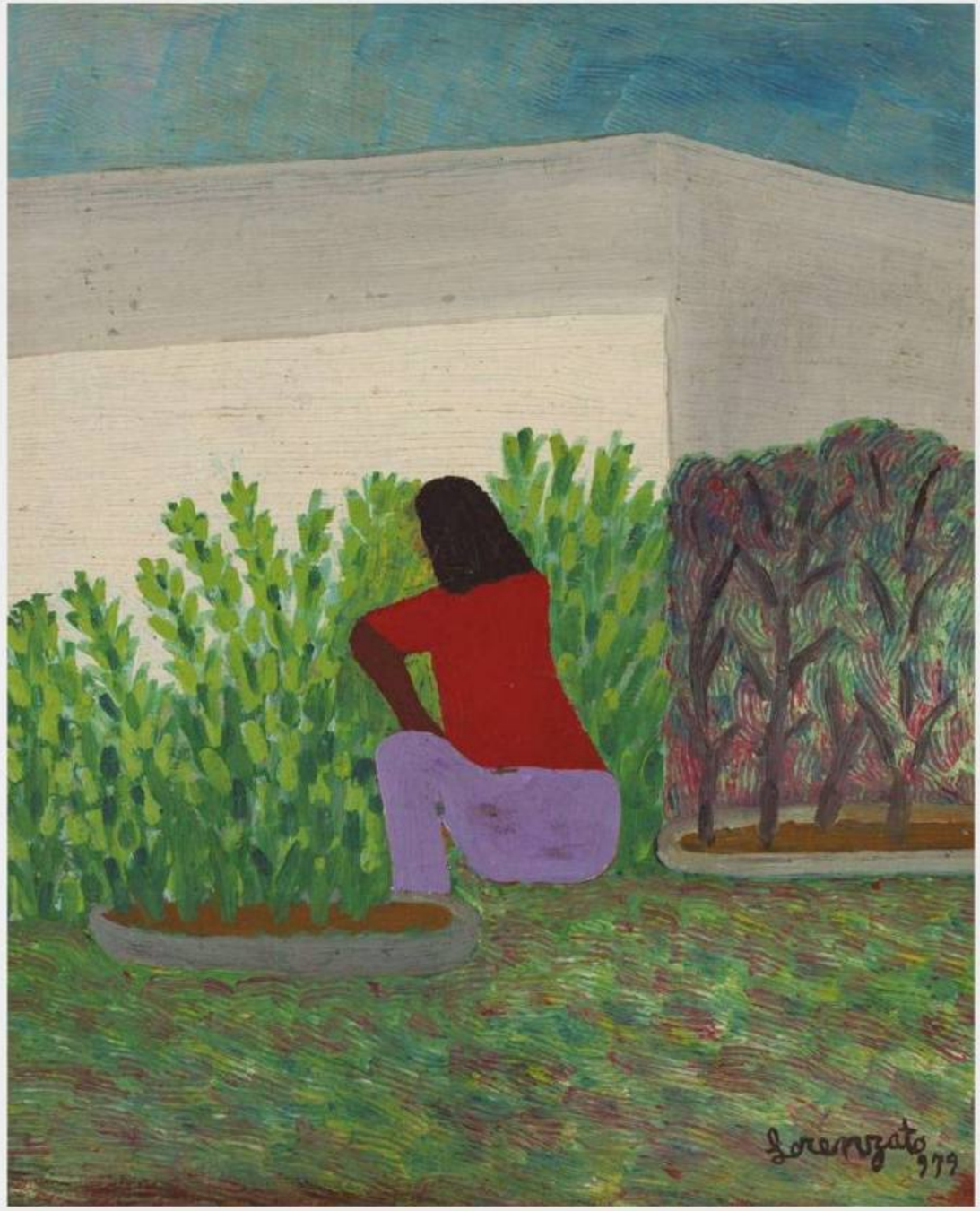
Untitled, 1979
oil on particle board
33 × 24 cm
signed lower right

Sem Título, 1979
óleo sobre aglomerado
33 x 24 cm
assinatura inf. dir.



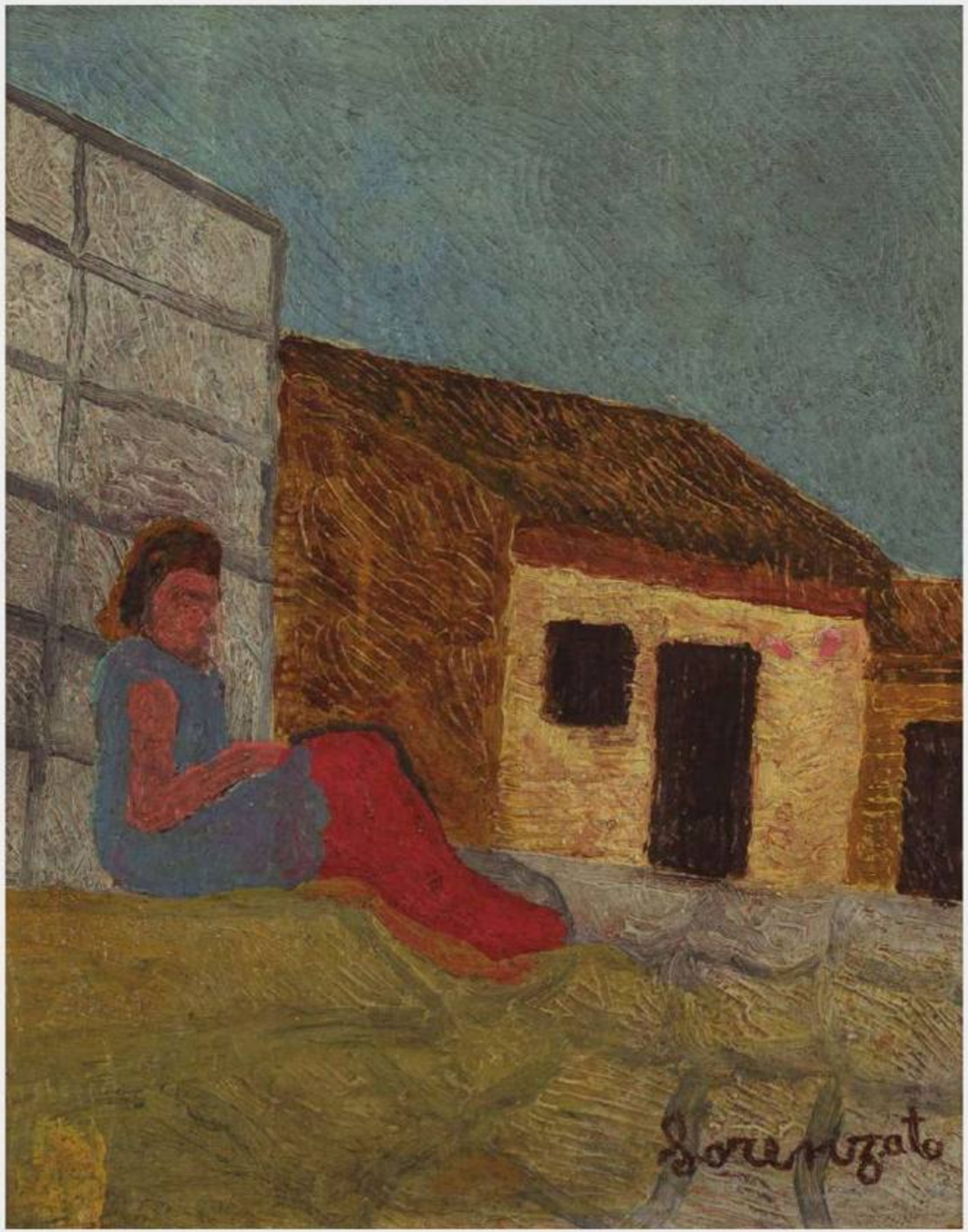
Sem Título, 1983
óleo sobre aglomerado
28 x 28 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1983
oil on particle board
28 × 28 cm
signed lower right



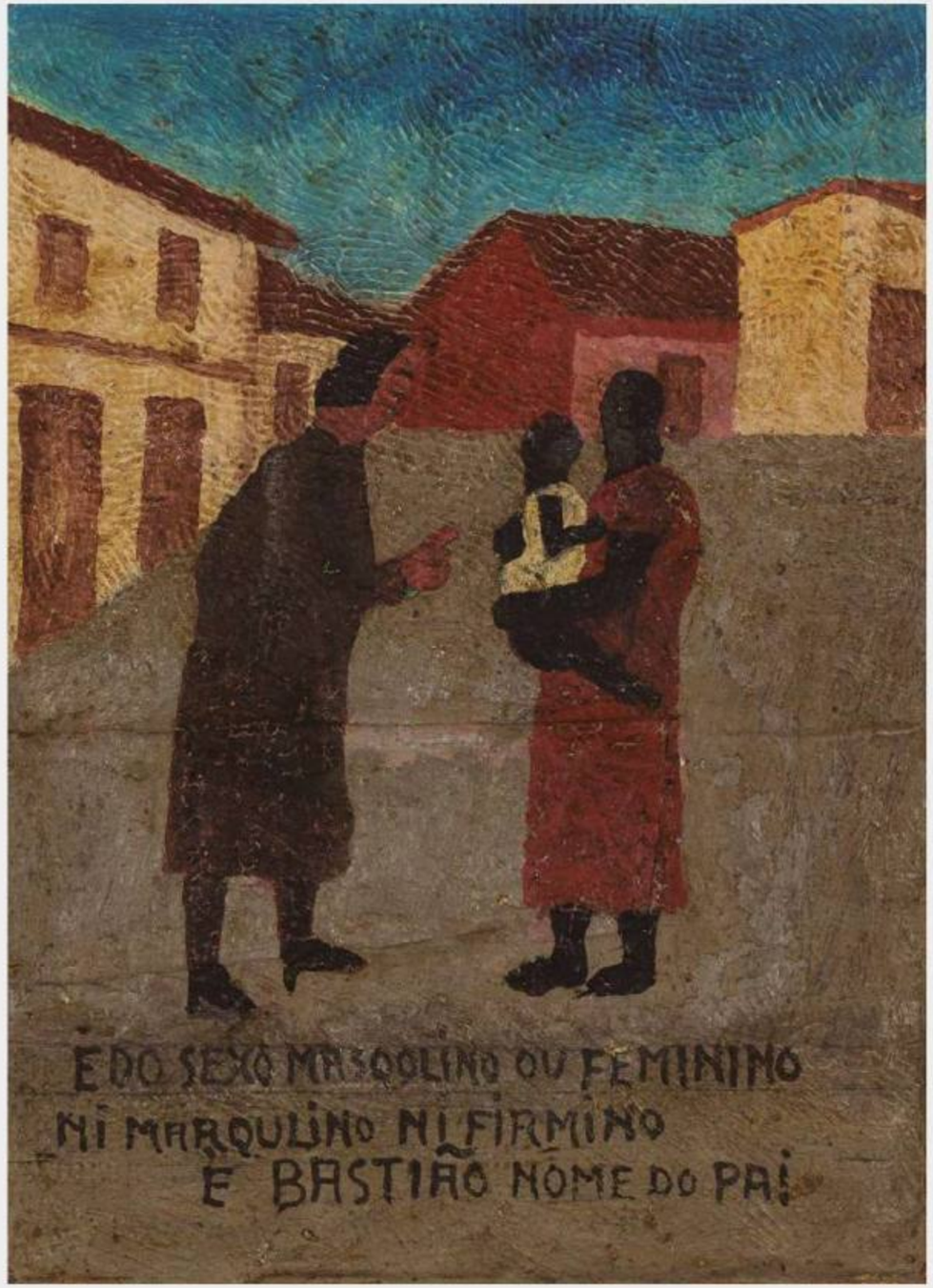
Untitled, 1979
oil on particle board
36 × 30 cm
signed lower right

Sem Título, 1979
óleo sobre aglomerado
36 x 30 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título
óleo sobre aglomerado
25 x 20 cm
assinatura inf. dir.

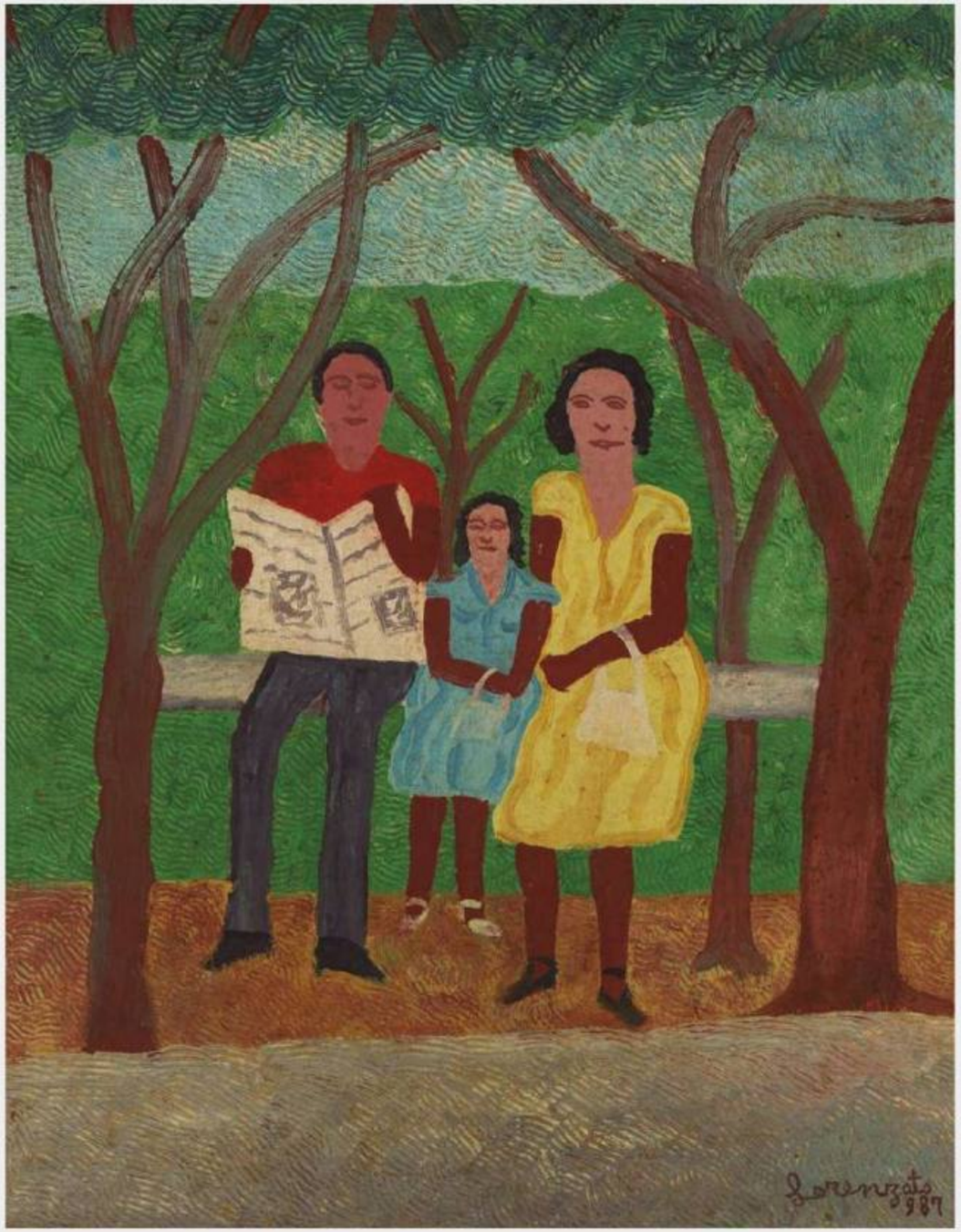
Untitled
oil on particle board
25 × 20 cm
signed lower right



Is It of the Male or Female Sex | Neither Masculine nor Feminine | It Is Bastião, Father's Name
óleo sobre tela colada em aglomerado
35 x 26 cm

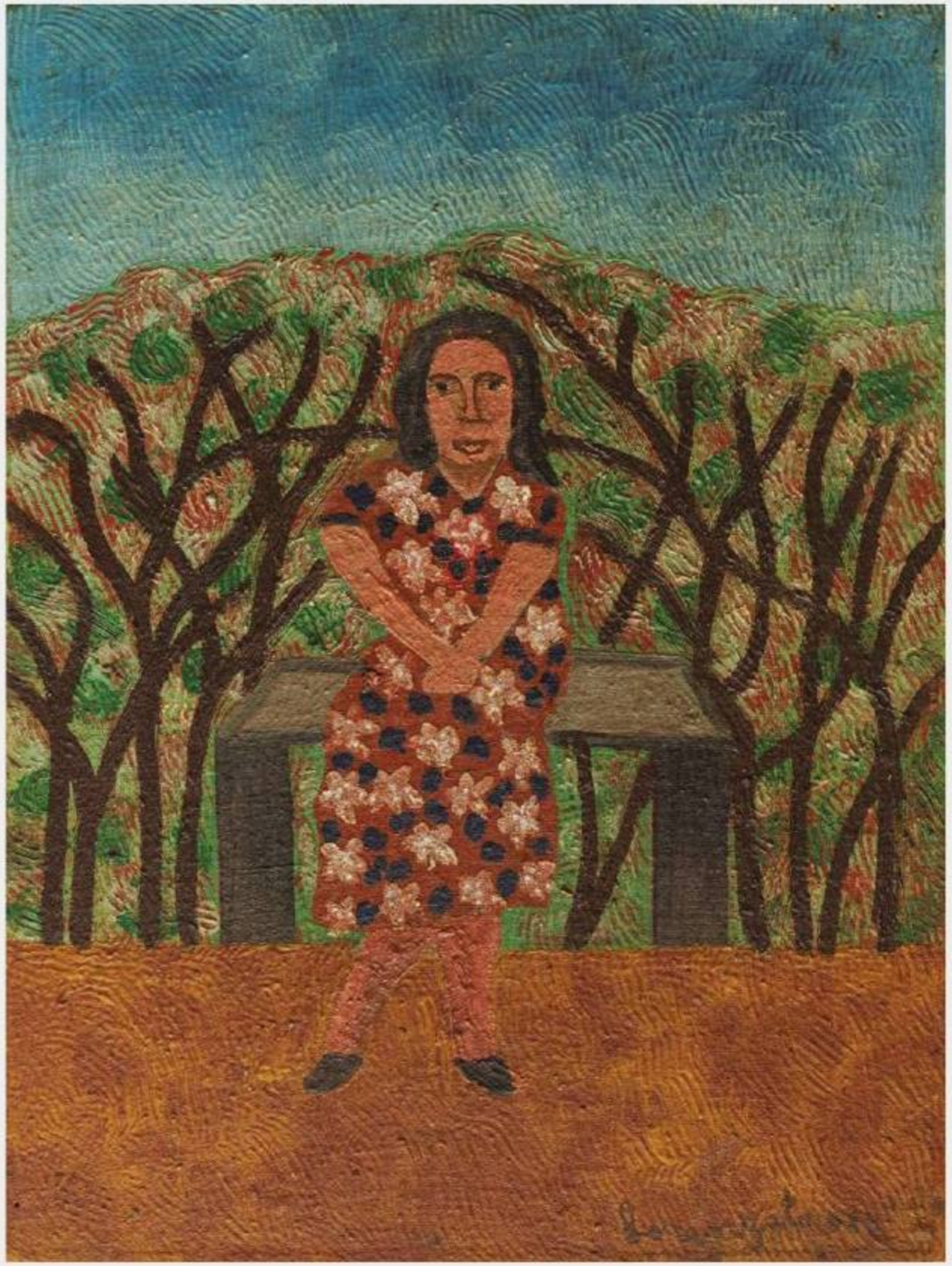
É do Sexo Masculino ou Feminino | Ni Marqulino Ni Firmino | É Bastião Nome do Pai
óleo sobre tela colada em aglomerado
35 x 26 cm





Sem Título, 1987
óleo sobre aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1987
oil on particle board
50 × 40 cm
signed lower right



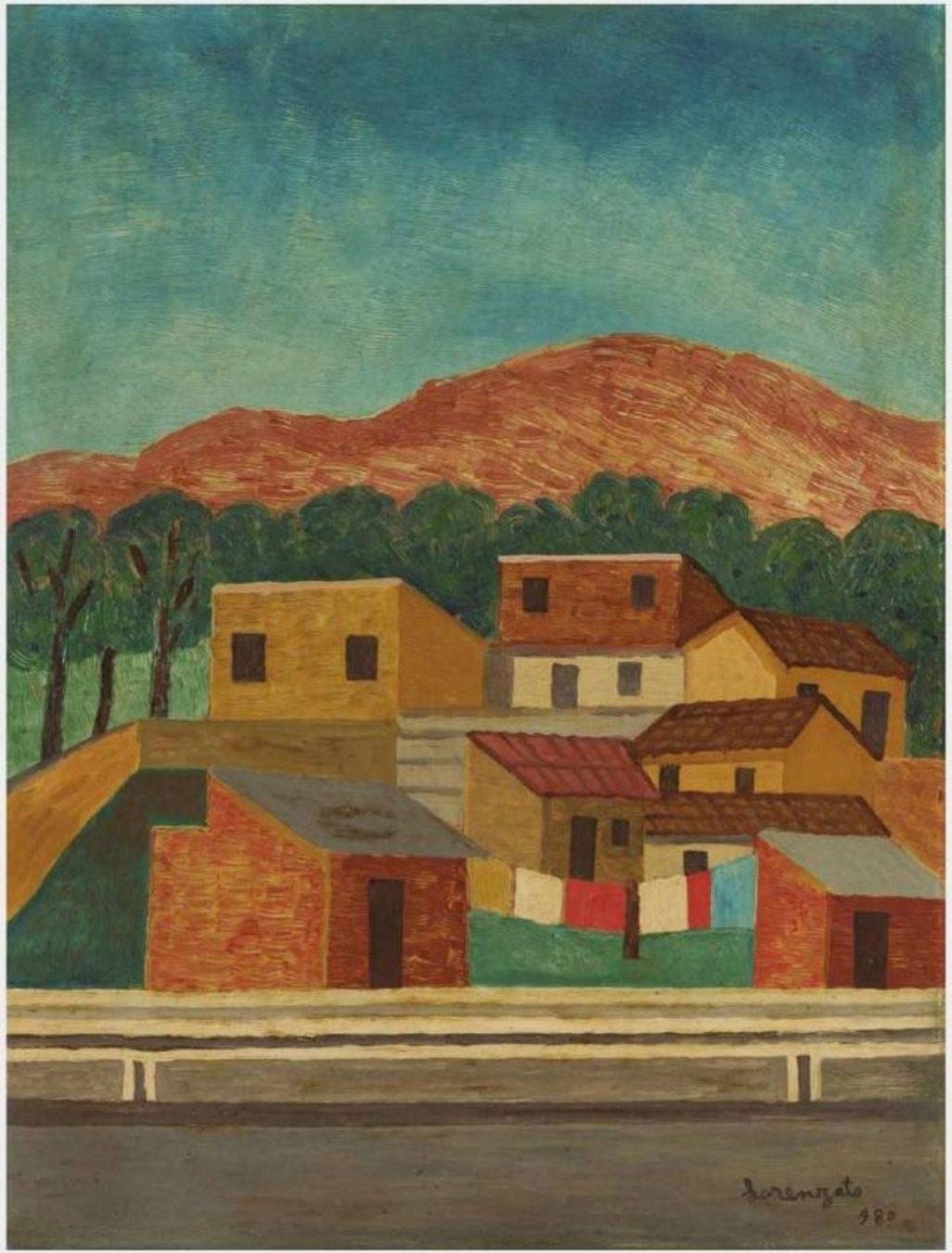
Untitled, 1980
oil on canvas mounted on particle board
40 × 30 cm
signed lower right

Sem Título, 1980
óleo sobre tela colada em aglomerado
40 x 30 cm
assinatura inf. dir.



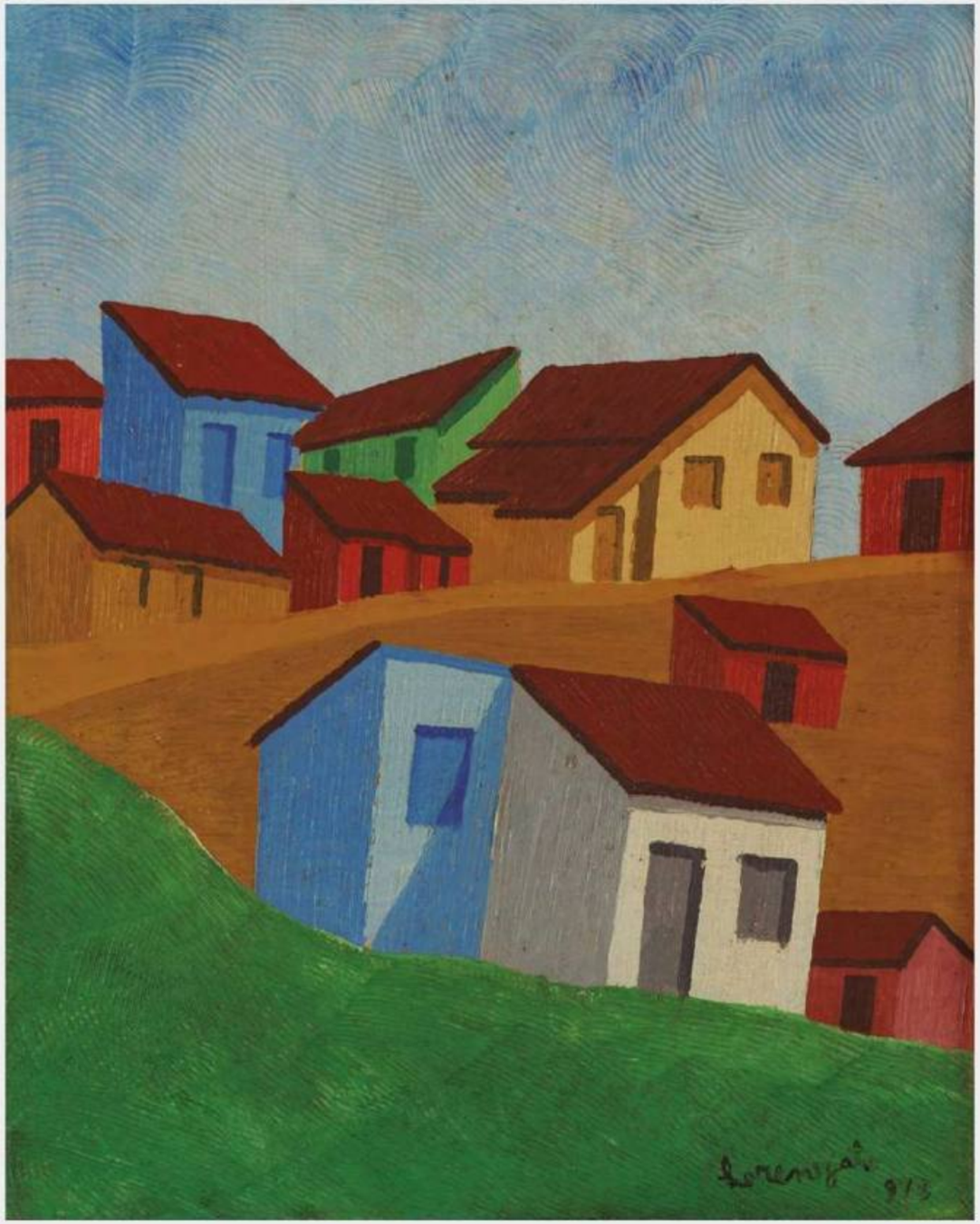
Geometria Colorida, 1997
óleo sobre aglomerado
61 x 44 cm
assinatura inf. dir.

Colored Geometry, 1997
oil on particle board
61 × 44 cm
signed lower right



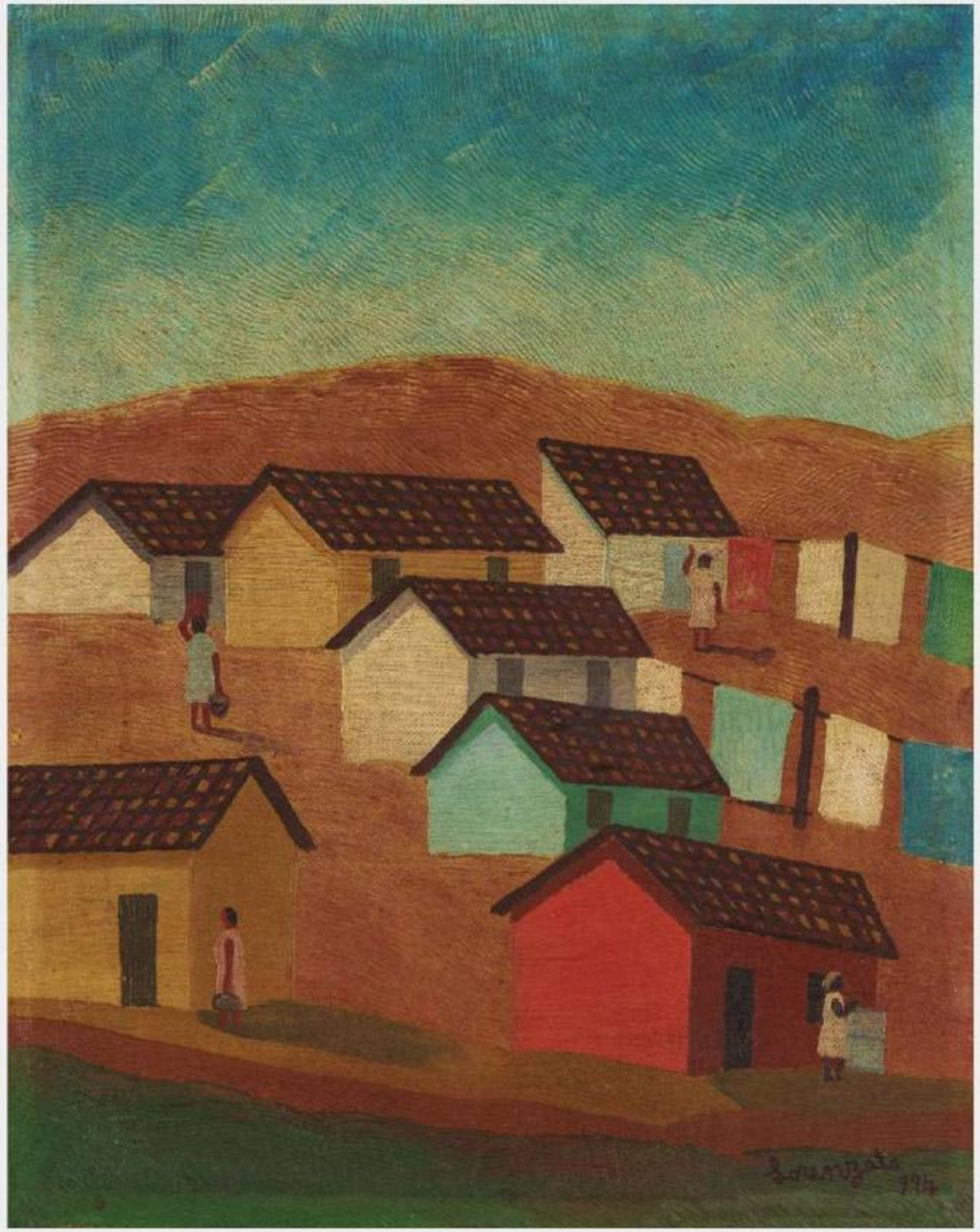
Untitled, 1980
oil on particle board
60 × 46 cm
signed lower right

Sem Título, 1980
óleo sobre aglomerado
60 x 46 cm
assinatura inf. dir.



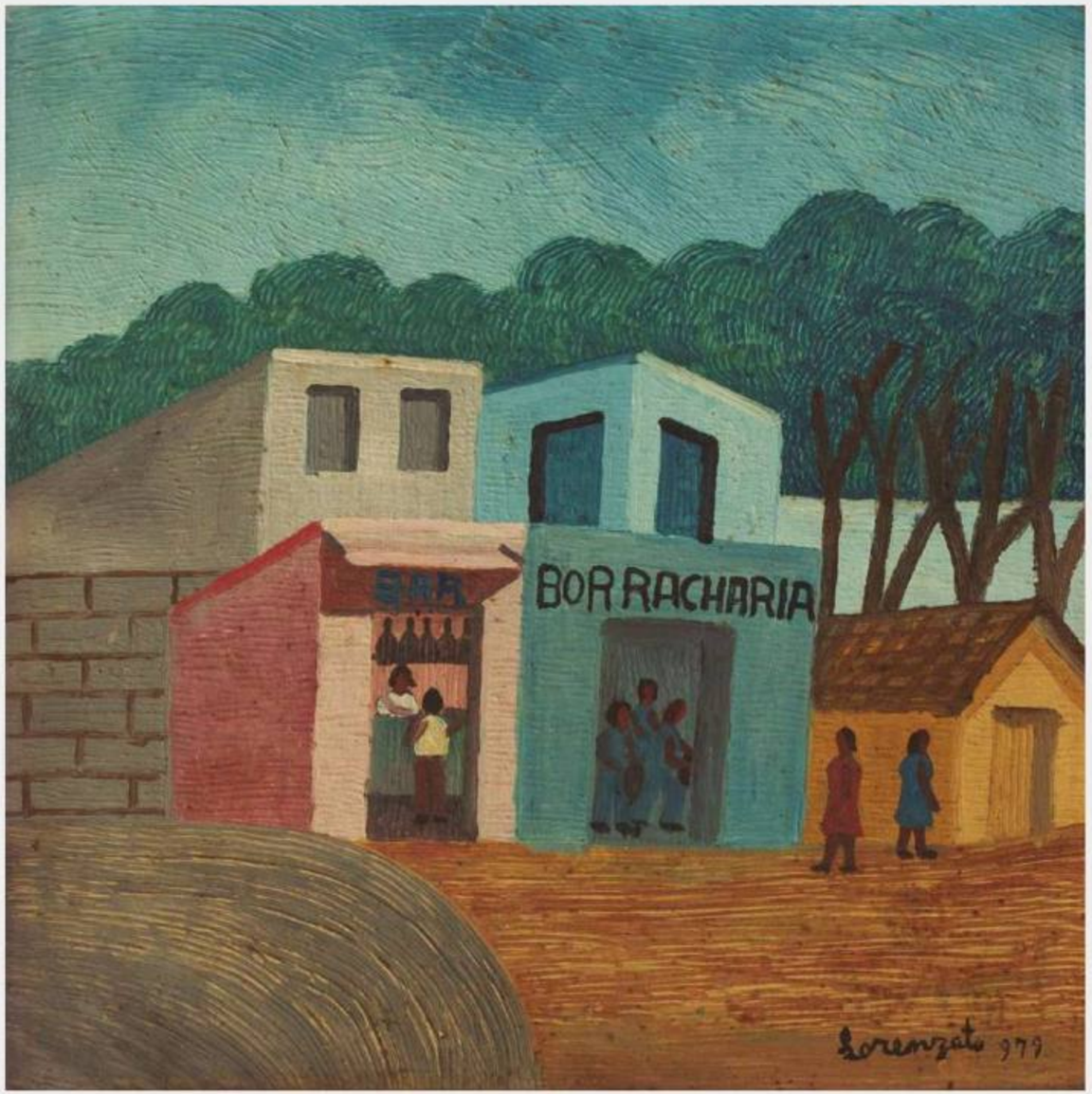
Sem Título, 1973
óleo sobre aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1973
oil on particle board
50 × 40 cm
signed lower right



Untitled, 1974
oil on canvas
60 × 47 cm
signed lower right

Sem Título, 1974
óleo sobre tela
60 x 47 cm
assinatura inf. dir.



Borracharia, 1979
óleo sobre aglomerado
31 x 31 cm
assinatura inf. dir.

Borracharia, 1979
oil on particle board
31 × 31 cm
signed lower right















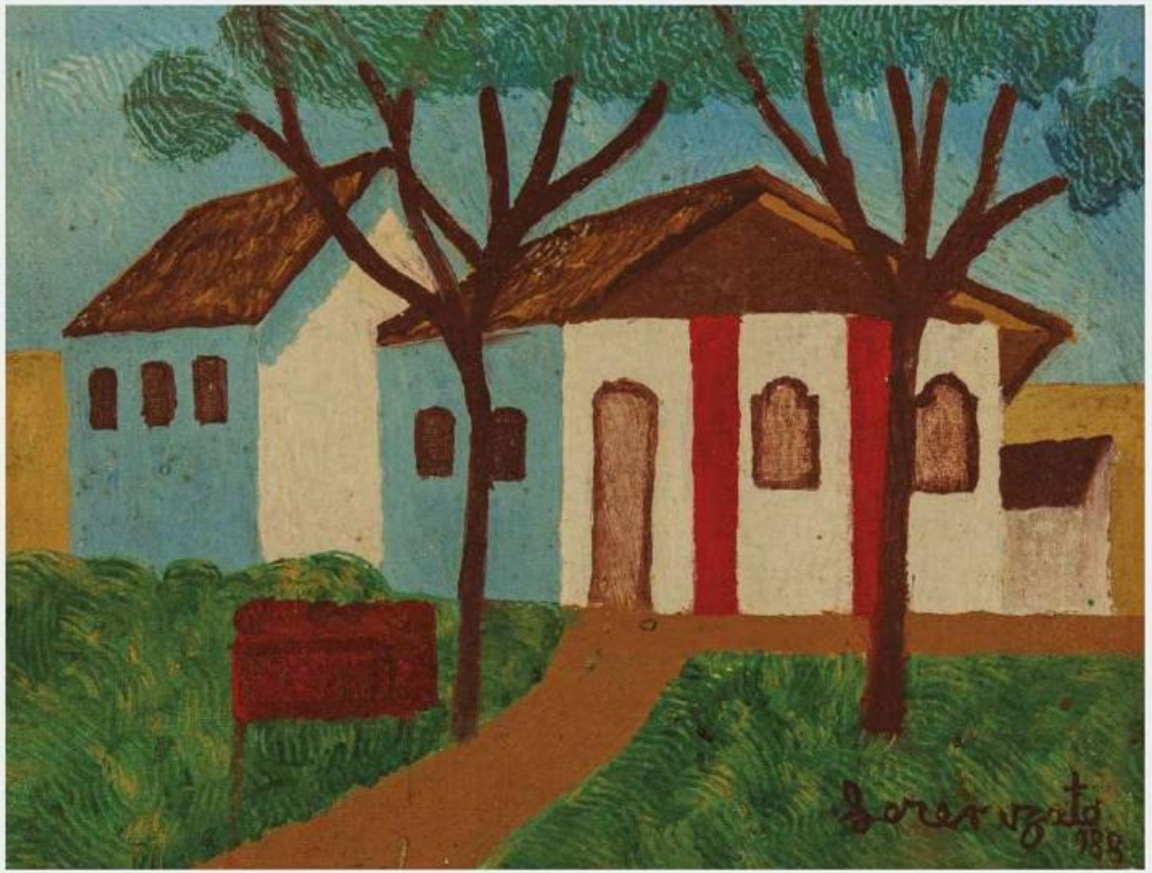


Sem Título, 1994
óleo sobre chapa de concreto
28 x 32 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 36.

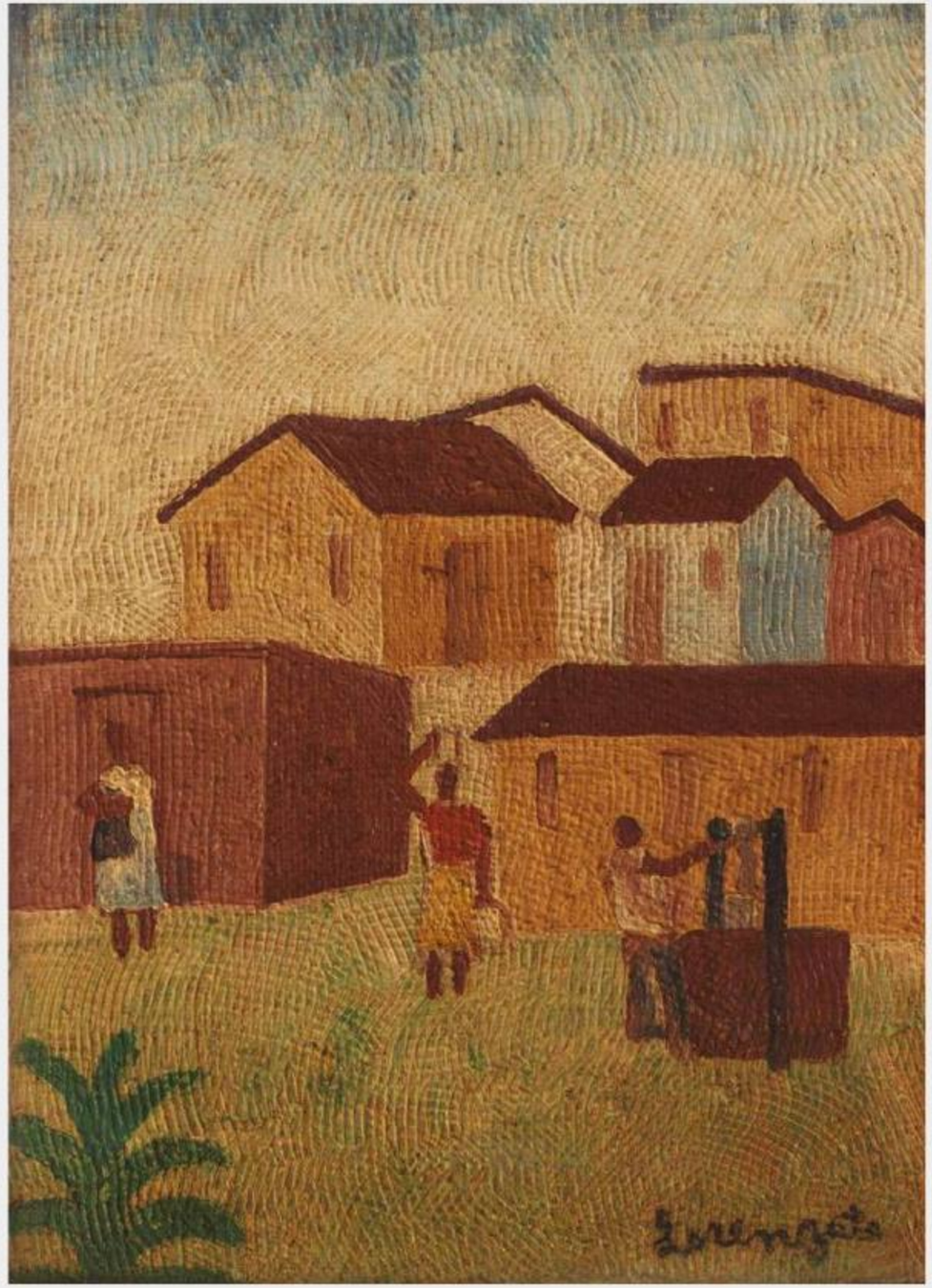
Untitled, 1994
oil on concrete slab
28 × 32 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 36.



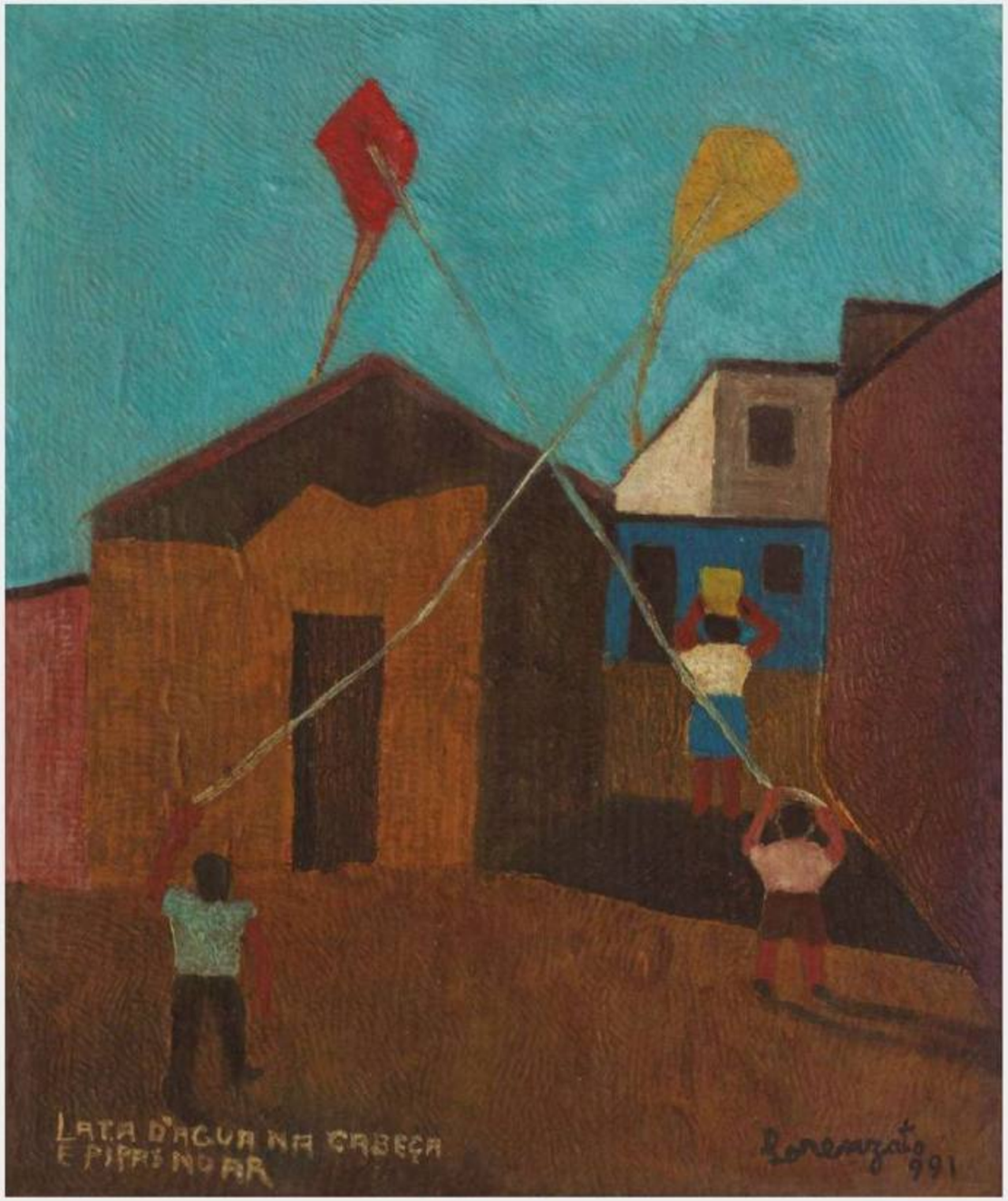
Sem Título, 1988
óleo sobre tela colada em aglomerado
22 x 30 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1988
oil on canvas mounted on particle board
22 × 30 cm
signed lower right



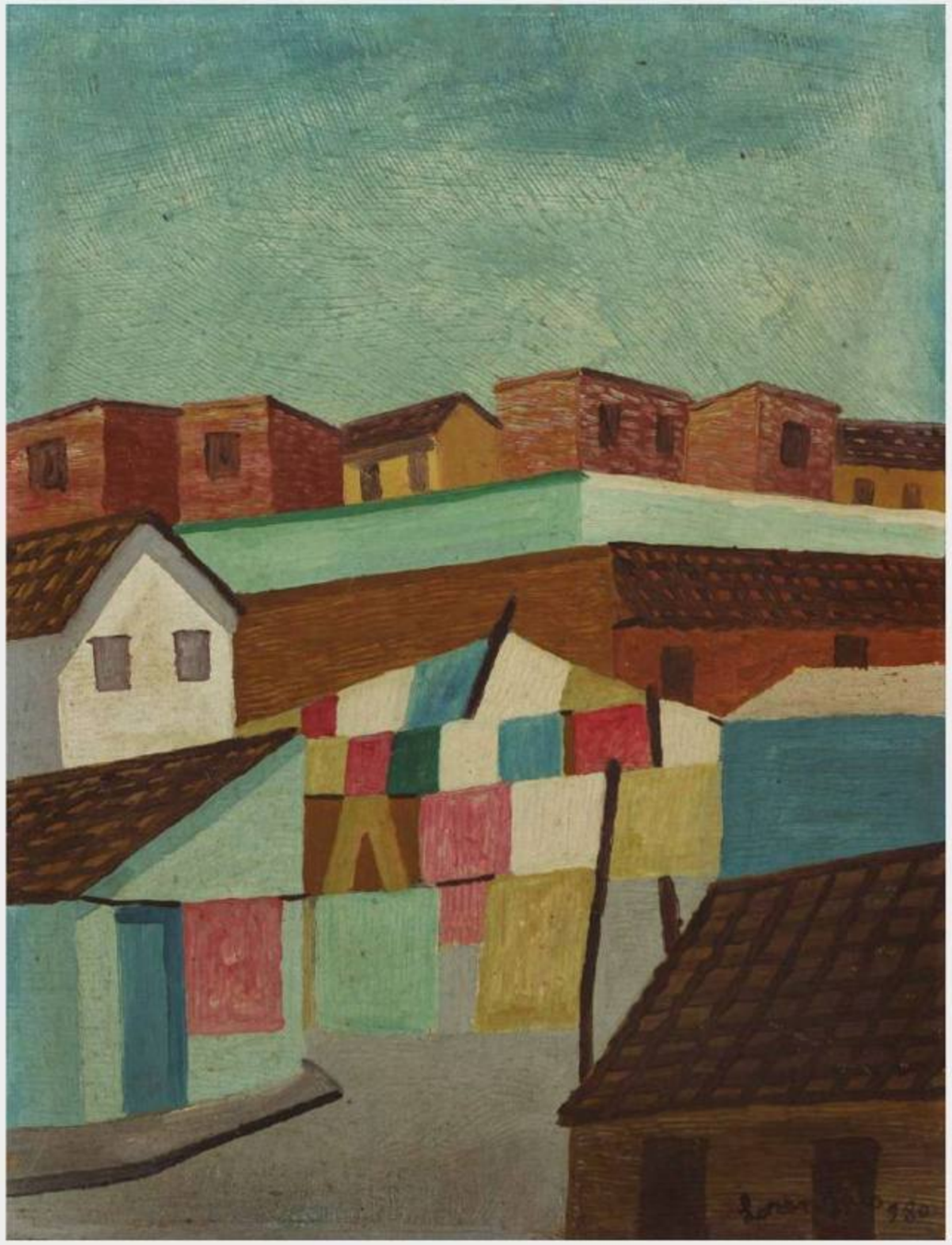
Untitled
oil on particle board
38 × 27 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre aglomerado
38 x 27 cm
assinatura inf. dir.



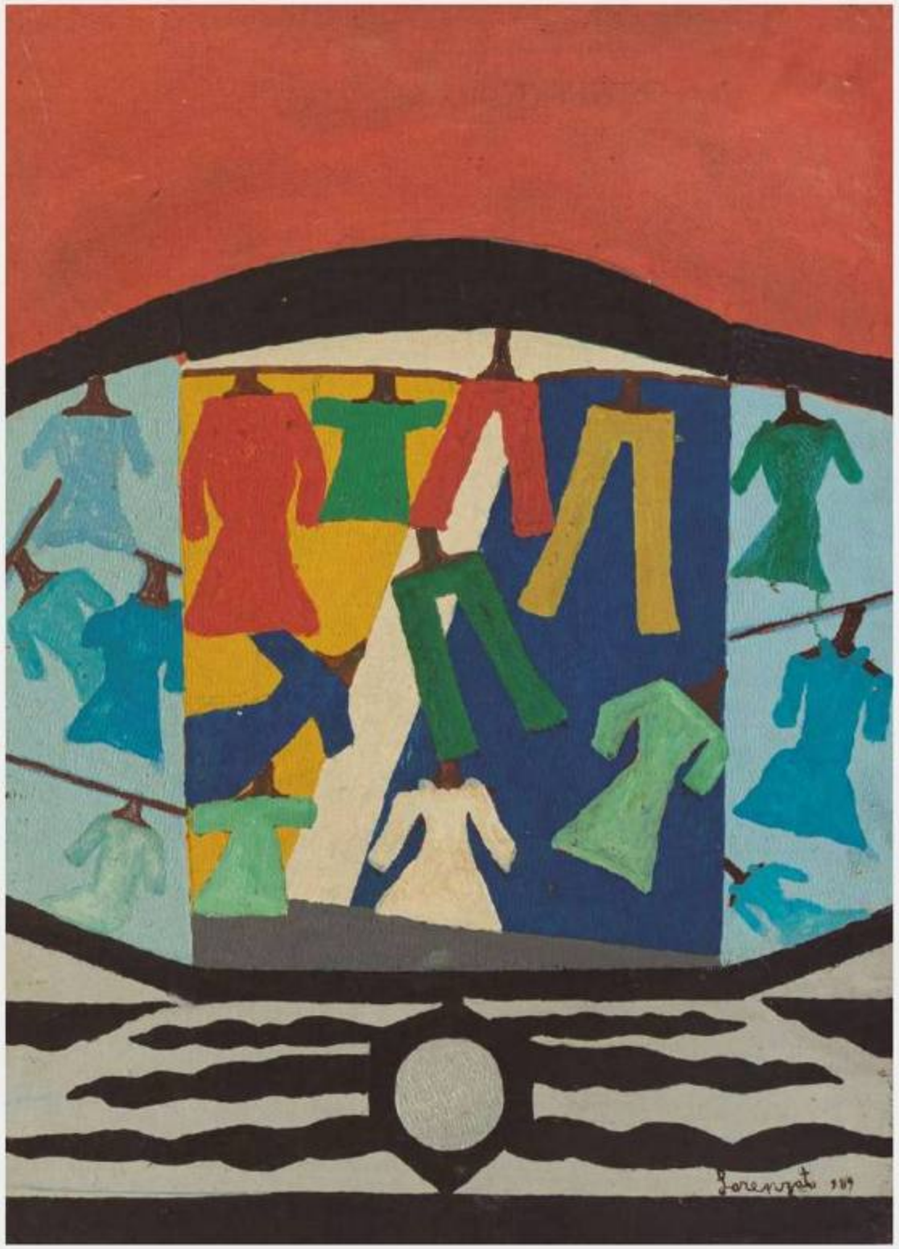
Lata D'água na Cabeça e Pipas no Ar, 1996
óleo pigmentado sobre tela colado sobre papel colado sobre aglomerado
40 x 34 cm
assinatura inf. dir.

Water Can on the Head and Kites in the Air, 1996
pigmented oil on canvas mounted on paper mounted on particle board
40 × 34 cm
signed lower right



Untitled, 1980
oil on particle board
40 × 30 cm
signed lower right

Sem Título, 1980
óleo sobre aglomerado
40 x 30 cm
assinatura inf. dir.

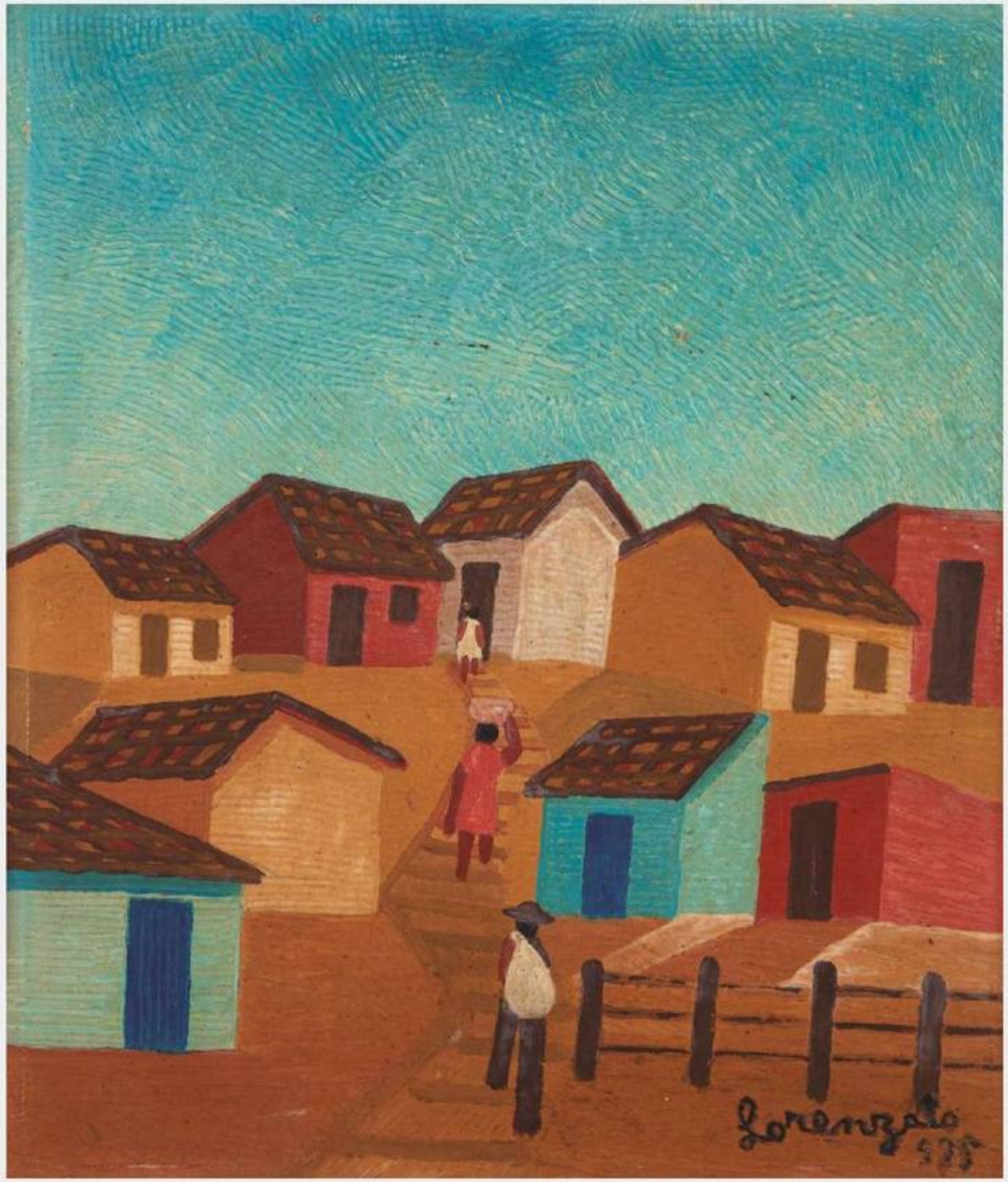


Sem Título, 1989
óleo sobre tela colada em aglomerado
70 x 50 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 55.

Untitled, 1989
oil on canvas mounted on particle board
70 × 50 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 55.



Untitled, 1988
oil on particle board
40 × 34 cm
signed lower right

Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
40 x 34 cm
assinatura inf. dir.

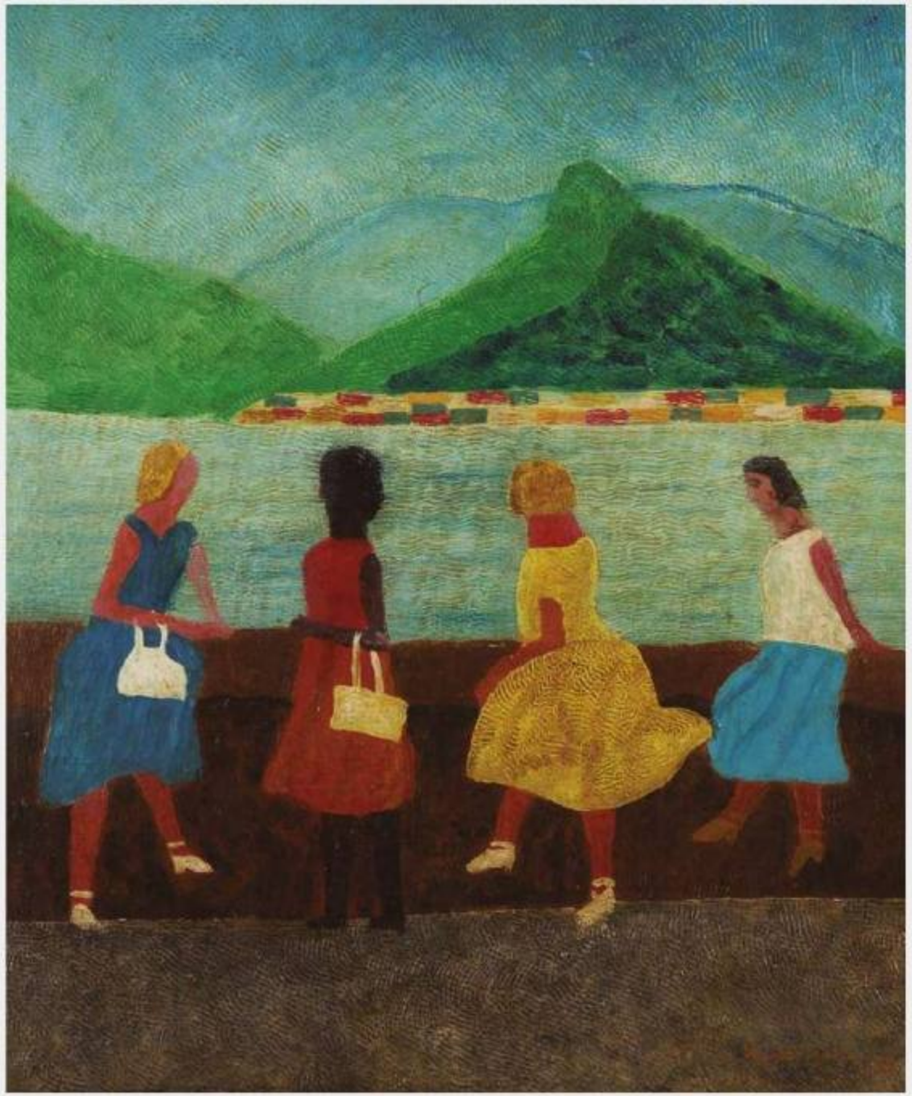










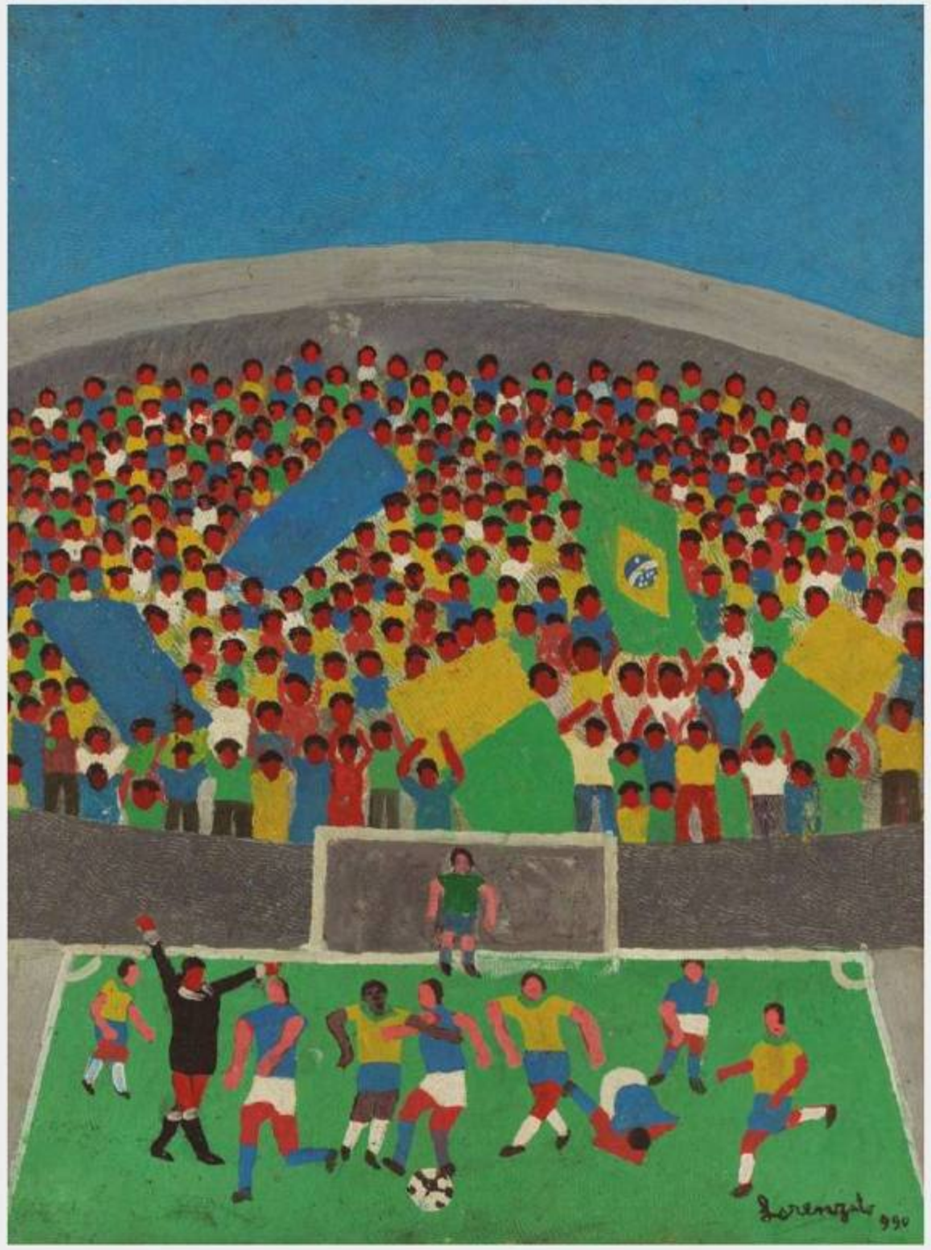


Sem Título, 1989
óleo sobre aglomerado
60 x 50 cm
assinatura inf. dir.

Participou da última exposição individual do artista em vida no Museu de Arte de Belo Horizonte, em 1995, e está reproduzida no cartaz da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 167.

Untitled, 1989
oil on particle board
60 × 50 cm
signed lower right

It was included in the artist's last solo exhibition during his lifetime at the Belo Horizonte Museum of Art in 1995 and is reproduced on the exhibition poster.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Maria Angélica Melendi, C/Arte Publishing, on page 167.

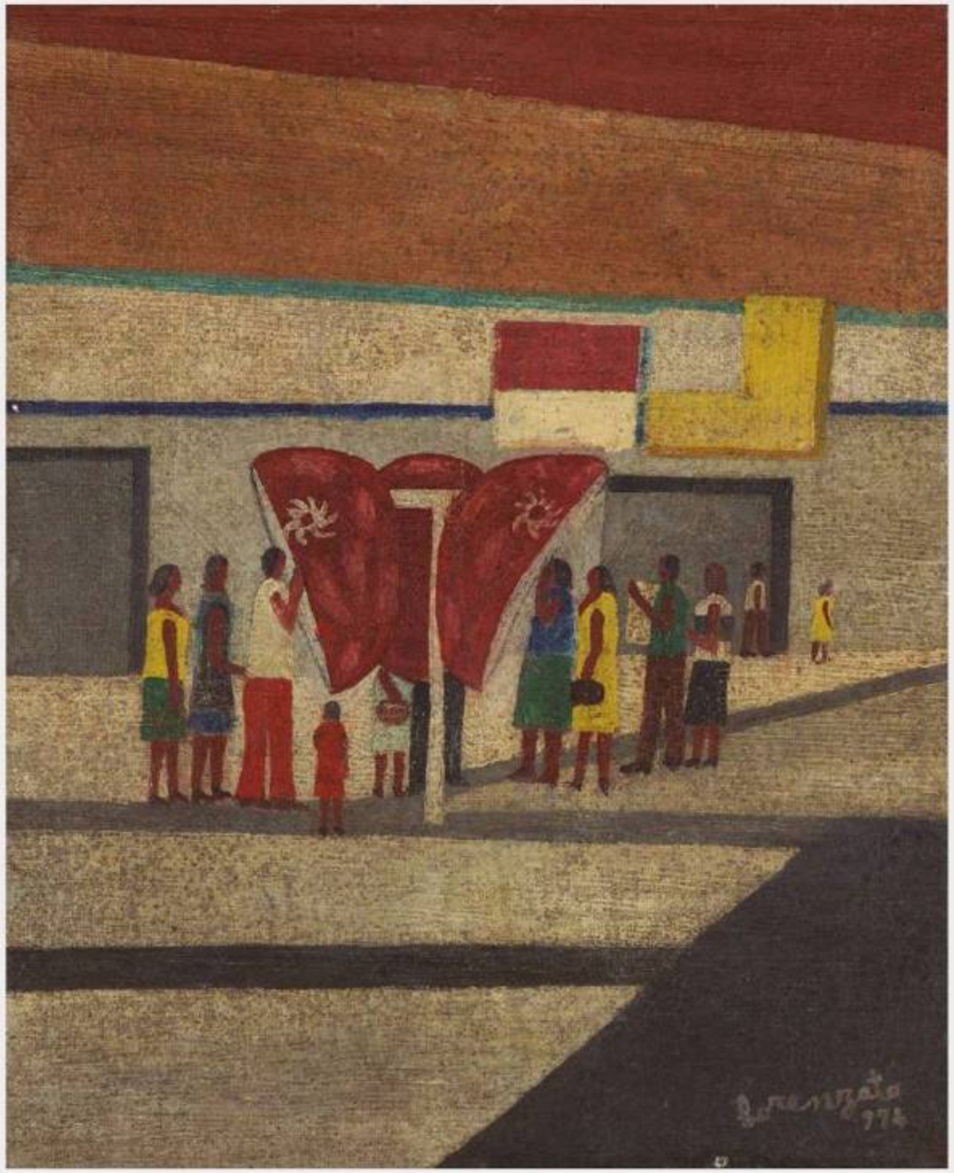


Untitled, 1990
oil on particle board
80 × 60 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.

Sem Título, 1990
óleo sobre aglomerado
80 x 60 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.

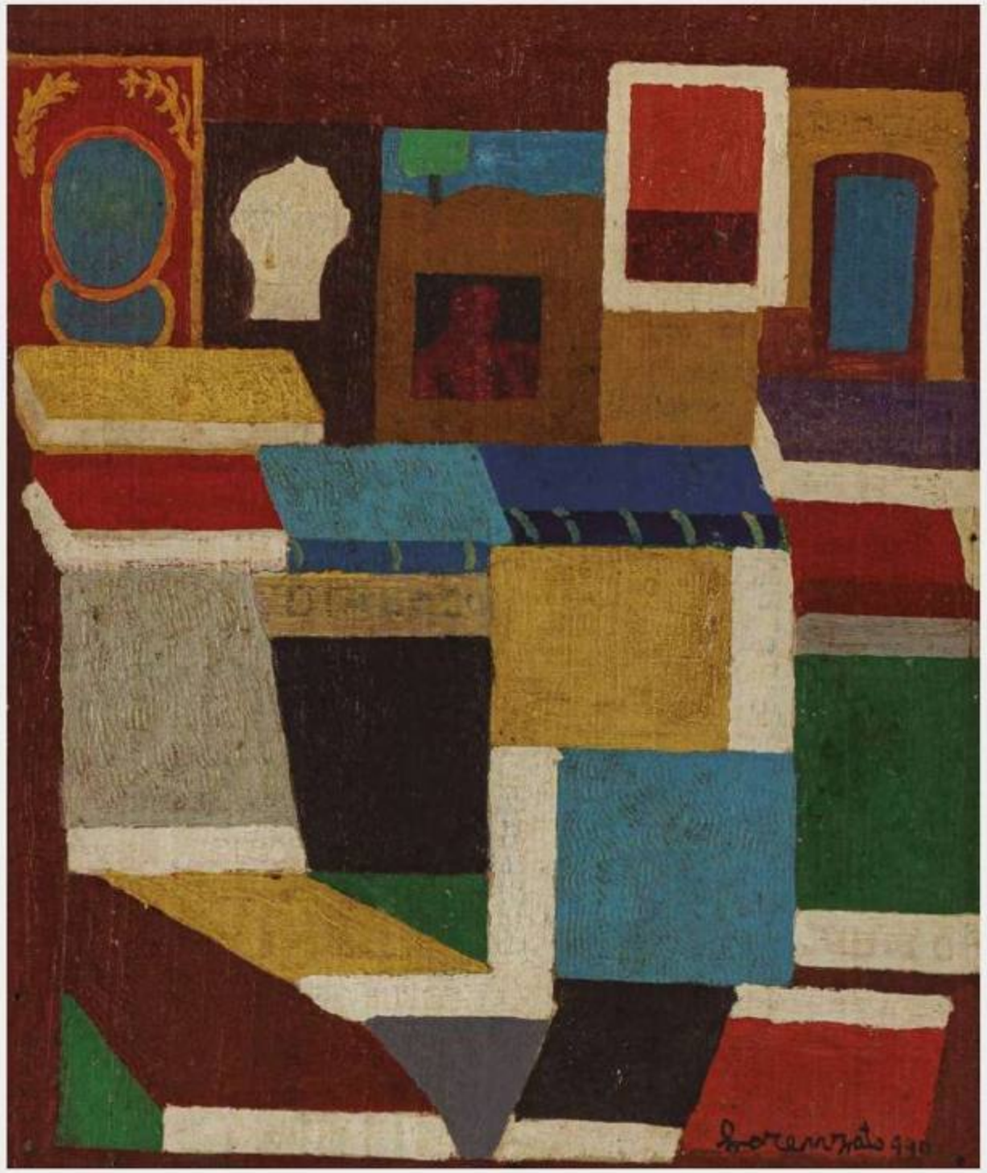


Sem Título, 1974
óleo sobre tela de galinheiro
58 x 48 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 65.

Untitled, 1974
oil on chicken wire
58 × 48 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 65.

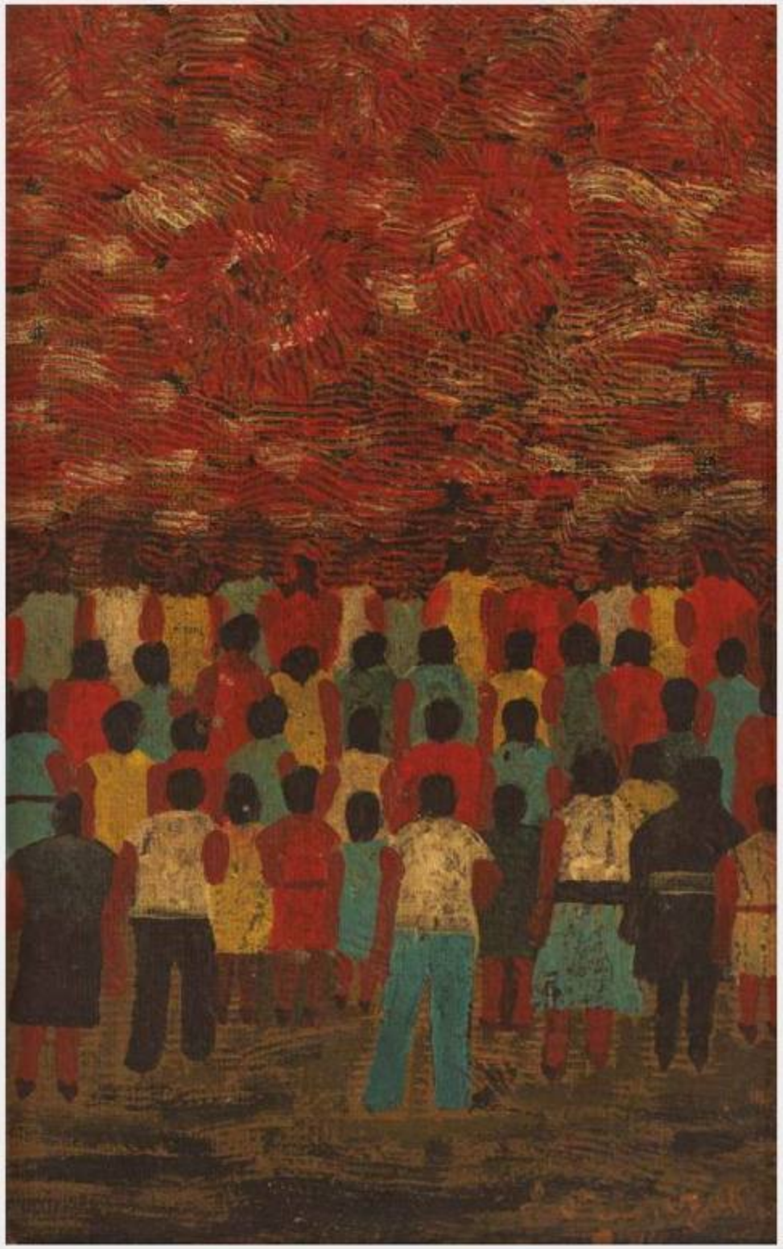


Untitled, 1990
oil on canvas mounted on particle board
48 × 40 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on page 163.

Sem Título, 1990
óleo sobre tela colada em aglomerado
48 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, na página 163.



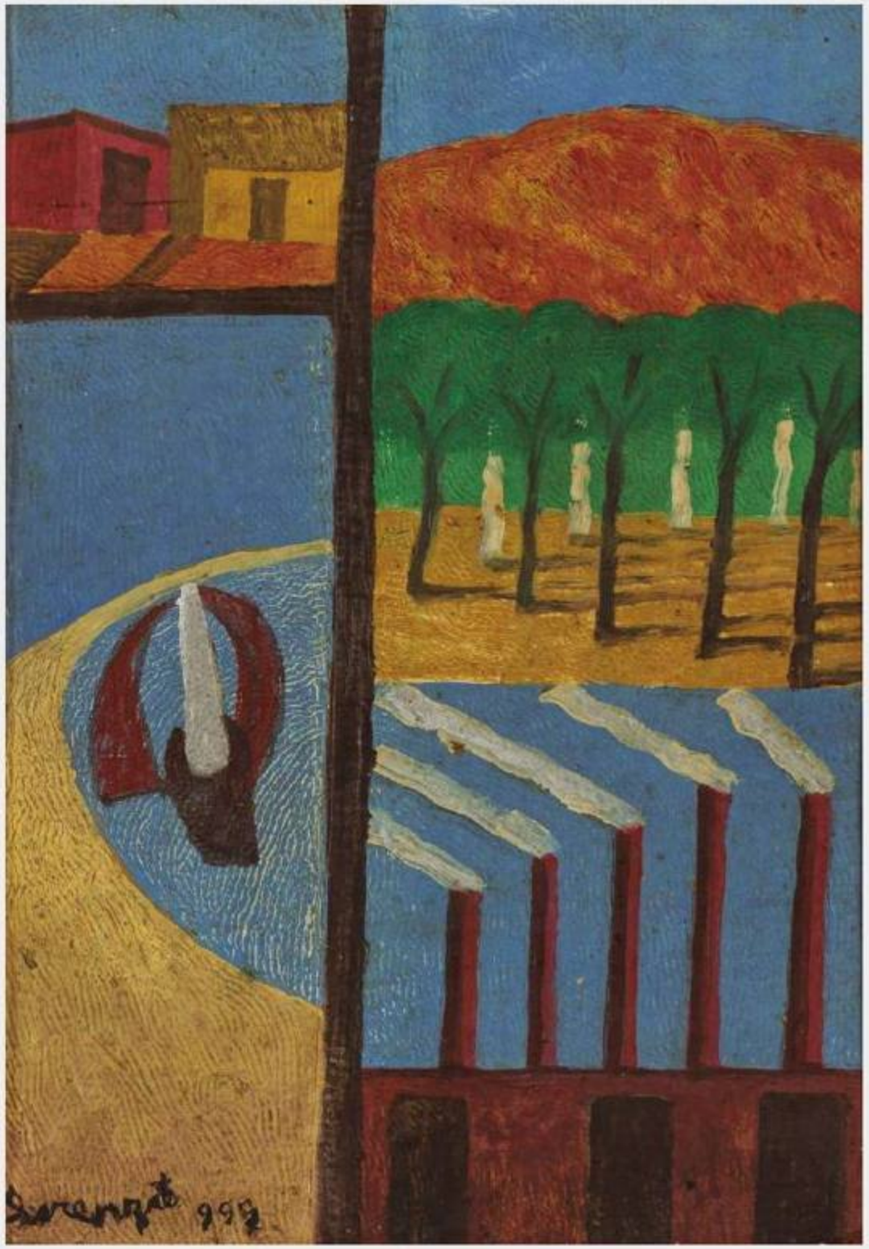
Sem Título
óleo sobre aglomerado
38 x 24 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 66.

Untitled
oil on particle board
38 × 24 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 66.



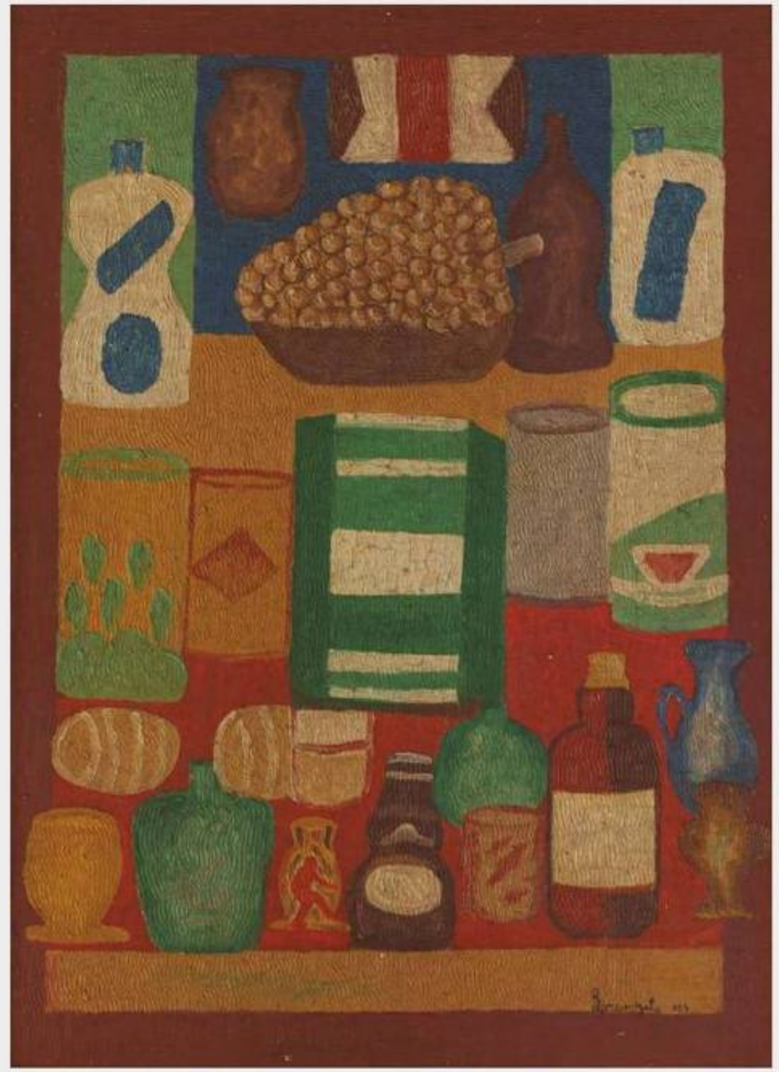


Sem Título, 1992
óleo sobre tela colada em aglomerado
49 x 34 cm
assinatura inf. esq.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.

Untitled, 1992
oil on canvas mounted on particle board
49 × 34 cm
signed lower left

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.

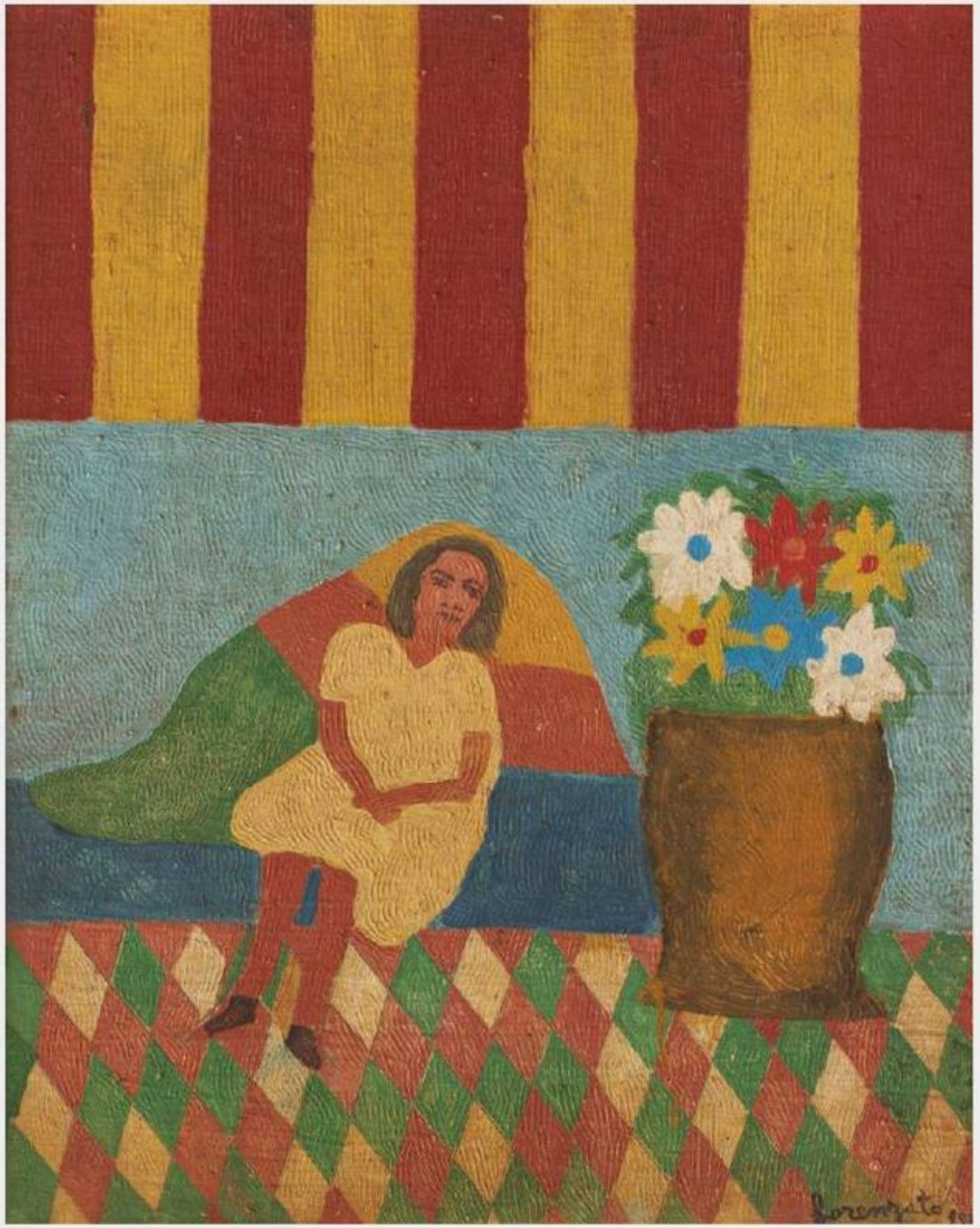


Untitled, , 1989
oil on canvas mounted on particle board
68 × 50 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 53.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Maria Angélica Melendi, C/Arte Publishing, on page 155.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on page 158.

Sem Título, 1989
óleo sobre tela colada em aglomerado
68 x 50 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 53.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 155.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, na página 158.

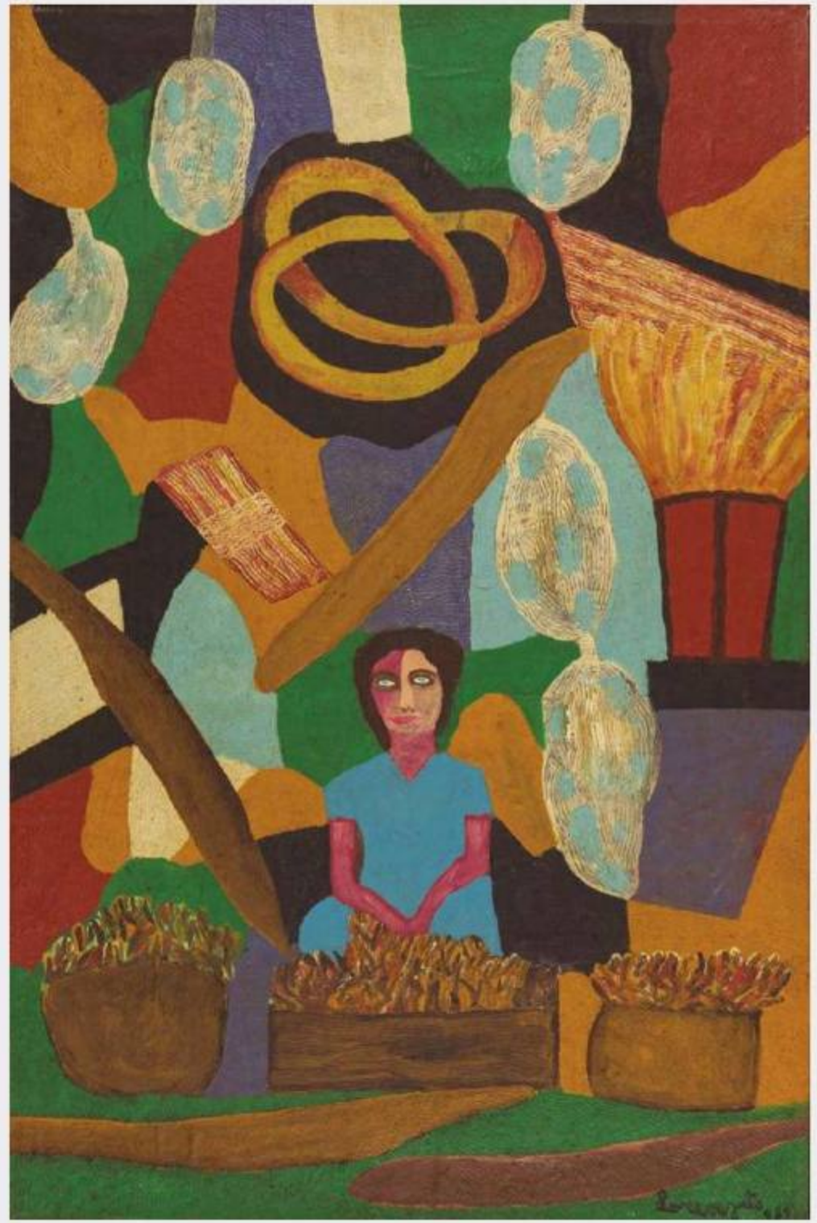


Sem Título, 1981
óleo sobre tela
61 x 48 cm
assinatura inf. dir.

Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 165.

Untitled, 1981
óleo sobre tela
61 x 48 cm
assinatura inf. dir.

Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 165.

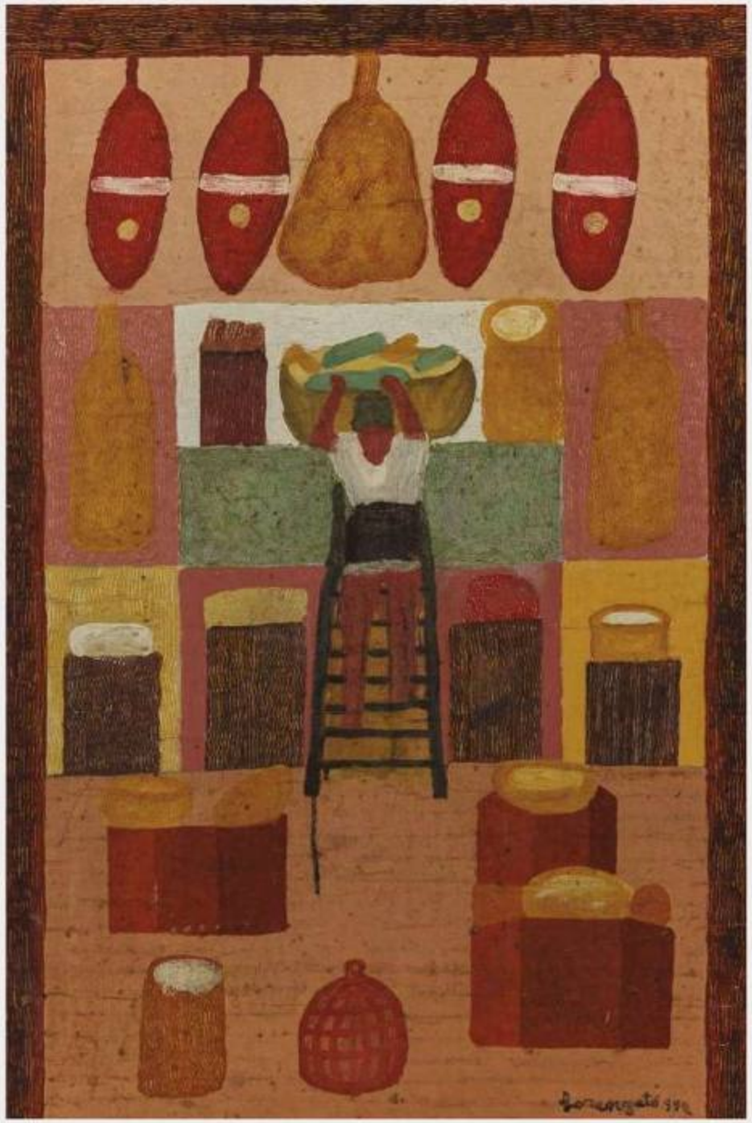


Untitled, 1989
oil on canvas mounted on particle board
78 × 52 cm
signed lower right

Reproduced in the book Lorenzato, text by Maria Angélica Melendi, C/Arte Publishing, on page 166.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on page 233.

Sem Título, 1989
óleo sobre tela colada em aglomerado
78 x 52 cm
assinatura inf. dir.

Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Maria Angélica Melendi, editora C/Arte, na página 166.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, na página 233.

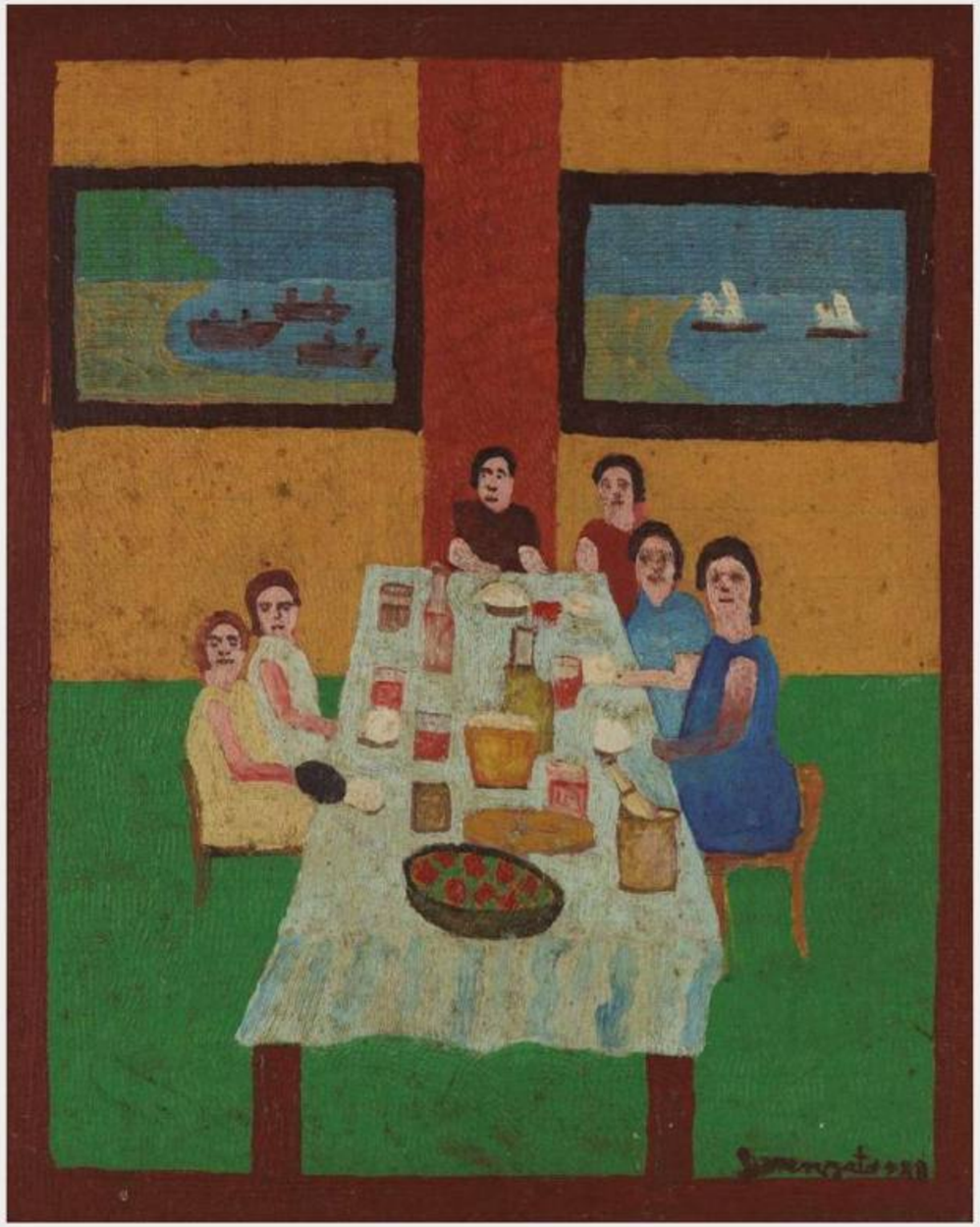


Sem Título, 1992
óleo sobre aglomerado
81 x 56 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.
Reproduzida no livro Lorenzato, texto de Rodrigo Moura, editora Ubu, nas páginas 220 e 232.

Untitled, 1992
oil on particle board
81 × 56 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.
Reproduced in the book Lorenzato, text by Rodrigo Moura, Ubu Publishing, on pages 220 and 232.



Untitled, 1988
oil on canvas mounted on particle board
50 × 40 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Centro de Arte Popular – Cemig in 2014 and is reproduced in the exhibition catalogue.

Sem Título, 1988
óleo sobre tela colada em aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Centro de Arte Popular - Cemig, em 2014, e está reproduzida no catálogo da mostra.

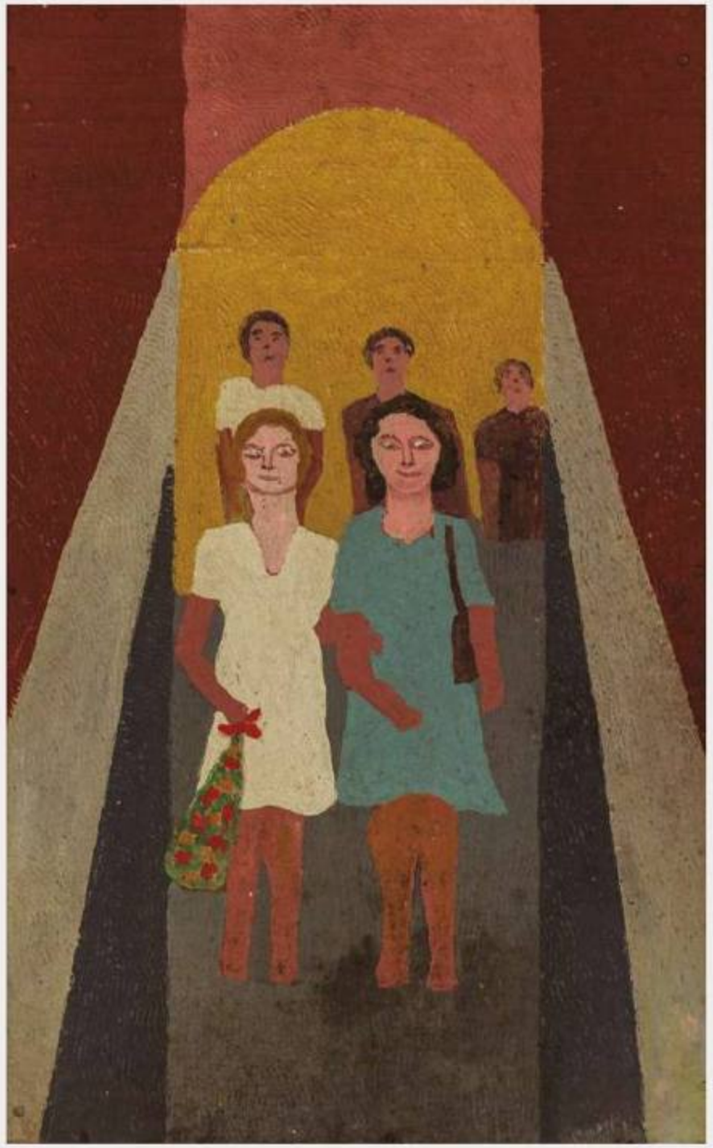


Sem Título
óleo sobre aglomerado
38 x 33 cm

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.

Untitled
oil on particle board
38 × 33 cm

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.

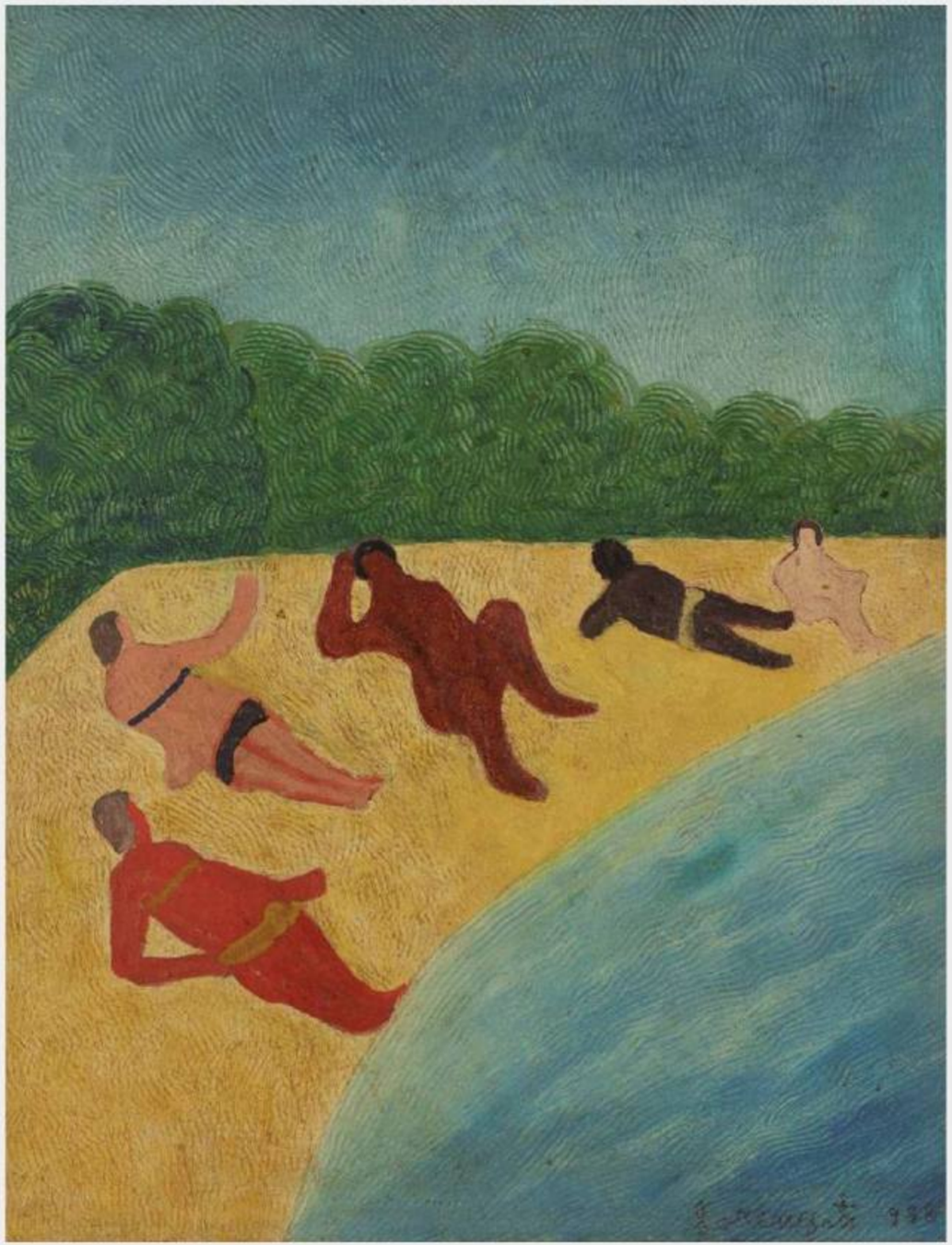


Untitled
oil on canvas mounted on particle board
54 × 34 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue. It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.

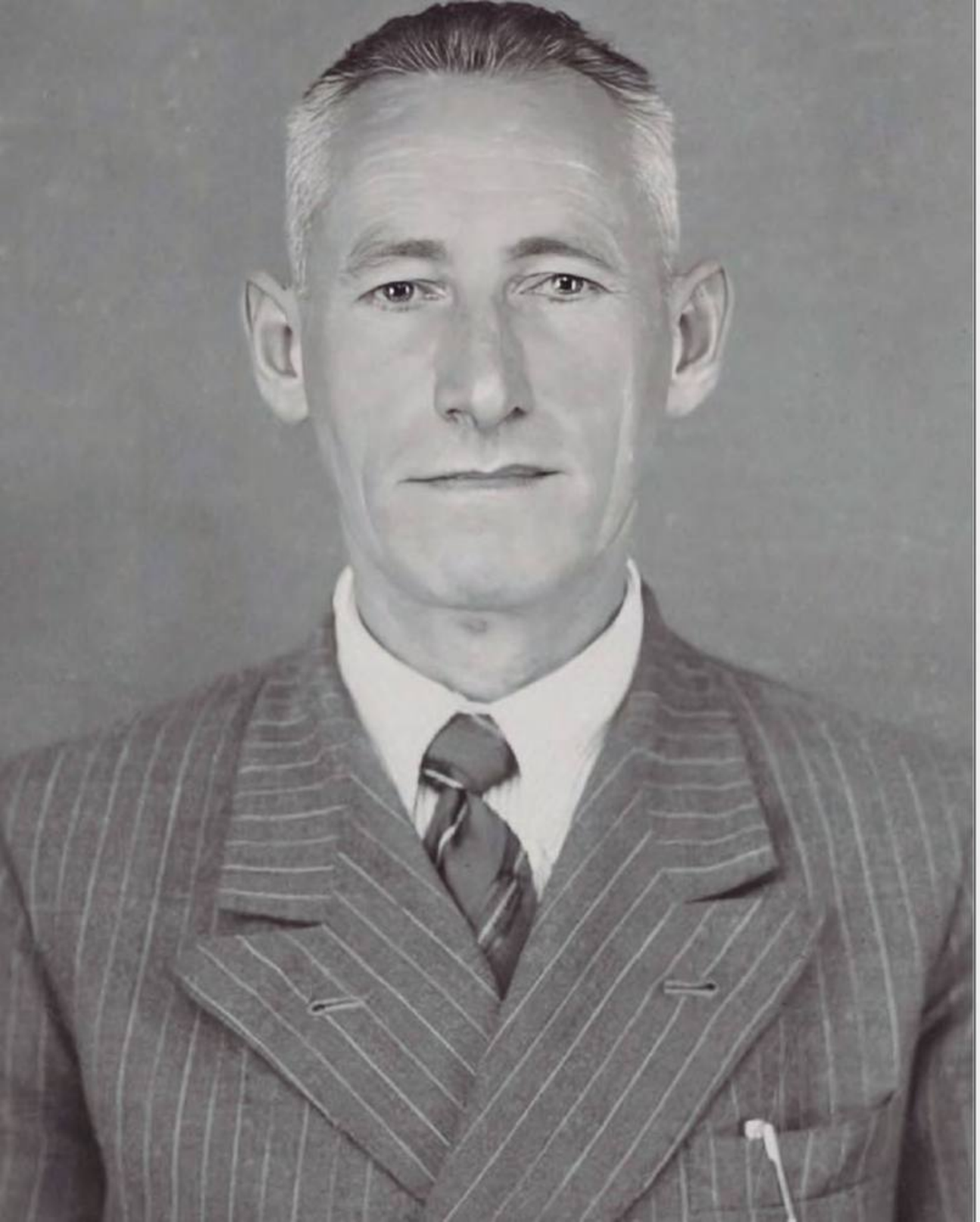
Sem Título
óleo sobre tela colada em aglomerado
54 x 34 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra. Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.



Sem Título, 1988
óleo sobre aglomerado
50 x 40 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1988
oil on particle board
50 × 40 cm
signed lower right



Os anos da formação italiana

Conheci Luciano Amadeo Lorenzato em setembro de 1989. Ele voltou pela última vez à Itália para cumprimentar seu irmão Giovanni, que não via desde 1949. No limiar de seus noventa anos, o "tio Amedeo", com o vigor de um espírito jovem e uma serenidade que não sentia o peso dos anos, enfrentou a experiência da viagem com a curiosidade e a determinação de um temperamento extraordinário. Percebi que estava diante de uma pessoa que, evitando qualquer forma de soberba, acompanhava sua humildade com uma disciplina moral exemplar e enraizada.

Através de suas histórias, acompanhei Lorenzato, nos locais de sua formação artística, ambientes e representações que haviam significado para ele o quanto a arte, como potencial formativo e como experiência estética, havia revelado sua importância na vida como pintor. Em Vicenza, Lorenzato frequentou a Real Academia de Arte, mais tarde chamada de Escola de Artes e Ofícios, fundada em 1858 pela Academia Olímpica (uma das mais antigas e prestigiadas academias italianas de arte e letras) como escola de desenho e disciplinas plásticas, e tornou-se no início do século XX uma das mais importantes instituições de treinamento para as profissões artísticas e artesanais, entre as mais autorizadas em nível nacional.

Na época, era uma escola de vanguarda que, embora reunisse as tradições artísticas e sapienciais do século XIX, havia sido capaz de enriquecer seus programas educacionais, tornando-se um ponto de encontro entre arte, artesanato, tradição e inovação. É precisamente frequentando essa escola, inicialmente alojada no complexo monumental do Teatro Olímpico (uma das maiores obras arquitetônicas de Andrea Palladio), que Amadeo Luciano Lorenzato conhece, frequentando-os, ambientes de excelência cultural, como a vizinha pinacoteca cívica que já conservava obras dos maiores pintores italianos da Idade Média e do Renascimento; espaços e contextos que desenvolveram nele uma sensibilidade artística, ou talvez seja melhor dizer uma curiosidade pela arte, que o acompanharia por toda a vida.

Naqueles anos, ele entrou em contato com grupos de pintores locais de uma das correntes mais fascinantes dos anos vinte, a do "Realismo Mágico", em que a visão da realidade estava imersa em uma atmosfera de maravilha e espera. Esse movimento na Itália foi acompanhado pelas pesquisas dos artistas reunidos na definição de "Novecento Italiano", que declinaram sua arte evocando também memórias do classicismo e do Renascimento. A busca do pintor era descobrir o sentido da magia na vida cotidiana, colocando-se diante da realidade com a naturalidade e o espanto de uma criança. O cenário era imóvel, encantado como que mergulhado em uma suspensão mágica. Uma linguagem que também influenciará a cultura artística de Lorenzato que estava se formando na época.

Na Itália, naquela época, essa aliança emocionante entre modernidade e classicidade foi precedida por uma profunda reflexão sobre as renovações da pintura que ocorreram principalmente em Viena e Paris entre o final do século XIX e o início do século XX. É precisamente a partir de Roma, capital da classicidade, que na segunda metade dos anos vinte Lorenzato inicia seu longo caminho de crescimento, aquela espécie de peregrinação artística que o levará, através de metade da Europa, no início dos anos trinta a Paris, em contato com as escolas dos grandes pintores do século XX. Um continente que acabava de viver uma história dramática, cheia de contradições, de impulsos positivos reprimidos, de movimentos e de frustrações, com países ainda dilacerados pelo legado de uma guerra que tinha constituído para aqueles povos um trauma cultural indelével, representando um enorme divisor de águas comportamental, emocional, psicológico, entre duas épocas na virada do século XX.

E é por essa Europa, ou melhor, pela parte mais atormentada e dilacerada dela, que Lorenzato, junto com seu amigo holandês Cornelius Keesman, percorreu entre 1928 e 1929 sua "Voyage d'étude à travers l'Europe" em busca daquela contaminação de culturas que precisamente no cadinho dos Bálcãs encontrava as solicitações mais estimulantes. É assim que ocorre o encontro com a cultura centro-europeia atravessando Viena e Budapeste, a balcânica com Bucareste e Sofia para terminar com a cultura otomana entre as ruas secretas de Constantinopla, a segunda Roma.

E talvez não seja por acaso que o objetivo da viagem era chegar à Rússia, berço de outro império agora dissolvido e da terceira Roma. O que aconteceu apenas para o companheiro de viagem de Lorenzato, que por razões burocráticas e graças à intervenção do consulado italiano teve de retornar à Itália embarcado em um navio mercante. A viagem durou 14 meses e percorreu cerca de 3.200 quilômetros de bicicleta, uma média de 7 quilômetros e meio por dia. Apesar de considerar as condições das estradas em muitos casos precárias e as condições climáticas incertas, a média diária era muito baixa, o que significava longas paradas em alguns locais.

Tudo isso leva à pressuposição de que esses lugares eram as grandes capitais da Europa Oriental, onde, além do "estudo da beleza artística e arquitetônica", Lorenzato e Keesman tinham muito mais chances de vender seus pequenos trabalhos de pintura para que pudessem se sustentar ao longo do caminho. Portanto, é fácil pensar que a viagem foi uma mudança cansativa de uma capital para outra. Eles conheceriam pessoas e ambientes, admirariam paisagens e receberiam estímulos totalmente novos.

E o objetivo de sua "Viagem de Estudo", além de descobrir uma aventura nova e original, era precisamente entrar em contato e mergulhar com as culturas de uma Europa ainda abalada pela Primeira Guerra Mundial e pela dissolução dos Impérios. Uma espécie de turismo cultural ante litteram, portanto, que além de fazer todos os jornais da época falarem, semeou o espaço mental de Lorenzato com novas paisagens e perspectivas, ampliando seu campo de conhecimento. Uma viagem geográfica que se fez jornada interior, alma e expressão de uma vontade, de um desejo, de um sonho, de uma visão.

Nós nos despedimos depois de visitar os principais monumentos e museus da cidade de Vicenza. Ele foi para o Brasil, onde seu filho Lorenço e sua nora o esperavam: "Vou contar a eles que encontrei uma Itália maravilhosa e rica", ele me disse, com aqueles olhos de criança que lhe permitiam, ainda e como poucos outros, invadir a tela em que pintava e imaginar a existência das coisas.

Mauro Passarin
Diretor presidente da Academia de arte de Vicenza

EN|

The Years of His Artistic Formation in Italy

I met Luciano Amadeo Lorenzato in September 1989. He returned to Italy for the last time to greet his brother Giovanni, whom he had not seen since 1949. On the threshold of his ninety years, "Uncle Amedeo," with the vigor of a youthful spirit and a serenity that did not feel the weight of the years, faced the experience of the journey with the curiosity and determination of an extraordinary temperament. I realized that I was in the presence of a person who, avoiding any form of arrogance, accompanied his humility with an exemplary and deeply rooted moral discipline.

Through his stories, I followed Lorenzato to the places of his artistic formation—environments and representations that had meant to him how much art, as a formative potential and as an aesthetic experience, had revealed its importance in his life as a painter. In Vicenza, Lorenzato attended the Royal Academy of Art, later called the School of Arts and Crafts, founded in 1858 by the Accademia Olimpica (one of the oldest and most prestigious Italian academies of art and letters) as a school of drawing and plastic disciplines. By the beginning of the twentieth century it had become one of the most important training institutions for artistic and artisanal professions, among the most authoritative at the national level.

At that time, it was a school at the forefront which, while gathering the artistic and learned traditions of the nineteenth century, had been able to enrich its educational programs, becoming a meeting point between art, craftsmanship, tradition, and innovation. It was precisely while attending this school—initially housed in the monumental complex of the Teatro Olimpico (one of the greatest architectural works of Andrea Palladio)—that Amadeo Luciano Lorenzato came to know, by frequenting them, environments of cultural excellence, such as the nearby civic picture gallery that already preserved works by the greatest Italian painters of the Middle Ages and the Renaissance. These spaces and contexts developed in him an artistic sensitivity—or perhaps it would be better to say a curiosity for art—that would accompany him throughout his life.

In those years he came into contact with groups of local painters belonging to one of the most fascinating currents of the 1920s, that of "Magic Realism," in which the vision of reality was immersed in an atmosphere of wonder and anticipation. This movement in Italy was accompanied by the research of the artists gathered under the definition of Novecento Italiano, who developed their art while also evoking memories of classicism and the Renaissance. The painter's search was to discover the sense of magic in everyday life, placing himself before reality with the naturalness and astonishment of a child. The scene was still, enchanted as if immersed in a magical suspension. A language that would also influence the artistic culture of Lorenzato, who was forming himself at that time.

In Italy, in that period, this moving alliance between modernity and classicism had been preceded by a profound reflection on the renewals of painting that had taken place mainly in Vienna and Paris between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. It was precisely from Rome, the capital of classicism, that in the second half of the 1920s Lorenzato began his long path of growth—something like an artistic pilgrimage that would lead him, across half of Europe, in the early 1930s to Paris, in contact with the schools of the great painters of the twentieth century. It was a continent that had just experienced a dramatic history, full of contradictions, of repressed positive impulses, of movements and frustrations, with countries still torn by the legacy of a war that had constituted for those peoples an indelible cultural trauma, representing an enormous behavioral, emotional, and psychological watershed between two eras at the turn of the twentieth century.

And it was through this Europe—or rather, through the most tormented and devastated part of it—that Lorenzato, together with his Dutch friend Cornelius Keesman, traveled between 1928 and 1929 on his Voyage d'étude à travers l'Europe in search of that contamination of cultures which, precisely in the crucible of the Balkans, found its most stimulating impulses. Thus occurred the encounter with Central

European culture through Vienna and Budapest, the Balkan culture through Bucharest and Sofia, ending with Ottoman culture among the secret streets of Constantinople, the second Rome.

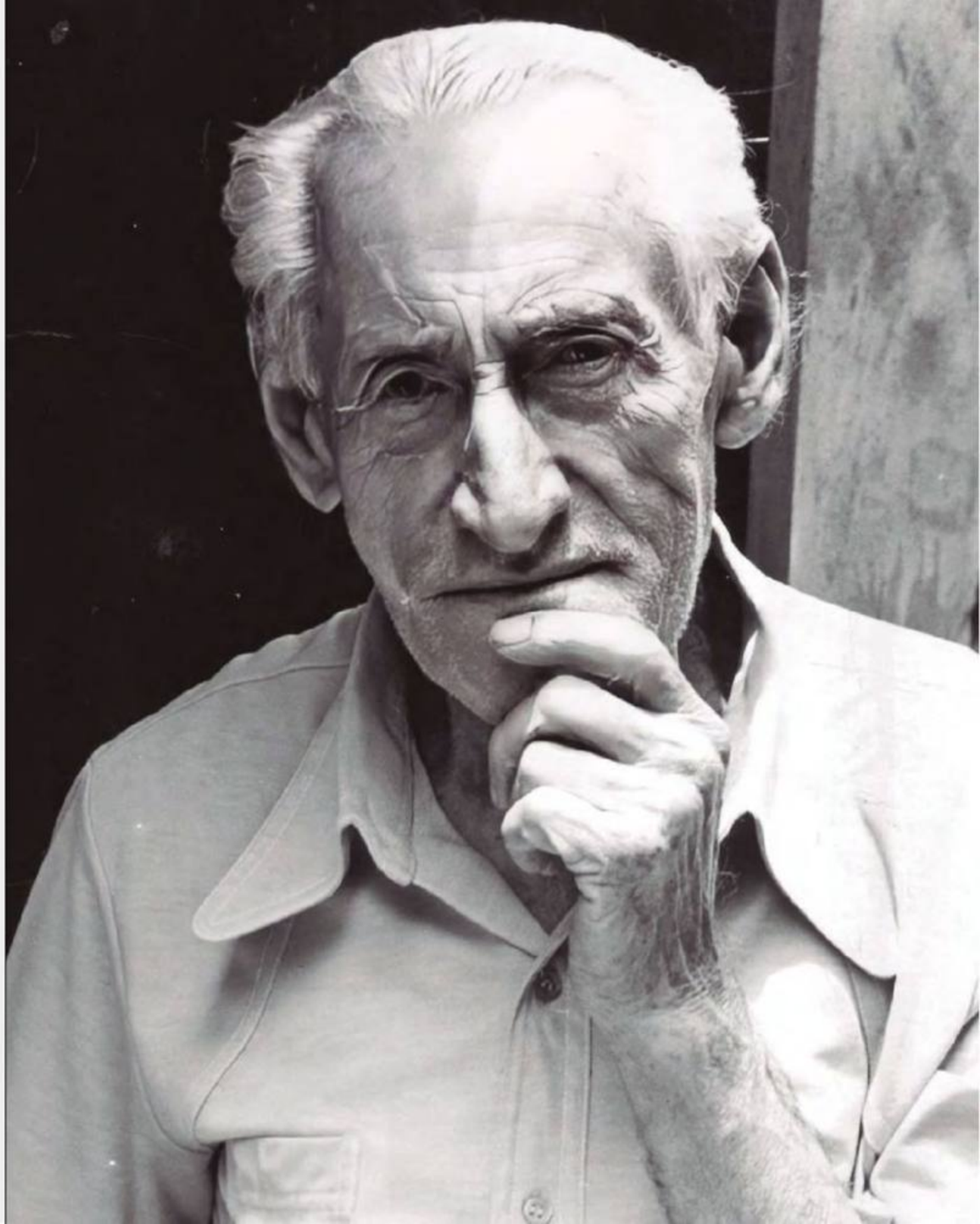
And perhaps it was no coincidence that the goal of the journey was to reach Russia, cradle of another empire—now dissolved—and of the Third Rome. This, however, happened only for Lorenzato's travel companion, who for bureaucratic reasons, and thanks to the intervention of the Italian consulate, had to return to Italy aboard a merchant ship. The journey lasted fourteen months and covered about 3,200 kilometers by bicycle, an average of seven and a half kilometers per day. Considering the often precarious conditions of the roads and the uncertain climate, this daily average was very low, which meant long stops in certain places.

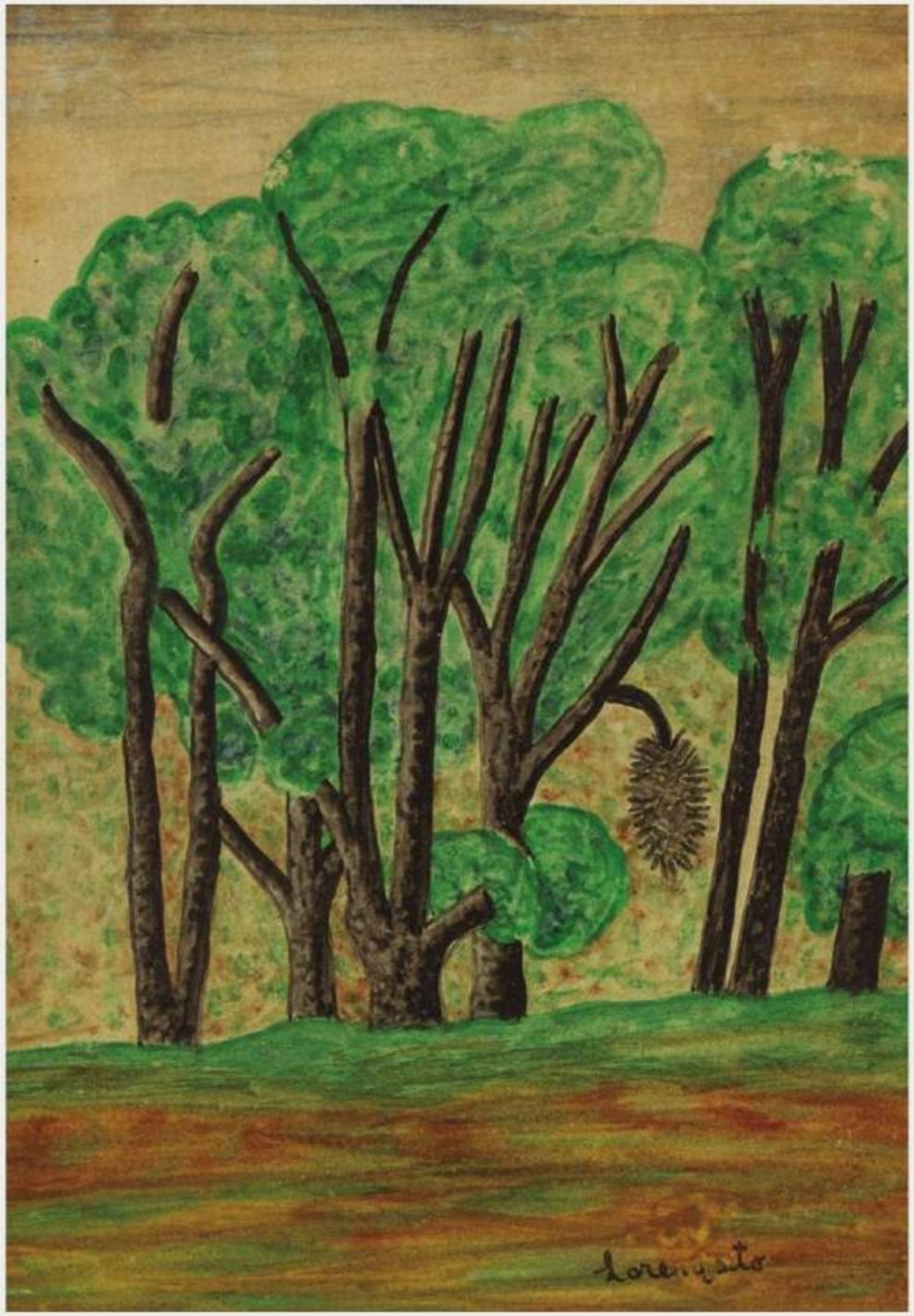
All this leads to the assumption that these places were the great capitals of Eastern Europe where, in addition to the "study of artistic and architectural beauty," Lorenzato and Keesman had far more opportunities to sell their small paintings so that they could support themselves along the way. It is therefore easy to imagine that the journey was a demanding movement from one capital to another. They would meet people and environments, admire landscapes, and receive entirely new stimuli.

The purpose of their "Study Journey," beyond discovering a new and original adventure, was precisely to make contact with and immerse themselves in the cultures of a Europe still shaken by the First World War and by the dissolution of the empires. It was, in a sense, a form of cultural tourism ante litteram which, besides drawing the attention of all the newspapers of the time, sowed in Lorenzato's mind new landscapes and perspectives, expanding his field of knowledge. A geographical journey that became an inner journey—soul and expression of a will, a desire, a dream, a vision.

We parted after visiting the principal monuments and museums of the city of Vicenza. He left for Brazil, where his son Lorenço and his daughter-in-law were waiting for him: "I will tell them that I found a wonderful and rich Italy," he told me, with those childlike eyes that allowed him, even then and like very few others, to enter the canvas on which he painted and imagine the existence of things.

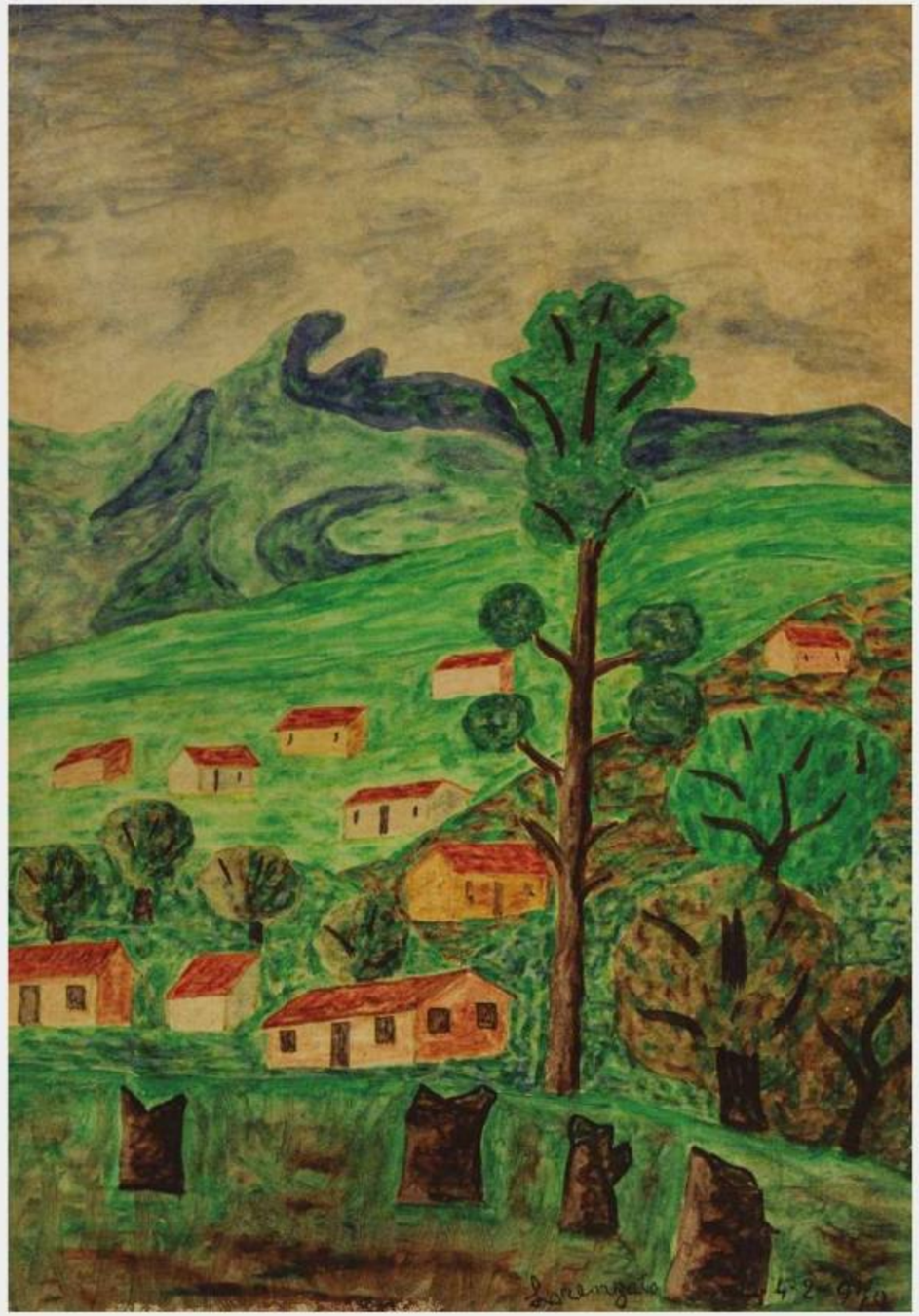
Mauro Passarin
President and Director of the Academy of Art of Vicenza





Sem Título
aquarela sobre papel
49 x 34 cm
assinatura inf. dir.

Untitled
watercolor on paper
49 × 34 cm
signed lower right



Untitled, 1970
watercolor on paper
49 × 34 cm
signed lower right

Sem Título, 1970
aquarela sobre papel
49 x 34 cm
assinatura inf. dir.

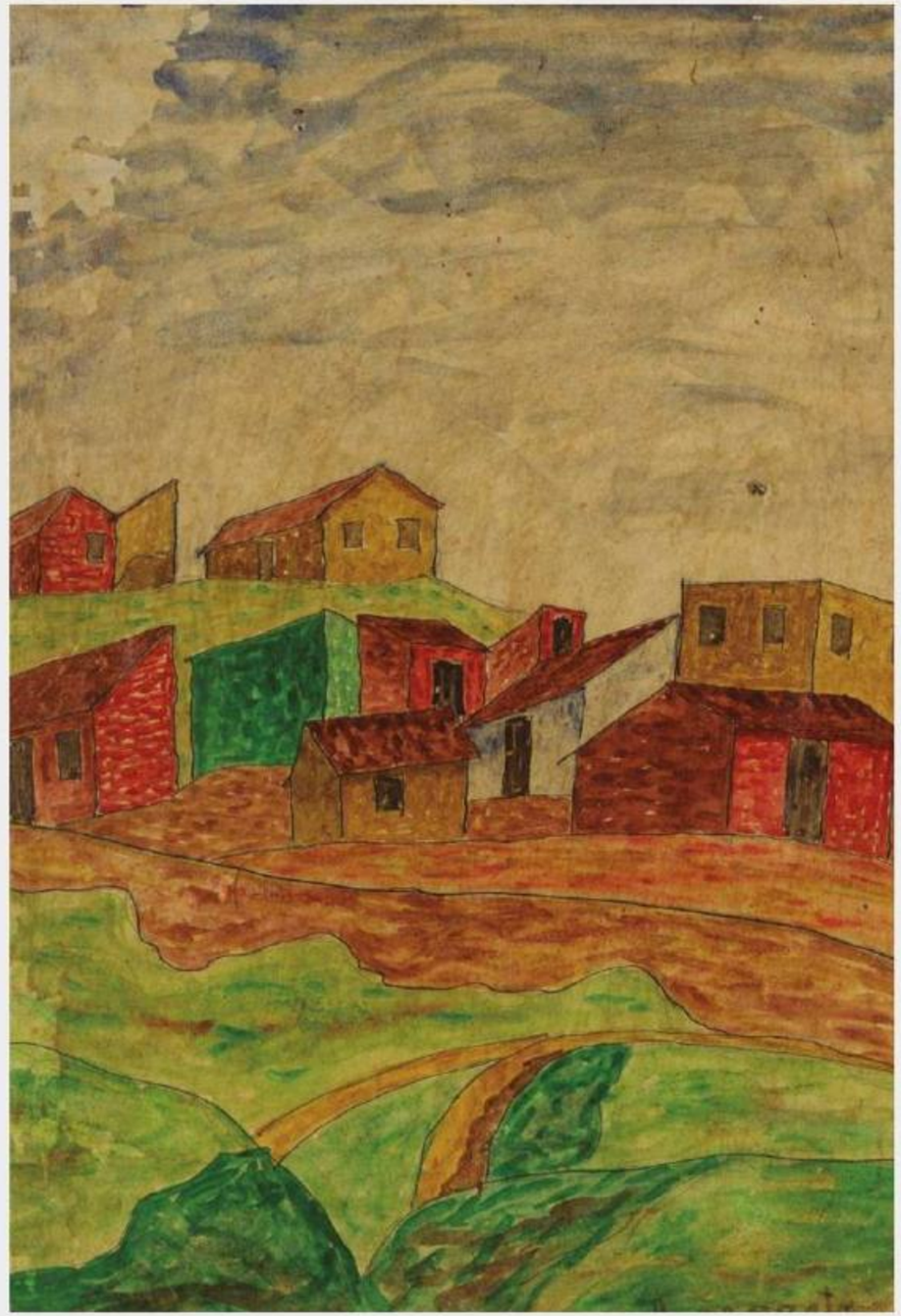


Sem Título
afresco sobre cimento
28 x 22 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 37.

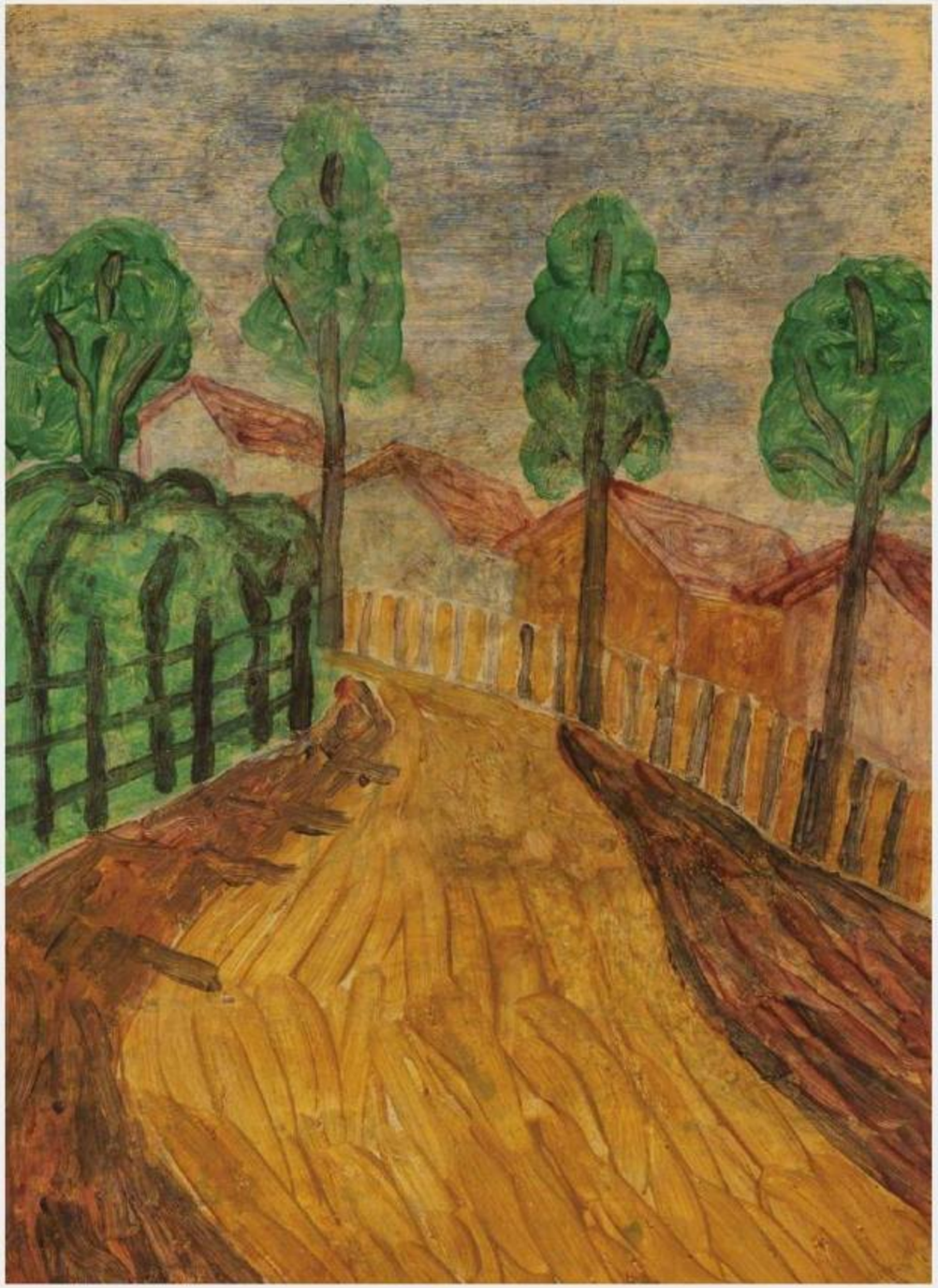
Untitled
fresco on cement
28 × 22 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 37.



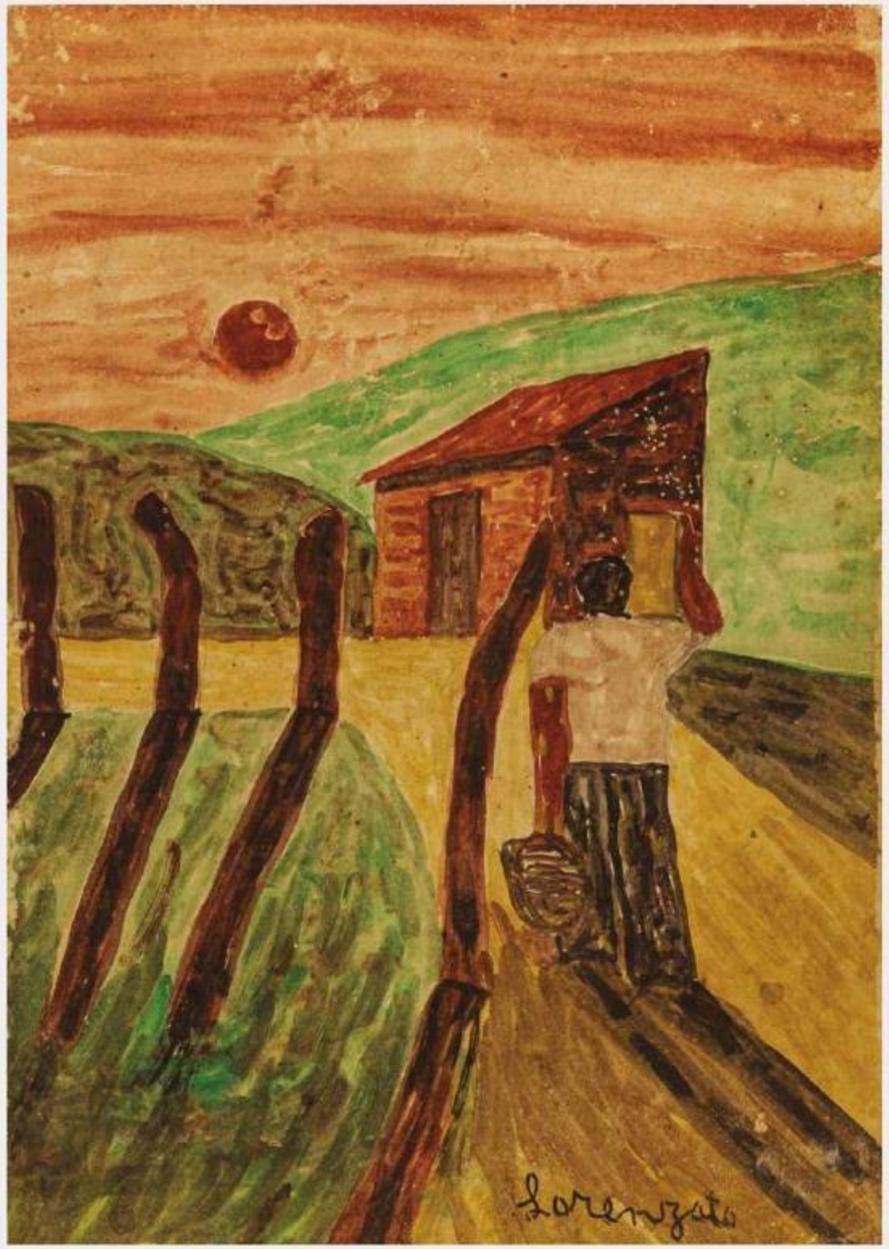
Untitled
mixed media on card
34 × 23 cm
signed lower right

Sem Título
técnica mista sobre cartão
34 x 23 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título
aquarela sobre papel
35 x 25 cm

Untitled
watercolor on paper
35 × 25 cm

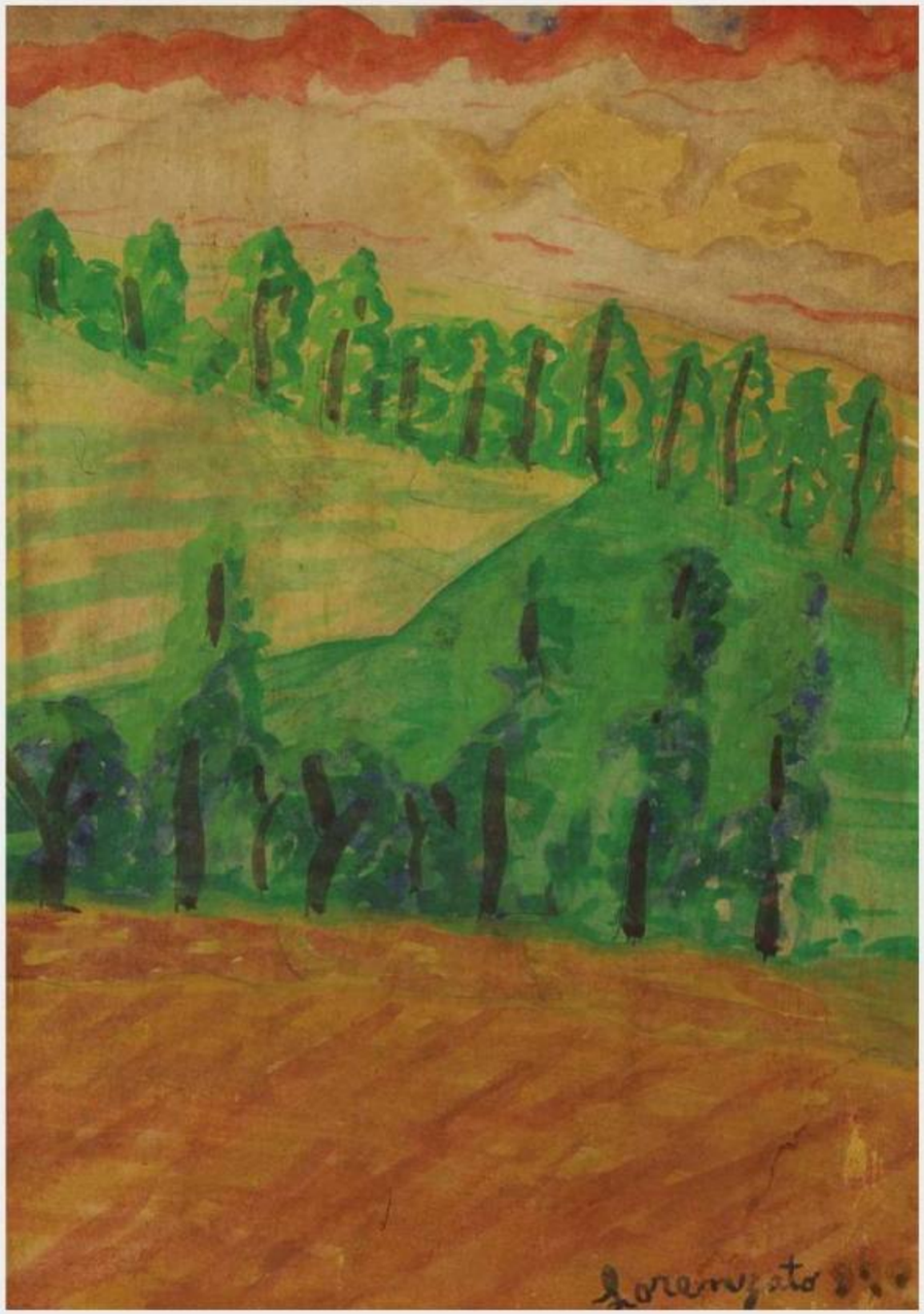


Untitled
watercolor on paper
35 × 25 cm
signed lower right

Sem Título
aquarela sobre papel
35 x 25 cm
assinatura inf. dir.

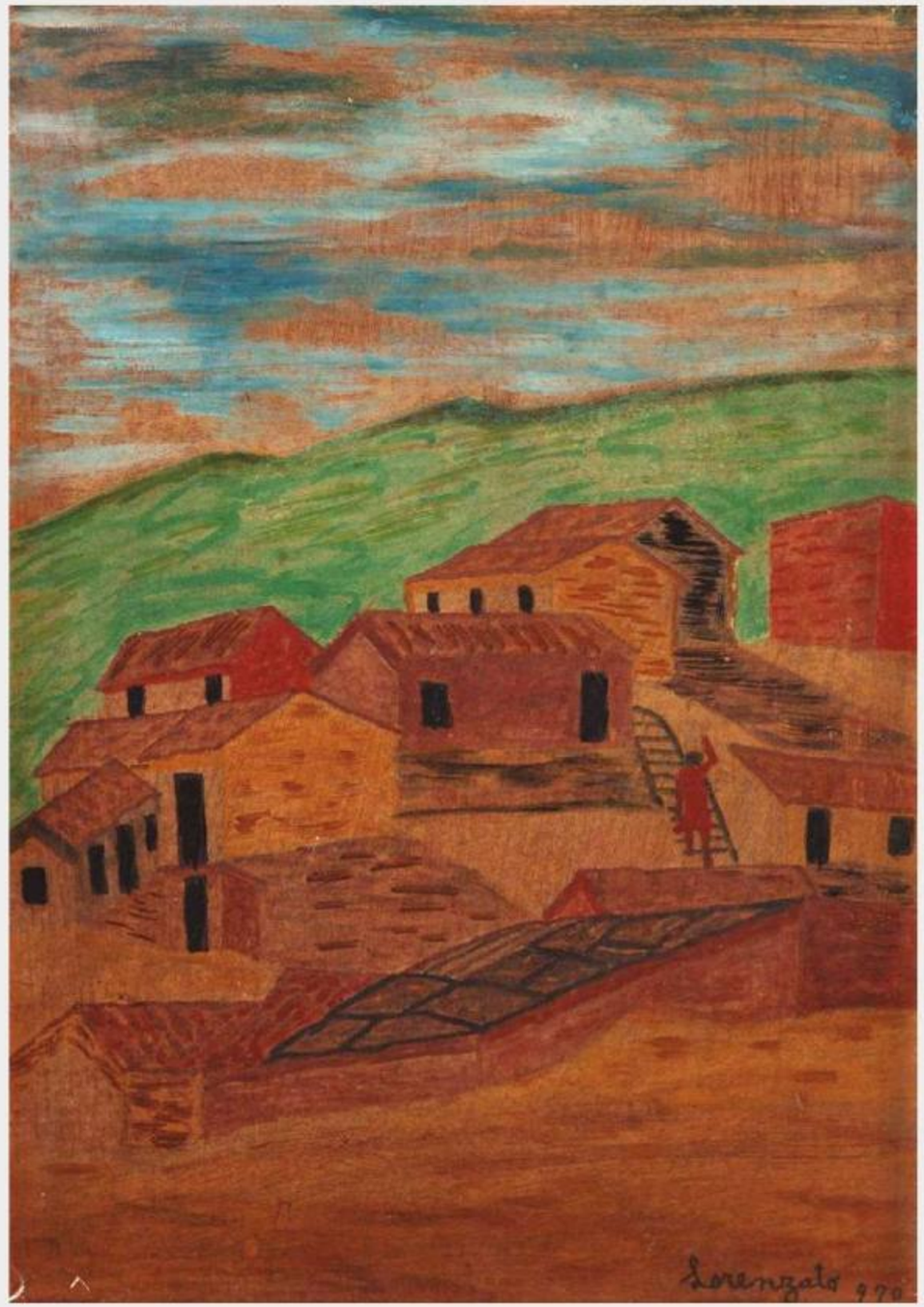
It was included in the artist's retrospective exhibition at the Alberto da Veiga Guignard Gallery (Palácio das Artes) in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria Alberto da Veiga Guignard (Palácio das Artes), em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra.



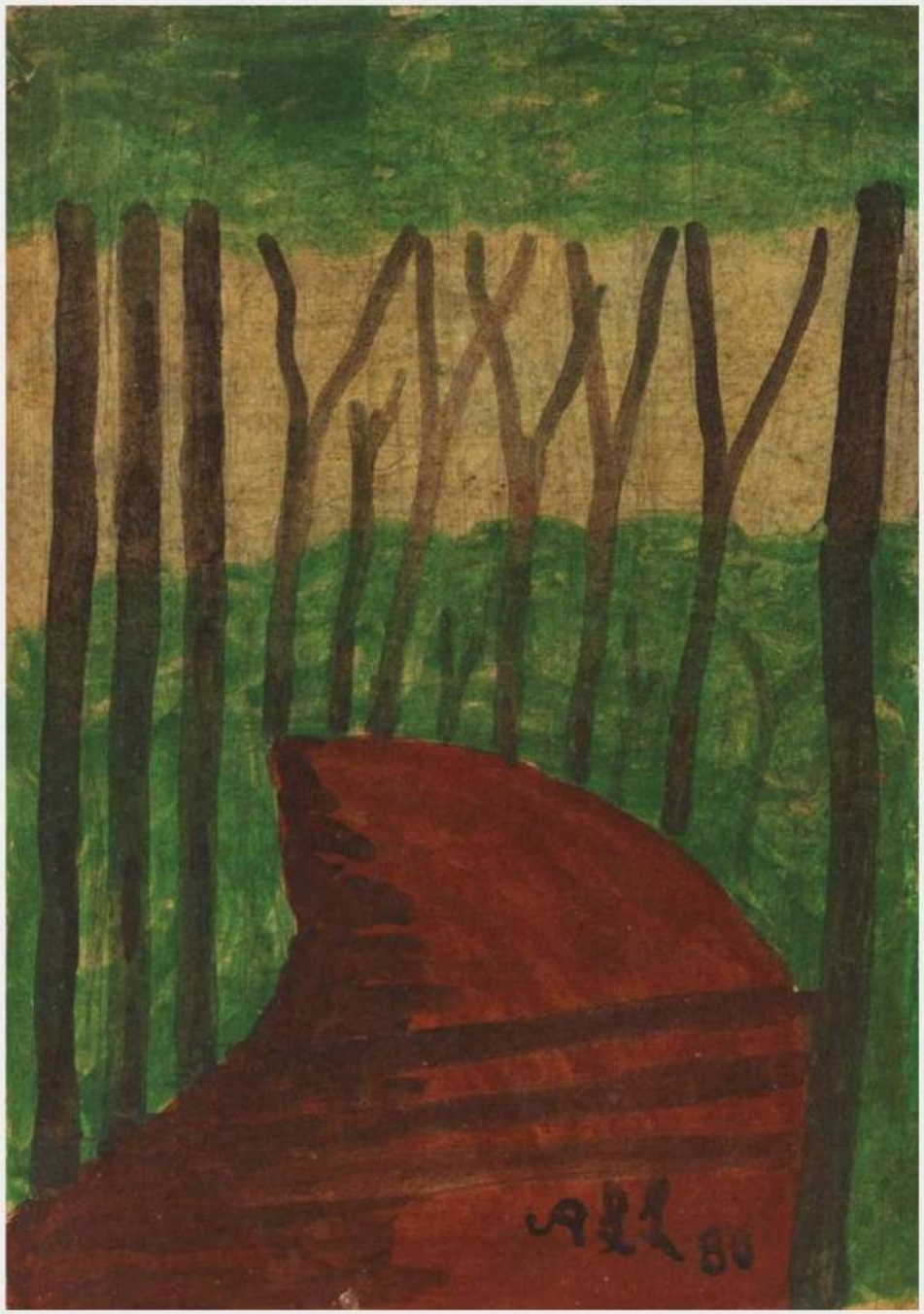
Sem Título, 1970
aquarela sobre papel
34 x 24 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1970
watercolor on paper
34 × 24 cm
signed lower right



Untitled, 1970
mixed media on paper
50 × 35 cm
signed lower right

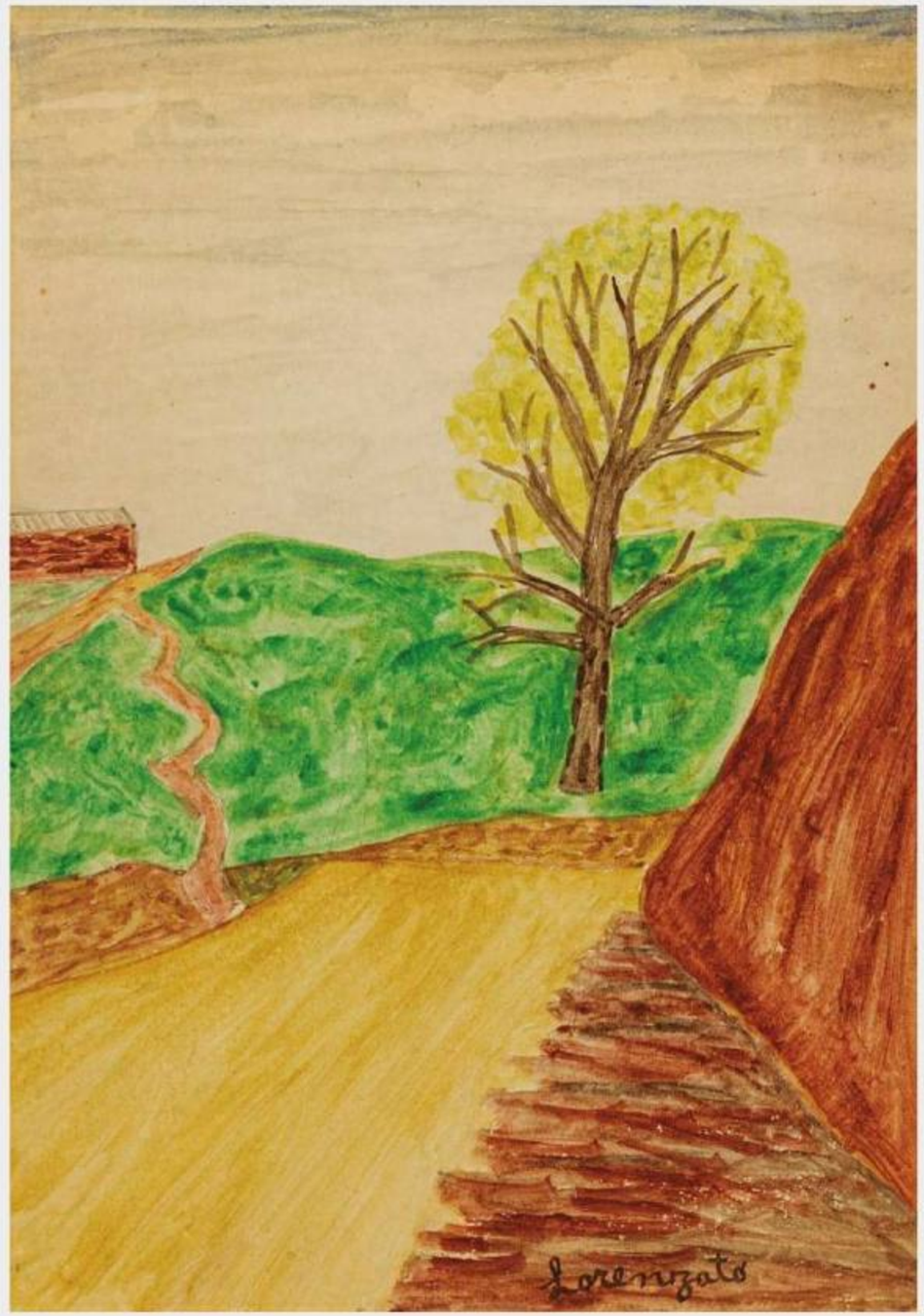
Sem Título, 1970
técnica mista sobre papel
50 x 35 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título, 1980
aquarela sobre cartão
24 x 18 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1980
watercolor on card
24 × 18 cm
signed lower right

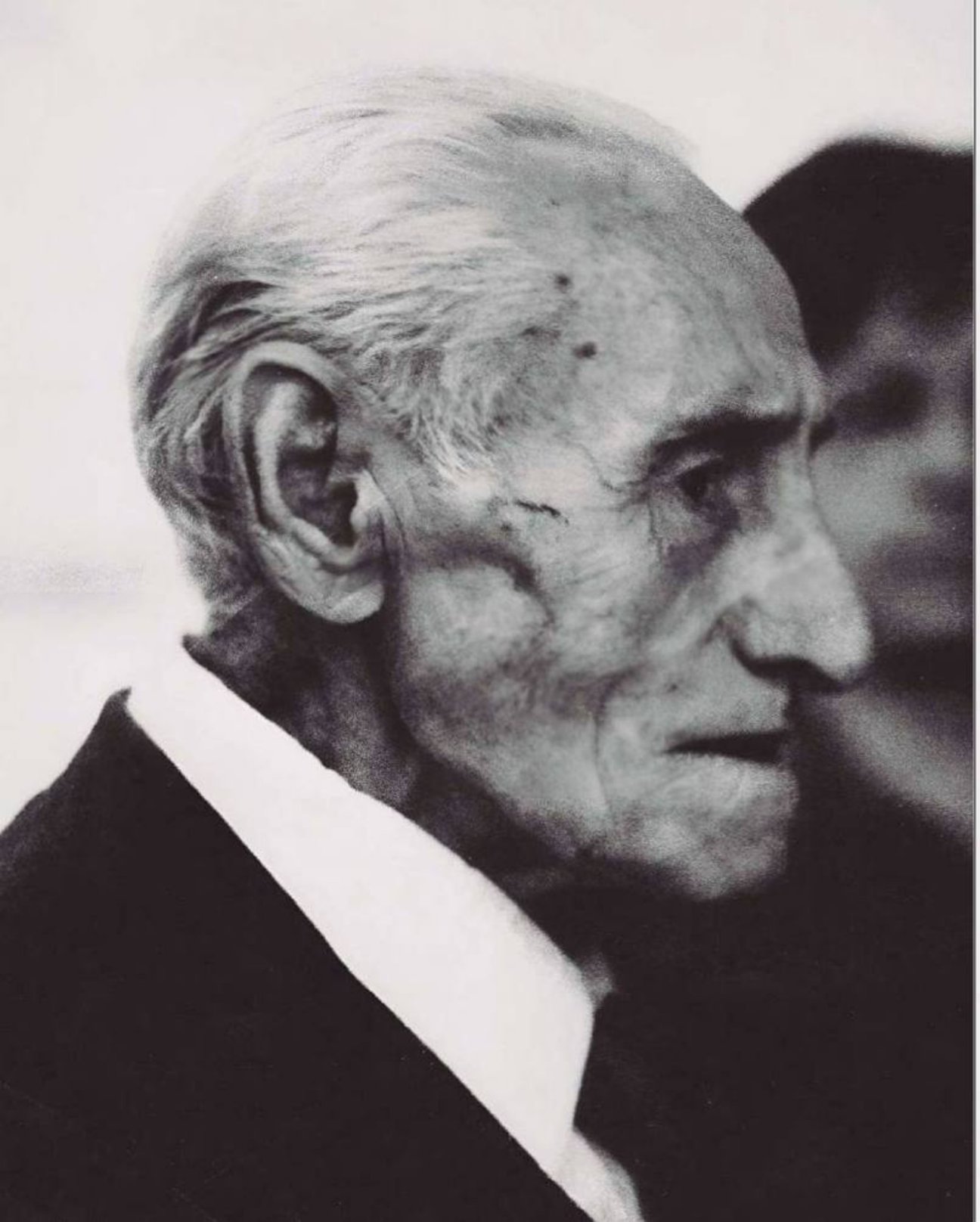
pág. 176



Untitled
watercolor on paper
35 × 25 cm
signed lower right

Sem Título
aquarela sobre papel
35 x 25 cm
assinatura inf. dir.

pág. 177



Admirável mundo novo

O sol na pintura de Amadeo Luciano Lorenzato é um deus a nos envolver com o esplendor de um universo generoso e acolhedor. O sol é um deus doador da luz e da revelação. Lorenzato desenha, pinta, constrói suportes diretamente, ao nos sinalizar com o contorno das coisas do mundo. É de uma precisão extraordinária. Na verdade, esse artista desenha o mundo como ele poderia ser, um registro do raio luminoso. Ele o acompanha e define o contorno das coisas do cotidiano. A luz acompanha Lorenzato.

É notável sua visão do mundo, clara, recortada e focada. A execução das pinturas é direta, objetiva. Mas a intuição é permanente. Ele vê as colinas, as árvores, os casarios, a natureza, como elementos de uma linguagem e não apenas como um motivo agradável que ele colore. Nele a concepção é tudo. Ele aprimora o seu modelo, o destaca com o seu desenho direto, colore com as cores vivas da sua sensibilidade.

Em Lorenzato a existência parece jogar com extremos. De uma parte, a pintura de parede, ocupação que lhe consumiu anos, atividade constante em sua história pessoal. A pintura correta, disciplinada, monótona, constante. De outra parte, a gloriosa pintura de cavalete, individual, inventiva, agregadora de combinações cromáticas e visuais, memorialísticas. A monotonia e a invenção. O elo entre as duas atividades é que ambas exigem extrema disciplina.

Lorenzato é uma lenda que anota o mundo cotidiano e nos faz afirmar o nosso espanto e a construção de novos elementos de memória. Ele se transformou em lenda na Arte Ingênua por alternar períodos de trabalho com as imagens, a sua arte, com momentos em que se ocupou com pinturas artesanais. De operário a artista e vice-versa.

Lirismo. O olhar amoroso sobre as matérias do cotidiano. As coisas do mundo. A simplicidade comovedora, a permanente síntese. Amadeo Luciano Lorenzato é um personagem e uma história.

A partir da metade da década de 1950, Lorenzato pôde dedicar-se inteiramente à arte. Em 1995 morreu. E, em óleo ou aquarela, nos deixou a sua construção de temas cotidianos alçados à condição de expressão individual: pôr do sol, noturnos, entardecer, paisagens, casarios e o seu olhar, sempre inovador, comovente, definitivo. A arte como as cenas de um teatro do imaginário no qual o personagem é a convicção de seu olhar severo e amoroso, um aparente paradoxo.

E nos deixa a convicção de que é possível o mundo onírico. Da aparência das coisas simples, a construção de modelos recortados pela luz. Ele refaz o mundo, ele o transforma em uma visão privilegiada de um possível universo revelado por intuições sobre a luz. O mundo que seria possível. O sonho de um admirável mundo novo.

Jacob Klintowitz
Crítico de arte, Curador e Jornalista

EN| # Brave New World

The sun in the painting of Amadeo Luciano Lorenzato is a god that surrounds us with the splendor of a generous and welcoming universe. The sun is a god who bestows light and revelation. Lorenzato draws, paints, and constructs his supports directly, signaling to us the outlines of the things of the world. His precision is extraordinary. In fact, this artist draws the world as it could be—a record of the luminous ray. He follows it and defines the contour of everyday things. Light accompanies Lorenzato.

His vision of the world is remarkable: clear, sharply defined, and focused. The execution of his paintings is direct and objective, yet intuition is constant. He sees hills, trees, houses, and nature as elements of a language and not merely as pleasant motifs to be colored. For him, conception is everything. He refines his model, highlights it with his direct drawing, and colors it with the vivid hues of his sensitivity.

In Lorenzato, existence seems to play with extremes. On the one hand, there is wall painting, the occupation that consumed years of his life and was a constant activity in his personal history—a correct, disciplined, monotonous, and steady kind of painting. On the other hand, there is the glorious painting of the easel: individual, inventive, and capable of bringing together chromatic and visual combinations filled with memory. Monotony and invention. The link between these two activities is that both demand extreme discipline.

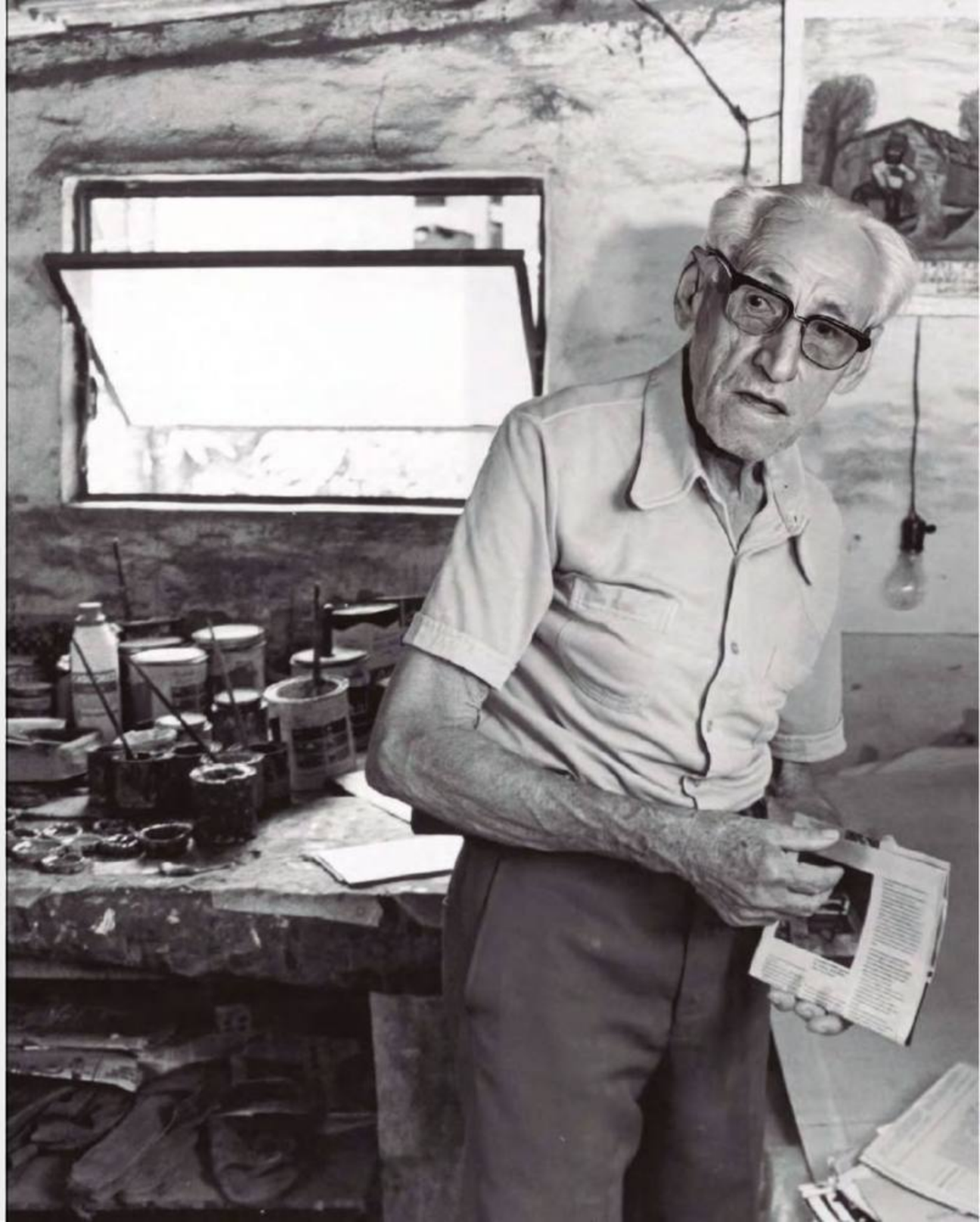
Lorenzato is a legend who records the everyday world and leads us to affirm our sense of wonder and the construction of new elements of memory. He became a legend in Naïve Art for alternating periods devoted to working with images—his art—with moments in which he dedicated himself to artisanal painting. From laborer to artist and back again.

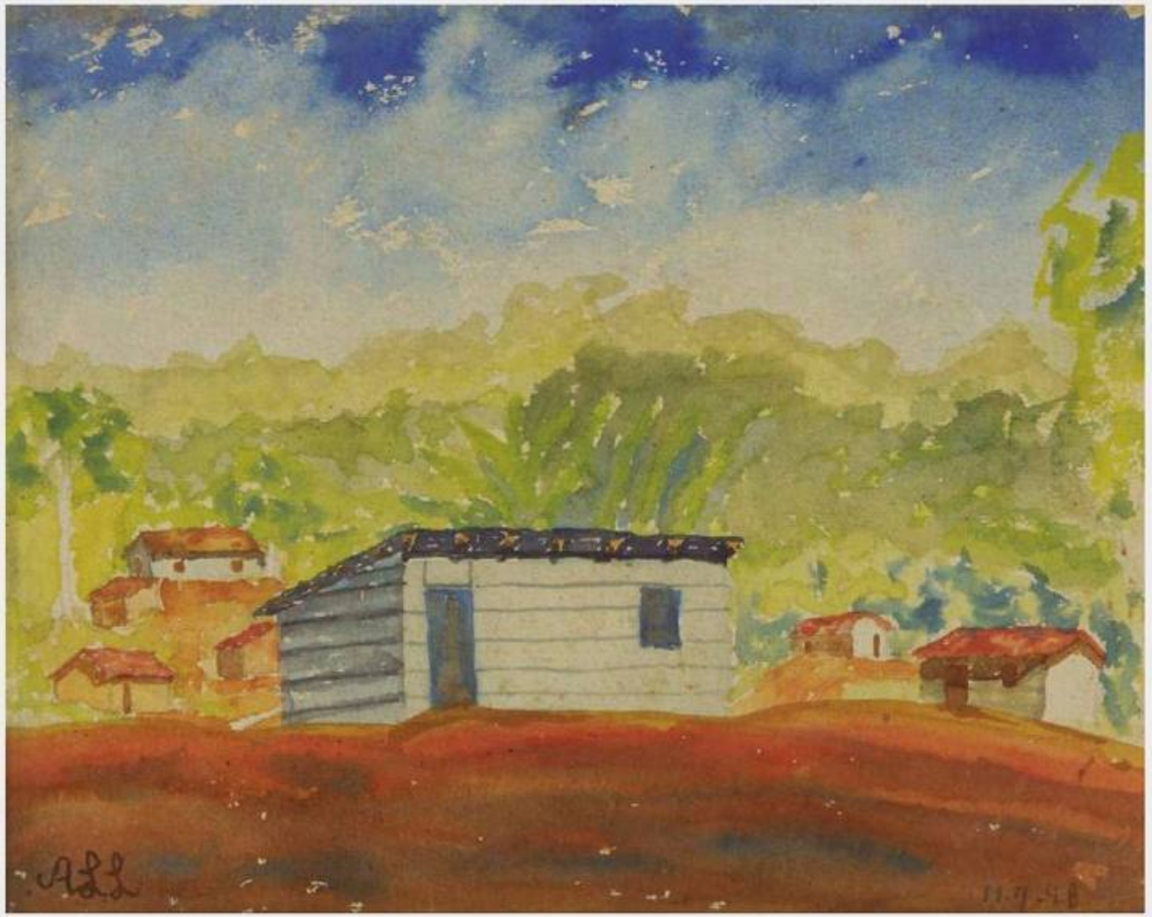
Lyricism. A loving gaze upon the materials of everyday life—the things of the world. Moving simplicity and a constant synthesis. Amadeo Luciano Lorenzato is both a character and a story.

From the mid-1950s onward, Lorenzato was able to devote himself entirely to art. In 1995 he died. In oil or watercolor, he left us his construction of everyday themes elevated to the condition of individual expression: sunsets, nocturnes, twilight, landscapes, houses, and his gaze—always innovative, moving, and definitive. Art as scenes from a theater of the imagination, in which the central character is the conviction of his severe yet loving gaze, an apparent paradox.

And he leaves us with the conviction that the dreamlike world is possible. From the appearance of simple things comes the construction of forms cut by light. He remakes the world, transforming it into a privileged vision of a possible universe revealed through intuitions about light. The world that could be. The dream of a brave new world.

Jacob Klintowitz
Crítico de arte, Curador e Jornalista



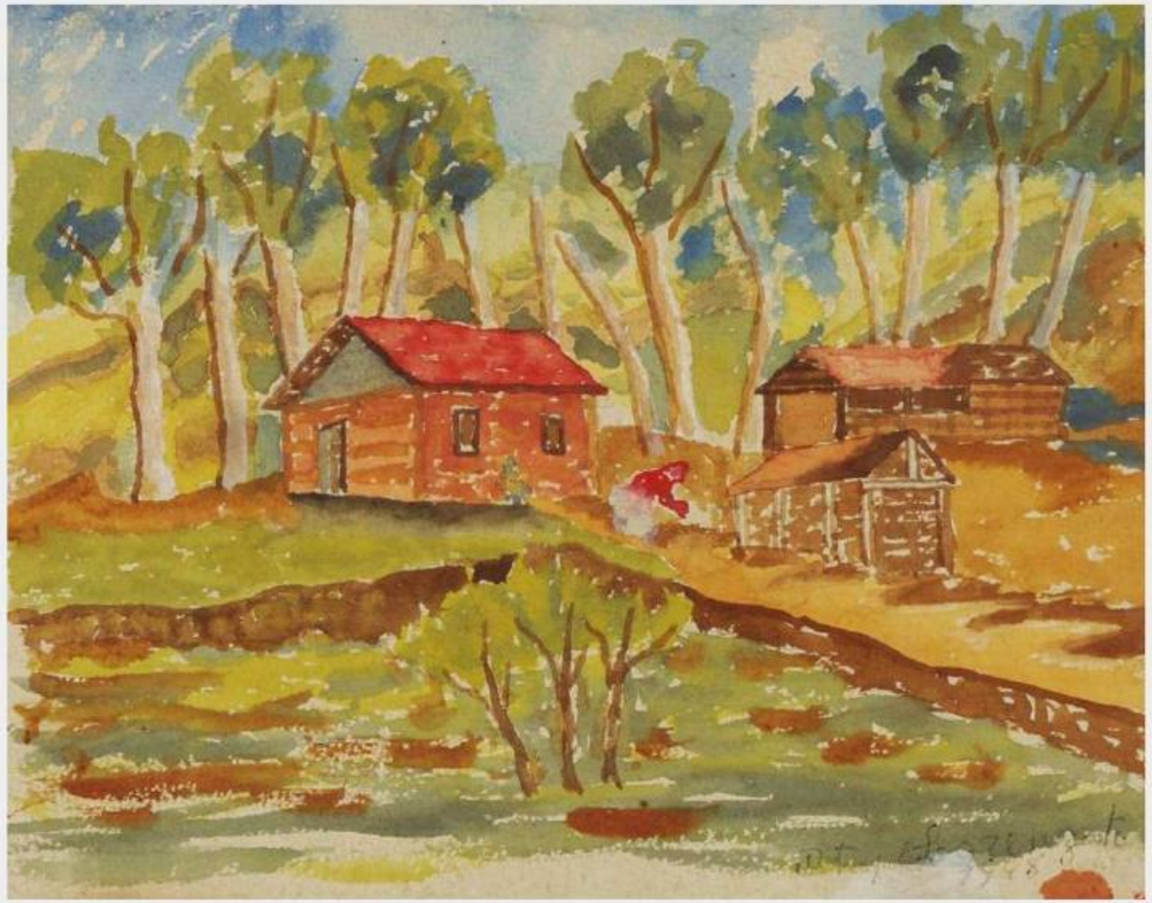


Sem Título, 1948
aquarela sobre cartão
22 x 27 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 38.

Untitled, 1948
watercolor on card
22 × 27 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 38.

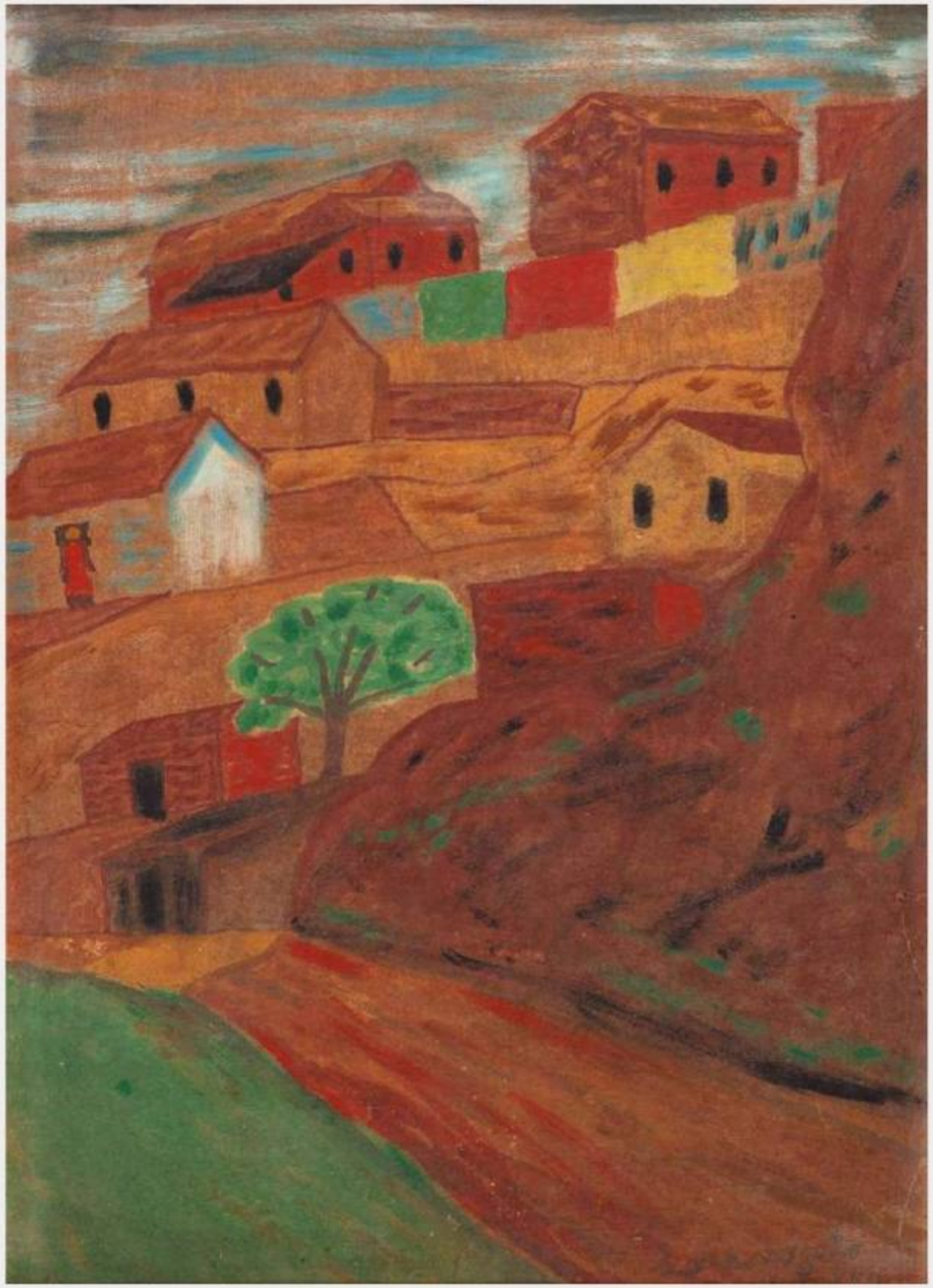


Untitled, 1948
watercolor on card
21 × 26 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 38.

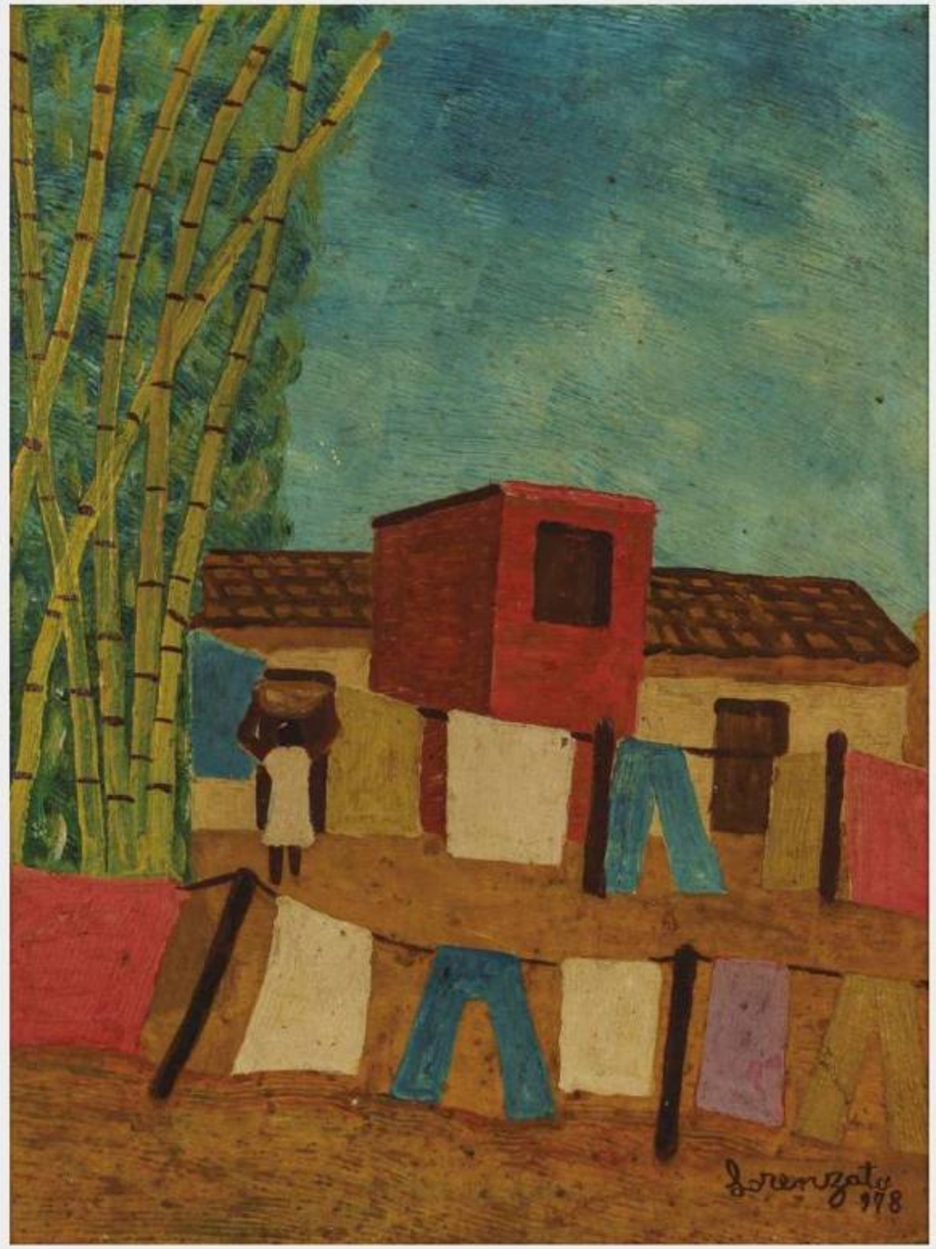
Sem Título, 1948
aquarela sobre cartão
21 x 26 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 38.



Sem Título, 1970
técnica mista sobre papel
50 x 35 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1970
mixed media on paper
50 × 35 cm
signed lower right

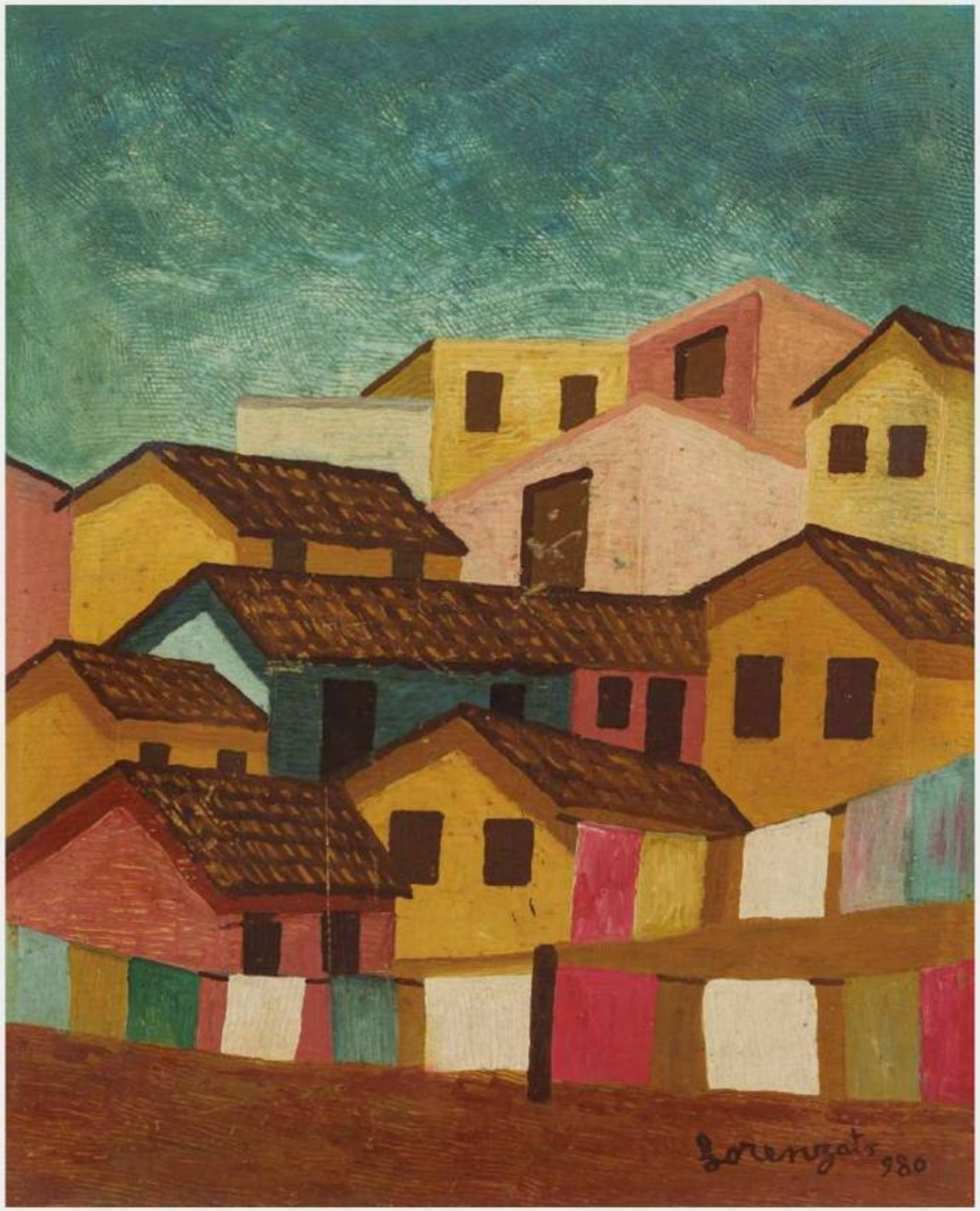


Untitled, 1978
oil on particle board
35 × 27 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Art Gallery of Minas Tênis Clube in 2017 and is reproduced in the exhibition catalogue.

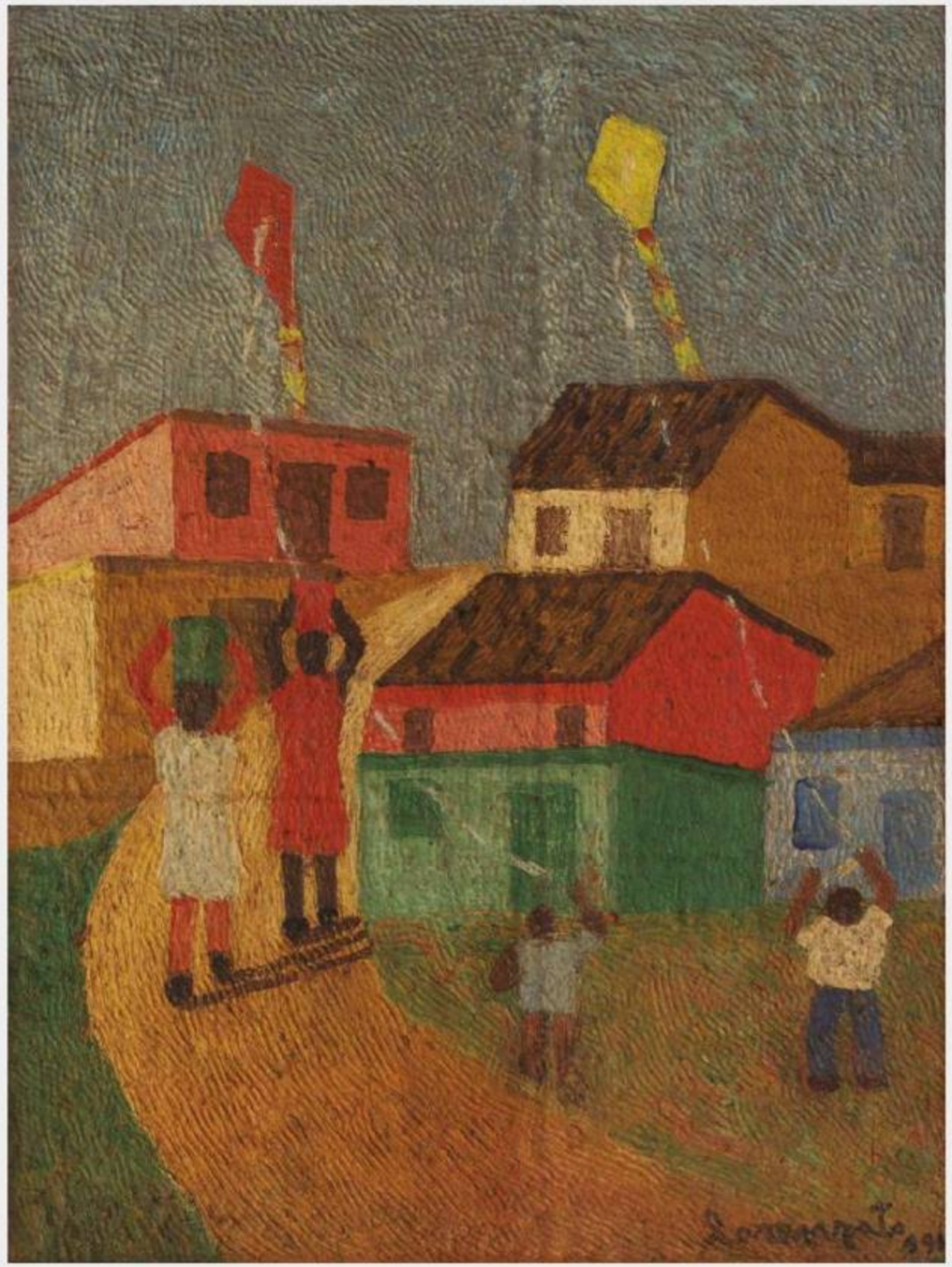
Sem Título, 1978
óleo sobre aglomerado
35 x 27 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, em 2017, e está reproduzida no catálogo da mostra.



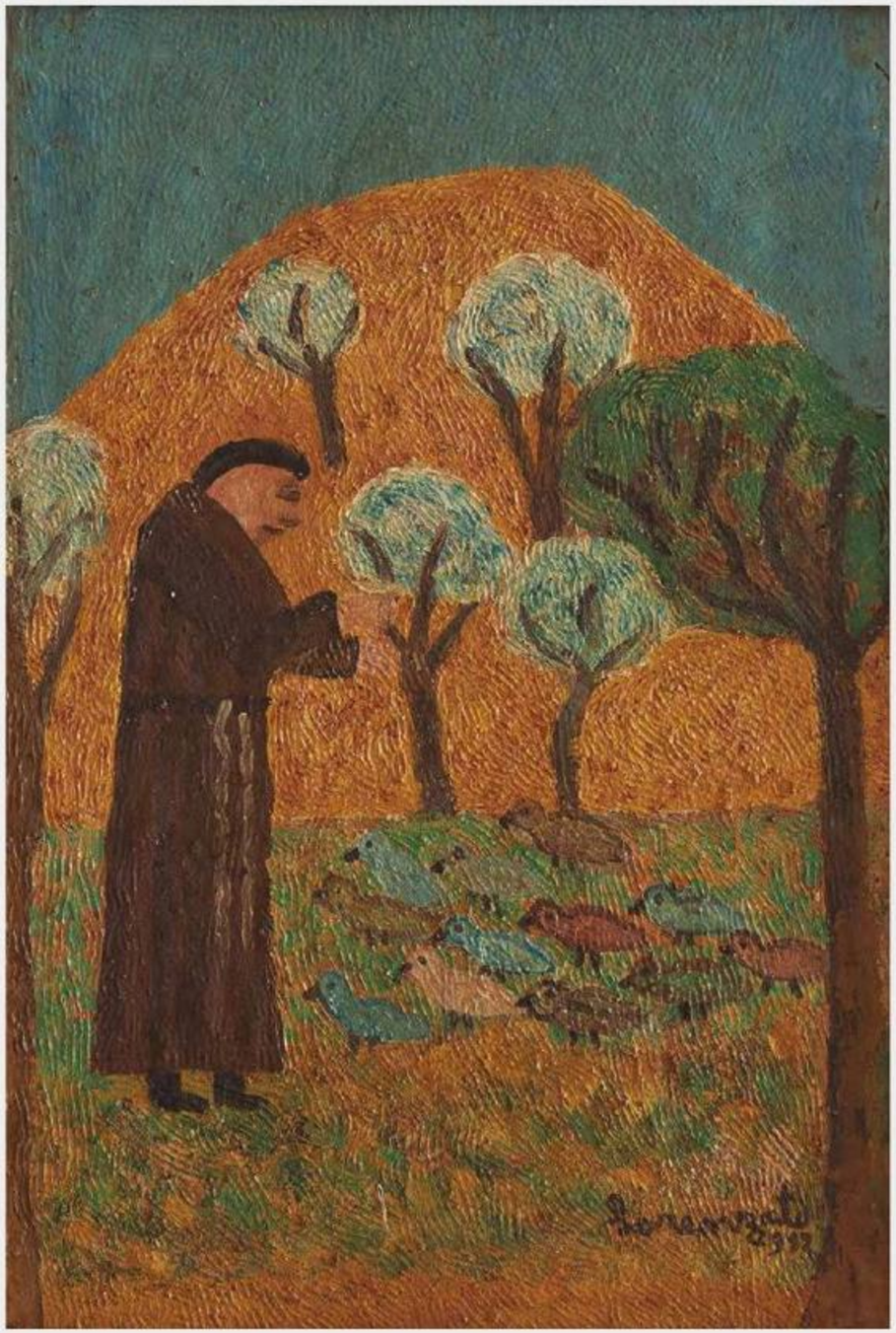
Sem Título, 1980
óleo sobre aglomerado
38 x 31 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1980
oil on particle board
38 × 31 cm
signed lower right



Untitled, 1991
oil on particle board
48 × 38 cm
signed lower right

Sem Título, 1991
óleo sobre aglomerado
48 x 38 cm
assinatura inf. dir.



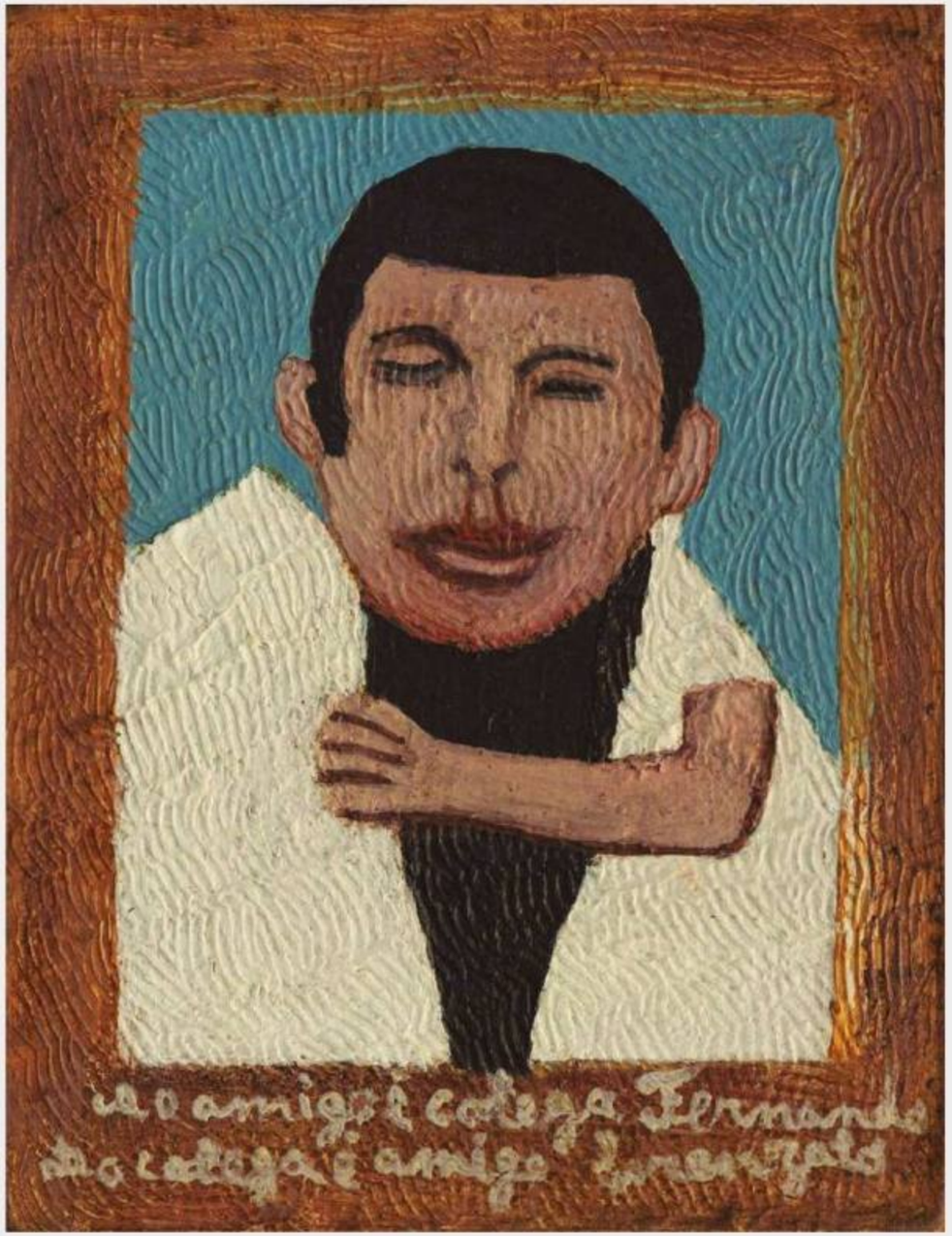
Sem Título, 1982
óleo sobre aglomerado
52 x 35 cm
assinatura inf. dir.

Untitled, 1982
oil on particle board
52 × 35 cm
signed lower right



Untitled
oil on canvas mounted on cardboard
40 × 30 cm
signed lower right

Sem Título
óleo sobre tela colado em papelão
40 x 30 cm
assinatura inf. dir.

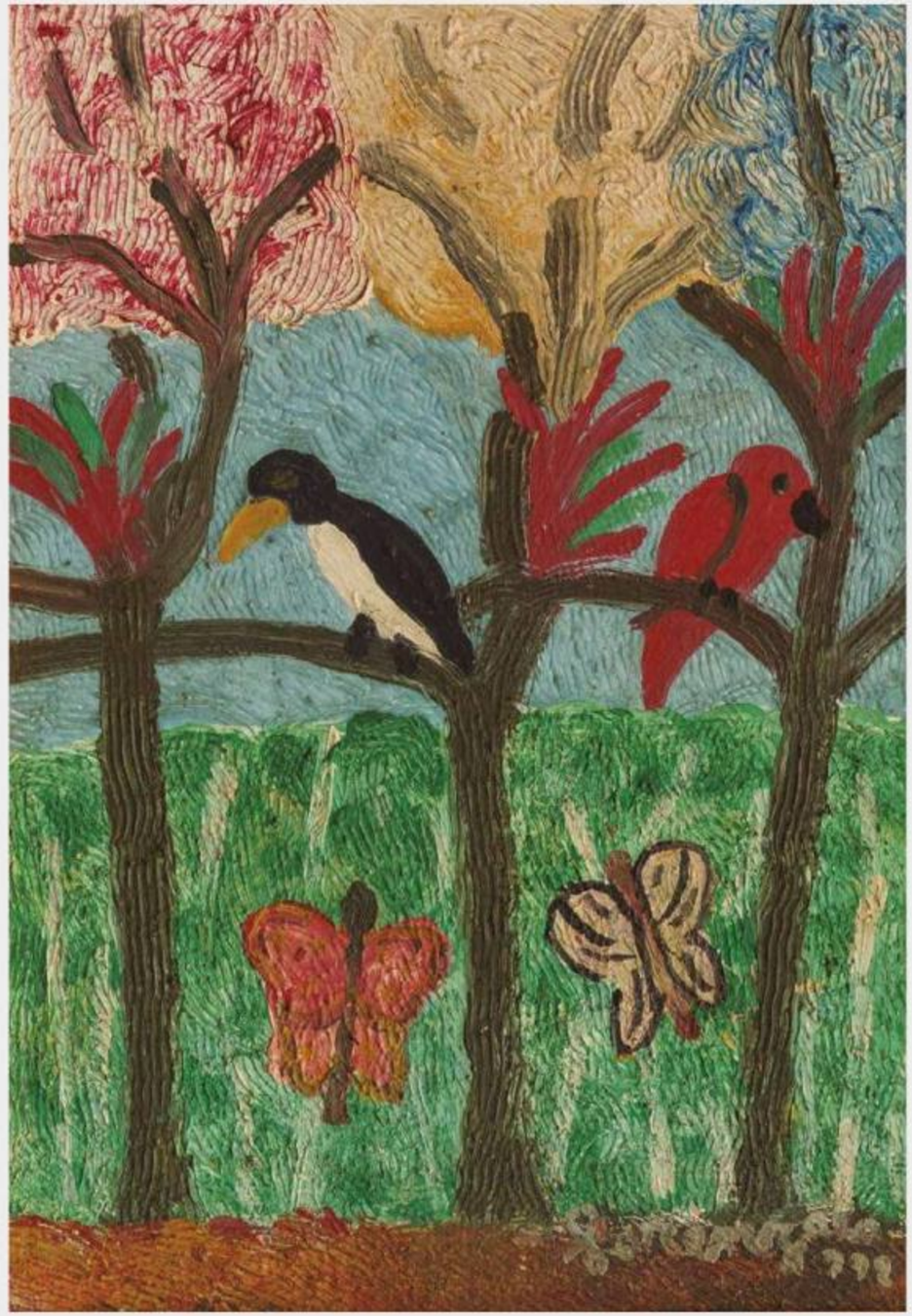


Sem Título
óleo sobre tecido colada em aglomerado
26 x 20 cm
assinatura inf. dir.

Dedicatória: Ao amigo e colega Fernando do colega e amigo Lorenzato.

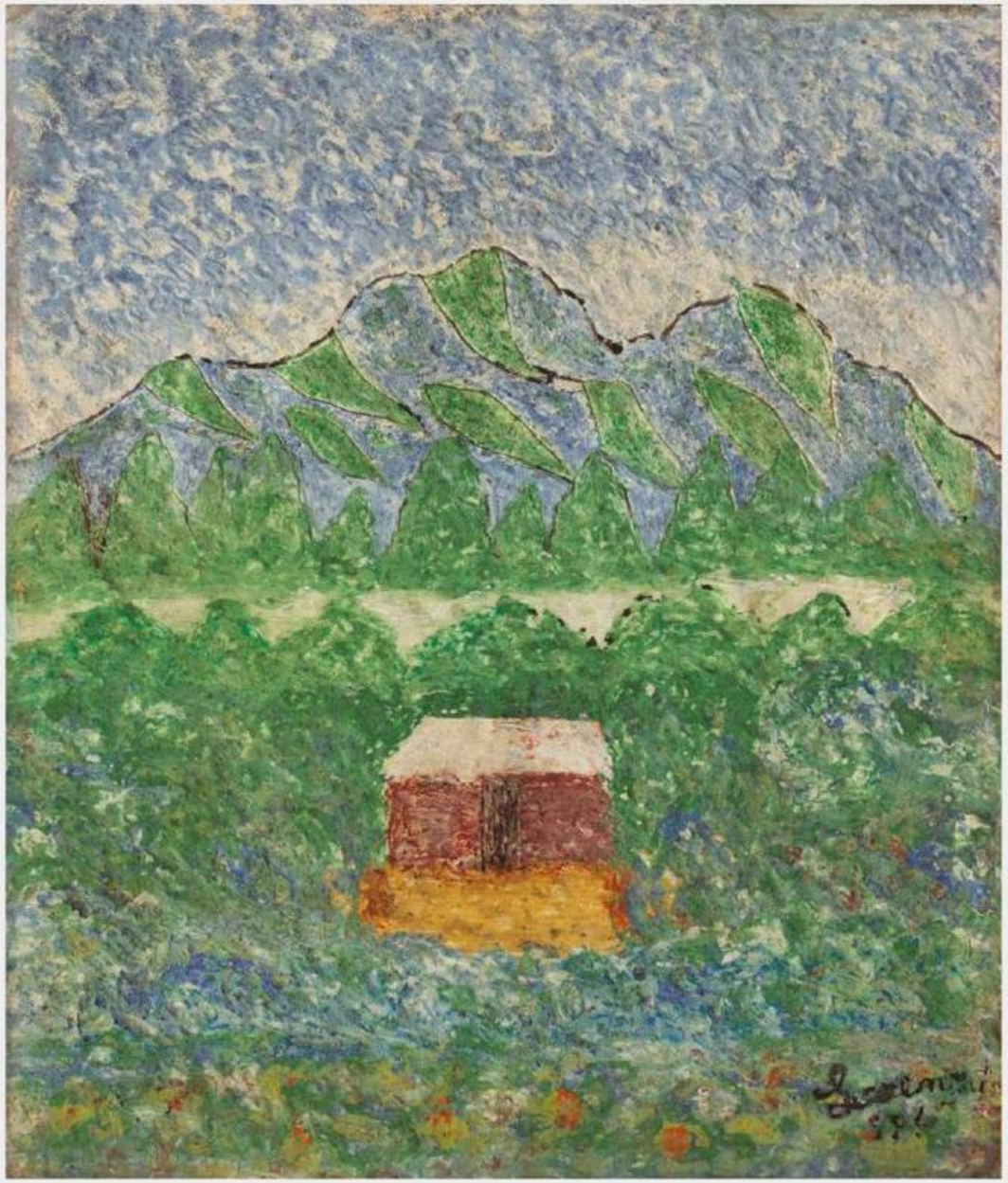
Untitled
oil on fabric mounted on particle board
26 × 20 cm
signed lower right

Inscription: "To my friend and colleague Fernando, from his colleague and friend Lorenzato."



Untitled, 1992
oil on chipboard
40 x 28 cm
signed lower right

Sem Título, 1992
óleo sobre aglomerado
40 x 28 cm
assinatura inf. dir.



Sem Título, 1994
óleo sobre chapa de concreto
38 x 32 cm
assinatura inf. dir.

Participou da exposição retrospectiva do artista no Museu Inimá de Paula, em 2025, e está reproduzida no catálogo da mostra, na página 37.

Untitled, 1994
oil on concrete slab
38 × 32 cm
signed lower right

It was included in the artist's retrospective exhibition at the Inimá de Paula Museum in 2025 and is reproduced in the exhibition catalogue on page 37.



Lorenzato

A pintura de Lorenzato nos envolve, se ergue diante dos olhos como o abrigo das paredes. É um abraço, é familiar como um parente que, mesmo distante, no repentino encontro refaz o elo vivido e presente. É um pente que desembaraça os fios dos sentidos, o vento quente que balança a cabeleira das palmeiras perfiladas. É o suprassumo, a nata, é elegância colorida e coalhada. É tudo o que cabe no carrossel da beleza. É lindeza, lindura, é a mais linda pintura.

Nando Reis
Cantor e compositor

ENI Lorenzato

Lorenzato's painting surrounds us, stand before our eyes like the shelter of the walls. It's an embrace, it's familiar like a relative who, even distant, in the sudden encounter re-establishes the lived and present bond. It's a comb that untangles the threads of the senses, the warm wind that sways the mane of the lined palm trees. It's the ultimate, the cream of the crop, it's colorful and curdled elegance. It's everything that fits in the carousel of beauty. It's beauty, loveliness, it's the most beautiful painting.

Nando Reis
Singer and songwriter

ração

esmo modo simples de ser gente,
to é o artista. Uma pintura sincera,
dos impressões que ilo guarda no
para reviver, com tintas fulgurantes,
do natural dos mutirões e a simpe-
favelas.
a técnico especial, determina a per-
ncle do trabalho de Lorenzato que
m dos nossos artistas, cuja obra se
ada por seu valor.
enagem de Lorenzato é transmiti-
paisagem folclórica, e, por isso mesmo,
ando força de comunicação.

Ferr'Ezella Trotão
Crítico do Estado de Minas"

ssa pintura de Lorenzato está em-
da a poesia de uma grande alma.
de completam: o artista e a obra.

ílvio de Oliveira
Diretor da Galeria Guignard

ressata: não é primitivo nem primi-
mas um dos bons pintores ingênuos,
ria, raros. Impregnou muito pessoal,
o que o envia e, em particular, as fa-
próximas de sua casa, na Cidade In-
. Tudo são cores em sua pintura in-
Enfim, algo como a transformação
últimas gotas-e-brumo em colorido
e do registro do dia-a-dia de um
udido, simples, mas cheio de vida.

Morgan Mota
Crítico do "Diário da Tarde"
Novembro-1971

LORENZATO

Lorenzato. Artista cuja obra representa um investimento de ingenuidade em nossas paredes. Suas figuras humanas, suas praias, seus céus, jogam diante da gente um mundo terno, infantil, sobretudo amigo porque aí nos dá pensamentos gostosos de pensar, e uma vontade de povoar nosso mundo tão agredido daquelas côres simples, daquelas imagens puras.

E o artista sofrido, que não deixou a dor envolver suas criações, e tôda a obra de Lorenzato é integrada em sua pessoa num todo perfeito.

Um dos bons primitivos que conheço, não há o menor traço de malícia em suas pinceladas inconfundíveis. Tenho certeza que o artista e sua obra nesta exposição, trarão a vocês um mundo agradável, confortativo, colorido.

José Maurício Vital Gomes
Estado de Minas













DI VICENZA

CRONA



La storia di Luciano Amedeo Lorenzato partito quarantasette

Era emigrato come ora è un celebre pit

In Italia per una mostra ha voluto riv

Luciano Amedeo Lorenzato (nella foto piccola e tra i parenti vicentini) non mostra i suoi novant'anni. Il segreto della sua «giovinezza» è una vita molto regolare (a letto presto e in piedi all'alba), una dieta intelligente (parco a tavola e digiuno completo un giorno alla settimana) e... una regola di vivere. Nella foto d'epoca, il Lorenzato è quello a destra con i capelli lunghi: con l'amico olandese sta partendo in bici per il giro del mondo, per il vicentino cominciano sul Bosforo.



Luciano Amedeo Lorenzato novantenni a dicembre ed emigrato da Vicenza dal 1907 per il suo arrivo in città aveva archiviato uno scherzo. Una sorpresa al fratello Giovanni: s'era ben guardato da annunciargli il suo ritorno dal Brasile e voleva passargli davanti per vedere se lo riconosceva. Dunque martedì mattina in stazione ha preso un taxi e s'è fatto condurre all'albergo Vicenza, che era l'unico di cui ricordava il nome dopo quarantadue anni di lontananza, ha messo giù le valige ed a piedi in pantalone dritto su via Niccolò Vicentino dove abitava il fratello, sapendo lui era dovuto emigrare in sudamerica. Lì perciò trovato in casa chiusa e nessuno sapeva dirgli dove s'erano trasferiti i parenti. Ha vagato un po', poi s'è ricordato che sua moglie, quando era viva, teneva contatti epistolari anche con un negozio. Scavando nella memoria gli è parso di ricordare che veniva casa lo via Giotto. Insomma, per farla breve, ad un certo punto s'è sentito gridare da chissà alle finestre di un'alto vicino alla Centrale del latte di dorgli una mano a trovare i parenti, e stato accertato che il trattava di via Valentina Grizotto di Arcugnano e poco dopo approdavano casa del nipote Danilo Lorenzato, avvisato dai parenti, incredibili ma contenti di rivederlo o di conoscerlo. Più in seguito che il fratello Giovanni era morto a maggio dello scorso anno, le cognate gli avevo scritto, ma lui lettera non l'aveva mai ricevuta per cui a Vicenza, non ricevendo risposta, avevano creduto che fosse morto anche lui.

L'episodio andava raccontato per filo e per segno, perché evidentia subito una cosa: Lorenzato, nonostante i suoi novant'anni dentro è estremamente giovane, e ancora un fanciullo e questa freschezza interiore prima gli ha permesso a cinquantadue anni di ripartire a pennello dell'emigrantino e di impugnare tavolozza e pennello fino a diventare il più affermato ed il più famoso pittore nell' del Brasile, poi gli consente di continuare «ad inventare con i suoi occhi di bambino la vita e ad immaginare l'esistenza delle cose», come ha scritto recentemente di lui un critico sudamericano. E venuto infatti in Italia per l'inaugurazione di una mostra collettiva che è stata aperta domenica scorsa a Roma nell'ambito dell'interscambio culturale Italia-Brasile e se ha quindi approfittato per rivedere i parenti. Tra poco partecipera ad una rassegna che si terrà a Tokio: i suoi quadri in trasporto di andranno di sicuro, lui invece vecchia: un altro lungo viaggio serio e così hanno scadenza lo spaventa un po'.

Ma se avesse qualche anno in meno sicuramente volare nel paese del Sol Levante lo riconoscerebbe. Come quando, verdolinee spaccone ed esuberante, aveva conosciuto uno più «matto» di lui, tale Cornelius Kelaman, olandese, ed insieme s'erano imbarcati in un'avventura che aveva fatto parlare tutti i giornali del tempo: in bici e con pochissimi al traino s'erano riproposti di fare il giro del mondo. L'amico era arrivato lontano, in Russia, mentre lui s'era dovuto fermare sul Bosforo, ad Istanbul, perché con passaporto italiano non poteva attraversare i Paesi con i quali l'Italia fascista non intratteneva rapporti diplomatici.

E tutto nonostante un certo spirito d'avventura l'aveva convinto ad emigrare nell'immediato dopoguerra. «Quando mi sono trovato senza lavoro — ricorda — non ci ho pensato due volte: avevo moglie e un figlio, per cui ho fatto le valige e sono tornato da dove ero venuto».

Infatti Luciano Amedeo Lorenzato era nato a Belo Horizonte, la terza città del Brasile dopo S. Paulo e Rio de Janeiro, dove era emigrato da Cassano di Crespadoro suo padre Vittorio con la moglie, una toscana di Arezzo. Nel 1920 la famiglia però era tornata ed era andata ad abitare ad Arsiero, da dove, dopo due anni, s'era trasferita a Vicenza in via [illegible]. Qui aveva cominciato anche dopo il 1935 s'era sposato [illegible] ma Caapinei di Mo[illegible] provincia di Are[illegible] qui poi è partito co[illegible] valigia di emigrante [illegible] permesso di soggiorno

Ben ripotta, vat[illegible] Brasile lo zio[illegible] costa a gittare per [illegible] giusto. Dopo un ann[illegible] già mandare a Vicen[illegible] di racconti perché [illegible] figlio le raggiungesse [illegible] damerica. Ma le c[illegible] andare ancora mag[illegible] a quella che all'[illegible] sembrata una mezz[illegible] sa: s'era rotta una [illegible] non aveva più pecu[illegible] mare a fare l'imbia[illegible] governo gli aveva [illegible] piccola pensione e [illegible] sformato la sua pa[illegible] suo hobby per la p[illegible]









INAUGURAÇÃO DA PRAÇA

AMADEU LORENZATO

O Prefeito de Belo Horizonte, Patrus Ananias, a Administração Regional Barreiro e a MBR convidam você, morador do bairro Pilar, para a festa de inauguração da praça Amadeu Lorenzato.

DIA: 11 DE MAIO - SÁBADO
HORA:17H
SHOWS: FALSO BRILHANTE(SERESTA)
E RONALDO LEON (MPB)

BELO HORIZONTE
A CAPITAL DO SÉCULO
BARREIRO

LORENZATO: UM VERDADEIRO ARTISTA

Artiadeu Luciano Lorenzato nasceu em Belo Horizonte, na Colônia Agrícola do Barreiro em 03 de janeiro de 1890 e faleceu em maio de 1995.

Lorenzato até os 6 anos de idade residiu no Barreiro, junto com seu pai, imigrante italiano que ali cultivava verduras para abastecer os restaurantes e mercados da cidade. Assim, **Lorenzato presenciou o nascer da nova cidade e nela veio falecer, na véspera de seu centenário**. Conhecido e reconhecido por sua arte ao pintar belos quadros retratando a vida nos bairros e favelas de Belo Horizonte, foi durante a maior parte de sua vida um operário da construção civil e pintor de paredes. Retornou à Itália em 1920 com o pai e aí voltou ao Brasil em 1946, após o término da guerra.

Com gosto pela aventura, saiu da Itália viajando pela Europa para conhecer novas terras, tendo trabalhado em Bruxelas e Paris. Foi nessas viagens que tomou o gosto pela pintura, assistindo o trabalho dos pintores europeus, freqüentando museus como o do Louvre em Paris, ou assistindo bienais de Arte em Veneza. Enquanto viajava, desenhava cartões com pinturas a guache, que vendia para poder sobreviver e continuar viajando.



Retornou ao Brasil em 1946, tendo voltado antecipadamente devido a um acidente de trabalho. Foi a partir de sua aposentadoria que vai se dedicar à arte. Freqüentando galerias de arte, conhecem críticos que apreciaram seu trabalho e o estimularam a continuar. Em 1952 fez sua primeira exposição no Minas Tênis Clube e logo outras se sucederam, tendo representado Minas Gerais em exposição na Tchecoslováquia e feito uma exposição individual na Itália em 1989.

Para Lorenzato, ser artista é "fazer aquilo que os outros não sabem fazer. É procurar sempre melhorar, fazer mais que os outros, sempre uma possibilidade, isto é , ser artista". Amadeu Luciano Lorenzato foi, em toda a sua vida, no seu trabalho de operário, na busca de aventura e na dedicação à pintura um verdadeiro artista.

Fonte: Pesquisa sobre Belo Horizonte - professora Thaís Velloso Cougo Pimental e Walkíria da Costa Campos - Departamento de História da UFMG

MODA

WEEKEND COM JANE

INTERINO: ROGÉRIO SOLA SANTIAGO



O artista Lorenzato junto a outro esponente das artes plásticas: Carlos Brecher

Lorenzato em expô

Dia 29 deste mês acontecerá um evento digno de nota para os colecionadores de artes raras brasileiras: a galeria Manoel Machado vai celebrar seus dez anos de existência com uma fabulosa mostra de Lorenzato, 93 anos, o cidadão notável mais velho de Belo Horizonte. Sua obra é composta de pinturas valorizadíssimas no mercado de arte nacional, mostrando uma leitura nueve do mundo pictórico que nos cerca. Viajado, (toda a Europa, de bicicleta), e falando línguas (ele é ítalo-brasileiro). Lorenzato é hoje um dos maiores nomes da pintura brasileira. Sua representante, Glorinha Souto Maior, está de malas prontas para exposição na Itália, em Bologna e Roma.









O Chez Bastião convida para a abertura da mostra dos primitivos de Lorenzato.
Dia 30 às 21 horas







LORENZATO





Exposição na Itaú festeja arte de Lorenzato

WALTER SOMBTTIJO



O pintor Arnaldo Lorenzato é considerado pelos artistas um mestre pela originalidade de sua criação







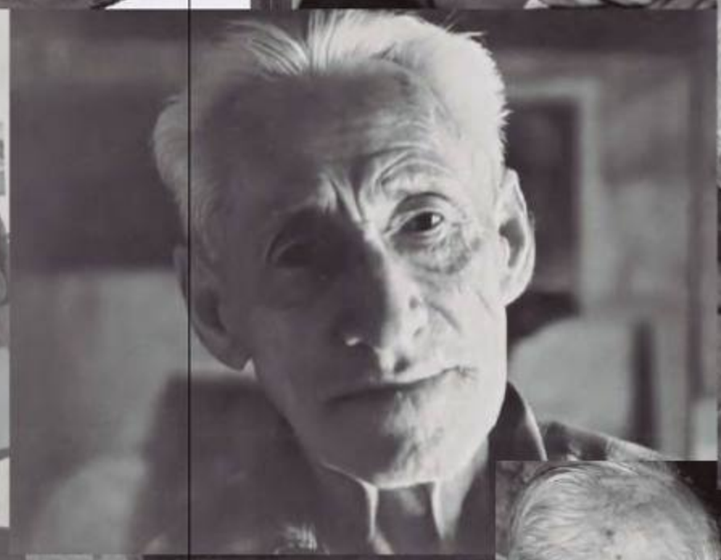


INTERCÂMBIO
CULTURAL
BRASIL ITÁLIA
DE ARTES
PLÁSTICAS
ROMA
SETEMBRO 89
CENTRO D'ARTE
LA BITTA

















LEGO
A arte que se encontra e se projeta em todas as formas e espaços que a alma humana pode alcançar.

L'arte si incontra e si proietta in tutte le forme e spazi che l'anima umana può giungere.

LORENZATO
Lorenzato quando fez um quadro seu olhar de uma criança toma a tela e imagina a existência das coisas.

Lorenzato quando crea una pittura, suoi occhi di bambino invadono la tela e immaginano l'esistenza delle cose.

O mundo misterioso inventado por Lorenzato
Organização Galeria Frente, Errol Flynn Galeria de Arte
Curadoria Agnaldo Farias.

São Paulo : Galeria de Arte Frente, 2026.

ISBN 978-85-60080-04-5

1. Artes
2. Arte moderna - Brasil
3. Pintura - Exposições
4. Pinturas brasileiras
I. Galeria Frente.
II. Errol Flynn Galeria de Arte
III. Farias, Agnaldo

26-341809.0 CDD-700.981

Índices para catálogo sistemático:
1. Artes : Brasil : Exposições 700.981
Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária - CRB SP-010133/O

Realização

Galeria Frente
Errol Flynn Galeria de Arte

Curador

Agnaldo Farias

Texto

Mauro Passarin
Jacob Klintowitz
Nando Reis

Diagramação

Luan Torres

Tratamento das Imagens

Ingrid Yoshida

Fotos

Estado de Minas
Luiz Macedo

Imagens das Obras

Cristina Carvalhaes

Fotos da Exposição

Luan Torres

Revisão

Faoze Chibli

Tradução

Marília Moruzzi

Pré-Impressão e Impressão

Rona Editora e Gráfica

ISBN: 978-85-60080-04-5



Galeria Frente
R. Dr. Melo Alves, 400
Cerqueira Cesar - São Paulo / SP

Telefone: (11) 3064-7575
E-mail: galeriafrente@galeriafrente.com.br
Site: www.galeriafrente.com.br
Instagram: @galeriafrente
www.instagram.com/galeriafrente

Errol Flynn Galeria de Arte
Rua Curitiba, 1862
Lourdes - Belo Horizonte / MG

Telefone: (31) 99889-1515
E-mail: contato@errol.com.br
Site: www.errol.com.br
Instagram: @errolflynngaleria
www.instagram.com/errolflynngaleria

