

Romualdo da Cruz Filho

História das artes plásticas em Piracicaba

Da chegada de Miguelzinho
à construção da pinacoteca



Romualdo da Cruz Filho é natural de Piracicaba. Nasceu no dia 4 de maio de 1965, no bairro Vila Independência. Formado em Jornalismo, pela Universidade Metodista de Piracicaba, iniciou o estudo superior na Universidade Federal de Londrina – PR, onde se envolveu com o mundo das artes. Aprendeu as primeiras letras na Escola Estadual de Primeiro Grau Jaçanã Altair Pereira Guerrini e concluiu o ensino médio na escola técnica Coronel Fernando Febeliano da Costa – Industrial. Foi editor de Cultura do Jornal de Piracicaba e trabalha no jornal A Tribuna Piracicabana, além de ser proprietário da empresa Viletim Comunicações.

Romualdo da Cruz Filho

História das artes plásticas em Piracicaba

(da chegada de Miguelzinho à construção da pinacoteca)

**INSTITUTO HISTÓRICO
E GEOGRÁFICO DE PIRACICABA**

2007

Editora
DEGASPARI

Copyright

Todos os direitos são reservados perante a Convenção Internacional e Nacional de Direitos Autorais ao autor Romualdo da Cruz Filho.

Desenho da Capa:

Eduardo Grosso

Editoração Gráfica:

Jelzo Oliveira dos Santos

FICHA CATALOGRÁFICA
(Câmara Brasileira do Livro)

Dados internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Filho, Romualdo da Cruz.

História das Artes Plásticas em Piracicaba — — Piracicaba. Editora Degaspari, 2007.

146p.

1. Literatura brasileira

CDD. 869.115

ISBN 858935361-3



Uma publicação do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, com apoio da Prefeitura do Município de Piracicaba, por intermédio da Secretaria Municipal da Ação cultural.

Agradecimentos

Nunca imaginei a importância de um espaço como este num livro. Porque, de fato, depois que se constitui família, torna-se inevitável agradecer aqueles que estiveram ao seu lado dando a maior força. Em vários momentos precisei da ajuda de professores para entender melhor o assunto tratado aqui, que não me decepcionaram. Por isso, não posso me esquecer de saudá-los. Em todo trabalho sem grandes estruturas não se pode deixar de mencionar as pessoas que entraram no projeto de alguma forma. Então, vão meus agradecimentos à minha querida esposa e ao meu filhinho, que suportaram com ternura a minha presença ausente e me ensinaram como trocar fraldas e escrever simultaneamente, sem perder a linha e o senso de humor. Agradeço aos professores Cássio Padovani, Ermelindo Nardin, Marly Therezinha Germano Perecin e Fábio San Juan. Minhas considerações à secretária da Ação Cultural, Rosângela Rizzolo Camolese, Paulo Celso Bassetti e Haldumont Nobre Ferraz. Um abraço ao Antônio Roberto da Cruz, meu irmão, que me ajudou como pôde na pesquisa dos jornais do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP). Meus agradecimentos à equipe do Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes, onde consegui muitos documentos importantes. E, finalmente, à minha mãe e ao meu pai vão estas poucas palavras, que reforçam e registram para a história o carinho que sinto por eles.

“Queremos, além de ensinar música, pintura, dança ou poesia, desenvolver as energias espirituais dos nossos jovens. Queremos que eles aprendam do velho Sêneca que o ócio sem preocupações intelectuais é a morte e sepultura em vida”.

Wanda Camargo Carneiro, em uma das palestras inaugurais em que alinhavou o propósito da escola Pró Arte.

Sumário

Um livro para todos.....	17
Perguntas para provocar.....	19
Sobre este livro	23
Vaduações teóricas	24
Enquanto isso, nos salões do além mar.....	28
Um especialista em Piracicaba	30
Um pouco mais sobre Cosentino	34
Realismo Ingênuo.....	35
Realismo Erudito	38
Realismo Ascético	39
Miguelzinho e a origem de tudo	41
O criador da Pintura nacional	45
Seria Almeida Júnior um pedófilo?.....	49
Um mausoléu para o artista excelso.....	53
Lobato se rende a Almeida Júnior.....	57
Pintura em louvor a Deus.....	62
O véu diáfano da Noiva	66
A música como inspiração para tudo.....	71
Pró Arte	76
Um local para chamar de espaço das artes plásticas.....	79
A dinastia Dutra	82
A formação política	84
De que fonte ele bebeu água	86
Salão de Belas Artes e a Pinacoteca	88
Arte Contemporânea	92

Grupo Jovem Arte	94
Primeiros ruídos	96
Depois da Escuridão	100
O moderno dos modernos	102
Síntese da síntese	109
Um impressionista com vocação para o caos	111
Arte não é distração nem brinquedo, é trabalho sério	117
Usocapião	122
Artistas premiados pelo Salão de Belas Artes	124
Bibliografia	144

Palavra do prefeito

É muito comum ouvir as pessoas mais experientes dizendo que Piracicaba é culturalmente rica. Mesmo aquelas que desconhecem nosso passado, ao andar pelas ruas das áreas centrais e se deparar com marcas de uma arquitetura diferente, ainda perceptíveis em muitos prédios que foram reformados, bem como naqueles que se encontram integralmente preservados, terão a sensação de que esta cidade guarda muitas histórias. E de fato, Piracicaba tem muito a contar. Afinal, uma cidade não faz 240 anos sem deixar marcas profundas em um país em construção. Principalmente Piracicaba, que, desde sua origem, deixou claro que queria fazer parte da história nacional.

A restauração da Estação da Paulista, por exemplo, foi uma iniciativa do atual governo, decorrente da preocupação em preservar a história desta cidade, que não pode jamais ser esquecida e precisa ser transmitida a todos que adotaram-na para viver, trabalhar e construir suas famílias. Este livro faz parte, portanto, do projeto desenvolvido pela Secretaria Municipal da Ação Cultural de diálogo permanente com o passado. Porque acreditamos que é na história de luta de um povo que encontramos força e encantamento para projetarmos o futuro. Foi com este mesmo espírito que nos empenhamos na recuperação do prédio da Pinacoteca Miguel Dutra, espaço nobre para os artistas plásticos. Nossa missão, ao iniciarmos a obra, era permitir um reencontro dos jovens artistas com uma

tradição cultural, assim como ser definitivamente espaço para articulações e desenvolvimento de ações educativas.

Este livro, como ficou evidente, traz uma parte substancial da encantadora história das artes, em especial das artes plásticas, por isso é um presente que o governo municipal entrega à comunidade em homenagem à sua tradição, aos 240 anos de luta coletiva para que Piracicaba ocupasse lugar de destaque no cenário artístico nacional, bem como pelos 55 anos ininterruptos do Salão de Belas Artes. Nossas homenagens a todos aqueles que ajudaram a construir esta história.

Barjas Negri
Prefeito do Município de Piracicaba

Palavra da secretária

Como fica claro neste livro, toda cidade é fruto de movimentos, aos quais as pessoas aderem ou não em defesa de uma determinada causa. A grandeza de uma cidade é resultado, portanto, da força de seus movimentos, do empenho e determinação das pessoas que acumulam experiências e conquistas e as transferem às gerações seguintes. Se o movimento artístico local é fruto de um trabalho acumulado por gerações, acredito também que todo trabalho de governo para corresponder às expectativas da comunidade é fruto de experiências e conquistas acumuladas por administrações anteriores.

É com este olhar que avalio o fato de a Pinacoteca Miguel Dutra ter sido restaurada por este governo. Conheço a história da cidade e sei que as administrações anteriores também se empenharam de coração para que o patrimônio recuperasse sua grandeza, pudesse novamente ser utilizado pelos nossos artistas plásticos e se tornasse um espaço ativo no fomento da cultura local. Cabe então meus agradecimentos a todos os ex-prefeitos e ex-secretários que lutaram pela cultura piracicabana. Foi graças à experiência deles que pudemos encontrar uma saída para que esta obra fosse levada a cabo.

Meus agradecimentos à comunidade artística, à qual eu também faço parte, como musicista e professora de arte e ex-presidente da Orquestra Sinfônica de Piracicaba por duas gestões. Talvez tenham sido estes os motivos da minha vontade de reanimar os espaços culturais de Piracicaba e construir novos. As viagens que fiz pelo mundo e o tempo em que vivi na Europa permitiram uma visão de como esses espaços são fundamentais para alimentar o espírito

e, por isso, não poderiam jamais perder seu dinamismo. Porque é nesses espaços que as pessoas se encontram para dar vida a idéias e projetos. Foi com esta visão que a atual gestão investiu na Estação da Paulista e a transformou no Centro Cultural Pacheco Ferraz. E transformou a escola Mário Chorilli, no bairro Primeiro de Maio, no Centro Cultural Nhô Serra. E está implantando em outros bairros centros de lazer e cultura para toda a comunidade. Por trás destas iniciativas está a descentralização e o fomento da cultura.

O outro motivo que nos levou à reconquista da pinacoteca certamente é a minha postura como empresária, que permitiu conjugar interesses e alinhar um plano de ação eficaz em equipe, sob a coordenação da diretora da pinacoteca Darcy Longo Libardi, com atividades educativas, de pesquisa e de descoberta de novos talentos, que agora precisam ser mantidas para que haja uma política segura de preservação deste patrimônio, tão essencial à classe artística e aos piracicabanos em geral. À Darcy e sua equipe, minha eterna gratidão!

Meus sinceros agradecimentos ao prefeito Barjas Negri por ter me designado como secretária de cultura, acreditado em meu trabalho, apostado na cultura, e destinado recurso, mais do que suficiente, que permitiu todas essas ações que estão transformando a cidade, mostrando assim ser a cada dia um homem sensível aos problemas do município e, principalmente, valorizando a arte. Externo meus agradecimentos aos senhores Paulo Celso Bassetti e Haldumont Nobre Ferraz, do IHGP, que estão trabalhando com seriedade para que a história da cidade seja preservada, e ao autor desta obra, Romualdo da Cruz Filho, por ter aceitado este desafio. Aos 240 anos de nossa querida Noiva da Colina, desejo vida longa aos nossos salões e à majestosa pinacoteca.

Rosângela Rizzolo Camolese
Secretária da Ação Cultural

Palavra da diretora

Quero registrar minha felicidade por ter alcançado o principal objetivo que minha equipe estabeleceu para que eu aceitasse o cargo de diretora da pinacoteca. Era condição sine qua non ter de volta este espaço em condições total de uso, para que os artistas plásticos, em específico, e a sociedade, como um todo, pudessem novamente usufruí-lo sem constrangimentos.

Sem o prédio em funcionamento, achávamos que o nosso sucesso seria sempre parcial, mesmo que realizássemos com eficiência as atividades culturais que fazem parte da agenda desta casa de artes. Mas com a pinacoteca em pé, integralmente reformada, em plenas condições de uso, até mesmo o cumprimento da agenda terá, a partir de agora, sabor especial.

Portanto, meus agradecimentos a toda minha equipe, como também ao pessoal da Associação Piracicabana dos Artistas Plásticos (Apap) pelo constante incentivo. Registro ainda meus agradecimentos a Justino Lucente e Maria Conceição Bortoleto pelo empenho e dedicação em pesquisar documentos e fotografá-los, para que a pinacoteca fosse reintegrada ao município por usocapião.

Ao prefeito Barjas Negri e à secretária da Ação Cultural, Rosângela Rizzolo Camolese, nossas mais sinceras considerações, por terem acreditado que seríamos bem sucedidos em nossa missão.

Darcy Longo Libardi
Diretora da Pinacoteca Miguel Dutra.

Palavra do presidente do IHGP

Como morador do bairro Monte Alegre, tive o privilégio de acompanhar desde menino a dinâmica cultural de Piracicaba, porque o próprio bairro, em seus áureos tempos, era espaço de muitas atividades artísticas. Não perdia a oportunidade também de passear no centro da cidade para assistir aos filmes em cartaz no Polytheama ou no Clube Coronel Barbosa e, depois, observar a movimentação da praça José Bonifácio, onde havia uma efervescência de pessoas que impressionava pelo magnetismo e necessidade de mostrar ao mundo que estavam vivas e vibrantes.

Minha satisfação hoje é ver o empenho das novas gerações, principalmente dos mais jovens, em querer descobrir a grandeza do passado cultural de Piracicaba e ter o Instituto Histórico e Geográfico como ponto de partida para esta descoberta. É com alegria, portanto, que estou presidente do IHGP e na condição de responsável pela dinamização da entidade, para que ela se torne cada vez mais eficiente como centro de pesquisas.

O trabalho desenvolvido pelo Romualdo da Cruz Filho tem para mim vários significados. Um deles é o fato de se tratar de uma pessoa com a qual tenho relação familiar forte e de longas datas, pois fui e sou amigo de seu pai, que também nasceu e viveu no Monte Alegre. O outro fato é tê-lo como pesquisador do IHGP e concluído este significativo trabalho nesta gestão, o que me dá prazer especial ao registrar estas palavras em seu livro.

Quanto ao conteúdo desta obra, me parece um passo acertado para se retomar as discussões sobre a produção artística da primeira metade do século 20, pois é o período em que Piracicaba se vê ainda como representante de uma tradição centenária, mas é também o momento em que a cidade começa a crescer muito a ponto de se criar outras Piracicabas imaginárias, frutos da percepção dos imigrantes que para cá vieram e trouxeram novos elementos para engrandecer a cultura local. Este livro traz um pouco desta perturbação, que está como pano de fundo da obra.

A restauração da pinacoteca, uma iniciativa muito bem sucedida do atual governo, serve como ponto de referência para se pensar a arte de ontem e a de hoje, a Piracicaba de ontem e a de hoje, num fluxo de memória que se refaz com a pinacoteca recomposta. Espero portanto que o debate esteja somente no começo, pois a cidade e o país só têm a ganhar com isso.

Paulo Celso Bassetti

Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba

Um livro para todos

Quando a secretária da Ação Cultural Rosângela Rizzollo Camolese me convidou para escrever este livro, sobre a história das artes plásticas em Piracicaba, estabeleceu algumas condições básicas na intenção de ampliar o universo de leitores. Ela não queria uma obra restrita a especialistas ou ao público que já tem certa relação com o assunto. Mas sim, um trabalho versátil, com informações de fácil compreensão, texto fluente, linguagem simples e provocativa, que pudesse ser lido com desenvoltura inclusive por leigos. O grande desafio era encontrar um ponto de equilíbrio que não frustrasse as expectativas de nenhum lado, seja por falta ou excesso de critérios.

Achei que não seria capaz de atender as solicitações, porque não sou especialista em artes plásticas a ponto de guardar informações que surpreendam os iniciados, e não tenho vocação para escrever como professor, respeitando etapas de conhecimento e acúmulo gradual de informações, conforme orienta a didática. Principalmente sobre este assunto, que não tem limites e é voltado a um público eclético. Sem contar que gosto mesmo é de me deixar levar pelos labirintos da linguagem, pelo desvario das palavras, que brotam durante o processo da escrita, muitas vezes sem critérios. Isso é um perigo para quem busca objetividade ou não se diverte facilmente com aforismos e divagações aparentemente descompromissadas.

Do lado que me aventurasse, pensava eu, correria riscos de ver os especialistas torcendo o nariz de reprovação e descon-

tentamento e a moçada do fundão impassível em seu burburinho habitual, como se eu estivesse falando sobre a epistemologia do existencialismo alemão, usando um reco-reco como simulador do pensamento de Heidegger. Ou seja, um instrumento pouco atrativo para um pensamento quase que impenetrável à maioria dos mortais. Sinta só como já me deixei levar pela malandragem da escrita. Mas eu tinha que escapar da sinuca e não entreguei os pontos. Muito pelo contrário. Gastei um tempo para encontrar um ponto de partida e um caminho que não enveredasse por discussões conceituais, mas que também não me levasse ao semáforo e me obrigasse a equilibrar facas para atrair a galera que só se alegra com malabaristas de circo.

O resultado é um texto ágil, não superficial, que toca, ao menos, nos pontos fundamentais para se entender o todo, escrito por um jornalista, especialista em generalidades. Não se trata, obviamente, de uma história final sobre as artes plásticas em Piracicaba, mas de um apanhado de elementos históricos que possibilitam um estudo abrangente, com variáveis novas, que nunca foram relacionadas umas às outras. Nesse sentido, esta obra ganha em originalidade, apesar do tema já ter sido bastante explorado.

Perguntas para provocar

Para dar um toque diferenciado, sem me perder em questões que estão longe das minhas chinelas, como diria um sincero parnasiano, e, ao mesmo tempo, estimular a incursão ao tema, encontrei na provocação atrativos que podem seduzir tanto o leitor que está em condição de ensinar, como aquele que quer aprender. Não se trata de distorção ou ligeireza na leitura de fatos históricos, mas sim, de um olhar oblíquo e uma pitada de ironia que coloco em um tema que há décadas vem sendo analisado somente na horizontal

Faço, então, algumas perguntas abusadas, que servem ao mesmo tempo como referências ao conteúdo proposto e revelam um cenário que contou com a participação de pessoas sensíveis, verdadeiros militantes de uma causa. Pessoas que estavam em busca da linguagem universal, da profecia da arte como anunciadora de novos tempos, da construção da identidade nacional, da cultura como pilar para a educação de um homem distante do ócio, como diria o filósofo Sêneca. Esse movimento não exigiu de sua militância somente a perspicácia e determinação para ganhar em volume e fazer barulho. Desafiou também sua autoestima, sua vaidade, suas bases conceituais, intelectuais e crença em valores culturais, para provar que estava acima do bairrismo, que estava acima de qualquer exercício meramente performático. Eram valores que colocavam em jogo a força de uma cidade disposta a se impor no panorama político e cultural do país.

Como todo processo dessa natureza, trazia em sua célula-mãe códigos genéticos que se conflitavam. Ao mesmo tempo em que estavam envolvidos no movimento intelectuais e artistas com capacidade técnica primorosa, que receberam influências de escolas, em outra frente estavam artistas nascidos da tradição cultural, do esforço popular para amenizar a dureza da vida. Num terceiro plano, estavam os vanguardistas agitando suas bandeiras, no limiar da ruptura, na fronteira com o desconhecido. Esses movimentos muitas vezes se confluíam e se mesclavam. Se em alguns momentos se mostraram antagônicos, quase excludentes, o tempo ajudou a suavizar as arestas e permitir a convivência pacífica entre eles. No geral, as brigas se davam às claras, nas páginas dos jornais. Mas havia sim os casos que não saíam do armário ou ficavam na ante-sala, nos bastidores, em ambientes reservados ao exercício da mágoa. No final, entre mortos e feridos, salvaram-se todos. Ou, pelo menos, os mais talentosos.

Nem mesmo as barreiras políticas que dificultaram a chegada à província de informações sobre os movimentos artísticos considerados revolucionários, que abalaram a Europa do início do século 20, rompendo convenções, conseguiram minimizar a beleza de uma luta intensa para transformar a cidade num centro de excelência cultural. As forças que se encontraram nesse processo, muitas vezes se engalfinhando, muitas vezes se somando, deram, ao fim e ao cabo, possibilidades para que as múltiplas facetas da arte local viessem à tona, superando todos os entraves que tentaram reduzi-la a uma estrutura monolítica. Nesse sentido, pode-se dizer que as portas de abertura para o novo na Noiva da Colina nem sempre foram as mais previsíveis. Muito pelo contrário. As surpresas acabaram sendo a regra, dependendo, claro, do posicionamento de quem deita os olhos ao passado. As várias correntes de percepção criativa que predominaram na cidade permitiram a amplitude da criação, sem colocar em xeque a força da tradição, que seguiu vitoriosa no processo.

Não dá para dizer, então, que as artes plásticas em Piracicaba tenham sido um movimento retilíneo. Há quem diga, inclusive, que elas nunca configuraram um movimento. A tese em questão é que seguiram sim um caminho principal, com várias facetas, com várias picadas por onde circularam, em mão dupla, as novidades. Picadas, inclusive, que podem esconder segredos, carentes de estudos mais aprofundados. Picadas onde os pincéis podem ter dado as costas à realidade dos fatos e lutado contra a natureza social e geográfica, feito o Rio Tietê, que ao invés de desaguar no mar, seguiu trajetória inversa, se embrenhando pelo interior. Mas esta seria uma outra história, onde a linguagem vadia brinca de inventar metáforas para especular mistérios.

Reafirmando então: a intenção deste breve estudo não é dialogar com especialistas, mas abrir o papo para a grandeza dos detalhes da história local. Fazendo um recorte onde destaco alguns nomes, que chamaram mais a minha atenção, claro. Como toda obra de análise, o autor, pelo bem ou pelo mal, tem que fazer escolhas. Normalmente as escolhas são feitas tendo como base sua própria formação. Não há como fugir disso.

As perguntas que faço, finalmente, permitem um passeio bem divertido ao tempo, para tentar entender os momentos marcantes, a peculiaridade de seus agentes, os sentimentos mais candentes, e a conseqüência mais evidente, que foi o fortalecimento da institucionalização das principais vertentes artísticas. Chego então às perguntas: Daria para acreditar que a arte em Piracicaba nasceu com aspirações renascentistas? Que um homem de extremo talento foi apunhalado pelo próprio primo em plena praça central, no auge de sua carreira, feito um Caravaggio da moral cabocla? Que um Frei, ao se dedicar à pintura em louvor a Deus, abriu as portas para a arte moderna? Que um artista cosmopolita, depois de uma longa

fase retratando prostitutas do Mangue, no Rio de Janeiro, se tornou professor exemplar da família piracicabana? Que o Salão de Belas Artes foi gestado em um ambiente musical?

Estas são apenas algumas perguntas que tentarei responder sem ordem determinada. E é importante que fique esclarecido que elas não foram elaboradas para provocar a fúria de ninguém. Muito pelo contrário. Foram feitas sim para provocar a curiosidade e convidar ao mergulho nesta história, que começa lá com Miguelzinho, o nosso Leonardo da Vinci caipira, vindo sorrateiro de Itu a Piracicaba, durante o segundo império; passa pela vida precoce e trágica de Almeida Júnior, que é uma das maiores referências da arte realista no Brasil; emociona-se com a grandeza da simplicidade de Frei Paulo de Sorocaba, o mestre de toda uma geração de artistas homens da primeira metade do século passado; avança pelas loucuras de Hugo Benedetti, descoberto em Piracicaba pelo editor do Jornal de Piracicaba, Eugênio Losso Netto, e introduzido ao circuito artístico local como revelação. E por aí adentro.

Sobre este livro

Vamos com calma, senão gasto toda minha munição na abertura da conversa e fico desamparado depois diante daquele leitor voraz, que quer sempre uma frase de efeito nova para ter certeza de que não estou blefando. Por isso é importante saber de onde vêm todas essas informações, que me permitem brincar de especialista em história das artes. Passei um bom tempo mergulhado nos jornais, que estão no Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP) e documentos guardados no Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes. O mote é a reinauguração da Pinacoteca de Piracicaba Miguel Dutra e a criação do Salão de Belas Artes, que completou 55 anos ininterruptos, ganhando o status de único evento da categoria no país a resistir a todas as dificuldades naturais que costumam fragilizar iniciativas do gênero. A história da pinacoteca, propriamente dita, poderia ser sintetizada em algumas páginas. A criação do salão também não demandaria muito espaço. Mas a graça de tudo está na luta histórica dos piracicabanos para alimentar o movimento artístico local, na certeza de que contribuía para o aprimoramento da sensibilidade humana e a revelação do espírito criador.

Vadições teóricas

Para não fazer feio aos especialistas, é importante localizar a escola que predominou em Piracicaba durante o período retratado e porque ela causou tanto entusiasmo à elite local. Novamente afirmo que as teses são infinitas, mas para fazer uma jogada em conjunto e me fortalecer, me apoiei nos ensinamentos de Umberto Cosentino, teórico que mais se dedicou ao assunto e conseguiu uma síntese eficaz para explicar como as artes plásticas chegaram ao interior do Estado de São Paulo, mais especificamente, na região de Piracicaba, e deram frutos, sem nunca perder a espinha dorsal acadêmica. A própria palavra academia é usada aqui em seu termo genérico, abrangendo toda produção realista fundamentada na tese dos naturalistas europeus, de retratar apenas “o que os olhos vêem”. Este era um argumento intransponível a orientar parcela significativa dos teóricos do século 19 e início do 20.

O escritor S. de Santo Adolfo publicou, nos anos 40, vários artigos no jornal paulistano “Planalto”, especializado em cultura, para tentar explicar o movimento europeu dos pincéis e sua projeção no Brasil. Sua tese ajuda a entender a síntese de Cosentino, que tratarei a seguir, e reforça o enquadramento que este segundo deu à produção de Piracicaba. Adolfo conta que de 1830 a 1851 a Europa vivia o Terceiro Império napoleônico e a burguesia estava em ascensão, substituindo a aristocracia. No campo do conhecimento, a ciência era o centro das atenções.

Tanto a física quanto a química estavam desvendando muitos mistérios da natureza e possibilitando o desenvolvimento da indústria. Como todo artista tinha que ganhar o pão, a maioria se submeteu aos caprichos de quem era capaz de adquirir suas obras, ou seja, a burguesia.

Seguindo essa lógica, Adolfo acreditava que a convivência com a burguesia dava aos artistas condições de levar adiante seus trabalhos e permitia que tivessem acesso aos conhecimentos científicos, porém, os tirava da vida real, da vida cotidiana, porque praticamente se prendiam e se perdiam no exercício árduo de satisfazer o gosto e as exigências de seus novos mecenas e se esqueciam o que estava acontecendo na rua. Antes disso não era nada diferente, porque quem pagava as contas eram a aristocracia e a igreja. Mas sempre houve os abusados, como Caravaggio, que, mesmo trabalhando para os papas, gostava de incluir em seus quadros o povo, com vestimentas de apóstolos, ou até mesmo no papel de virgem Maria, para provocar a fúria dos conservadores.

Por se tratar de uma classe social que se iniciava no poder, Adolfo acredita que a burguesia tinha medo de aceitar qualquer proposta estética que a perturbasse, preferindo a arte convencional, como o retrato e os registros da natureza. Para ele, enquanto os burgueses eram conservadores por insegurança, os aristocratas eram por princípio. A insegurança atrasava inclusive o desenvolvimento da filosofia, que era vista como ferramenta perigosa para os sentidos, por trazer noções que poderiam desorganizar os valores morais e sociais em construção. No campo das artes plásticas, a burguesia preferiu a ordem acadêmica neoclássica, que se baseava na mitologia e na harmonia. Ou, como dizia o crítico, na ilusão da harmonia.

Com o surgimento da fotografia, por volta de 1840, o academismo passou a ser questionado pelos românticos, liderados pelo francês Ferdinand-Victor Eugène Delacroix (1798 a 1863),

adeptos da interpretação, do sentimento e do colorido, que permitiam uma composição que, segundo seus mentores intelectuais, dava mais vida à arte, até então limitada a reproduções do passado. A teoria naturalista também ganhou força, sob a liderança de Jean-Desiré-Gustave Courbet (1819 - 1877). Tanto os românticos como os naturalistas questionavam o neoclassicismo, por considerá-lo uma escola tecnicamente anacrônica. No entanto, essas novas vertentes também delimitavam seus horizontes de ação à representação da natureza. Para se ter uma idéia, a frase que orientava os naturalistas era: “pintar exclusivamente o que se pode ver”. A fotografia servia de apoio ao trabalho do grupo de Courbet, que tentava enfrentar os românticos numa seara mais refinada, onde as obras, tanto de um grupo como de outro, se enfileiravam e confundiam até mesmo os críticos, pela beleza, originalidade e grandiosidade de cada uma delas.

O ponto central de discórdia entre os românticos e naturalistas estava, por incrível que pareça, no uso das cores. Enquanto o primeiro movimento queria fazer as cores vibrar, o segundo apostava na composição segura dos tons, respeitando a sobriedade do claro e escuro. Isso não quer dizer que os naturalistas não trouxeram avanços. Muito pelo contrário. Na opinião de Adolfo, Courbet era um gênio e sua escola, onde também figurava com destaque Jean-Baptiste Camille Corot (1796 a 1875), produziu muitas coisas de altíssimo nível, “de grande força expressiva”. Courbet chegou inclusive a flertar com os modernistas, devido ao seu poder de síntese.

Em 1853, ainda seguindo a picada teórica aberta por Adolfo, acontece na Europa o encontro dos dois titãs: Courbet e Delacroix: um grande naturalista e um fenomenal romântico colorista. Delacroix, segundo Adolfo, apresentou novidades graça ao domínio das cores e das pinceladas largas. Era mais abusado e vigoroso. Enquanto Courbet se manteve respeitador dos padrões tonais, sem perder jamais o brilho criador. A comparação entre

os dois artistas tornou-se possível porque eles foram convidados a retratar uma mesma pessoa e ficou evidente nas obras que a beleza não estava nem cá, nem lá, mas no talento dos homens.

O professor de História da Arte, Cássio Padovani, explica que coloristas e formalistas são duas correntes artísticas que sempre fizeram contraponto em praticamente toda a história da arte. “O formalista, como o próprio nome diz, valoriza muito a forma, a razão, a matemática, a definição e as figuras. Tenta convencer de que o desenho é o principal numa pintura. O colorista defende que o mais importante são os sentimentos, que abrem caminhos para novas maneiras de se expressar. O neoclassicismo, no século XVII era formalista. O romantismo reagiu numa vertente colorista. No século XIX houve uma briga entre essas duas escolas na França. Jean Dominique Ingres (1780 a 1867) era da escola neoclássica, defensor da forma, do desenho, da linha. Delacroix era defensor da cor”.

Enquanto isso, nos salões do além mar

Os salões de belas artes europeus do século 19 refletiam, obviamente, as brigas entre escolas. Os mais prejudicados eram aqueles que fugiam muito da aplicação da frase lapidar: “Registrar apenas o que os olhos vêem”. A situação se inverteu quando o movimento impressionista, colorista, ganhou força, e passou a ignorar a estrutura formalista que o rejeitava. Apesar de presos à representação da natureza, os impressionistas conseguiram azeitar suas obras com novos elementos, pintando a dinâmica do mundo, o que acontecia na rua, nos cafés, flagrantes e paisagens até então consideradas sem nobreza. Pode-se dizer, por exemplo, que o francês Oscar-Claude Monet (1840 a 1926) entrou com tudo na conversa e tentou colocar uma pá de cal sobre o último dos cânones dos acadêmicos clássicos, se distanciando radicalmente do desenho. Nesse sentido, os impressionistas vão mergulhar na natureza, para que ela revele suas possibilidades cromáticas. A experimentação se torna um lugar comum, tocando sempre no limite do figurativismo e dando movimento às obras de arte. Enquanto os avanços das descobertas acendem o ímpeto de uns e exigem novos passos, causam bloqueio em outros, que preferem voltar às bases. Esse vai e vem dos artistas pelas fronteiras da percepção, esse clima de desafio, toma todo final do século 19 e início do seguinte. Enquanto Monet decretava o fim dos ateliês, Degas e Renoir voltavam à pesquisa do desenho, do volume e dos valores da técnica antiga. Isso não quer dizer que

os últimos tenham retrocedido, muito pelo contrário, revelavam somente o ambiente rico das pesquisas e os limites conceituais que movimentavam suas ferramentas de trabalho.

Novamente Adolfo coloca o avanço da ciência como força motriz das mudanças em processo na produção artística. Vale a pena inclusive reproduzir um fragmento de seu texto para que possamos voltar a Piracicaba na seqüência e perceber a sintonia dos intelectuais da província com o que aconteceu na Europa no século 19: “A fé na ciência influi nas concepções religiosas e artísticas. A rapidez de deslocamento, tornada possível pelo aperfeiçoamento da máquina a vapor e, mais tarde, do motor a explosão, a descoberta da fotografia, desmoralizando a fidelidade das cópias humanas; as teorias psicológicas, desvendando todo campo do inconsciente, o intuicionismo filosófico negando o valor da razão, a alfabetização universal alargando o horizonte dos amadores e dando ao artesão pruridos de intelectualidade, tudo isso, naturalmente, teria que transformar por completo a posição da arte, suas concepções e seus objetivos”. Por outro lado, Afonso dá pistas para evitar a tese fácil de que as novidades eram um caminho natural para o avanço das artes. Para ele, Monet, por exemplo, “foi quem abriu a porta aos malucos, que passaram a encher as telas de cores sem critérios”. Uma coisa é certa, as artes plásticas foram aos poucos ganhando novos recursos técnicos, que permitiram o surgimento das mais variadas vertentes, que, por sua vez, revelaram gênios, bem como deram vazão a muita bobagem. Aqueles que seguiram adiante com o experimentalismo, abriram as portas para revoluções e possibilitaram, no Brasil, à Semana da Arte Moderna.

Um especialista em Piracicaba

Umberto Cosentino abriu no Jornal de Piracicaba (JP) uma coluna semanal para escrever sobre a arte piracicabana no dia 17 de março de 1985. Ele morava no Rio de Janeiro e fazia parte da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Association Internacionale des Critiques d'Arte. Também era coordenador do projeto Antonio de Mello Franco Filho, do Museu Nacional de Belas Artes, responsável pelas doações e aquisições das obras de arte daquele museu. Sua proposta na coluna era produzir um material didático, de fácil assimilação, para que o leitor iniciante conseguisse entender sem complicações o desenvolvimento da arte local, com biografias e análises de cada obra, integrando-as ao cenário regional e nacional. Ele localiza a escola piracicabana e a classifica de Realismo Naturalista, explicando que o realismo sempre existiu, desde o tempo das cavernas “nas representações artísticas primitivas” e que seguia paralelo à evolução da arte.

Em um texto sobre a origem das artes plásticas no Brasil, o professor Mello Ayres afirmava que no século 17 chegou por Pernambuco, a convite de Maurício de Nassau, um grupo de pessoas talentosas, como Frans Post, Bonaventura Peeters, Albert Eckhout e Zacharias Wagner, que buscavam documentar a realidade paisagística do país, com sua fauna e flora, bem como seus costumes, batalhas e construções. Havia um jogo político por trás dos registros desses europeus, como se tratasse de uma ativi-

dade quase clandestina. Porque se acreditava que os portugueses proibiam reprodução de paisagens para as mesmas não despertar a cobiça nos invasores. Ou seja, o exercício para desvendar os segredos – entenda riqueza – que poderiam estar escondidos na natureza do novo continente era motivo de conflitos políticos e de ações subversivas. A pintura, em algumas circunstâncias, passou a ser um recurso de espionagem. Mesmo assim, esses primeiros pintores deixaram suas marcas na arte nacional.

Enquanto há essa movimentação dos paisagistas europeus, a produção artística autenticamente brasileira se restringia ao barroco mineiro. A primeira obra realista no país, *A morte do padre Felipe Bouel*, do início do século 18, feita por um artista anônimo, representa, na opinião de Cosentino, “uma verdadeira concepção paisagística, geográfica, de costume e tipos humanos da época”, que sinalizava o que poderia ser a produção local. Mas em 1816, com a chegada da Missão Francesa, Cosentino destaca a transferência para cá de uma escola com moldes neoclássicos. Enquanto isso, um grupo de artistas liderado pelo Bávaro Georg Grim (1846 a 1887) pintava as belezas do Rio de Janeiro e revelava o gosto pela paisagem, com pinturas ao ar livre, sem o viés dos expedicionários. Esse composto, que mistura a escola neoclássica com o gosto pela paisagem chega a Piracicaba e ganha cores locais. E será a beleza da paisagem piracicabana a grande inspiradora dos artistas da Noiva da Colina.

A Missão Artística Francesa se instalou no Rio de Janeiro e era chefiada por Joaquim Lebreton (1760 a 1819). Em sua equipe estavam os pintores Jean-Baptiste Debret (1768 a 1848), Nicolas Antoine Taunay (1755 a 1830) e Johann Moritz Rugendas (1802 a 1858), os escultores Auguste Marie Taunay (1768 a 1824), Marc e Zéphirin Ferrez (1788 e 1797 a 1850 e 1851), e o arquiteto Grandjean de Montigny (1776 a 1850), dentre outros. O plano era criar uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, o que se deu em agosto de 1816. Uma década depois ela

se transformou na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes, nome simplificado para Academia Real de Belas Artes. Essa escola deu os parâmetros acadêmicos para a formação de artistas brasileiros e piracicabanos.

Há muita discussão sobre os benefícios e malefícios trazidos pela Missão Francesa. Enquanto uma ala de críticos via na chegada desses artistas, fugidos de Napoleão, intromissão externa em questões nacionais, a outra via com bons olhos a sistematização do ensino em um país em plena formação. Padovani, por exemplo, acha que com a morte de Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho (1730 a 1814), expoente da arte barroca, houve uma ruptura imensa na história da arte do Brasil com a inauguração de uma linha de ensino completamente aleatória ao que se produzia internamente. Essa nova escola se impôs sem dar a menor consideração ao que havia de autêntico sob seus pés. Para o artista plástico e professor Ermelindo Nardin, a Escola Nacional do Rio não era simplesmente uma Escola de Arte, mas sim, seguia linha ideológica muito forte. “Seus alunos aprendiam ali uma visão conservadora de arte e do mundo e exerciam depois posições de poder na política, assim que passavam a orientar o movimento cultural”. Independente das discussões teóricas, o fato é que a Missão Francesa, numa segunda fase, deu a Piracicaba Almeida Júnior, artista que sedimentou o caminho dos piracicabanos à Europa, via capital do Império.

À margem desse processo, surgiu o ituano Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dutra (1810 a 1875), o Miguelzinho, que trabalhou em Piracicaba de 1845 a 1875. Seguindo a linhagem dos grandes paisagistas europeus, com os quais teve contato, desempenhou função muito importante registrando o cenário urbano e rural, populares e tipos folclóricos, que serviram como documentos históricos primorosos para a reconstituição de um tempo. Mas as suas características são autênticas, nascidas in terra brasiliis, mais precisamente, em Itu.

Para evitar conflitos, como acontecia entre os neoclássicos, naturalistas e impressionistas europeus, Cosentino estabeleceu como pano de fundo uma mesma escola para todas as vertentes criativas que se revelaram em Piracicaba no final do século 19 e início do século seguinte, ou seja a escola “Realista Naturalista”. Para o teórico, todas as vertentes estavam em busca da representação da realidade, da natureza. A diferença é que em uma, seus adeptos tinham domínio técnico maior, porque freqüentaram escolas de desenho. À produção desse grupo, deu o nome de “Realismo Erudito”. Em outra vertente os integrantes aprenderam sozinhos, como autodidatas, mesmo assim queriam alcançar a condição de fidelidade ao que viam. Tal produção ganhou a denominação de “Realismo Ingênuo”. Uma terceira escola, classificada de “Realismo Ascético”, era liderada basicamente por Frei Paulo de Sorocaba, que buscava na arte elevação espiritual. De formação acadêmica, o Frei, despojado e aberto às experimentações, permaneceu longe das disciplinas das escolas, apesar do seu domínio técnico rigoroso.

Surgem então as três vertentes que vão nortear o trabalho da maioria dos artistas locais, desde a origem do movimento até praticamente a construção da pinacoteca, em 1969. Paralelamente aos três movimentos chamados, no genérico, de acadêmicos, surgiram os contemporâneos, filhos do movimento modernista de 22, que queriam uma produção artística influenciada pelos acontecimentos do cotidiano, pelos avanços da ciência e da tecnologia, pela descoberta da psicanálise e da filosofia, enfim. Esse movimento ‘vanguardista’ começou a se manifestar vagarosamente nos anos 40 em Piracicaba. Mais tarde, foi incorporado pelos estudantes da Esalq. Ganhou força e espaço no final dos anos 60, como o grupo Jovem Arte, quando seus militantes criaram também uma mostra oficial, na pinacoteca.

Um pouco mais sobre Cosentino

Os textos de Cosentino dos anos 80 são resultados de discussões com outros artistas e professores que ajudaram-no a sistematizar a história da arte de Piracicaba. “Estudiosos da terra que contribuíram para a sua formação chegaram inclusive a escrever sobre o assunto, como João Chiarini, José Maria Ferreira e Almeida Fisher”, observa Ermelindo Nardin, amigo de Cosentino e participante de muitas conversas com o crítico para se tentar entender a complexidade e o percurso do que se fazia na província com os pincéis. “O fato de Cosentino vir de uma escola cientificista, pois ele era médico, dificultava seu entendimento de conceitos como poética e transfiguração. Mas com o tempo, acabou assimilando”, explica o professor.

Depois de uma fase na Europa, no começo dos anos 60, andando pelos núcleos avançados de artes plásticas ligados aos impressionistas franceses e machiaolos (manchadores) italianos, Cosentino absorveu os novos conceitos de arte e voltou ao Brasil ansioso para colocar seu aprendizado a serviço dos artistas locais. Como quem grita Eureka!, o primeiro lugar que fez questão de visitar foi o ateliê de seu amigo João Egydio Adâmolli, para lhe contar a grande revelação: “Joca, você é o artista mais importante desta cidade!”.

Realismo ingênuo

Cosentino diz que a arte dos ingênuos é marcada pelo autodidatismo ou por artistas que tiveram pouca lição de pintura. Por isso, a produção dos que se enquadram nessa categoria demorou a ser devidamente reconhecida e respeitada, pois era relegada ao segundo plano. Tal rejeição, segundo o crítico, não era exclusividade das artes plásticas. Acontecia com outros tipos de manifestações culturais que brotaram da terra, do povo simples, cujo conteúdo estava longe do que era tido como ideal. Somente no finalzinho do século 19 esses artistas passaram a ser valorizados. E o que era considerado limitação ganhou a condição elementar de estilo.

Foi o francês Henri Rousseau (1844 a 1910) que ajudou a tirar os ingênuos do limbo, elaborando um trabalho sem preocupação técnica e conceitual. Sua espontaneidade e falta de compromisso com a produção sistemática não lhe tirava a necessidade visceral de pintar. E ele pintava como ninguém, porque aprendeu sozinho todos os segredos do ofício, na lida dura com as ferramentas. Com o advento das novas linguagens, principalmente depois da abertura proposta pelo impressionismo, em que se passou a valorizar a emoção livre de amarras, a arte ingênua também pôde sair do anonimato e se impor. A adequação da visão particular do artista aos fenômenos da vida, que resultava, muitas vezes, em deformações, tornou-se um diferencial e não era mais vista como falta de aptidão ou de talento, mas como força motriz da arte.

Esses artistas estavam preocupados basicamente com o registro paisagístico e iconográfico, integrados à vida na pequena cidade e atentos à documentação da vida simples. Trabalhavam também na construção e decoração de igrejas. Eles sentiam necessidade de se aproximar da produção erudita. Cosentino acreditava que o esforço para aperfeiçoar técnicas e submeter suas obras à racionalidade, à intelectualidade, colocava a perder a força do ingênuo, fundamentada, originalmente, na espontaneidade. Muitos deles avançaram tanto no conhecimento técnico que passaram para a escola dos eruditos. João Dutra, por exemplo, irmão de Alípio, Pádua e Arquimedes, nasceu como artista seguindo as pegadas do pai, Joaquim. Mas depois que passou a compartilhar dos conhecimentos de seus irmãos, que estudaram nas melhores escolas do mundo, tornou-se erudito. Por outro lado, Clemência Pizzigatti, na opinião de Cosentino, estudou para ser erudita, mas se revelou na arte ingênua. Provavelmente por ter escolhido dar aulas a crianças, o que deve ter despertado nela o gosto pelo espontâneo, e a levou a se desprender do rigor da técnica.

A origem da arte ingênua no Brasil, na opinião de Cosentino, deve ter sido no século 17, 18, quando a maioria dos artistas era estimulada a pintar com base na renascença, a partir de originais trazidos por religiosos, ou de impressões monocromáticas dos livros religiosos. Ao transferir essas impressões aos quadros, acabou dando vazão a um estilo novo. “Graças a isso é possível encontrar artistas sacros, que produziram exemplos esplendidos de arte ingênua, imprimindo um clima de brasilidade em uma arte copiada dos padrões clássicos europeus”, explica. Em Piracicaba vamos ter Miguelzinho. Além de Miguelzinho, acredita-se que havia apenas um artista anônimo perambulando pela cidade, que foi revelado mais tarde por Mário Thomazi: um tal de Barafon. Thomazi produziu uma série de aquarelas baseadas em desenhos que ele dizia ser do ilustre desconhecido.

Para dar força ao movimento ingênuo, no início do século 20 entrarão em cena o neto de Miguelzinho, Joaquim Dutra (pai dos irmãos Alípio, João, Pádua e Arquimedes), e o citado Mário Thomazi. Um pouco mais tarde entrou no grupo Manoel Rodrigues Lourenço. Na lista de Cosentino estão também Fortunato Losso Netto (1920 a 1985) e Clemência Pizzigatti, dentre outros. Nas características das obras ingênuas, Cosentino destaca o lirismo, a singeleza, a espontaneidade e o equilíbrio, que resultam sempre em uma fatura de beleza ímpar. Para o crítico, o realismo ingênuo deu à pintura piracicabana dimensão exclusivamente local e regional.

Realismo Erudito

Cosentino diz que até o início do século 19 Piracicaba não teve contato com formas eruditas de expressão. As únicas manifestações que se tem notícia eram os trabalhos decorativos de Frei Thomé de Jesus, capelão do povoado, de quem foi preservada a capa da ata da fundação da cidade. A partir de 1844 há o trabalho de Miguel Dutra, que ingressou no ofício sem influências de uma escola propriamente dita. O pai do movimento erudito é José Ferraz de Almeida Júnior, que nasceu em 1850, na cidade de Itu. Mas foi em Piracicaba que exerceu influência direta e estimulou nas famílias da Noiva da Colina o interesse em mandar seus filhos à Europa, estudar nas academias da Itália e da França.

Almeida Júnior foi muito imitado e teve discípulos de todos os matizes, com destaque para os irmãos Dutra, que o adotaram como referência, seguiram seus passos e tinham-no como fonte eterna de inspiração. Mas nem todos os artistas eruditos que o idolatravam tiveram condições de atravessar o Atlântico e se educaram na própria cidade pelos mais velhos, que ampliavam, assim, a fileira de adeptos da mais forte e influente escola de pintura. Em termos institucionais, Almeida Júnior aproximou a cidade da escola francesa, que chegou no Brasil pelas mãos de Dom João VI.

Realismo Ascético

Trata-se de uma escola fundamentada nos ensinamentos e nas obras de Frei Paulo de Sorocaba (1873 a 1955), com grande influência de seu espírito, que estava em busca da transcendência. De acordo com Cosentino, a palavra ascese vem do grego *askésis*, que tem fundamento filosófico capaz de explicar tanto a escolha missionária de um religioso, como a escolha de expressão de um artista: “Ao mesmo tempo em que o monge se dedica à ascese espiritual, exercícios através dos quais sua alma se purifica e se despe de imperfeições, o artista se dedica à ascese plástica, exercício através dos quais sua alma se purifica e se depura dos elementos acessórios, evoluindo em direção de uma síntese”.

Na opinião de Cosentino, apenas um artista piracicabano absorverá com propriedade a essência da mensagem da ascese plástica de Frei Paulo, “aplicando-a à paisagem e levando esta a despir-se progressivamente de seus elementos secundários, até exibir sua essência final no limite entre a impressão e a expressão, no tênue limiar entre a forma e a abstração”: Adâmoli. Apesar da proposta espiritual de Frei Paulo não ter sido levada adiante por muitos de seus alunos, o realismo ascético foi a que teve mais adeptos em Piracicaba nos anos 30 e 40. Além de Adâmoli, foram seus alunos Angelino Stella, Ângelo Paulo Segal, Pedro Senigatto, Luiz Ferreira de Camargo, Atilio Oreste Próspero, Antônio Fonseca, Davi Furlani, Euclides Ambrozano, Eugênio Nardin, Hélio Nardin, Manoel Martho, Edson Rontani, Erme-

lindo Nardin, entre outros. Trata-se de uma escola que conseguiu livre trânsito na cidade, chamando tanto a atenção dos eruditos como dos ingênuos, devido à flexibilidade extrema de Frei Paulo de Sorocaba. É possível dizer portanto que dentre seus alunos, não foram poucos os que migraram para o terreno da erudição, outros enveredaram para as mais diversas linguagens artísticas, envolvendo desde o artesanato, como escultura, marcenaria, ilustração e até arte moderna.

Para colocar um mínimo de ordem ao assunto, é importante voltar a Miguelzinho, pai de todos os artistas piracicabanos. Depois, entram Almeida Júnior e Frei Paulo. Na seqüência, será feito um panorama do século 20 e da importância basililar dessas três figuras no desdobramento artístico local, com suas nuances musicais e políticas, até chegar à institucionalização das artes plásticas, com a criação do salão de belas artes e, finalmente, a construção da pinacoteca. O conhecimento da vida desses três ilustres personagens permite entender também quem eram os mecenas das artes no Brasil durante o segundo império e o começo da república. Como na Europa, eram o Estado e a Igreja. Representado por D. Pedro II, o Estado incentivava os estudos dos expoentes e os encaminhava à Europa. A Igreja, por sua vez, tinha força relativa, porque não concentrava riqueza e não tinha tanta influência nas decisões políticas, como no velho continente. Aqui, as comunidades doavam recursos para a construção dos templos e os padres contratavam os artistas para o trabalho de construção e decoração. Nesse sentido, pode-se dizer sem erro que as artes plásticas, tanto aqui, como no velho mundo, nunca esteve na contramão da ordem política e religiosa, salvo restrições.

Miguelzinho e a origem de tudo

Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dutra (Miguelzinho) (1810 – 1875), nasceu em Itu e veio para Piracicaba em 1844. Diz a história que ele era um exímio artesão, polivalente, que investia tanto na escultura como na arquitetura. Quando saiu de Itu, seu plano era participar da construção da Igreja Matriz de Piracicaba. Setembrino Petri, ex-diretor do Museu Paulista, disse que “Miguelzinho é considerado, juntamente com Hércules Florence, Jean-Baptista Debret e Adrien Taunay, uma das fontes preciosas da documentação da iconografia paulista”. Miguelzinho é considerado por Cosentino o pai dos artistas ingênuos e ponto de partida do movimento artístico piracicabano, formado por aqueles que não passaram por escolas de pintura, ou, se aprenderam as escalas cromáticas, as técnicas de perspectiva e sombra, preferiram apostar mais na intuição, no autodidatismo do que nos ensinamentos dos mestres. Esta escola está ainda muito viva na cidade e também se ramificou. Uma de suas vertentes é a arte naïfs, que foi ao limite da manifestação popular buscar a seiva para alimentar os pincéis.

Filho de Thomaz da Silva Dutra, que por sua vez, era filho de Antônio da Silva Dutra, Miguelzinho é o braço dessa primorosa família de artistas, vinda do século 18, que revelará a Piracicaba Joaquim, Alípio, João, Pádua e Arquimedes. A brincadeira de dizer que as artes plásticas em Piracicaba tem aspirações renascentistas, ou seja, estão ligadas ao século 16 e 17, se deve à

conduta de Miguelzinho e seus herdeiros, muito comum entre os grandes artistas da renascença, de se apropriar da força criadora, dominar várias técnicas e participar da construção do mundo. Quando o artista percebia que seu dom e talento estavam acima das limitações exteriores, não via barreiras para levar adiante seus projetos. Tanto é que ainda jovem Miguelzinho foi desacreditado como artista pelo frade Santa Delphia, de Itu, que orientou seu pai a mudar de idéia quanto ao futuro do menino, pois o achava predestinado a cuidar de animais no campo e não andar pelo terreno sensível da criação. Miguelzinho não deu a mínima e partiu para sua aventura, como autodidata, absorvendo logo na infância os germes do florescimento cultural do país. Trabalhou como arquiteto, entalhador, ourives, escultor, músico, fabricante de instrumentos, compositor, desenhista, pintor e outras tantas linguagens. Era um homem curioso e vivaz, em busca de reconhecimento. Até como historiador se aventurava e foi bem sucedido. Seus registros sobre Regente Feijó, por exemplo, são reveladores de uma sensibilidade incrível para o atemporal. Miguelzinho conseguiu inclusive se aproximar do poder imperial. Se não chegou a ser amigo do imperador, cativou ao menos a imperatriz D. Teresa Cristina, a quem presenteou com um oratório de Nossa Senhora da Boa Morte. Ao saber da ação, Dom Pedro II deu-lhe um bom dinheiro, recurso que investiu em seus projetos.

O lado político de Miguelzinho não estava nos embates por idéias conservadoras ou revolucionárias. Ele era um homem afável, do povo e, por isso, estava sempre ao lado daqueles que se diziam lutar pelo povo, como é o caso de Regente Feijó, que não saía de Itu, em reuniões com os liberais. Miguelzinho deixou várias anotações sobre o padre, frutos da amizade que nutria e do profundo conhecimento sobre os propósitos do missionário, morto na pobreza. Se Miguelzinho não seguiu o mesmo caminho de seu ídolo político, de morrer na pobreza, nunca conseguiu guardar dinheiro, porque gostava mesmo é de ajudar os

pobres. Todo o dinheiro que ganhou ou investiu em obras públicas, ou doou para alguma causa social, que visava resolver os problemas do mundo. Com essa dimensão humana, Miguelzinho foi, então, considerado por Augusto Carlos Ferreira Velloso, no livro “Os artistas Dutra”, o Leonardo da Vinci caboclo, apesar de seu nome estar diretamente relacionado a outro grande artista renascentista, Michelângelo. Há quem acredite que seu pai deu esse nome a ele por ser admirador do homem que pintou a Capela Cistina.

Ainda em Itu, Miguelzinho desenvolveu projetos sacros e pintou grande quantidade de registros de personalidades e tipos populares. Algumas biografias dizem que trabalhou com o Padre Jesuíno do Monte Carmelo, na decoração de igrejas. Mas Cosentino diz que essa informação não é correta, porque quando Carmelo morreu, Miguelzinho tinha apenas 9 anos. Mesmo que tivesse começado cedo na profissão, seria difícil aos 9 anos estar com tamanha responsabilidade. O que se tem certeza, é que aos 21 seu nome era conhecido e os trabalhos iconográficos que desenvolveu nessa época se tornaram imprescindíveis para estudos sobre a cidade onde nasceu. Quando completou 34 anos estava disposto a novas aventuras e foi convidado a trabalhar em Piracicaba, onde desembarcou em 1844, para participar da construção da igreja matriz de Santo Antonio (alguns desenhos do altar da Matriz estão no museu Prudente de Moraes). Trouxe na bagagem os últimos lampejos do barroco, já diluído em sua versão rococó e arte neoclássica européia, em voga na época. Assim que começou a trabalhar fora de casa, produziu o primeiro registro iconográfico sobre a margem esquerda do Rio Piracicaba, o retrato do Visconde de Monte Alegre e, em 1847, a vista do Ipiranga, executada em aquarela sobre papel, que está no Museu Paulista, considerado o mais antigo documento iconográfico sobre o local onde se deu a proclamação da Independência, demonstrando

assim sua visão ilimitada, sem fronteira geográfica, da função da arte como documento histórico.

Ele tinha também fascínio pelo registro de populares. A festa do divino, por exemplo, sempre foi uma de suas fontes de inspiração. Cosentino diz que seu trabalho é marcado pela poesia, pela simplicidade, pelo gosto por detalhes e pela delicadeza, com coloridos sóbrios. O homem não tinha parada. Preciso trabalhar muito para dar conta de seus projetos. Ajudou na construção e na pintura de várias igrejas do estado de São Paulo, seguindo sempre o estilo neoclássico com adereços rococó. Em Piracicaba, a igreja da Boa Morte, iniciada em 1853, foi uma de suas grandes obras. O naturalista suíço, Barão J. J. von Tschudi, que conheceu o trabalho de Miguelzinho, deixou registrado em seu livro *Reisen Durch Süd Amerika* (Viagem para a América do Sul), editado na Áustria, que o artista era de um talento exuberante e teria conquistado fama inclusive nos grandes centros com apenas alguns ajustes de formação nas escolas Europeias.

Incansável, Miguelzinho produziu em escala industrial. Fez tanto igrejas imensas de madeira e mármore, como oratórios artesanais, encravados com pedras preciosas. Foi um gigante, sem nunca perder a simplicidade. Não se conhece ainda tudo o que produziu. Para se ter uma idéia, o Museu Paulista da USP guarda uma preciosa coleção de aquarelas que são praticamente desconhecidas dos piracicabanos. Sua importância é tamanha no desenvolvimento artístico nacional, que o Museu de Arte de São Paulo publicou um livro sobre ele, com o prefácio de Pietro Maria Bardi, onde ficou claro que o ituano é um marco para as artes plásticas nacional. E Piracicaba entrou nessa história por força da sua revelação.

O criador da Pintura nacional

José Ferraz de Almeida Júnior tornou-se o supra-sumo dos eruditos e era chamado de “Príncipe dos Pincéis”. Foi educado nas melhores academias do Brasil e da Europa. Era adepto do desenho e das técnicas dos ateliês como ponto de partida para se realizar uma obra de arte. O realismo erudito é a escola que falará mais alto em Piracicaba, por estabelecer as regras, alimentar os jornais com notícias sobre seus expoentes, delimitar o campo de ação da oficialidade e, em última instância, dar o formato ao salão de belas artes. Almeida Júnior é a síntese e o nome máximo desse movimento.

Filho de José Ferraz de Almeida, popularmente conhecido como Jujica do Tanque, e Ana Cândida do Amaral Souza, Almeida Júnior nasceu no dia 8 de maio de 1850. Muito jovem percebeu que levava jeito para a arte e, aos 19 anos, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, onde teve aula de desenho com Jules Le Chevreil (1810 a 1872) e pintura com Victor Meirelles de Lima (1832 a 1903). Terminou o curso como destaque. Em 1875, voltou a Itu e abriu o próprio ateliê. Neste mesmo ano, D. Pedro II esteve na região. Depois de passar por São Paulo, fez questão de visitá-lo. Há quem garanta que Chevreil foi o responsável por chamar a atenção do monarca sobre Almeida Júnior. Impressionado com os trabalhos que ele estava executando, o imperador convidou-o a aperfeiçoar os estudos na Europa e lhe ofereceu uma bolsa de 300 francos.

Almeida Júnior ficou em Paris de 1876 a 1882, onde pintou “Fuga para o Egito”, “Ressurreição de Lázaro” e “Descanso do Modelo”. De voltas ao Brasil, produziu “Caipira Negaceando”, “Picando Fumo”, “Amolação interrompida” e “Partida da Monção”. Segundo Alípio Dutra, “Repouso do Modelo” foi a primeira obra a fazer sucesso no velho continente, onde se encontravam os melhores artistas do mundo. Terminados os estudos, Almeida Júnior se instalou em Piracicaba e São Paulo, levando uma vida de muito dinamismo social e artístico, porque se tornou bastante solicitado pelas lideranças da região devido à sua projeção fulminante. Seu talento ajudou a elevar o nome de Piracicaba ao Brasil. E sua convivência com os piracicabanos estimulou na cidade o culto à sua imagem, quase beirando a devoção. Graças a ele, muitas famílias mandaram seus filhos estudar na Itália e na França. Os irmãos Dutra, Alípio, Pádua e Arquimedes, bem como Pacheco Ferraz e Luiz Eugênio Losso são alguns dos nomes que seguiram esse caminho.

A morte de Almeida Júnior foi prematura. Ficou na história das artes como uma marca sinistra, pouco estudada e muito difundida em boatos, porque em 1899 a população estava mesmo espantada e qualquer coisa que acontecia de diferente era entendida como presságio do final do mundo. Se o final do século 19 encerrou sem arrastar consigo toda a humanidade, pelo menos a morte de Almeida Júnior ficou estigmatizada e sintetizou as profecias apocalípticas que alimentavam o imaginário popular. Ele não foi vítima do tão esperado dilúvio. Ele não morreu queimado nas labaredas do fogo do inferno. Mas sua morte não foi tão doce como se esperava de um artista com a sensibilidade de um eleito. Não morreu com a serenidade de um Leonardo Da Vinci. Muito pelo contrário, teve fim trágico, como se fosse um Caravaggio a desafiar a moral aristocrática, e punido pela sua lascívia. O maior expoente do pincel nacional simplesmente foi apunhalado pelo marido de sua amante, José de Almeida Sampaio, na tarde

tranqüila do dia 13 de novembro, quando chegava da fazenda Boa Esperança, do primo de sua mãe, Joaquim Fernando Paes de Barros, pela estação Sorocabana, acompanhado da esposa do primo, Maria Laura e do filho dela. Almeida Júnior pretendia, talvez, passar o dia hospedado no Hotel Central, na Praça José Bonifácio.

Na semana anterior, José de Almeida estava na casa de Almeida Júnior em São Paulo, como hóspede. Tinham relacionamento caloroso, quase de irmãos. Mas esta afinidade encontrou o abismo intransponível que os separou. Ao se deparar com cartas de amor que o primo havia escrito a Laura, descobriu a infidelidade da esposa e que o caso entre eles vinha de tempo, sem que ele desconfiasse de nada, estava com um lobo em casa. Desesperado e com sentimentos confusos, voltou correndo a Piracicaba, de onde telefonou para que Laura voltasse imediatamente do passeio e o encontrasse no Hotel Central. Conta a história que ele consultou seu advogado sobre a questão e foi aconselhado a se manter calmo. Afinal de contas, Prudente de Moraes – ele mesmo, o primeiro presidente civil do Brasil – não gostaria que a honra de seu cliente fosse lavada com o sangue do mais ilustre dos artistas nacionais. No entanto, Almeida Sampaio estava possesso e não conseguiu controlar seus instintos selvagens. Via a morte por onde olhava e queria se vingar. O assassinato foi à tarde, logo depois do almoço. Ao chegar em uma carruagem, Almeida Júnior estendeu-lhe a mão para o cumprimento, quando recebeu a punhalada na região clavicular esquerda. Sem ação, disse: “Estou morto”, cambaleou e quase caiu na calçada.

Faltavam dez minutos para as 15 horas. Ouviam-se muitos gritos vindos do hotel. Alonso de Carvalho segurava Almeida Sampaio que, da escadaria, esbravejava ao mundo. Logo em seguida, Sampaio recebeu voz de prisão do sr. Antonio Góes, oficial da justiça e foi conduzido de táxi à cadeia. O corpo do artista teve que ser levado ao necrotério da Santa Casa de Mi-

sericórdia em uma carroça. Em depoimento à imprensa, Pedro Augusto, Gugu, popular que não saía da praça, afirmou que ele e seu amigo, Antonio Coelho, ampararam Almeida Júnior pouco antes de cair no chão. Ele estava com o punhal na mão. Tentaram levá-lo ao hotel, mas o dono, Janjão do Hotel, não deixou ninguém entrar. Foram obrigados a deitar a vítima na calçada, rente à parede. Do meio da multidão que se formou para ver as cenas do crime, apareceram Pedro Ferraz do Amaral, Reinaldo Brasileiro e Francisco Morato, e reconheceram o pintor. “É Almeida Júnior!”, disse um deles. Tentaram colocar o artista em um carro de praça, mas o motorista se recusou a levá-lo, alegando que o estofamento ficaria sujo de sangue. Ferraz do Amaral disse: “Este não é um homem para carroça”. Mesmo assim, o transporte até ao necrotério, na José Pinto de Almeida, onde ficava a Santa Casa de Misericórdia, teve que ser feito com a carroça do Zé Louco.

Seria Almeida Júnior um pedófilo?

As pessoas que gostam de procurar na imprensa escrita fatos e datas para construir esse quebra-cabeça chamado história de Piracicaba precisam tomar cuidado para não comprar gato por lebre. O que há de informação errada, ou pelo menos duvidosa, esparramada por aí não é brincadeira. Por isso, os historiadores de verdade não gostam de trabalhar com jornais. Preferem documentos originais ou, ao menos, informações de fontes fidedignas, o que nem sempre é o caso do jornalismo. Um dos fatores que comprometem as informações históricas que circulam pelas rotativas é a falta de tempo do jornalista, que está sempre beirando o *deadline* e por isso acaba, muitas vezes, se apoiando em referências pouco confiáveis. Eu também já errei muito por causa da pressa e não estou isento de novos equívocos. Mas o problema não é só este. Almanques e livros também trazem informações que merecem reparos ou confrontos com outras fontes. Vejamos alguns exemplos elucidativos.

É freqüente a publicação de que no dia 20 de julho de 1953 o prefeito Samuel de Castro Neves autorizou a derrubada do Teatro Santo Estevão, que estava em situação calamitosa por causa do abandono. Nem as datas apresentadas pelo historiador Guilherme Vitti, que trabalhava com documentos da Câmara Municipal, batem com a data acima, tirada do “Almanaque 2000 – Memorial de Piracicaba (século XX)”, página 242, de Cecílio Elias Neto. Vitti registrou que a idéia de demolição foi apresentada no Legislativo em setembro de 1952. Em junho de 1953 foi

requerida a demolição e em 10 de agosto a demolição já era fato consumado. Por aproximação, ambos estão certos, se o Jornal de Piracicaba não trouxesse datas muito diferentes.

No JP de 1953 lê-se, no dia 20 de março, que o teatro havia sido interditado definitivamente no dia anterior (19). A explicação do prefeito Castro Neves era clara: “Pela situação grave de perigo iminente”, decorrente de “Lesões na alvenaria”. No dia 24 de maio, sob o título “A construção do futuro teatro”, o redator apresenta os motivos que levariam a bela arquitetura ao desaparecimento: “O Teatro está condenado a desaparecer dentro de pouco tempo”, porque está “velho e inseguro” e a reforma seria “onerosa” aos cofres públicos. No dia 2 de julho, quinta feira, dá na primeira página que demolição do velho teatro Santo Estevão havia começado. Com a sua remoção, a prefeitura poderia dar continuidade à segunda parte da reforma da praça. E, finalmente, no dia 18 de julho de 1953, Joaquim de Marco escreve todo tristonho em sua coluna que o teatro já havia sido demolido: “Encheu-se o Executivo de coragem e o saudoso e tradicional teatro foi abaixo”.

O leitor pode ver nisso uma questão de detalhes de caçador de pulgas, mas não é. Nesse caso pode-se dizer que um pouco para lá, um pouco para cá, o mais importante é saber que no mês de julho de 1953 o Teatro Santo Estevão foi eliminado do cenário urbano. Mas para o historiador é preciso de informações mais apuradas. Apesar de ser uma questão de detalhe, dependendo da história, o erro de datas pode gerar interpretações polêmicas e cabeludas. Vejamos o caso de Almeida Júnior, artista plástico ituano, apunhalado e morto em 13 de novembro de 1889, em frente ao Hotel Central, pelo seu primo José de Almeida Sampaio, por vingança de adultério envolvendo o pintor e sua esposa, Maria Laura do Amaral Gurgel.

O historiador e especialista em folclore, Hugo Pedro Caradore, em seu livro “Os caminhos de Almeida Junior”, publicado

em 2001 pelo Centro de Comunicação da Prefeitura, defendeu a seguinte tese: “Almeida Júnior e o primo José de Almeida Sampaio eram amigos. De bom costume o professor costumava passar temporadas em Rio das Pedras na fazenda do primo, com cuja esposa mantinha uma relação amorosa. Essa relação vinha de longa data. Antes de sua viagem para França o artista fôra namorado de Maria Laura do Amaral Gurgel. Durante sua estada na Europa, de 1875 a 1882, Maria Laura casou-se com José de Almeida Sampaio”.

Fiz questão de colocar os erros de português como foram publicados, para aproveitar a oportunidade de isentar o professor Hugo Pedro desse relaxo, porque a revisão, segundo ele me disse, havia sido delegada à equipe do Departamento de Comunicação, que acabou mandando o material para o prelo como estava. Mas o centro da questão é outro, sobre a relação de Almeida Júnior com Maria Laura, o jornal “Província”, de 30 de setembro de 1994, trouxe a seguinte explicação, depois de contar que o pintor ganhou do Imperador Dom Pedro II uma bolsa para estudar em Paris:

“Almeida Jr. exitou entre o amor de Maria Laura, a proximidade do casamento e a oportunidade excepcional que lhe oferecia o Imperador. Procurou, em seus delírios de moço conciliar as duas situações, mas foi inflexível a posição dos pais de Maria: ou o casamento ou Paris.”

Provavelmente, tanto o texto da “Província” como o do livro “Os Caminhos de Almeida Júnior” tenham se baseado em um livro que ficou muito conhecido em Piracicaba: “Almeida Júnior – o romance do pintor”, de Vicente Paulo de Azevedo, da Academia Paulista de Letras, publicado em 1985.

Até aqui tudo bem, são dois textos baseados em um mesmo autor. Não há mal algum nisso. O problema surge quando outro pesquisador entra na história. Oséas Singh Jr., em sua dissertação de mestrado, “Partida da monção – Tema Histórico em Almeida Júnior”, apresentada ao Departamento de História da Arte e da Cultura (IFCH), da Unicamp, orientado por ninguém

menos que o doutor em artes plásticas, José Coli, garante que essa história toda de que Almeida Júnior fora namorado de Maria Laura antes de ir para a Europa e, ao voltar, retomou o namoro antigo, mesmo ela já estando casada com outro, que ficou famosa em Piracicaba, não tem base histórica alguma.

Para começar a conversa, ele apresenta a fonte de sua pesquisa: edição número 4 da revista da Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia de São Paulo (ABRASP), publicada em 1997 nas páginas 97 a 101. Segundo tal fonte, Maria Laura, filha de Balduino do Amaral Gurgel e Laura Amélia Arruda Amaral, nasceu no dia 14 de junho de 1871 e Almeida Junior foi a Paris em 1876, quando ela tinha apenas 5 aninhos. Tudo bem que naquele tempo os casamentos aconteciam cedo. Mas com essa idade, Maria Laura poderia, no máximo, ter desenvolvido amor platônico de jardim de infância por um homem 21 anos mais velho que ela. E o amor nessa idade é facilmente curado com um sorvete de chocolate. Quem está com a razão?

Um mausoléu para o artista excelso

O túmulo de Almeida Júnior, no Cemitério da Saudade, só se tornou mausoléu graças ao trabalho incansável da família Dutra. Joaquim Dutra era seu amigo e admirador. Resolveu então preservar a memória do artista. Com a morte de Joaquim, os filhos levaram adiante a missão. Até que Alípio, no dia 13 de novembro de 1941, durante a comemoração de 42º aniversário de morte de Almeida Júnior, conseguiu que a Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo lhe prestasse homenagem e construísse uma sepultura digna para o maior artista do século 19. Para convencer seus membros, trouxe uma comitiva ao Cemitério da Saudade, onde proferiu belíssimo discurso, recordando todos os detalhes que sabia sobre a vida do artista e da relação de sua família com o mestre dos pincéis. O Barão Basílio Machado esteve no evento como representante da República e da escola Nacional de Belas Artes.

Emocionado, Alípio recordou que em 1899 era ainda um menino, tinha apenas 8 anos, mas ouviu tanto de seu pai como de outras pessoas, que viveram intensamente a virada do século, o fato da credice popular esperar pelo fim do mundo. Apesar da primavera e do dia estar quente e ensolarado, naquele 13 de novembro a desgraça foi o assassinato de Almeida Júnior. “Tomou o artista excelso”. No entender de Alípio, o fim do mundo não viera, mas o Brasil encontrava-se em luto, porque o pintor “demonstrava os valores e a consciência de uma raça”.

Durante toda a vida Joaquim cuidou da sepultura de Almeida Júnior. Com a morte de Joaquim, Pádua Dutra assumiu a incumbência com o mesmo ímpeto. Fez uma nova placa de identificação, porque a original estava coberta pela folhagem. Pádua foi para a Itália e morreu. João e Arquimedes deram continuidade ao ritual. “O zelo pelo túmulo de Almeida Júnior em Piracicaba tem sido a religião da família Dutra”, enfatizou. Alípio não morava no Brasil, por isso não pôde contribuir com o rito. Mas naquele momento, sentia-se na obrigação de fazer sua parte. Para ele, referendar e preservar aquele túmulo não poderia ser obra apenas de uma família. Sem contar que a sepultura era provisória há 42 anos e pediu ao conselho que se comprometesse a construir algo à altura de um nome que era uma referência à humanidade.

Para Alípio, Almeida Júnior era do tipo que não se deixava levar pela personalidade alheia. Não se deixou ofuscar pela cultura do velho continente. Aprendeu tudo o que se fazia de melhor nos mais dinâmicos centros culturais e, mesmo assim, preservou suas origens. Não perdeu o individualismo, porque sua força estava nos sentimentos autênticos do caboclo que era. Na infância, viveu no sítio em Itu, junto com o homem do campo. “Observou sua dor, a luta e os prazeres farristas. Imortalizou essa vida cabocla do roceiro de São Paulo”.

Tudo se funde na obra de Almeida Júnior: “Desenho, cor, luz, efeitos na harmonia da concepção que não veio apenas do intelecto, não veio apenas de sua magnífica capacidade de observar. Mas sim, brotou da alma, de um caçador, cujo temperamento se encontra retratado. Ele é criador da pintura nacionalista”. Alípio recordou também que os filhos do Conselheiro Antonio do Prado, durante a viagem de volta da Europa, a bordo do navio Equateur, perguntaram ao artista: Qual a sua ocupação favorita? E ele responde: Pintar e caçar. “Para ele, pintar e caçar eram a mesma coisa”.

O fato de Almeida Júnior não ter se deixado levar nem pelas linguagens mais provocadoras e consideradas revolucionárias da Europa foi, para Alípio, um de seus maiores méritos. “Em 1859 um forte espírito de Monet iniciou violenta campanha contra a tradição acadêmica, às pinturas de tons escuros, aos processos convencionais de representar cenas gregas ou romanas, para pintar a vida que o cercava, abordando assuntos e temas da existência cotidiana, que dessem aos pósteros a sensação exata do nosso tempo. Batalhador sem desfalecimento, Monet preferia pintar sempre em tons claros e ao ar livre. Isso chamou logo para si, para seu espírito de inovação em pleno sucesso, a atenção de um grupo de artistas que, em 1874, se achava em franco desenvolvimento. Composto essencialmente de paisagistas. Esse grupo ficou conhecido como impressionistas e compreendia, inicialmente Picasso, Monet, Renoir e Sisley”.

E continua: “Em 1875, quando Almeida Júnior foi convidado por Dom Pedro II para se aperfeiçoar na Europa, o período da revolução artística já tinha passado. Havia, perfeitamente distinto, os dois grupos: dos impressionistas, com limitado número de artistas, e os *Plein air*, do qual faziam parte Cazini, Millet, Lhermitte, Rafaelli e, como figura central Bastien Lepage. Pela amplitude que tomou este último grupo, seu domínio nos arraiais da pintura durou mais de 30 anos, arregimentando quase que a totalidade dos artistas. Mas como afirmar que Almeida Júnior passou incólume pela batalha artística e inteiramente cego diante do luminoso espetáculo que o impressionismo vitorianos ia exibindo? Ele não fica de nenhum lado”.

Fica claríssimo aqui que Almeida Júnior não trouxe para Piracicaba as novas linguagens. E nem estimulou os talentos locais a seguirem pelos caminhos da inovação européia. Porque ele acreditava que as técnicas da academia podiam ser lapidadas e adaptadas à temática nacional e, com isso, ganhar força e enveredar por novos caminhos, autênticos. No entender de Alípio, a

mística de Almeida Júnior era o homem do campo e o homem do campo poderia ser retratado respeitando a ‘nobreza da técnica’. “A idéia era da pintura honesta, fundamentada no desenho. A deformação das figuras era um gosto considerado não íntegro”.

A base do realismo acadêmico em Piracicaba está dada com estas afirmações de Alípio. Isso não significa, em hipótese alguma, limitação, mas sim, escolha. E apesar dessa escolha de linguagem, muita coisa boa seria produzida, como fez o próprio Almeida Júnior, criando obras que o imortalizaram. Porque antes de ter escolhido uma linguagem, Almeida Júnior tinha o gosto pela liberdade, que trazia do berço. Como disse Alípio, “Almeida Júnior ficava com a natureza, onde conseguia expressar o que lhe vinha na alma, com naturalidade e fidelidade. Isso só é possível para quem sabe o que é desenho e manejar o pincel”. E profetizou: “O tempo fa-lo-á cada vez maior”. Naquele momento em que discursava, Alípio estava reivindicando o mausoléu. Segundo ele, era o mínimo que se podia fazer para preservar um imortal. “Era uma reparação, um reconhecimento ao grande artista nacional”. Foram necessários mais seis anos para a construção da obra. Na placa comemorativa está escrito: “Homenagem do Conselho de Orientação Artística do Estado, Prefeitura Municipal de Piracicaba e Artistas Plásticos. Inaugurado em 13 de novembro de 1947”.

Lobato se rende a Almeida Júnior

Monteiro Lobato, ao ter contato com a obra de Almeida Júnior, sentiu seu ideal de pintura, que não estava nos modernistas, por ele detonados no artigo Paranoia ou Mistificação?, de 1917, publicado no jornal O Estado de São Paulo. No JP, em 22 de setembro de 1923, publicou um texto, que segue preservado o belo português castiço, na grafia original, em que tratou de dar alevia à revelação de um grande talento. Mas antes, como era de sua pena ferina, colocou fogo em tudo o que havia ao redor. “Nunca a pintura no Portugal antigo floriu com o viço notado na Flandres, na Holanda, na Hespanha e nas repúblicas italianas – países chamados á comparação como os melhores affins do luso. Não vingou alli um Rembrandt, um Rubens, um Buonarrotti, um Velasquez, e para a fulgurante pleiade dos Halls, Ticiano e Riberas, Portugal não dá sequer um nome”.

Segue criticando os portugueses por não terem vocação para a pintura e observa que a tendência do Brasil era se tornar um imenso Portugal, mas D. João VI, por vias duvidosas, tirou o país da rabeira da pátria mãe e do destino que lhe parecia inevitável. “Herdeiro das boas e más qualidades da metropole, o Brasil-colônia, que outra cousa não era senão o proprio Portugal, em projecção rarefeita sobre uma terra nova, não revelou em nenhum campo plastico signal de capacidade esthetica. Sem vocação congenial, e não esporeado por injucções sociaes capazes

de substituí-la, chegamos até S. M. Fidelíssima, o sr. D. João VI, sem ver pintor na terra, além duns santeiros vulgares”.

A transfusão de valores artísticos, porém, tinha tudo, na opinião de Lobato, para fracassar, porque os franceses da Missão estavam fazendo uma imposição artificial, sem respeitar, sem captar o espírito da terra brasileira. “Com o advento da côrte, e por exclusivo reclamo da fidalguia transplantada, o luxo exigiu arte e promoveu-lhe o cultivo artificial. Cria-se uma escola e importam-se professores da França. À luz do critério nacionalista foi um erro isso. Como bons francezes, os pintores encomendados trouxeram consigo a tara immortal do francez: incompreensão da alma alheia. Em vez de operar como tutores da arte local, que emitia debeis vagidos e, embora primitiva, rude, ingenua, tinha o alto valor de ser uma tentativa da terra, desprezaram-n’a para enxertar nos cotyledones os amaneirados de moda em França”.

Para Lobato, os franceses estavam aprisionados esteticamente a um passado clássico e foi o engessamento da estética grega que eles tentaram trazer ao Brasil e impor aqui como valor absoluto. “Fervia lá o classicismo. David e satelites só concebiam a vida moldada pelas atitudes da esculptura grega, e tudo soffria das consequências de tal convenção. Envenenados pelo mal da época, Debret, Taunay, Montigny e outros aggravaram o erro francez, inoculando-o numa colonia em formação. É assim, mal orientados, incapazes da visão brasilica das cousas, a obra educativa desses mestres consistio em eivar de funesto, convencionalismo as vocações confiadas á sua licção”.

Seria o começo mais errado possível para se construir uma arte nacional. Lobato arrasa todos aqueles que ingressaram na escola instalada na capital do império e se submeteram aos seus ensinamentos da escola formalista. De todos, segundo ele, somente um conseguiu chegar aos pés de Leonardo Da Vinci, superando, inclusive, as limitações dos acadêmicos: Almeida Jú-

nior. “As obras desse período accumulam-se boas, mediocres ou más quanto á technica, mas selladas todas com o carimbo da desnacionalisação. Não denunciam a escola brasileira. Até Porto Alegre, nenhum nome se fixa na retentiva de ninguém. Porto Alegre annunciára uma aurora promissora. Talento multiforme, galgou, rapido, as maiores eminencias sociaes. Foi poeta, critico, diplomata e pintor – e isso o perdeu. O Leonardismo só deu um Leonardo!... Como poeta e pintor, viciaram-no a afrouxidão e a emphase. Delle a Pedro Americo, como já se alargára a comprehensão da pintura, e os artistas já se libertassem do estreito quadro primitivo, nota-se uma continua ascensão de nivel, a qual culmina nesse artista excepcional. A Batalha de Havay marca o apogêo. O romantismo attinge com ella um pincaro só accessivel ao genio. Mas foi um occaso. Occaso esplendido de um sol que não teve meio dia. A’quella luz, tudo se obscureceu, e a arte romantica fechou o seu cyclo”.

A genialidade de Almeida Júnior, no entendimento ácido de Lobato, está no fato de ele ter dobrado todas as técnicas endurecidas que queriam mais castrá-lo do que lhe dar asas. Mesmo tendo ido à Europa para aprimorar seus dotes, o artista brasileiro não se deixou levar pelas diversas correntes que se disputavam na França. Por que Almeida Júnior conseguiu isso? Por que ele tinha sangue caboclo e estava somente em busca de recursos para desenhar o homem de sua terra, o homem do mato, simples e humilde, o homem caipira do interior de São Paulo. “A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Junior, que conduz pelas mãos uma cousa nova e verdadeira – o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Coubert em França. Pinta, não o homem, mas um homem – o filho de terra, e cria com isso a pintura nacional em contra posição á internacional dominante. Vem de França, onde aperfeiçoára estudos, traz comsigo quadros biblicos differentes de tudo o mais, pessolissimos, reveladores duma comprehensão extremamente lucida da verdadeira arte”.

Eis que surge, dos pincéis de Almeida Júnior, a pintura nacional. Mesmo nos quadros bíblicos que pintou, Lobato vê o novo, a naturalidade, a vitalidades de seus traços, que rompem com o artificialismo das escolas. “A Fuga para o Egipto é bem um carpinteiro humilde fugindo por um areal de verdade, com mulher e filho de verdade. Mudem-se áquellas figuras ou trajés, vistam-nas á moda nossa, dêem-lhes a nossa paisagem como ambiente, e o quadro bíblico continuará verdadeiro: é sempre um marido, a mulher e o filhinho, humanísimos todos, que fogem para salvar a vida. Se era assim o pintor num quadro dessa ordem, género em que, de commum, a arte naufraga no mar do convencionalismo anti-humano e anti-natural, continua assim, humano e natural, despreoccupado de modas e escolas até o fim da carreira. Não ha obra mais una que a sua. Nunca foi senão Almeida Junior no individuo; paulista na especie; brasileiro no género”.

O autor de *Paranóia ou Mistificação?*, que aleijou Anita Malfatti, não poupou esforços para incinerar tudo que havia em volta para engrandecer Almeida Júnior. Lobato era assim, de um estilo devorador, tipo Demônio da Tasmânia. E sempre conseguia provar suas premissas com garra e coragem. Claro que Almeida Júnior era superior. Mas Lobato fez questão de transformar as outras escolas em cinzas para fazer nascer sua Fênix. “Não obstante, quando appareceu a *Partida da Monção*, como em França Puvis de Chavannes andava na bérrea, a critica ligeira filiou essa obra á escola do painelista francez. Nada mais falso. Basta erguer os olhos para tal quadro, tendo nas mãos a obra de Puvis, reproduzida em gravura, para nos convenceremos da leviandade do juizo. É um juizo irmão do que dava “O Crime do Padre Amaro” como filho do ‘*La faut de l’Abbe Mouret*’. Puvis é um symbolico, um preraphaelita a sua moda, um primitivista, ou, fallando technicamente, um estylizador de figuras e paisagens. Correu da sua arte o natural e deu a tudo attitudes procu-

radas, onde o Davidismo revê sua greçuice conjulgada ás hysterias de Botticelli, Roccetti, Jonis e outros. As arvores nascem e crescem todas num mesmo sentido, engalhando e enfolhando com cymetria preestabelecida. As figuras movem-se guardando attitudes que não destoam as arvores. A terra, o céo, tudo soffre estylização”.

Lobato arremata a fatura se empenhando para despertar no leitor o sentido da novidade, com seu eterno Eureka! E faz de Almeida Júnior o autêntico dos autênticos. Nada mal para o artista em ter um defensor desta natureza, dessa envergadura, mas Lobato não precisava passar o trator e destruir a plantação alheia só para provar que a terra mais fértil era aquela que estava sob sua guarda. Tanto é que já fazia parte de seu currículo outros equívocos nascidos desta mesma verve tempestuosa. Almeida Júnior certamente se sobressairia de qualquer maneira, porque seus pincéis eram, de fato, de uma criatividade imensa, que revelou a beleza da alma de um país. “Na Partida da Monção, ao contrario disso, não ha uma attitude inventada. É naturalismo puro. Ha côr local. Ha reconstituição exacta de uma scena como ella o foi na realidade. Onde se denuncia, então, a influencia de Puvis? No tom ennevoado da tela... Mas, como pintaria elle uma scena matutina, sobre o Tieté, sem mergulhal-a na bruma? Refugado, pois, da sua arte, esse pseudo chavannismo, integrada a Partida da Monção no bloco massiço da suas obras anteriores, resalta a verdade da affirmativa: Almeida Junior nunca foi senão Almeida Junior”.

Pintura em louvor a Deus

Para formar a santíssima trindade das artes plásticas com Miguelzinho e Almeida Júnior, Frei Paulo de Sorocaba entrou como espírito santo. Na humildade, deu vazão à vocação religiosa, que foi incorporada à pintura. Fez do exercício com os pincéis uma forma de se comunicar com o divino, o que resultou numa revolução conceitual, compartilhada coletivamente, cuja essência, estudada por Cosentino, suavizou as fronteiras entre o popular e o erudito. Permitiu ainda a ampliação do conceito de estética, incentivando estudos que estavam além dos padrões da academia. Graças à sua vocação professoral, incentivou uma geração inteira de novos talentos. Aí está o fio de meada para se entender um lance inusitado, que marcou a história das artes plásticas local. Em seu ateliê surgiram os primeiros sinais de arte moderna, sob os traços impertinentes de Adâmoli, o mais destacado de seus discípulos. A liberdade criativa e a capacidade de se relacionar permitiram ao Frei se tornar uma pessoa chave, capaz de facilitar o encontro de linguagens artísticas díspares. Isso não significou harmonização ou complementação de linguagens, mas sim, estranhamento moderado e dissimulado na convivência ‘pacífica’ entre as vertentes.

Nascido João Batista Rodrigues de Melo, aos 24 de junho de 1873, filho de Pedro Rodrigues de Melo e Frutuosa da Rocha Pinto, seu primeiro contato com a arte foi o violino, que aprendeu a tocar com o pai e com Salustiano Zeferino, famoso

instrumentista de Sorocaba. O avô de Rodrigues de Melo, José de Pinho, era louco por presépios e colocou o neto no mundo da carpintaria, dos pincéis e do movimento. Com 10 anos, Rodrigues de Melo já tinha bom domínio de desenho e começou a aprimorar sistematicamente a técnica. Como todo artista da época, não adquiriu conhecimentos específicos. Aprendeu sim de tudo um pouco. Teve lições de ourives, desenho, entalhe, música, crayon, gravuras litografadas, retratos e fotografia.

Passou quatro anos trabalhando com outro tio na decoração de paredes e mais oito se dedicando à fotografia. Em 1899 ingressou na Ordem dos Frades Menores Capuchinhos e recebeu a denominação de Frei Paulo de Sorocaba. Foi transferido para Taubaté, para São Paulo e Paraná. Em nenhuma dessas fases deixou de lado a pintura. Tanto é que seus superiores perceberam que estava ali um artista à espera de oportunidades para revelar o talento e o encaminharam, em 1912, a Trento e Revereto, na Itália, onde a congregação tinha bases. Frei Paulo frequentou a Real Escola Industrial de Trento, com passagem por Munique e Baviera. Foi aluno da Academia de Milão, onde trabalhou para igrejas, recebendo formação convencional, voltada à pintura religiosa. Visitou muitos museus, igrejas e pinacotecas para estudar os mestres. Além dos temas religiosos, tanto na paisagem como nos retratos, Cosentino vê a força divina em suas obras. “Frei Paulo busca pintar a face de Deus, registrando de modo silencioso e reverente seus reflexos”. Na opinião do crítico, um espectador menos avisado poderia ver apenas a dureza em suas telas e interpretar como limitação técnica. “Ao buscar, entretanto, a correspondência entre a obra e o artista, e ao constatar a perfeita coerência que existe entre ambos, poderá ver com clareza que esse despojamento é fruto proposital de uma transfiguração ditada pelo ascetismo, de alguém que se dedicou não só aos exercícios espirituais, mas também artísticos, fundindo-se num único exercício de busca e glorificação do criador”. Cosentino explica

que Frei Paulo, desde o início de sua jornada, estava em busca da simplificação, tanto na composição, como nos planos, nos elementos compositivos e no uso da cor. “É como se o espírito da pobreza e da austeridade tomassem conta de pincéis e tintas”.

Quando voltou ao Brasil, em 1913, Frei Paulo ficou mais um tempo em São Paulo, antes de chegar em Piracicaba. Na cidade, estudou desde astronomia e construção de relógio de sol até pintura de motivos sacros. Mal começou a dar aulas, teve que seguir novamente, em 1923, a Botucatu e Santos, onde permaneceu por mais cinco anos. Somente em 1928 retornou a Piracicaba para ficar definitivamente, até sua morte. Instalou-se no recém fundado Seminário Seráfico São Fidélis, onde voltou a ensinar desenho aos seminaristas. Mas logo em seguida, seu ateliê foi aberto à comunidade, atraindo uma legião de jovens. Todo mundo que chegava querendo aprender, recebia papel, pincel e tinta. Sem contar o lanche, que era servido diariamente. Seu primeiro aluno não seminarista foi Angelino Stella. Além dos aprendizes, o ateliê era freqüentado por artistas notórios da cidade, como Pacheco Ferraz, Pádua Dutra e Eugênio Luiz Losso. Cosentino considerava sua escola um verdadeiro laboratório de artistas, porque o Frei respeitava a criatividade de todo mundo e não seguia nenhuma escola como método pedagógico. Sem contar que não se restringia somente aos pincéis, mas incorporava um leque amplo de categorias artísticas, como modelagem, escultura, entalhe, afrescos, fingimento de madeira, pedras e mármore, preparação de tintas e, até mesmo, astronomia. Por causa disso, os alunos que não se tornaram artistas plásticos, puderam seguir outros caminhos, como ilustrador, carpinteiro, inclusive artesão. O período de maior atuação do ateliê foram os anos 30 e 40.

Frei Paulo morreu em 1955. O artista Eugênio Nardin o acompanhou nos últimos momentos de sua vida e contou que

seu professor teve uma morte serena, estava lúcido e aguardava somente o momento para se entregar, sem se esforçar para contrariar uma decisão superior. Rezava muito, acompanhado do discípulo. Aos poucos, a força foi desaparecendo, as articulações da boca se desmancharam e ele partiu. Eugênio Nardin recordou o fato como sendo o maior privilégio de sua vida, uma experiência que o colocou bem mais próximo do mestre e de Deus.

O véu diáfano da Noiva

Dois fatos marcaram a história do Estado de São Paulo nos anos 20. Um, diretamente ligado às artes plásticas, outro, diretamente ligado à economia. No entanto, nenhum dos dois chegou a preocupar os piracicabanos a ponto de tirá-los da rotina. O movimento modernista de 22 fez barulho danado na capital e as lideranças locais tinham contato direto com Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Villas Lobos, que desafiavam os parnasianos com propostas estéticas consideradas inovadoras, sintonizadas às vanguardas européias do início do século. Por sua vez, Piracicaba mantinha-se, no plano artístico, serena e calma, com seus saraus e exposições convencionais. Somente na década de 40 a cidade viveu momentos de efervescência, provocada por novas linguagens plásticas. Outro fato foi a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Os centros cafeicultores do estado, como Campinas, Jundiaí, Rio Claro, e tantas outras cidades importantes do interior, entraram em colapso. O governo teve que fazer esforço danado para tentar contornar a situação da aristocracia paulista, que se deixou levar pelos encantos do ouro verde e se deu mal. Piracicaba, com sua estrutura produtiva quase que integralmente voltada à cana-de-açúcar, não foi atingida na mesma proporção e manteve-se em sua toada, com o privilégio de poder pensar o futuro sem alvoroço.

O que esses dois fatos trazem de novo para explicar a produção artística local? Reforçam uma questão que exigiu em-

seu professor teve uma morte serena, estava lúcido e aguardava somente o momento para se entregar, sem se esforçar para contrariar uma decisão superior. Rezava muito, acompanhado do discípulo. Aos poucos, a força foi desaparecendo, as articulações da boca se desmancharam e ele partiu. Eugênio Nardin recordou o fato como sendo o maior privilégio de sua vida, uma experiência que o colocou bem mais próximo do mestre e de Deus.

O véu diáfano da Noiva

Dois fatos marcaram a história do Estado de São Paulo nos anos 20. Um, diretamente ligado às artes plásticas, outro, diretamente ligado à economia. No entanto, nenhum dos dois chegou a preocupar os piracicabanos a ponto de tirá-los da rotina. O movimento modernista de 22 fez barulho danado na capital e as lideranças locais tinham contato direto com Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Villas Lobos, que desafiavam os parnasianos com propostas estéticas consideradas inovadoras, sintonizadas às vanguardas européias do início do século. Por sua vez, Piracicaba mantinha-se, no plano artístico, serena e calma, com seus saraus e exposições convencionais. Somente na década de 40 a cidade viveu momentos de efervescência, provocada por novas linguagens plásticas. Outro fato foi a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. Os centros cafeicultores do estado, como Campinas, Jundiaí, Rio Claro, e tantas outras cidades importantes do interior, entraram em colapso. O governo teve que fazer esforço danado para tentar contornar a situação da aristocracia paulista, que se deixou levar pelos encantos do ouro verde e se deu mal. Piracicaba, com sua estrutura produtiva quase que integralmente voltada à cana-de-açúcar, não foi atingida na mesma proporção e manteve-se em sua toada, com o privilégio de poder pensar o futuro sem alvoroço.

O que esses dois fatos trazem de novo para explicar a produção artística local? Reforçam uma questão que exigiu em-

penho danado das cabeças pensantes para ser superada: que Piracicaba era uma cidade isolada geograficamente, distante dos grandes centros e sem artérias de comunicação fácil com o exterior. Tanto é que a Estação da Paulista, que ligaria Piracicaba a Jundiáí, chegou à cidade em 1922, mas não seguiu adiante. Por causa disso, a cidade passou a ser chamada de 'fim de linha'. Era, obviamente, uma tese depreciativa, como se isso interrompesse o fluxo da vida, a oxigenação das idéias, a chegada do novo, o intercâmbio de percepções e sentimentos. Claro que não era verdade, porque em muitos aspectos Piracicaba estava inclusive à frente da maioria das cidades brasileiras, como na educação, na diversidade agrícola e na industrialização, permitindo forte desenvolvimento social e político. Mas acreditava-se e acredita-se que tal isolamento geográfico permitiu a preservação de certos valores interioranos, perceptíveis, por exemplo, no movimento artístico, tanto musical como das artes plásticas, que não foram abalados pelos movimentos externos. E este é o grande diferencial que, no final da história, jogou a favor da Noiva da Colina.

Voltando ao panorama dos anos 20, Piracicaba vivia um momento de grandeza e não cabia em si de satisfação, fruto de um mundo aparentemente em paz, que acabava de sair de uma guerra terrível, mas o cheiro de pólvora não atravessou o véu da Noiva. A agricultura local era considerada modelo para o país, com a área rural bem dividida em pequenas e médias propriedades, estrutura exemplar de abastecimento de hortifrutigranjeiros para o mercado municipal e produção de açúcar para o mercado externo, numa parceria entre pequenos engenhos com o engenho central que enchia de vaidade os analistas. Os imigrantes, em especial italianos, espanhóis e libaneses, haviam se incorporado à sociedade tradicional e contribuíam imensamente para a formação de um ambiente urbano industrioso e altamente promissor.

No plano da Educação, Piracicaba era vanguarda, com ensino básico de nível incomum e uma escola agrícola que reve-

lava um caso sui generis na América Latina em desenvolvimento do saber. Intelectuais que deixavam suas marcas nas páginas do JP, se lançavam nos grandes centros com desenvoltura. Havia inclusive preocupação com o êxodo intelectual de Piracicaba a São Paulo e Rio de Janeiro, manifestada por um dos mais polêmicos artistas da geração: Monteiro Lobato. Ele achava que estava havendo supremacia de piracicabanos nas redações dos grandes jornais paulistanos. Era, de fato, uma fase de ouro para os expoentes da província, que repercutia inclusive no plano político nacional. Sud Mennucci, Léo Vaz, Thales Castanho de Andrade, Mello Ayres e Mário Neme eram apenas alguns dos nomes que se destacavam no panteão de ilustres da terra, com aval dos ilustres da metrópole. No campo das artes, porém, entendia-se que tudo estava para se construir e as lideranças culturais não poupavam esforços para dar forma aos seus anseios. Poucos eram os artistas que conseguiam espaço para se manifestar. Mas já havia sim os reconhecidos na capital e muitos outros que aguardavam o momento certo para abrir as asas e partir.

No dia 3 de janeiro de 1922, por exemplo, terça-feira, lemos a notícia no JP de que João Dutra estava fazendo a terceira exposição de quadros a óleo. As duas anteriores haviam sido em São Paulo. O evento acontecia na parte de cima do prédio do próprio JP, cuja redação era na rua Moraes Barros, entre a governador e a Praça José Bonifácio, onde hoje fica a venda de pequenos anúncios. O jornalista Amadeu Amaral se incumbiu de registrar o avanço técnico dos artistas locais. As obras de João Dutra, para Amadeu, sinalizavam um talento amadurecido, superando os limites do atelier, com trabalhos mais fortes que os anteriores. “Com mais cores e mais virtude das palhetas”. As obras eram “miniaturas de apontamentos verídicos e reminiscências fantasiadas”. Amaral enfatizava a idéia dos naturalistas que diziam pintar somente o que seus olhos viam. As obras de João Dutra eram “pedaços reais da natureza vista e revista, conhecida

e sentida”. Ele pintava cenários que rodeavam Piracicaba, como bosques, sol e terra com águas claras, sem monotonia e repetição. Além das naturezas mortas, que consagraram seu talento. Amaral se antecipa ao afirmar que Piracicaba seria uma cidade de grandes artistas. “Berço feliz dessa ninhada admirável de almas de artistas que é a família Dutra. Pátria de Alípio e João Dutra”.

Joaquim de Mattos também era grande referência para as artes plásticas. Foi aluno de Almeida Júnior, o que não era pouca coisa. Suas opiniões sobre a produção de um determinado artista valiam como documento cartorial de sucesso. Foi ele que registrou as primeiras notícias sobre a força criadora de Frei Paulo, em sua fase retratista. O artista estava no começo de carreira na cidade e já era visto como sumidade nos pincéis. O capuchinho estava com uma exposição no JP e Mattos traçou algumas considerações sobre seus trabalhos. “É resultado de muito estudo claustro. Desenho correto, harmonia absoluta, ambientação, equilíbrio admirável, colorido sóbrio, sombras transparentes, expressão fisionômica a mais natural, longe de ser pintura decorativa. Tudo, tudo com tal afinidade, como só um verdadeiro pintor que estuda e observa sabe fazer”.

A cidade não tinha mais que 20 mil habitantes, mesmo assim, era considerada populosa, pois perdia apenas para Santos, Campinas e São Paulo. No plano filosófico, o positivismo de August Comte chegava com força e eram comuns as reuniões e palestras para discutir a importância da doutrina como substituta do materialismo. A escola era vista como a melhor saída para atrair as pessoas que perdiam a crença em Deus. O lema estava fundamentado na convicção de que a ciência seria capaz de dar conta dos problemas sociais e políticos, desde que as pessoas adotassem “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim”. As manifestações populares eram registradas na imprensa por João da Rua, um colunista matuto e com os ouvidos abertos para os clamores do povão. As campanhas de saúde pú-

blica focavam a tuberculose e a maleita, os males que atacavam a população, principalmente a mais carente. Vivia-se na roça sob a ameaça infundável das saúvas e formigas, que Mário de Andrade classificava como os males da terra.

O único teatro que poderia enriquecer as manifestações artísticas estava há meses fechado, esperando definição sobre sua guarda e uma boa garibada. O Teatro Santo Estevão, apesar de ser considerado pequeno, deveria receber intervenções que previam ampliação do número de poltronas para 1500 pessoas. A comunidade estava disposta a tudo para tê-lo novamente em bom estado e cogitava-se inclusive campanha para arrecadar recursos para a reforma. O prédio era da Santa Casa de Misericórdia e a prefeitura se predispôs a comprá-lo, mas as negociações não andavam. No final de maio de 1922 ele foi adquirido, enfim, pelo município. Porém, o prefeito Fernando Costa engavetou o projeto de reforma e tudo continuou como dantes, sem espaço para manifestações maiores. O chefe do executivo alegava falta de recursos e pensava em arrendar o imóvel para que algum empresário do ramo o colocasse em funcionamento.

Somente a partir de 1924 o teatro foi revitalizado e abriu as portas. Até então, a população tinha que se conformar com os cinemas Polytheama e Íris, praticamente os únicos espaços para a elite cultural se divertir, além do Clube Coronel Barbosa. Os cinemas naquela época eram também reservados às manifestações musicais. Antes de começarem as seções, havia saraus nas salas de espera. O grupo do maestro Benedito Teixeira Dutra era um dos que marcava presença, animando os cinéfilos. Este detalhe pode parecer desimportante para a história das artes plásticas, mas não é. Pois o movimento musical em Piracicaba vai se tornar muito forte a partir da criação da Sociedade Cultura Artística, que comandará praticamente todas as atividades sócio-culturais importantes que acontecerão nas próximas décadas no Santo Estevão, que se tornou ponto de aglutinação da intelectualidade e das lideranças, em torno da música. E a partir dela, todas as outras categorias de arte foram incentivadas a se organizar.

A música como inspiração para tudo

A Sociedade Cultura Artística estava para completar uma década quando o editor do JP, Losso Netto, grande batalhador para a organização das atividades artísticas na cidade, publicou artigo interessante contando a origem do movimento cultural em Piracicaba: “A coisa vem de longe, lá dos tempos do império, quando um artista chamado Miguel Dutra – patriarca de uma linhagem de artistas iluminados – trouxe precioso acervo musical a Piracicaba, parte do qual está no Museu Ipiranga e parte, com seu neto, Arquimedes. Desde tempos muito remotos, portanto, fixou-se na cidade o conceito de ter aqui música sacra de boa qualidade em concorridas semanas santas”. Seguindo a história do editor, depois vieram os musicistas castelhanos, os irmãos Lázaro Rodrigues Lozano e Fabiano Rodrigues Lozano, que lançaram as diretrizes inéditas no país para o ensino de música. As primeiras cartilhas foram reproduzidas pelo próprio JP. Como eles eram professores da Escola Complementar, depois Escola Normal de Piracicaba, resolveram criar o Orpheão Normalista, grupo de canto que chamou muita atenção da sociedade. A idéia foi amadurecendo e o grupo passou a ser solicitado a se apresentar em outras cidades, chegando inclusive aos teatros municipais de São Paulo e Rio de Janeiro.

Observando as mudanças constantes dos estudantes, que não paravam no grupo por causa do calendário acadêmico, Fabiano Lozano resolveu criar o Orpheão Piracicabano, com vozes

selecionadas da própria cidade. O sucesso da iniciativa, devido ao carinho com que foi recebida, conforme relato de Losso Netto, permitiu o surgimento da Sociedade Cultura Artística, fundada em 23 de maio de 1925, na Sociedade Italiana de Mutuo Soccorso, pelo próprio Fabiano, tendo como presidente Antonio dos Santos Veiga. As vozes piracicabanas participavam dos saraus que a entidade organizava no Santo Estevão e o público em geral ficava curioso para saber o resultado de tão ousada iniciativa, lotando o auditório. Cada evento tornou-se então o *must* da sociedade piracicabana. Graças à Cultura Artística, muitos artistas considerados top de linha do país passaram a frequentar a Noiva da Colina para se apresentar nos saraus e para apreciar o Orpheão. O próprio Villas Lobos esteve em Piracicaba para dar um recital e elogiou o trabalho dos irmãos Lozano. Mário de Andrade e Oswald de Andrade eram fregueses de carteirinha nas apresentações do Orpheão e não cansavam de tecer elogios às vozes afinadíssimas regidas por Fabiano. Para efeito de curiosidade, o primeiro cenário de apresentação do grupo foi pintado pelo artista plástico Ernesto Tomazi.

Num primeiro momento, depois da criação da Cultura Artística, houve um boom de acontecimentos culturais em Piracicaba. Com a entrada dos anos 30, a entidade entrou numa fase desgastante, porque as atenções se voltaram aos abusos do novo presidente da república, Getúlio Vargas. Os paulistas, mais que todos os brasileiros, não estavam nada satisfeitos com o homem e achavam que ele desrespeitava a constituição, com decisões centralizadoras, prejudiciais ao estado. As cobranças para que o gaúcho não pisasse no calo das lideranças locais, enviando para cá interventores que não falavam a mesma língua da elite agrária e industrial da região mais rica do país, culminou na Revolução Constitucionalista de 1932. Até mesmo os artistas, ou melhor, principalmente os artistas, resolveram se enfileirar contra o ditador e estavam dispostos a lutar contra as tropas de Getúlio se

necessário. No campo bélico, essa história tem muito de folclore, apesar de ter havido sim confrontos assustadores pelas ruas de São Paulo desde o movimento tenentista, provocando mortes mais do que suficientes para enfurecer os paulistanos ardorosos. É fato também que Piracicaba esteve desde o início do movimento à espera de qualquer sinal do governador provisório de São Paulo para pegar em armas e vários pelotões embarcaram à Serra da Mantiqueira vigiar as movimentações do exército federal. Os irmãos Dutra, por exemplo, entraram para a equipe de propagandistas da revolução e participaram incansavelmente na elaboração de material de campanha para esclarecer ao povo o que estava acontecendo com São Paulo, e incentivavam as massas a construir muralhas de resistência contra as tentações do ditador. Depois que Getúlio conseguiu o que queria, a elite local voltou ao seu deleite artístico sem constrangimento, apesar de novos fatos internacionais terem ofuscado novamente a alegria coletiva. O Velho Mundo estava em chamas e os jornais precisaram de espaço para as conclamações de Churchill e aos ‘encantos’ de Mussolini. No entanto, entre tiros de canhões, baionetas e discursos, as artes preservaram sua cota de manchetes.

Os anos 40 foram culturalmente agitados, como se Piracicaba vivesse num mundo paralelo, à revelia da Segunda Grande Guerra. Em 1941 começou um novo movimento para ampliar o leque de ação da Cultura Artística, bem como ampliar o número de associados. Novamente Losso Netto esteve à frente da campanha para que a cidade se tornasse um centro cultural eclético. No dia 25 de outubro, na rádio PRD6, ele afirmou ser “inegável que a Cultura Artística colocou a cidade em destaque na vida artística nacional”, mas, segundo ele, precisava ir além e se fortalecer, angariando novos adeptos da boa música. O professor Josaphat Araújo Lopes também discursou. A professora Maria Dirce Rodrigues de Almeida deu seu aval à ampliação dos horizontes da entidade. Mello Ayres e Antônio dos Santos Veiga deixaram

suas assinaturas na campanha. Pela Rádio Clube de Piracicaba, no dia 9 de novembro, Santos Veiga citou inclusive o filósofo Artur Schopenhauer para justificar a cultura local e a beleza que era a Cultura Artística para aqueles que ainda não sabiam da sua existência. Para ele, até mesmo o alemão, com todo o seu pessimismo, gostava de música.

O professor Antonio Osvaldo Ferraz proferiu discurso na mesma rádio sobre a necessidade da entidade mudar suas orientações para absorver outras manifestações mais arrojadas. Ele aproveitou a ocasião para embutir em sua fala ingredientes novos, alegando que além da diversidade de categorias era preciso haver avanços nas linguagens, que incorporassem também o momento presente. Seu olhar estava voltado à resistência da elite local às novidades que agitaram São Paulo em 1922, mas que ainda não encontraram guarida na cidade. Para ele, os trabalhos da turma de Tarsila do Amaral não eram mais do que o reflexo do desenvolvimento industrial dos últimos tempos e mereciam profundo respeito. “Estamos vivendo a época mais dinâmica da História Moderna. Alguns viram o demônio naquele tipo de manifestação [modernista]. Não cabe mais à sociedade continuar reproduzindo a época das caleches e da saia-balão. Temos que acompanhar o ritmo trepidante da nossa hora presente”. O crítico achava até que uma venda tapava os olhos da Noiva da Colina. “Num tempo em que a arte, em todos os seus domínios, acompanha a atividade universal, delirante e inquieta, criando uma via Láctea de monumentos estéticos, as agremiações que a amparam precisam adaptar-se a essas evoluções fatais”. Ele defendia a tese de que o público queria obras que lhe sacudisse os nervos, que lhe servisse para a vida, que lhe desse, sobre as questões contemporâneas, a opinião que ninguém se atreve a dar e que, no entanto, ele sentia flutuar no ar. Chamou a atenção para que os artistas passassem a produzir obras essenciais à vida, não mais restrita à música. Nesse sentido, a Cultura Artística deveria ser

para ele mais que musical, mais que literária, mais do que teatral, mais do que corporal e pictórica. Deveria também estar à frente de seu tempo.

A prova de que a campanha deu frutos, foi a criação, em 1 de outubro de 1942, do Departamento Teatral, ligado à Cultura Artística. Mas a iniciativa não foi suficiente para quebrar integralmente os paradigmas questionados por Osvaldo Ferraz, nem para aumentar, como se esperava, o número de associados, apesar de produções de vanguardas chegarem aos palcos da cidade a partir de então, pelo menos no plano teatral. Se a Cultura Artística conseguiu aguçar os ânimos para que a cidade se organizasse e fortalecesse outras categorias de manifestações, além da música, foi somente com a criação de um novo núcleo cultural que o projeto de diversidade conseguiu efeito e permitiu o início de um trabalho de base para formar a comunidade. Chegou-se à conclusão de que, para ter novos integrantes na platéia em condições de consumir cultura de qualidade, era preciso investir na instrução, principalmente da juventude. Na década de 50, portanto, com a Escola Pró Arte, os pensamentos do filósofo romano Sêneca, de “que o ócio sem preocupações intelectuais é a morte e sepultura em vida”, ganhou força total e na confluência dos dois movimentos surgiu um terceiro, para, enfim, dar vida ao movimento das artes plásticas e criar o salão de belas artes.

Pró Arte

Tudo começou com um concerto de flautas que a Cultura Artística promoveu com o professor H. Koellreutter. O casal Frederic G. Brieger, após o recital no Santo Estevão, reuniu um grupo de diretores da entidade, como era costume, para falar sobre o que estava acontecendo na Noiva da Colina. Koellreutter era ligado à Pró Arte de São Paulo e falou na reunião sobre a possibilidade de criar uma filial da entidade em Piracicaba. Brieger incentivou então Maria Aparecida Romera Pinto a liderar o projeto. Em pouco tempo ela conseguiu arregimentar uma legião de adeptos e defensores da idéia: O casal Mahle, o casal Meirelles, o casal Arquimedes Dutra, Wanda Camargo Carneiro e dona Maria Dirce de Almeida Camargo, entre tantos outros. Esse pessoal era mão para toda a obra. Assim nasceu a Escola Pró Arte de Piracicaba.

Sua sede era no Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, antiga Sociedade Italiana de Mutuo Soccorso. Com o fim do Teatro Santo Estevão, em 1953, a Cultura Artística adotou aquele espaço como sede, onde aconteciam palestras, cursos, exposições e, obviamente, recitais. A missão do Pró Arte, portanto, era ser um braço independente da Cultura Artística, para tentar emplacar a velha idéia de transformá-la em um espaço para a pluralidade cultural. Wanda Camargo Carneiro, em uma das palestras inaugurais da escola, alinhavou seu propósito e soltou a máxima de Sêneca, cuja obra literária e filosófica é considerada um dos modelos para o Renascimento: “Queremos, além de ensinar música, pintura, dan-

ça ou poesia, desenvolver as energias espirituais dos nossos jovens. Queremos que eles aprendam do velho Sêneca que o ócio sem preocupações intelectuais é a morte e sepultura em vida”.

Abriam-se então as várias frentes artísticas, com aulas de dança, de música, de teatro, de literatura e de artes plásticas. A primeira mostra de artes plásticas organizada pelo Pró Arte aconteceu no antigo Externato São José, na rua D. Pedro II, 627, em outubro de 1956. O artista plástico Ugo Benedetti (1913 a 1977) foi o destaque, junto com seus alunos. Ele havia chegado há pouco em Piracicaba e na inauguração da exposição, o orador Losso Netto tratou a iniciativa da entidade como “vanguardeira” e contou a maneira singular como chegou ao ateliê de Benedetti pela primeira vez. “Foi em uma oficina mecânica”. O dono da oficina chamou sua atenção por haver na região uma casa modesta onde morava um artista “envolto em um mundo de telas, tintas e pincéis”. Um ilustre desconhecido. Benedetti trabalhava discretamente em seu ateliê e tinha personalidade recatada e respeitadora. Mas sua obra era uma revelação, algo impensável. “Ele estava escondido, numa rua escondida, de um bairro escondido de Piracicaba. Mas, afinal, quem seria essa esquisita criatura, que tinha nervos sensíveis, que era capaz de fazer de um rancho do fundo do quintal, uma tela poética e transparente, rica de sol e alacridade? Quem seria essa criatura introvertida, que escondia seus quadros magníficos, que pintava com paixão e que me confessava, como uma criança, que aquele era um grande dia para a sua vida, e que iria sonhar com aquela visita [do editor] por muitas noites seguidas?”

Benedetti estava com 43 anos e muita estrada. Nasceu em São Paulo, em 13 de janeiro de 1913. Iniciou os estudos no Liceu de Artes e Ofícios e foi discípulo do italiano Eurico Vio. Durante a década de 30 esteve no Rio de Janeiro, época em que a capital fervilhava política e artisticamente. A Escola Nacional de Belas Artes era atuante. Lá, Benedetti se juntou a um grupo de artistas, denominado Bernadelli, que, segundo Cosentino, tinha a mesma

importância para o Rio que o grupo Santa Helena teve para São Paulo. De um espírito irrequieto, apaixonado pela natureza humana, ou melhor, pelo corpo humano, ou melhor ainda, pelo corpo das mulheres, os desenhos de Benedetti eram considerados pura volúpia: “Com alto nível de sensualidade e beleza”, afirmou Cosentino. De 1936 a 1941, o artista se cansou de ficar apenas nas seções de desenho e pintura de modelos vivos da Escola Nacional de Belas Artes e começou a freqüentar o bairro do Mangue, conhecido pelas suas prostitutas tão gentis, que ele pedia para posar e fazia os apontamentos. Quando o bairro começou a desaparecer, anos mais tarde, ele já tinha quase todas “as mulheres de vida airada”, como se dizia na imprensa, em seus cadernos. Foi uma iniciativa sem paralelo não só no Brasil como no mundo.

Do Rio de Janeiro, Benedetti passou por Buenos Aires, Belo Horizonte e, finalmente, escolheu Piracicaba para sossegar o espírito, onde morou de 1956 a sua morte, em 20 de novembro de 1977. Expôs no Chile, Porto Alegre e Japão. Foi medalha de ouro no Salão de Belas Artes do Rio em 1960. Seu ateliê esteve sempre no centro de irradiação artística, um ponto exclusivo na região, que os jovens gostavam de freqüentar não só para aprender a pintar, como também para discutir temas pertinentes à arte. A partir de 1958 ele ingressou ao Pró Arte e foi convidado a dar aula. Seus cursos eram concorridos e Benedetti ensinou muitos iniciantes como se faz para alcançar o ponto máximo de realismo na representação do corpo. De acordo com Cosentino, os recursos que usava com luz e tinta verde-amarelada faziam com que as modelos parecessem estar na alcova, cheias de desejo. Para destacar ainda mais esse aspecto caloroso, ele ressaltava os lábios com vermelho e os seios eram sempre expostos, com semblante escondendo um misto de expectativa, medo e cumplicidade. Para o crítico, Benedetti foi um dos mestres da figura humana. “Mais do que simples corpos, Benedetti revestia suas telas com a face da vivência humana”.

Um local para chamar de espaço das artes plásticas

Enfim, o terceiro movimento, concebido no coração da Sociedade Cultura Artística, organizado no final dos anos 40, permitiu a criação, em 1953, do 1º Salão de Belas Artes de Piracicaba, que deveria acontecer em agosto, durante o mês de comemoração de aniversário da cidade, que fazia 186 anos. Como recorda Eugênio Nardin, o artista homenageado no 55º Salão de Belas Artes de 2007, o pai da idéia foi Arquimedes, “guerreiro incansável”. Ele era um batalhador contumaz e não admitia o fato dos senhores dos pincéis continuar sem rumo, sem uma organização que os representasse. Todas essas discussões se davam no bojo da Sociedade Cultura Artística, da qual ele também era atuante. Assim, no final da década de 40, durante reunião no Lar dos Velhinhos, incentivou os artistas plásticos a criar a Associação Piracicabana dos Artistas Plásticos (APAP). Com a associação, Archimedes, Luiz Eugênio Losso e Davi Antunes montaram o salão na Câmara Municipal. E foi um sucesso tremendo. Ali se encontraram todas as vertentes das artes plásticas piracicabana, ligadas ao realismo ingênuos, eruditos e ascéticos. Com destaque, obviamente, para os eruditos, considerados os magistrais. O 2º evento aconteceu no Externato São José, onde mais tarde se instalou a Escola de Odontologia de Piracicaba, e o grande homenageado foi Miguelzinho. Na comissão organizadora estavam o professor Joaquim do Marco, Angelino Stella e Antonio Pacheco

Ferraz. O destaque da edição foi uma exposição paralela com três obras de Almeida Júnior: Caipira Picando Fumo, Amolação Interrompida e Cabeça de Caipira. Esse segundo evento deixou clara a preocupação dos organizadores em dar uma linha do tempo ao que estavam propondo. Resgataram então Miguelzinho e Almeida Júnior, para enfatizar que eles eram, sem sombra de dúvida, as bases de tudo.

A 3ª exposição foi novamente no Internato São José. A comissão Julgadora, composta por Eugênio Luiz Losso, Arquimedes Dutra e Manoel Rodrigues Lourenço, deu o primeiro lugar a João Dutra, com a obra “Modelo em repouso”. Em segundo ficou Alberto Thomazi, com Sacristia Colonial. Em terceiro, Frei Paulo de Sorocaba, em homenagem póstuma ao grande mestre, que havia acabado de morrer. O escritor Davi Antunes fez o discurso de abertura e enfatizou a grandeza da cidade e seu potencial artístico e cultural. Durante os dois primeiros eventos, o prefeito era Samuel de Castro Neves. No terceiro, Luciano Guidotti já estava à frente do executivo municipal. É importante observar nesse evento a presença de Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi. Ele era considerado um artista de formação ingênua, mas tentou ser aluno de Joaquim de Mattos. O professor, no entanto, não o aceitou, porque achava que ele não conseguiria perceber com nitidez a perspectiva por ter problema em um dos olhos. Mandi ficou muito chateado e contou sua situação a Frei Paulo, que o aceitou em seu ateliê, onde se desenvolveu barba-ramente. Cosentino considera seus trabalhos originais, marcados pela tradição cultural do interior do estado, pelas festas populares e pela música caipira. Mandi se superou e deu a volta por cima, Mas seu sonho era mesmo ser erudito. Sua convivência com os eruditos era boa e se manteve assim pelo resto da vida, pois acima de tudo, o homem tinha uma vocação danada para a política. Por isso, passou a ter voz permanente na organização dos salões futuros.

Até 1955 não havia, como se observa, um local adequado para as exposições. Cada ano era uma loucura encontrar espaço para reunir tantas obras, cujo número aumentava gradativamente, conforme o evento se projetava pelo Brasil. Considerado de extrema importância, todos os artistas em começo de carreira trabalhavam intensamente o ano todo para tentar figurar entre os ilustres da Noiva da Colina. Em 1959, por exemplo, o VII salão foi no antigo prédio da Telefônica Brasileira, na rua XV de Novembro, 798. Na comissão organizadora estavam João Chiarini, Eugênio Nardin e Antonio Osvaldo Ferraz. Luiz Morrone participou com esculturas. Era um artista famoso no estado, com circulação livre pela cidade, onde deixou muitas de suas obras, como a herma de Sud Mennucci, Luiz de Queiroz e Prudente de Moraes. Em 1960, a VIII mostra aconteceu na rua governador 926, num prédio cedido pelo comerciante Luiz Guidotti. A IX exposição, em 1961, teve que ser montada num prédio na rua Treze de Maio com a Santo Antonio. Davi Antunes, escritor da novela “Piracicaba” recebeu as homenagens da festa. Em 1963, XI encontro inaugurou o edifício do novo CCR Cristóvão Colombo, na rua Governador Pedro de Toledo. Em 1964, o XII foi nas Lojas Americanas, também na rua governador. Cansados de perambular para cá e para lá, os artistas estavam desesperados para por um ponto final nesse eterno improvisado. Em 1964, vários fatos interessantes marcaram uma guinada de 360 graus nessa história. Luciano Guidotti estava novamente na direção da cidade e Arquimedes Dutra passou a se dedicar em tempo integral à arte e à política cultural, porque se aposentou como catedrático do Instituto Educacional Sud Mennucci e manteve somente aulas como professor no curso livre, anexo à Esalq. Com tempo para trabalhar pela causa, Arquimedes se aproximou do prefeito, de quem era grande amigo e não descolou mais enquanto não ouviu do alcaide que teria recursos para a pinacoteca sair da prancheta e se tornar realidade.

A dinastia Dutra

A família Dutra era formada por artistas sofisticados. Entre eles destacava-se Arquimedes (1908 – 1983), que foi personalidade marcante e referência incontestável em todo o movimento acadêmico que determinou a conduta cultural da cidade até o fim dos anos 1970. Por isso, era visto como um deus ou diabo, dependendo da escola de batismo de seu observador. Cosentino reconheceu o enorme talento do artista, mas fez algumas ressalvas quanto à sua postura política, que muitas vezes atrapalhava até o próprio desempenho estilístico. “Lastimamos que não tivesse voado ainda mais alto, como fazia prenunciar o início de seu trabalho, e a qualidade técnica que possuía”. Cosentino fez essa observação porque Dutra gostava também de ser um exemplo de domínio técnico para outros artistas e investia tempo desnecessário pintando telas e mais telas para comprovar suas habilidades e adestramento, comprometendo o outro Dutra, aquele que pintava pela necessidade interior de buscar a perfeição. Para o crítico, Arquimedes só não foi muito maior porque não soube separar com distinção o que lhe vinha da alma e o que lhe vinha da razão, regida por valores formais e hierárquicos. Mesmo assim, nas obras em que colocou o artista em primeiro plano, conseguiu elaborar trabalhos de ordem superior, exclusivo aos grandes mestres.

É preciso saber, portanto, qual Arquimedes se procura estudar para não pecar por generalização. Se considerar o pri-

meiro, o homem político, é necessário levar em conta o ponto de vista de José Maria Ferreira, crítico de arte da cidade e grande conhecedor da cultura piracicabana, que via em Arquimedes o líder de “um feudo que tentou impedir a todo custo a eclosão de novas correntes estéticas e até mesmo de valores individuais”. E contrapor esse ponto de vista ao do professor Francisco Ferraz de Mello, admirador de Arquimedes e escritor do Dicionário Piracicabano de Artes Plásticas, que diz: “Ele tinha uma força magnética impressionante. Quando dizia alguma coisa, todo mundo baixava a cabeça e não se manifestava diante dele. Mas depois, havia um pessoal que ficava reclamando por aí. Nenhum artista piracicabano que não gostava dele se rebelou abertamente”. No meio desse fogo cruzado, o marchand Lauro Libório, que acompanhou o casal Dutra até o final da vida, costuma dizer que existe em Piracicaba duas fases nas artes plásticas: a.A e d.A, “antes e depois de Arquimedes. Para Libório, a grandeza do artista é sentida até hoje no ar da cidade, porque, de fato, “ele foi um homem que se dedicou intensamente ao ofício da pintura, não parou sequer um minuto de pintar e era o maior de todos”.

A formação política

A historiadora Marly Therezinha Germano Percin considera Arquimedes filho da ideologia liberal, que floresceu com a revolução francesa. “Ele trouxe da Europa uma visão burguesa, empreendedora, preocupada com questões urbanas. Foi esse princípio que norteou suas ações na política local. Ajudou a aprimorar as artes e o traçado de nossas avenidas. Era repleto de idéias. Pelos seus laços de amizade foi um conselheiro e habilidoso na diplomacia. Porém, como nunca abriu mão da perspectiva, nunca fugiu do terreno clássico. Arquimedes, nas artes, é filho do classicismo da renascença, filho de Leonardo da Vinci (1452 a 1519). Muito diferente, por exemplo, de Antonio Pacheco, artista plástico piracicabano, contemporâneo de Arquimedes, que é filho de Pierre-Auguste Renoir (1841 a 1919), do impressionismo. Por isso, Pacheco conseguiu escapar de padrões e conhecer novos estilos, novas poéticas. O que não aconteceu com Arquimedes, que nasceu e morreu sem arredar pé da escola clássica”.

Graças aos estudos escolásticos, Arquimedes é considerado, portanto, filho da Missão Francesa do começo do século 19. Na opinião de Ermelindo Nardin, o academismo piracicabano esteve sempre em sintonia fina com esses movimentos oficiais, seja ele do Rio ou de São Paulo. Inclusive eram eles que gerenciavam as aberturas de salões e concursos, com premiações em medalhas e bolsas de estudos. Seguindo este caminho, em 1946 Archimedes partiu para a Itália aprimorar seus conhecimentos.

Voltou em 1948 com os pincéis em punho e muitas idéias na cabeça. Uma delas era estruturar os espaços oficiais e orientar o percurso dos artistas na escalada da fama. Para Cosentino, ele voltou “disposto a organizar o trabalho dos artistas da cidade”. Esse processo foi gradativo. Seu poder de ação se fortaleceu ano a ano, até que se aposentou e passou, então, a ter uma militância bem mais planejada e eficaz.

Marly recorda que Arquimedes era muito amigo do ex-prefeito Luciano Guidotti. “Como esse prefeito – apesar de ter sido um grande administrador – era um homem de poucas luzes para questões relacionadas à cultura, muitas de suas decisões foram inspiradas por Arquimedes. A pinacoteca, o Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP) e o traçado de várias avenidas, que deram novo panorama ao espaço urbano da cidade, foram idéias do artista”. Portanto, ele era praticamente uma iminência parda da política local. Suas idéias tinham a força da influência. Seu pendor autoritário se protegia em uma estratégia forjada nas cartilhas de Nicolau Maquiavel (1469 a 1527).

De que fonte ele bebeu água

Arquimedes é um dos herdeiros de Miguelzinho e de seu pai, Joaquim Dutra (1864 a 1930). Mas sua fonte inspiradora para o pincel é, incontestavelmente, Almeida Júnior. Tanto é que seguiu todos os passos do mestre e, em alguns momentos, se achava a própria reencarnação do pai da pintura nacional. Na formalidade, portanto, foi um acadêmico, mas tinha sim muito de Miguelzinho e do pai na aptidão para trabalhar em várias frentes. Era também um polivalente. Não acompanhou os mesmos passos de Joaquim, preferiu seguir a trajetória dos irmãos mais velhos. Pádua e Alípio. O distanciamento do estilo do pai, como referência para a vida artística, provavelmente tenha sido uma escolha inconsciente, explicáveis pela psicanálise. Sintetizando, reprovava a conduta do pai, que não deu a devida segurança à família. Mas recebeu dele sim o espírito de artista.

Joaquim era um homem desvairado, no sentido poético do termo. Seus atos eram freqüentemente regidos pelo deus Baco. Sua postura anárquica era compensada pelo talento, principalmente no universo das artes plásticas, e da música. Seguiu os desígnios de Miguelzinho, participando também da construção de igrejas e interferindo na arquitetura urbana. Seus quadros, pintados não raro com rapidez, eram vendidos a preço de banana pela cidade para financiar as farras etílicas no bar Giocondo, ponto famoso do começo do século 19. Era um *bom vivant* Artista polivalente, conhecido na rua por Nhô Quim, pintou cerca de

quatro mil quadros só com temática piracicabana. Cosentino o considerava um dos artistas mais autênticos do realismo ingênuo piracicabano. Iniciou na pintura de parede como profissão. Depois entrou para a pintura decorativa, até iniciar de fato nas artes plásticas. Seus primeiros quadros começam a surgir no início do século 20, por volta de 1910.

Ele gostava mesmo é de pintar o rio Piracicaba. em especial, a curva que fica logo abaixo do salto, que foi retratada nos mais diversos ângulos. Como produzia em série, chegava a fazer num mesmo tempo de três a cinco quadros. Mas isso não diminuía a qualidade dos traços. Cosentino observou que cada um tinha sua particularidade, seja na atmosfera, na luminosidade, no movimento da água, no espírito do momento. O resultado era sempre uma obra que primava pelo lirismo, pelo equilíbrio e pela paz. Ele usava pigmentos secos dissolvidos em óleo, tinta que produzia em casa. Conta-se que seus trabalhos nem bem secavam e ele já estava na rua para vendê-los aos amigos. O professor Francisco Lagreca, por exemplo, era um consumidor das obras de Joaquim. Era também com quem o artista podia contar em seus momentos de aperto financeiro. Garantido o dinheiro do dia, com os quadros restantes, Joaquim ia ao Gicondo tomar cerveja e pagava as contas com arte, claro. Cosentino diz que ele não fez sucesso em sua época e merece reconhecimento, porque não foi, em hipótese alguma, um artista menor. “Graças ao expressionismo, que trouxe em seu bojo, e a descoberta da emoção em todas as suas formas dentro da arte, é que artistas como estes deveriam ter suas obras revistas e analisadas com mais respeito, sendo-lhe atribuído o valor que lhe é devido”. Foi nesse ambiente, onde a arte vibrava diariamente, que nasceram os irmãos Dutra. Ciente de sua missão, Arquimedes não queria se perder em devaneios e seguiu adiante para por ordem na casa. E sua casa era do tamanho da cidade.

Salão de Belas Artes e a Pinacoteca

Pinacoteca é um nome que vem do grego e está relacionado à Acrópole de Atenas, que é um rochedo elevado onde estão as construções arquitetônicas do período clássico, entre o século quarto e quinto antes de Cristo. Aqui em Piracicaba, a história do nome da casa das artes é bem confusa. Passou várias vezes por mudanças. Mas começou como pinacoteca, em 1955 era “Pinacoteca Municipal de Piracicaba”, em 1968, tornou-se Casa das Artes Plásticas de Piracicaba e Pinacoteca Municipal. Em 1974, o espaço passou a ser denominado “Casa das Artes plásticas Miguel Archanjo Benício D’Assunção“. Em 2002, iniciaram os debates para que voltasse ao nome original e hoje ela se chama novamente Pinacoteca de Piracicaba.

A praça onde a pinacoteca foi construída se chamava Almeida Júnior, mas era popularmente conhecida como praça do Gavião, ou jardim da cadeia, porque ficava atrás da Delegacia Regional de Polícia. Era um bosque muito bonito, com árvores que lembravam ainda uma Piracicaba selvagem e funcionava como local de passeio e ponto de encontro da família, onde mães costumavam levar seus filhos em carrinho de bebê para tomar o sol da manhã. Por isso, a vizinhança reclamou muito com o desmatamento para erguer o prédio. A prefeitura teve que fazer um bom trabalho de base para acalmar os ânimos, garantindo que a obra embelezaria ainda mais a região e pegaria somente a área de baixo, preservando assim boa parte do jardim.

Quando o projeto foi apresentado ao público, por volta de 1966, houve aceitação geral, porque se tratava de fato de uma construção moderna e muito bonita. O JP observou também que da sacada da pinacoteca era possível ter uma visão muito melhor das belezas da Noiva da Colina, com destaque para o rio e a Rua do Porto: “As pessoas que estiverem na pinacoteca terão uma visão maravilhosa da moderna Piracicaba”. Para o jornal, o prefeito Luciano Guidotti estava antevendo uma cidade que precisava de obras semelhantes àquela, arrojadas e que dessem a dimensão exata do espírito empreendedor das lideranças locais. E esse empreendedorismo deveria repercutir também nos espaços de manifestações artísticas.

Era consenso que Piracicaba precisava de um lugar adequado para guardar as obras dos grandes nomes das artes plásticas. Afinal de contas, já era o XVII Salão de Belas Artes, revelando muitos nomes e permitindo um acervo oficial de respeito, uma vez que a cada ano havia os prêmios aquisitivos da Prefeitura e da Câmara de Vereadores, e as obras ficavam espalhadas pela cidade, sem critério. Nesse sentido, a pinacoteca cumpriria várias funções. Para o JP, era o sonho dos artistas piracicabanos que se tornava realidade. E seria o ponto de convergência das atividades plásticas, “a casa dos artistas e do povo”.

Arquimedes é considerado então quem deu a idéia da construção da Pinacoteca e esboçou a planta original, cujo projeto recebeu tratamento técnico primoroso do arquiteto Walter Naime, da empresa Construwana S.A., que contou com uma equipe técnica de primeira grandeza, formada por João Chaddad e Cyro Otávio Gatti Ferraz de Toledo. Na parte superior teria um salão principal de exposição de 24 X 12 metros, um outro de 6 X 12 metros, espaço para biblioteca de arte, sala de recuperação, secretaria e mais pendências. Embaixo, restaurante, cozinha, despensa e sanitário. Na parte externa, haveria um amplo terraço de 48 X 4 metros. A intenção

era inaugurá-la em 1967, quando se daria o bi-centenário da cidade e, como de costume, muitas atividades estavam programadas para marcar a data. Só que não foi possível. O XV salão, previsto para acontecer no prédio novo, teve que ser realizado no CCR Cristóvão Colombo, porque a pinacoteca estava ainda em fase de acabamento. Acreditava-se tanto que haveria tempo hábil para a inauguração na data prevista que o próprio salão daquele ano não foi aberto no mês de aniversário da cidade, mas em dezembro.

Faltou também muito pouco para a XVI mostra inaugurar o espaço. No entanto, teve que ser realizada no mesmo lugar improvisado do ano anterior. A entrega oficial se deu somente no dia 29 de janeiro de 1969 e o XVII Salão de Belas Artes pôde, enfim, inaugurar o prédio novo. Mas o prefeito que deu todo o incentivo para a construção não teve o privilégio de assistir a noite de abertura, porque Guidotti morreu no dia 8 de julho de 1968. Francisco Salgot Castillon, prefeito da cidade, representou o governo municipal, a quem foi dados os cumprimentos pela obra. Os destaques da noite foram Samuel de Castro Neves e a memória de Luciano Guidotti. O primeiro porque o salão de belas artes havia começado em 1953, durante seu governo. O segundo, porque colocou a pedra fundamental da casa dos artistas. Acary de Oliveira falou pela Comissão Organizadora, formada por Angelino Stella, Arquimedes Dutra, Olavo Ferreira da Silva e Pedro Chiarini Neto. O texto impresso no catálogo do evento retrata o espírito da data histórica:

“Neste dia de glória para as artes plásticas piracicabana, que é o da sua instalação em um ambiente próprio e acolhedor, no edifício da ‘Casa das Artes Plásticas – Pinacoteca Municipal’, cabe a Piracicaba e aos seus artistas uma palavra de sincera homenagem a dois grandes varões da nossa cidade bicentenária: Dr. Samuel de Castros Neves e o Comendador Luciano Guidotti.

“Ao Dr Samuel de Castro Neves, espírito bom e sensível – pela regulamentação e instalação do ‘Salão de Belas Artes de Piracicaba’ em 1953, decisão que garantiu a Piracicaba a perpetuação do seu nome artístico, de gloriosas tradições.

“Ao Comendador Luciano Guidotti, figura de larga visão administrativa – pela construção do suntuoso edifício da ‘Pinacoteca Municipal’, primeira em todo o território nacional. Atitude que, além de agasalhar, em privilegiado local, promove ainda o nome de nossa cidade, com um destacado centro de cultura e de sensibilidade espiritual

“Esses dois vultos, de expressão ímpar na comunidade piracicabana, cujos nomes inscritos com letras de ouro na placa do tempo, viverão sempre na memória de todos e, com ela, a eterna gratidão de Piracicaba e seus artistas”.

Em seu discurso, Arquimedes disse que a pinacoteca ombreava com as rivais das mais famosas da Europa, e foi muito aplaudido. Houve entrega dos prêmios, cujos ganhadores foram escolhidos pelo próprio Archimedes Dutra, Eugênio Luiz Losso e Jairo Ribeiro de Mattos. Na mesma noite de inauguração da pinacoteca foi inaugurada também a iluminação instalada no salto do rio Piracicaba. Era um sistema rudimentar com mudança contínua de cores. Acreditava-se que os holofotes cobertos com papel celofane ajudariam a atrair mais turistas. A primeira atividade foi às 20 horas. A segunda, logo em seguida. Era Piracicaba em festa.

Arte Contemporânea

O 1º Salão de Arte Moderna aconteceu em 1967, no Calq (Centro acadêmico Luiz de Queiroz), sem o reconhecimento das autoridades. Foi uma iniciativa de João Chiarini, Ermelindo Nardin, Walter Zanini, Mário Bueno, Thomaz Perina e Evandro Carlos P. Jardim, que compunham o “Grupo Jovem Arte”. A iniciativa não tinha nada de ingênua. Para se ter uma idéia, Walter Zanini era diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Eugênio Nardin se destacava nas artes nacionais. O salão foi dividido em duas categorias, uma para artistas de 16 a 23 anos e outra para aqueles com mais de 24 anos. Numa das mostras paralelas estava novamente o eterno Adâmoli, considerado o primeiro artista moderno de Piracicaba, com 12 obras revelando um mundo sem paralelo. A imprensa não cobriu o evento com a devida atenção, mas isso já era de se esperar. As fichas de inscrições podiam ser retiradas na “Pilão Livraria”, cujo proprietário era João Chiarini. A loja ficava na Galeria Gianetti e era considerada um dos redutos de artistas e intelectuais “progressistas” da cidade. O vencedor do salão foi o campineiro Geraldo Jurgensen.

Este salão também estava integrado ao bi-centenário de Piracicaba, quando foram organizadas comissões para possibilitar as mais diversas atividades. Para se ter uma idéia, em 1967 houve até campeonato de Bocce, e as equipes ganhadoras receberam medalhas e tudo, com todo o ritual de uma cidade que se

orgulhava de sua força. A comemoração dos 200 anos só não foi muito mais agitada porque o prefeito era severo controlador dos recursos públicos. Guidotti achava que era muito mais interessante construir uma nova avenida ou um posto de saúde para atender a criançada dos bairros do que gastar com algo que o tempo levaria, como o vento. E tinha certa razão. Só que era exagerado na sovínice com o que não era da sua alçada, no caso, a cultura. Até para construir a pinacoteca foi um parto. Há quem diga que ele limitou o recurso ao limite e a obra teve que ser levantada assim mesmo, sem qualquer capricho de acabamento, além do design externo.

Voltando ao salão de arte contemporânea, o primeiro foi de 13 a 27 de agosto, no Centro Acadêmico Luiz de Queiroz. Era um incentivo à arte junto à classe estudantil. O rigor da seleção das obras foi tal que praticamente nenhum artista da cidade passou pela comissão julgadora. A amostra principal ficou restrita a artistas consagrados, que haviam participado do Salão Paulista de Arte Moderna e de bienais mundo afora. Dentre os jovens, somente Ermelindo Nardin e Evandro Carlos Jardim foram convidados por Zanini, para participar de uma sala especial. Como Jardim era um gravador paulistano, coube a Ermelindo Nardin defender a bandeira dos modernistas da terra. A exposição contou então com 198 obras, de 60 artistas selecionados.

Grupo Jovem Arte

Existem poucas notícias sobre o salão de arte contemporânea de 1968. O que se sabe, se ele aconteceu, é que também foi produção independente, sem o incentivo dos cofres públicos. Somente em 1969 surgiu o Salão de Arte Contemporânea (SAC), com verba oficial e todo o ritual e discurso de autoridades em noite de abertura. A comissão organizadora era composta por Dirceu Lemaire de Moraes, Eurípedes Malavolta, Sérgio Levy e Ermelindo Nardin. O pintor primitivista José Antonio da Silva, de São José do Rio Preto, foi homenageado com sala especial. Seu trabalho era conhecido no mundo inteiro. Conta-se que o intelectual francês André Malraux, quando esteve em São Paulo visitando o Museu de Arte Contemporânea, demonstrou interesse pelas obras desse artista naif.

O curioso desse salão é que novamente foi estabelecido limite de idade para os participantes. Foram excluídos todos com mais de 30 anos. As discussões sobre o valor das premiações começaram a ser intensas. Quando se comparava a verba da prefeitura local destinada aos vencedores com a verba de outras cidades, percebia-se que Piracicaba gastava muito pouco. Mesmo assim, a iniciativa não podia parar e os organizadores estavam sempre em busca de público, mais do que de dinheiro. Como arte contemporânea era papo para iniciados, a proposta era elaborar catálogos, promover debates e palestras para que a comunidade não ficasse perdida no caos de linguagens estranhas. O desenhis-

ta Sérgio Levy achava que se não fosse feito um trabalho educativo, o evento corria risco de se tornar espaço para intelectuais esnobes, “que fingiam gostar de artes visuais”. Levy era também crítico mordaz da arte acadêmica e não se cansava de tecer diatriburas sobre a recém-inaugurada pinacoteca. “Seria uma pena se a Casa das Artes tencionasse a glorificar ou atender as vaidades humanas e mesquinhas. Caso isso aconteça, ou lá figurar um quadradismo, um academismo inútil, é melhor que se transforme em uma escola ou hospital”, dizia ao elogiar, contraditoriamente, o fato da SAC também ser realizado na pinacoteca. É interessante observar que os envolvidos na organização do evento estavam de fato ligados à dinâmica cultural do mundo e queriam deixar patente que os ares da modernidade remexiam seus cabelos despenteados. O próprio Levy disse que ouvia Jimi Hendrix para se inspirar nas pinturas, que a parede de seu quarto era pintada com tinta acrílica. Enfatizava, inclusive, como diferencial, seu gosto por corrida automobilística e pela leitura do filósofo alemão Herbert Marcuse. Era uma forma de dizer que estava na ‘crista da onda’, do que acontecia de mais emocionante e inteligente no mundo. Observava ironicamente um fato histórico que, para ele, era ignorado pelos acadêmicos, pois simbolizava um mundo em plena transformação: “Não podemos nos esquecer que os EUA já lançaram o Apolo 12”. Um fato nesse salão foi a presença do artista piracicabano Araken Martins, já recebendo atenção especial, com destaque para suas gravuras.

Primeiros ruídos

O 3º salão, de 1970, foi emblemático. A figura principal, que liderou as exposições dos anos anteriores, não estava na comissão de frente. Ermelindo Nardin foi substituído pelo velho guerreiro modernista Antônio Osvaldo Ferraz. Somente dois anos depois a cidade ficou sabendo exatamente o que havia acontecido. Emelindo Nardin não gostou nada da intervenção do prefeito Cássio Paschoal Padovani na escolha dos membros da comissão organizadora. O fato do chefe do executivo ter exonerado dois integrantes escolhidos pelos organizadores naturais do evento abalou sua confiança sobre a autonomia da mostra. Solidário a seus amigos, Ermelindo Nardin se desligou do movimento. Mesmo assim a festa aconteceu e alcançou relativo sucesso. Porém, essa história esquisita explodiu no ano seguinte. A celeuma levou ao encerramento antecipado do salão. Neste ano (1970), algumas figuras novas entravam em cena no mundo das artes piracicabanas. Clemência Pizzigati, José Maria Ferreira e Ciro de Oliveira passam a integrar também a comissão organizadora. Pizzigati ajudou a incrementar a festa, sugerindo alguns happenings musicais com a colaboração da Escola de Música de Piracicaba, onde ela era professora de pintura.

Em 1971 o salão foi um fracasso. Quem não era do meio não entendeu nada do que estava acontecendo e o porquê da queda tão acentuada no número de inscritos. De mais de 300 caiu para pouco mais de 100. A explicação, que só foi revelada

em 1972, era que um número considerável de artistas solidários a Ermelindo Nardin e descontentes com a atitude do prefeito, no ano anterior, resolveram boicotar o salão e não enviaram obras. A idoneidade do então presidente do salão, José Maria Ferreira, também foi colocada à prova. Dizia-se que um artista de Ribeirão Preto se indis pôs com ele e, por causa disso, teve as obras rejeitadas. Outro equívoco de Ferreira teria sido ele próprio participar do salão e ainda por cima, ganhar prêmio. Segundo os críticos, o regulamento não permitia a componentes da comissão organizadora participar da exposição principal. Poderia até fazer parte de alguma paralela. Mas Ferreira teve coragem de ultrapassar os limites. A indignação foi geral.

Todas essas questões foram discutidas durante o 5º SAC. A briga era também sobre qual comissão organizou o melhor salão. Se foi a turma de 70, que trouxe obras de Di Cavalcanti, Chagal e Picasso a Piracicaba, ou de 71, que trouxe trabalhos inéditos de Tarsila do Amaral. Independente dos equívocos e deslizes, as discussões eram calorosas e empolgantes. Em 1973 tudo voltou ao normal. A impressão era que houve certo estranhamento entre Ferreira e Ermelindo Nardin, mas que foi superado rapidamente. Inclusive porque no 6º salão os dois já estavam juntos na organização e o evento se desenrolou no mais alto nível. O conceituado físico Mario Schemberg também participou da comissão. Os artistas José Antonio da Silva e Tomie Otake foram as sensações. O tema da mostra era uma maçã e todos os visitantes receberam um exemplar do fruto proibido.

No salão de 1974 o impressionismo foi homenageado e criou-se o Salão Infantil de Artes Plásticas. No ano seguinte (1975), as obras do cartunista Zélio, irmão de Ziraldo, ganhou sala especial. A partir dessa data, a pinacoteca tornou-se Casa das Artes Plásticas “Miguel Archanjo Benício D’Assunção Dutra”. Um fato divertido e ao mesmo tempo constrangedor marcou o 9º SAC, em 1976. Como a prefeitura não tinha liberado a verba

até alguns dias antes do evento, Ermelindo Nardin colocou dinheiro do próprio bolso para que a festa se realizasse. Só que na noite de abertura, o então coordenador de Educação, Saúde e Promoção Social do município usou a palavra para dar as boas vindas e enaltecer o salão. Ao ver aquela cena de oportunismo, um expositor nervoso roubou a palavra do representante oficial e chamou um jornalista que estava presente para ele anotar tudo o que estava acontecendo e o que ele ia dizer. Arrancou a cortina do salão em um só puxão, seguiu em direção ao livro de presença e escreveu: “Protesto contra o discurso do secretário de Educação, pelas reticências relativas à comissão organizadora, principalmente ao nome de Emelindo Nardin, conhecido no Brasil como a alma do salão de arte contemporânea de Piracicaba e à violência ótica da cortina, digna de camarim de vedete de pornochanchada”. O sujeito chamava-se Pedro Manuel Gismonti e era professor de história da arte e crítico renomado em todo o país. Ninguém abriu o bico.

Em 1977, o salão começou a entrar em entropia. Eduardo Giannetti foi o presidente da comissão organizadora, composta de última hora. Para que o salão acontecesse, a única saída foi dar caráter pedagógico e convidar somente artistas piracicabanos. Essa mesma situação se repetiu no ano seguinte. Devido ao fato da pinacoteca estar toda prejudicada por infiltrações em decorrência das fortes chuvas, o SAC de 1979 foi no hall do Teatro Municipal “Dr. Losso Netto”. O arquiteto Egídio Simoni assumiu a presidência da comissão organizadora. Duas sumidades nacionais também participam do evento, Mario Schemberg e Alberto Beuttenmuller. O paineleiro Carlos Scliar ganhou mostra especial. Emilio Moretti entrou para a comissão organizadora.

Daí para frente é o caos. Não se tem sequer registro confiável na imprensa sobre essa fase. Somente em 1986, no 19º SAC, vemos o artista Francisco Stefanovitz assumindo a presidência da comissão. Nomes como o de Cláudia Paleo, Rogério

Mei, Antonio Natal Gonçalves e Celso Laetano são destaques. Esse evento foi marcado por uma paralela de Leda Catunda e apresentações de dança. Em 1990, ao perceber que a coisa estava preta, um grupo de artistas se reuniu para discutir com seriedade qual deveria ser o caminho do SAC. Iniciava-se um movimento que ganhou o nome “Fechado para balanço”. Neste ano e no seguinte não aconteceram salões, mas sim, conversas e debates entre intelectuais, críticos, artistas e convidados especiais para reformular o conceito do evento. Constataram que em torno de umas 300 obras, encostadas em um canto da pinacoteca, estavam sendo danificadas devido à umidade e ao descaso. Chegaram inclusive a organizar um leilão para levantar fundos para o restauro das obras. A forma que encontraram para manifestar o descontentamento geral foi colocar em exposição aquelas obras. Cogitou-se inclusive que estava sendo elaborado um dossiê, que seria enviado à Fundação Roberto Marinho, denunciando publicamente a situação do prédio da pinacoteca.

Depois da Escuridão

“Fechado para balanço” contou com a participação de muitos artistas de renome nacional, como Ivo Mesquita, e piracicabanos preocupados em reerguer o SAC – dentre ele, Luciana Camuzzo, Chico Stefanovitz, Stela Barbieri, Marli Miota -, que sugeriram a criação de um novo estatuto para os futuros salões, que estabelecesse tempo adequado para facilitar a organização da festa com eficiência, eliminando o relaxo de criar comissões de última hora. Outra sacada valiosa dos ativistas foi a criação do primeiro salão de “instalação” que se tem notícia no Brasil, realizado em 1992, no Engenho Central, no 24º Salão de Arte Contemporânea. A novidade era tanta que muita gente estranhou. Aconteceu até mesmo um caso pitoresco. Luciana Camuzzo foi a vencedora do prêmio aquisição Câmara Municipal com a obra “Galpão” e os vereadores queriam porque queriam a obra. Mas ela teve que alertar as autoridades que o trabalho não dava para ser colocado no prédio da instituição, porque era relativamente grande e teria que interditar o plenário. Eram dez caminhões só de pedra de brita. A artista teve que explicar que, em caso assim, quem adquire a obra fica somente com o projeto original. Mesmo frustrada com a situação, a Câmara aceitou o argumento. Isso tudo coincide também com a fase em que o Engenho Central foi tombado e entregue à comunidade, sendo assim, todos os SACs posteriores foram nas imediações do Engenho. O

espaço era de fato mais adequado para ousadias afins. Depois do “Fechado para Balanço”, os salões tornaram-se híbridos, mas com roupagem nova, com mostras paralelas e happenings musicais provocadores, com proposta de ser referência para a arte contemporânea no Brasil.

O moderno dos modernos

João Egydio Adâmoli, merece espaço nesta obra, porque ele fez a ponte para a travessia do clássico ao moderno e explica como isso se deu no plano emocional em Piracicaba. Adâmoli morreu no dia 10 de fevereiro de 1980, aos 68 anos. Sua obra ganhou alguma notoriedade apenas na última década de sua vida. Até o final dos anos 60, porém, tudo o que ele fazia era praticamente ignorado. A explicação por tamanho desprezo é fácil: ele era um dos mais brilhantes artistas do século 20, como dizia Cosentino, e não falava a mesma linguagem dos eruditos, que dominavam a política cultural da cidade, como dizia Maria Ferreira. Mesmo assim, resolveu avançar além da fronteira do figurativismo convencional. Nos anos 40, tornou-se exceção e passou a correr em estrada paralela. Não fosse a atitude ousada do professor e folclorista João Chiarinni, de observar a façanha de Adâmoli e revelá-la ao público, sua revolução, possivelmente, passaria para a história como se ele sofresse de algum tipo de distúrbio, de doença, ou então, como se um certo João Ninguém que pintava de maneira estanha, amalucada e desaprendia o ofício conforme avançava na idade.

Nascido em 16 de outubro de 1911, Adâmoli era filho de Emílio Adâmoli e Genoveva Penatti Adâmoli. Começou seus estudos com Frei Paulo, no final dos anos 20, no Seráfico São Fidelis, onde absorveu a essência dos ensinamentos do mestre e seguiu caminho solo. Começou a estudar quase junto com An-

gelino Stella, o primeiro aluno do seráfico. Diferente de muitos de seus amigos de ateliê, Adâmoli não pensava em fazer da arte um primor técnico, mas sim, estava preocupado com a revelação do novo, dos segredos da técnica. Como se o domínio das ferramentas pudesse lhe dar a capacidade de diálogo com as tintas com mais intimidade, e esta obstinação lhe exigia dedicação em tempo integral. Como diz Cosentino, Adâmoli passou por um processo sofisticado de evolução e depuração da criação plástica, em direção à síntese.

Iniciou no desenho e na pintura aos 18 anos. Ajudou Frei Paulo nos afrescos que decoravam igrejas, atividade que voltaria a desenvolver mais tarde, se aproximando da proposta do movimento Santa Helena. Cosentino afirma que Adâmoli irá com efeito realizar trabalho análogo ao do grupo de São Paulo, sem, o que é mais curioso, conhecê-lo. Seu primeiro quadro a óleo foi produzido em 1930 e pertence ao convento dos frades capuchinhos. É uma pequena paisagem com anotações atrás de Frei Paulo, com quem trabalhou praticamente toda a década, exercitando as mais diversas técnicas. Ao ar livre, com o mestre, pintava paisagens do interior do seráfico, do Convento Coração de Jesus e paisagens urbanas dos arredores de Piracicaba. Em casa, retratava figuras humanas, tendo como modelo pessoas conhecidas, como empregados da fábrica de barco da família. Até que em 1935 começou a se mostrar inquieto e seus traços registram os primeiros sinais de que algo de novo estava acontecendo. Cosentino explicou que o pincel do artista já não era mais contido e lento, mas rápido e espontâneo. Para o crítico, começava a surgir aí um vigor próprio que denota insatisfação com a representação acadêmica, como se a técnica tivesse se esgotado para ele e se deixava atrair por cores vibrantes, soluções novas e pinceladas largas.

Frei Paulo acompanhou tudo com entusiasmo e não cerceou tais inovações. Muito pelo contrário, estimulou cada vez mais a criação do discípulo. Conforme passou o tempo, Adâ-

moli ficou mais abusado ainda e não pára, pois estava em busca da própria identidade. A partir de 1935, na opinião de Cosentino, suas obras ganharam novos tons, as pinceladas se tornaram gestuais, e começaram a empastelar as tintas para compor uma fatura mais rítmica e nervosa. Adâmoli entra na década de 40 com gás total, com capacidade criativa em plena efervescência. “Numa comunidade culturalmente conservadora como era então Piracicaba, Adâmoli talvez permanecesse retraído em seu silêncio, não fosse a percepção atilada do jovem João Chiarini”, registrou Cosentino.

A primeira exposição individual de Adâmoli, em 1941, no Colégio Piracicabano, quando João Vizioli era prefeito, é considerada o início da arte contemporânea no interior do Estado de São Paulo. O artista perturbou o meio pensante e chamou a atenção de quase toda a cidade. Porque ele se tornou o divisor de águas, não somente no plano regional, mas com importante colaboração para a arte brasileira. Acredita-se que 80% da população culturalmente ativa, algo em torno de 20 mil habitantes, passaram pelo salão para conferir o que havia de diferente em seus 53 quadros expostos. Claro que a maioria não entendeu nada e achou mesmo que ele estava delirando, ou que ele simplesmente borrava a tela e até comia as tintas. Os intelectuais da cidade, por sua vez, fizeram de conta que não perceberam o que estava acontecendo. Antonio Osvaldo Ferraz, Moacyr Dinis, Francisco Lagreca e Alceu Vegas foram os únicos que se esforçaram para tratar da obra de Adâmoli. Mas o clima já não era dos melhores para defender uma proposta artística que precisaria de mais 20 anos para ser compreendida. Osvaldo Ferraz parece ter sido o único a captar em profundidade a revolução de Adâmoli, que ele já clamava por ela nos anos 30, afirmando que o estilo do jovem artista não era um descaminho, como vinham afirmando os críticos, mas sim, um caminho novo, que merecia estudos mais elaborados.

Pode-se dizer que o professor João Chiarini, inspirado pelo intelectual e crítico de arte Agripino Grieco, foi o primeiro a organizar uma exposição de arte moderna na cidade. Em 1941, na sala “Pádua Dutra” do Colégio Piracicabano, ele colocou em evidência os trabalhos de Adamoli, considerado pelo artista Ermelindo Nardin o primeiro e um dos mais importantes artistas contemporâneos da cidade. Segundo o artista gráfico San Juan, essa exposição caiu como chumbo no estômago delicado das lideranças artísticas da urbe. “A polêmica (na época) foi suficiente para ele (Adâmoli), como aconteceu com Anita Malfatti, se retráísse, ficando isolado e fora dos debates, sendo salvo da marginalidade graças à amizade com o artista plástico Ermelindo Nardin e com o médico e crítico de arte Umberto Cosentino”. Por causa da dimensão de sua obra, a polêmica ultrapassou a cidade e bem mais tarde intelectuais dos grandes centros vieram para tentar socorrê-lo, quando o conceito de arte moderna já havia se tornado mais popular, depois do movimento cultural dos anos 60. Waldir Ayala, em 1974, organizou uma exposição no Rio de Janeiro, na Galeria Studio 186, em que as obras de Adâmoli faziam dobradinha com as de Benedetti. Em 1976, o mesmo Ayala organizou uma segunda, na Eucatexpo, também no Rio.

O crítico via em Adâmoli a permanência sensível e apaixonada da imagem, pinceladas espontâneas, um artista que “filtra o fenômeno da luz e funde as figuras componenciais, num todo que se reporta a um sentimento abstracionista e luminescente da cor”. Ayala tecia seus comentários como quem tentava deixar claro que um artista daquele jamais poderia ficar no ostracismo. “Adâmoli fica no limiar da definição e da impressão, como técnica para este jogo dramático”. Sabendo que não estava sendo compreendido pelo grosso dos leitores, avança em novos exercícios, sem se perturbar com a reação alheia. “Como paisagista, bem mais audacioso que muitos outros grandes artistas, reformulou a natureza patética dos horizontes interioranos, como suas águas

cingidas de margens selvagens e tarjadas de verdes sombreados e rompidos de virginal claridade”. A poesia de Ayala elevou a obra do artista piracicabano e ajudou a registrar seu talento à posteridade, mas não o colocou em paz com os acadêmicos. Principalmente por esta afirmação derradeira: “O que apaixonou em sua obra é o viril empastelamento, o desrespeito pelo limite academizante”.

Mas suas palavras, como as de Osvaldo Ferraz, chegavam somente a uma minoria silenciosa, que havia acompanhado o movimento modernista de São Paulo e não queria se expor. O fato é que Adâmoli adoeceu seriamente. Por causa da agressividade geral, ficou décadas praticamente escondido, sem se abrir sequer aos amigos. Cosentino conta que ele passou a sofrer de eczema de fundo emocional que o transformava vários dias da semana em homem elefante, desfigurado. Fugindo do público, permaneceu em sua casa, quase sem sair do quarto. Quando dava uma escapada para qualquer outro canto, ia para visitar o rio Piracicaba, durante a noite. “Enquanto seu confinamento alimentava histórias de loucura, o artista sofria”. Ficou um tempo sem vontade de pintar. Demorou décadas para se reabilitar. Seu nome voltou a ser mencionado com o destaque merecido somente em 1967, quando houve o primeiro salão de arte contemporânea, organizado pelo Calq, e sua obra foi escolhida para engrandecer o evento com sala especial. Em 1976 Adâmoli foi homenageado também pelo Instituto Nacional do Livro, na Esalq, como pintor de destaque pelo trabalho desenvolvido no ano anterior. Coincidentemente, na mesma data seu nome extrapolou as fronteiras da cidade e seus quadros foram para a mostra “Panorama da Arte Atual no Brasil”, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Aos poucos, seu nome transcendeu e suas obras foram adquiridas por colecionadores e interessados do mundo todo. Há uma obra sua, inclusive, no Museu Nacional do Príncipe de Liechtenstein.

Com a superação da doença, Adâmoli foi se soltando e voltou a pintar com intensidade. No início dos anos 50 estava novamente reabilitado, pelo menos das doenças superficiais. Cosentino disse que ele voltou a pintar exatamente do ponto onde havia parado e que a doença serviu para reflexão sobre a certeza de estar no caminho certo. Seu instinto falou mais alto. Como afirma o crítico, ele desprezou todo e qualquer convencionalismo e decidiu buscar o próprio caminho. O clima de liberdade voltou a reinar em suas paisagens. A criação plástica passou a ser guiada pela composição das formas, obedecendo em especial a luz e a emotividade. Para alcançar este ponto, Cosentino conta que Adâmoli cortava as pontas dos pincéis para que funcionassem como espátulas, pois as cerdas davam a textura vibrante desejada. Adâmoli passou, então, a investir nos fenômenos luminosos da cor, como os impressionistas, só que num terreno um pouco mais avançado. Reforça no amarelo ouro e ocre, as paisagens tornam-se ensolaradas, revelando um universo de muita pesquisa técnica para alcançar o equilíbrio, a forma pura, a harmonia cromática, enfim, a síntese.

A partir dos anos 50 se dá o ponto de inflexão em direção à ascese. Cosentino observa com poesia: “Essa tensão marcante faz prever um evento próximo e importante. Como a contenção de um vulcão sobre um magma em efervescência pode ser a vigília de uma grande explosão, aproxima-se o ponto de erupção”. Na década de 60, Adâmoli já se encontra em um outro estágio, com sentimentos puros, elaborando composições instintivas, exuberância de vida e vigor incomum. Há aqui um sinal de superação filosófica e o ser humano passa a ser visto em sua transitoriedade. “Aos poucos o artista irá perceber que esse mundo não lhe pertence ou não lhe diz respeito e o elemento humano vai rarear em sua obra”. Cosentino diz ainda que conforme o artista ascende, aprimora a luz e chega a um mínimo de forma, luz e cor. Adâmoli já não está mais preocupado com o

mundo exterior. Mesmo assim, a realidade não o poupará. Seus quadros foram cortados em diversas exposições. A contragosto de muitos, houve ainda espaço para ele, pois houve quem percebesse sua grandeza. Ganhou o prêmio Prefeitura de São Paulo e Governo de São Paulo, no Salão Paulista de Belas Artes.

Na década de 70, no apogeu da arte e com a morte de sua mãe, a transitoriedade tomou conta de seu espírito. Cosentino recorreu novamente à poesia para sintetizar os sentimentos do artista, dizendo que ele construiu uma dimensão própria de vida, com tons cromáticos sutis, e passou a se sentir “qual um viajante efêmero do fenômeno da vida”. Quando Giovanna Bonino o convidou para uma importante exposição na Galeria Bonino, programada para março de 1980, Adâmoli voltou a se entusiasmar e produziu com determinação. Mas a sua saúde entrou novamente numa fase de declínio acentuado. Enquanto o corpo se enfraquecia, o espírito se elevava. Cosentino observou que manchas etéreas sobre a tela é a síntese total impregnada de uma paz impressionante. Tudo “perpassado por um clima de profunda e lancinante solidão”. Adâmoli morreu um mês antes da exposição na galeria. Na síntese sobre a obra grandiosa do artista, Cosentino entrou para o terreno do insondável: “Suas paisagens são realidades independentes, criaturas do artista, que a imantou com um sentido misterioso que as conserva vivas e num diálogo contínuo com o expectador, convidando-o a refugiar-se em seu seio”.

Síntese da síntese

Adâmoli é filho do realismo ascético, até hoje pouco estudado, e que serviu de porta de entrada da linguagem moderna na cidade. Corrente liderada por Frei Paulo, era voltada à conquista da simplicidade e da humildade para a manifestação da pureza da alma e do louvor a Deus. Esta escola permitiu o desenvolvimento de técnica que lhe desse a síntese. Apesar da preocupação com a representação da natureza, a sensibilidade de Frei Paulo estava voltada ao essencial. Em suas obras, os elementos não são abundantes. As cores são depuradas e sóbrias. A emoção busca a revelação divina. Para Cosentino, esse processo de trabalho, ao mesmo tempo em que tinha ligação com a pobreza em que os religiosos viviam, tinha vocação para a ascendência: “Ele ensinava seus alunos a encontrar a alma”, observa o estudioso. E foi em busca da “alma” - ou seja, da poética - que Adâmoli passou pelo ateliê de Frei Paulo e aprendeu todos os seus ensinamentos. Suas obras foram evoluindo na técnica e tornaram-se cada vez mais sintéticas, transfigurando as imagens, a ponto de perder a sintonia com o figurativismo.

Ermelindo Nardin explica que Adâmoli também foi bastante influenciado pelos “Machiaolos” italianos e impressionistas franceses. “Sua visão hedonista do mundo leva-o a entender a arte como fonte de prazer. Ele era encantado com a vibração cromática e estava sempre em busca do novo. Era um hedonista”. Nesse sentido, abriu os horizontes para as novas artes.

Assimilou a filosofia que fundamentava a proposta poética do mestre, tornando-se um artista autêntico. Por isso chegou a ser desprezado pelos próprios colegas artistas, que não entendiam mais o que ele estava fazendo, tamanha a originalidade de seu processo criativo. “Adâmoli entendeu a depuração do acessório como caminho para buscar o essencial”, explica Cosentino. Aos poucos suas obras foram “simplificando os planos, eliminando as linhas, sintetizando a forma e economizando matéria. Passou por uma fase de empastamento e alargamento, mas predominou o refinamento de tons e de valores cromáticos”. Na conclusão do crítico, o realismo ascético deu a Adâmoli o entendimento filosófico para que ele se tornasse um vetor para a evolução da arte local e regional.

Um impressionista com vocação para o caos

Antonio Pacheco Ferraz é outro artista que merece atenção especial, por ter sido incorporado à cidade sem ser devidamente entendido, por causa da sua revolução silenciosa com os pincéis. Dia 13 de setembro de 2007 ele completaria 103 anos. É considerado o mais talentoso poeta das tintas que nossa cidade já produziu. Ermelindo Nardin o coloca entre os grandes artistas modernos, como Picasso e Iberê Camargo, seus contemporâneos, que também tiveram vida longa e foram artisticamente profícuos. Nos últimos anos de vida, Pacheco recebeu no Salão Paulista de Belas Artes prêmio em homenagem à sua carreira vibrante. Sua verve poética transcendeu os limites impostos pelo tempo e através dela conseguiu revelar todas as suas inquietações.

Pacheco nasceu em 1904, de família classe alta. Porém, seu pai não era adepto da idéia de ter um filho artista. Se o menino fosse respeitar a tendência natural da vida, certamente teria seguido carreira de engenheiro ou doutor. Mas conseguiu driblar todas as idéias que o conduziam ao óbvio e dar asas à intuição, sob o aplauso de sua mãe, Francisca Pacheco Ferraz e dos irmãos Dutra, que o incentivaram inclusive a aprimorar o dom em um lugar mais apropriado às almas sensíveis e irrequietas, a Europa. Para onde partiu, do Porto de Santos, a bordo de um vapor inglês, aos 23 anos, no final dos anos 20, acompanhado de Alípio Dutra, diretor do Instituto do Café na capital francesa.

Durante cinco anos assimilou a riqueza que o mundo produzia em termos de linguagem e se instrumentalizou. Em uma terra em polvorosa, com as mais diversas escolas artísticas se confrontando, Pacheco já levava na bagagem a força pessoal para não se deixar dobrar pelas escolas artísticas que arrastavam os jovens talentos. Ermelindo Nardin observa este pequeno grande detalhe ao analisar uma das primeiras obras que Pacheco produziu em Paris, na academia Julian. “Ele é um artista dionisíaco. Lembro-me de um auto-retrato que ele pintou em 1928 e eu vi em Piracicaba, nos anos 70, na pinacoteca. Era meio romântico, de época, mas ali já havia, na sua estrutura pictórica, na maneira dele trabalhar, o que ia acontecer depois. Era uma pintura acadêmica, mas não era da academia Julian. Naquele trabalho tinha um caráter, uma inquietação. Pacheco já era um pintor, já dominava a gramática, já conhecia a sintaxe da pintura, mas tinha uma coisa que ia além disso: a qualidade poética de seu trabalho”.

Sua fase mais importante na Europa foi quando esteve na Bretanha, terra consagrada pelos coloristas, e registrou o que viu. Quando voltou ao Brasil, na década de 30, estas obras fizeram muito sucesso. Uma delas se encontra hoje no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Nessa fase Pacheco se sentia desamparado, porque não tinha ainda condições de viver da arte. Foi ajudado pelos irmãos Dutra e recebeu uma cadeira de professor na Escola do Estado. Viveu quase toda a vida como professor, mas sem deixar um minuto sequer de pintar. Na década de 70, retornou à Europa, onde passou um breve período na Bretanha, terra que adotou como sua. O fato de ter seguido linha poética diametralmente oposta a que predominava em Piracicaba, há quem diga que Pacheco foi obrigado a sentir calado as pressões dos acadêmicos. Porém, seu talento e espírito desenvolto estavam acima de qualquer confronto. Um pouco diferente do que aconteceu com Adâmoli.

Para explicar a arte de Pacheco, Cássio Padovani enfatiza a cobrança da sociedade para que os artistas não fugissem do

padrão consagrado da academia e o exercício para tentar conter o ímpeto dos modernistas: “Nem todos os artistas que participaram da semana de 22 eram da linha da cor, como Pacheco. Os que eram, foram também cobrados a rever seus conceitos. Anita Malfatti, por exemplo, trabalhava com pinceladas expressivas e cor vibrante, devido à formação alemã e norte-americana que recebeu. Mas depois que Monteiro Lobato escreveu o Manifesto Paranóia ou Mistificação?, ela não suportou a pressão e iniciou um processo gradual de fechamento. Passada a semana de 22, Anita voltou ao formalismo e foi estudar com o principal pintor da escola neoclássica de São Paulo, Pedro Alexandrino. Pacheco, por sua vez, não se deixou levar. Resistiu até ao fim da vida. E olha que ele estava praticamente sozinho na cidade. O único à sua altura era Adâmolí. Por isso, a obra que PaCheco deixou é muito significativa às artes plásticas. O fato de ter tido formação européia contava muito. Era o respaldo que os acadêmicos não conseguiam destruir”.

A artista plástica Stella Ferraz, sobrinha e aluna de Pacheco durante longos anos, disse: “Tio Nenê sofreu censura até em Paris. Teve dificuldades de conseguir entrar no salão de belas artes por causa de sua personalidade forte, que entrava nas telas perturbando o padrão vigente. Aqui em Piracicaba ele teve que brigar muito para garantir espaço. Apesar de ser uma pessoa meiga e doce, não foi fácil conseguir respeito. Mas tudo ele superou com personalidade e determinação”. Passada essa fase de adaptação, Pacheco seguiu em frente, aprimorando-se a cada novo trabalho. Ermelindo Nardin observa que o artista deu uma guinada a partir dos anos 50, quando acentuou o olhar para o fauvismo e intensificou as cores fortes e expressivas. “Nessa fase, suas pinturas ganharam cor vigorosa. Ele rompeu com o desenho, com o formalismo, com o grafismo e seus trabalhos ganharam em materialidade plástica. Ele conseguiu materializar suas questões poéticas. Aí começa a acontecer a criação”. Para

Ermelindo Nardin, Pacheco aproveitou todo o conhecimento que povoava a Europa e o transformou, criando uma linguagem absolutamente própria.

“Ele representa a transformação do acadêmico em uma linguagem pessoal. Inclusive eu acho que ele nunca foi acadêmico. Ele tem uma singularidade que a gente sabe sempre que é dele. Para entender tudo isso, por que não se trata de uma questão lógica e fácil de explicar, é preciso apreciar atentamente sua produção. Assim como para falar de música é preciso ouvir música, para falar de literatura é preciso ser um leitor assíduo. Isso também acontece com a pintura. É preciso olhar a pintura todos os dias, estudar pintura, gostar de pintura. Então você percebe, num caso como o de Pacheco, todas suas transformações no tempo. A partir dos anos 50 a cor se torna exuberante e ganha uma nova condição. Ele avança nas extremidades do desenho e mistura elementos”, explica Ermelindo Nardin. O Fauvismo foi um movimento que se desenvolveu basicamente na França, cujas características principais eram a simplificação das formas, com estudo mais aprofundado das cores. Os fauvistas procuravam reduzir o uso da graduação das cores e trabalhar sem meios tons, que tiravam o peso da obra. E escolhiam temas leves e descompromissados, sem intenção crítica, que retratavam a alegria de viver. A cor passou então a ser utilizada para delimitar planos, criando a perspectiva e modelando o volume. Criando mundos particulares, distantes da vida real, mas com uma expressividade ímpar.

Apesar de ter sido apanhado brincando de fauvista, Ermelindo Nardin prefere não rotular Pacheco, porque ele era um provocador nato, cuja obra extrapolava os limites da rotulação. “Ele não era impressionista. Eu acho que ele era um pintor expressionista. Porém ele está além das discussões simples. Ele tem uma obra forte e coerente, que é uma maravilha. A cor de sua pintura é muito própria. Tem um sentido intuitivo. É uma cor saturada, sobreposta, que dá densidade ao trabalho. Acho que a lição que temos que tirar de Pacheco é essa. Qualquer outra

fala no sentido de tentar saber se ele é figurativo ou abstrato, é questão menor. Ele estava fora dessa conversa. Quando eu era menino, fui aluno de um mestre italiano que dizia que todo bom pintor era abstrato. Esse professor era fauvista, chegou a trabalhar próximo de Picasso. Hoje eu entendo o que ele queria dizer. Pintor abstrato é o que transfigura e transforma. O artista que dá singularidade e caráter próprio a sua obra. É o exercício para encontrar o próprio foco e não o do outro. É a descoberta da individualidade. Esta foi a revelação de Pacheco”.

Exuberante e inclassificável, senhor de uma linguagem incomum, Pacheco nasceu para cumprir uma missão. Tudo que aprendeu foi somente para dar vida ao fogo interior que sempre esteve com ele. Na conclusão de Ermelindo Nardin, a arte tem dessas coisas. “O que move um homem desse? É o desconforto interior que o força a dizer alguma coisa. Esse é o verdadeiro artista”. O crítico Osvaldo Ferraz escreveu em 1942 que Pacheco era filho da nova arte, surgida com o advento da fotografia, resultado das evoluções científicas do século 19. Graças a ela, a Pintura havia cedido à objetiva uma das suas atribuições: de fixar seres. “Começa aí o desprestígio dos tecelões dos pincéis. Porque a arte pictórica passou a ser apenas a interpretação, o que exige opulência espiritual do intérprete. Está claro que sempre se julgou a pintura pela sua força espiritual, mas depois da invenção da fotografia houve mais elementos para separar o joio do trigo”.

Ao separar o joio do trigo, Osvaldo Ferraz se depara com a grandeza de Pacheco, que estava acima de Van Gogh (1853 a 1890) e era páreo para Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848 a 1903): “Há treze anos, quando o artista (piracicabano) seguiu a Paris e pôs-se em contato com todas as tendências pictóricas da época, estudou o impressionismo, expressionismo, cubismo, surrealismo e abstracionismo. Como era profundamente sentimental, visceralmente nervoso, só se achou bem no clima milagroso do impressionismo. Pacheco se simpatizou com Van Gogh. Mas não procurou imitar

o artista delirante que pôs eletricidade animal nos vegetais. Numa Coisa Pacheco o superou: na distribuição da pintura, na febre das cores. Van Gogh não conseguiu libertar-se da pintura sombria, escura, influência da escola de Rembrandt, conforme Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão. Pacheco, por sua vez, tinha um rigor técnico. Ganhou prêmio em Paris. O Brasil, quando ele voltou, passou a perturbá-lo. Nos anos 40 sua arte retomou firmeza. Pacheco tem um pouco de Gauguin, guardadas as devidas proporções”.

Era um exercício comum de Osvaldo Ferraz colocar na roda discussões sobre a arte de vanguarda. Sua luta contra os trabalhos que considerava conservadores e passadistas era respeitada, porque sua formação cultural não era pequena. Quando o provocavam, puxava a pena para o seu nanquim e rabiscava no papel discursos primorosos sobre as artes plásticas, sempre alfinetando a velha guarda ‘de tecelões’. A criação para ele não podia mais ser entendida sem levar em conta que a realidade já tinha uma grande aliada, que era a máquina fotográfica. Por isso, competia aos pintores colocar na tela algo que estava acima do figurativismo. Para começar a conversa, usava em seus textos aforismos e princípios filosóficos contundentes. Uma das frases que gostava de citar era a do antropólogo social Gilberto Freire: “Os acadêmicos são os gramáticos da pintura”. E afirmava categoricamente que o movimento impressionista que arrastou Pacheco, liderado por Sagantini, italiano, Claude Monet, francês, tinha razão de ser. Quando essa escola ganhou forma “a França tornou-se o Himalaia universal da pintura”. Pois à máquina fotográfica havia sido destinada apenas a parte glacial do objeto: a nitidez das linhas, a idéia precisa do volume, em suma, toda a sua carpintaria geométrica. “E ao artista coube a impressão sensível, vital, emocional”. Nesse sentido, “o impressionismo alicerça-se na orgia da luz e no carnaval panteísta da cor. Na espessa pastosidade das tintas. Nos traços crus e evidentes do pincel. E ainda mais, nas indefinitas apresentações dos contornos”. Ou seja, naquilo que Pacheco fazia com maestria.

Arte não é distração nem brinquedo, é trabalho sério

Marcenaria, artes plásticas e música estão entre as muitas habilidades do artista plástico Eugenio Nardin, o homenageado no 55º Salão de Belas Artes de Piracicaba. Neto de austríaco, ele vem de uma tradição de homens educados para o trabalho. Seu avô era especialista em máquinas agrícolas e circulava pela área rural da cidade dando manutenção em equipamentos. Quando seus filhos adquiriram idade para iniciar algum ofício, construiu uma oficina no terreno anexo à casa e colocou a turma para aprender marcenaria. Assim surgiu a fábrica “Antonio Nardin e Filhos”, mais ou menos entre 1890 e 1900, ali na Rua D. Pedro I, atrás do Mercado Municipal, onde fica o posto de saúde.

Eugenio Nardin nasceu em 1920. Com 13 anos já estava no batente, aprendendo com o pai e os tios o ofício de entalhador. A empresa cresceu e chegou a ter mais de 50 funcionários. Seguindo o caminho profissional traçado na matriz doméstica, Eugênio Nardin abriu, em 1946, sua própria marcenaria, “Eugenio Nardin e Irmãos”. Além de móveis simples, sua indústria produzia peças entalhadas, cheias de detalhes típicos da renascença, estilo Luiz XV e D. João VI. Nesse universo de trabalho, a arte funcional estava sempre presente. Se no início seus móveis eram para decorar casas das famílias abastadas, Eugênio Nardin passou também a ser requisitado para desenvolver obras sociais, dentre as quais se destacam a porta da Igreja Catedral, em estilo

romano, a porta da Igreja São José, na Paulista, em estilo gótico, e a cadeira do bispo D. Ernesto de Paulo.

Mesmo envolvido com o ofício, que exigia precisão e método, o artista nunca perdeu a sintonia com as tintas e os pincéis. Ele contou que seu tio Paulo dava aulas para os sobrinhos num porão da casa do avô. “Lá aprendíamos modelagem e um pouco de desenho. Inclusive a criação artística sempre foi vista com muita seriedade por todos nós. Para chegar a ponto de poder criar alguma coisa, a pessoa tinha que saber como trabalhar”. Nesse sentido, Eugênio Nardin encontrou em Frei Paulo um mestre para toda a vida. “Perspectiva, volume, sombra, noção de cor, qualidade de tinta, todas essas técnicas aprendi com ele”, lembra.

Eugênio Nardin era amigo de todos os artistas da cidade. Angelino Stella, Álvaro Sêga, Manoel Martho, Eugênio Losso, Archimedes Dutra e seus irmãos, Adâmoli, enfim. “Formávamos uma verdadeira comunidade. Inclusive nossa idéia era nos organizarmos melhor para que as artes plásticas pudessem se desenvolver com a grandeza que ela merecia”. Nesse sentido, todos tinham Arquimedes como líder. “Ele foi a pessoa que mais batalhou pelas artes plásticas na cidade e não conseguia admitir que o movimento artístico local continuasse desorganizado”. Foi assim que no final da década de 40, criaram a Associação dos Artistas Plásticos de Piracicaba (APAP), em uma reunião da trupe no Lar dos Velhinhos e escolheram Archimedes, Eugênio Losso e Davi Antunes para encabeçar a criação do 1º Salão de Belas Artes de Piracicaba. O tempo passou. Os acadêmicos de Piracicaba tiveram seus dias de glória. A estrutura de salões e prêmios que construíram na cidade tornou-se um exemplo nacional. Porém um dia o líder da turma partiu e as artes plásticas perderam muito com isso. Segundo Eugênio Nardin, de fato existe uma fase anterior e posterior a Arquimedes.

Aos 87 anos, Eugênio Nardin é um homem de hábitos simples. Diariamente, assim que o sino da Catedral marca meio-

dia, é possível vê-lo no Bar do João, na Moraes Barros, próximo de sua casa, tomando uma cervejinha. Sempre levou a vida numa boa. Quem não o conhece não consegue imaginar que ele já foi regente da Orquestra Piracicabana, violinista do Coro da Congregação Mariana e um freqüentador voraz das atividades que aconteciam no Teatro Santo Estevão, nos velhos tempos da Sociedade Cultura Artística. “Na inauguração da catedral de Santo Antonio, no dia 24 de dezembro de 1949, eu que dirigi o grupo que cantou em latim, o Te Deum”, conta entusiasmado.

Ao recordar a construção da Pinacoteca, sentimentos bons e tristes se misturam à memória do tempo e Eugênio Nardin toca no ponto central da questão, porque o templo das artes plásticas teve seus dias de glória, recebeu as obras premiadas, muitas doações e estava com um futuro brilhante desenhado no horizonte. Mas a laje plana impermeabilizada da cobertura foi se desgastando. Depois de alguns verões, as águas da chuva começaram a deixar marcas nas paredes do edifício. Os arquitetos foram chamados para ver o que estava acontecendo e concluíram que a impermeabilização deveria ser refeita ou uma nova cobertura de telhas sobre a laje seria uma alternativa para eliminar o problema. Segundo o arquiteto João Chaddad, a técnica de impermeabilização de lajes só é eficiente em regiões temperadas. “No Brasil, ela poderia ser usada da região de São Paulo para baixo. Em regiões mais quentes, a dilatação destrói a camada e a infiltração é inevitável”. Como Piracicaba fica numa região relativamente quente, a resistência de uma laje impermeabilizada também não é muito longa. Depois de dez anos, a pinacoteca foi tomada por infiltrações. “Naquele tempo o material usado para impermeabilizar também não era lá grande coisa”, observa Chaddad. Começou assim a temporada de crises da pinacoteca. Porque a cada nova fase de chuvas, o medo de colocar as obras em risco era maior. A primeira reforma foi realizada no governo Adilson Maluf (PMDB). Devido à umidade, os tacos do asso-

alho do salão principal tiveram que ser retirados. No lugar, foi colocado um tapete sintético. O tapete também não resistiu e apodreceu. Foi substituído por piso de cimento. No primeiro governo do PT, no final dos anos 80, uma forte chuva exigiu que uma parte do acervo fosse transferida para um local mais seguro e as obras foram parar na sala de oficinas da pinacoteca, no piso inferior, único espaço do prédio em que não havia infiltrações.

Na década de 90 foi construído um telhado para proteger a laje e vários condutores para dar vazão à água da chuva. Existem dúvidas se o telhado de telhas metálicas teve ou não problemas técnicos em sua construção. Porque a cada temporada de chuva o caos voltava e o funcionamento da pinacoteca tinha que ser interrompido. Os condutores entupiam facilmente. Chegou-se a cogitar a hipótese de cortar as árvores do jardim da praça para tentar resolver o problema de uma forma radical. Mas a Secretaria do Meio Ambiente (Sedema) não aprovou a idéia. Tirava-se semanalmente uma quantidade enorme de folhas que caíam nos condutores. O teto novo, que deveria ser a solução do problema, tornou-se somente mais um problema.

Em 1994, a prefeitura acionou a construtora que colocou o telhado para que ela reparasse as possíveis falhas de execução da obra, mas nada se fez. E a pinacoteca precisou ser gradativamente interditada. O primeiro passo foi parar com os salões e grandes exposições, depois desativou as bibliotecas. Na sequência, ficou impossibilitado o uso da sala de vídeo. Todas as obras – mais de 450 trabalhos entre esculturas, pinturas e objetos – saíram da reserva técnica e das paredes e foram encostadas, lado a lado, num mesmo espaço. No início de 2001 a pinacoteca teve que ser fechada novamente. Enquanto a reforma não acontecia, o templo das artes plásticas ficou sem atividade e as exposições foram para o hall do “teatro Municipal Dr. Losso Neto”. O salão de arte contemporânea, que também deveria acontecer ali, foi incorporado à agenda do Engenho Central. Por falta de alguém

que apresentasse uma solução, a sociedade piracicabana e a comunidade artística local acabaram se conformando com a idéia de que a cidade nunca mais teria de volta o espaço.

Com o atual governo, que fez uma reforma completa em todas sua estrutura, a pinacoteca pôde novamente voltar à ativa e retomar o fio da tradição. A notícia fez, no sentido metafórico, Eugênio Nardin levantar as mãos aos céus e agradecer: “Esta casa, meu Deus, construída com tanto esforço para coroar o sonho de toda uma geração havia sido entregue ao abandono. Dava tristeza lembrar que a Pinacoteca estava fechada por causa de coisa tão simples de se resolver como infiltrações e goteiras. Parecia que ninguém estava entendendo absolutamente nada sobre o que sonharam os nossos maiores artistas. Hoje me sinto feliz ao vê-la novamente aberta e com planos de retornar aos seus momentos de glória”.

Usocapião

Não foi pequeno o empenho dos prefeitos anteriores para tentar recuperar o prédio da pinacoteca. Desde os anos 80, porém, quando começaram os primeiros sinais de que o espaço não se encontrava mais em condições de uso, havia possibilidade somente de fazer intervenções tópicas para amenizar o caos, como a troca das calhas, condutores, assoalhos. Até o telhado chegou a ser reformado. Antonio Carlos de Mendes Thame (PSDB), Humberto de Campos (PSDB) e José Machado (PT), cada qual à sua maneira, agiram dentro de suas possibilidades, mas não conseguiram por um ponto final à questão. A falta de recursos, somada à impossibilidade legal, pelo fato do prédio não ter titulação, travava qualquer iniciativa mais ousada. Aparecida Gregolin Abe e Heitor Gaudenci, secretários da Ação Cultural, procuraram trabalhar com empenho pela pinacoteca, tendo Cláudia Paléo como diretora da casa. No governo do PT havia inclusive recursos para a reforma, que viria da Petrobrás, o que exigiu de Gaudenci e de Eduardo Borges Araújo, então presidente da APAP, empenho redobrado porque acreditavam que, enfim, a reforma sairia do papel. Porém, a falta de documentação do prédio obrigou abortar a iniciativa, pois o recurso não pôde ser liberado porque esbarrou na ilegalidade do prédio. O fato é que se passaram vários governos nessa situação de impasse.

Quando Darcy Longo Libardi assumiu a direção da pinacoteca, o prédio estava em uma situação limite, sem condições

mínimas de uso e ainda não havia nenhum documento que assegurasse sua existência. Seu compromisso foi encontrar uma fórmula que permitisse superar aquela realidade deprimente. Maria Conceição Bortoleto, professora preocupada com a cultura local, se predispôs a ajudar como voluntária na pesquisa das informações publicadas no Jornal de Piracicaba desde a origem do prédio para compor um dossiê. Foram dois meses intensos de pesquisa. Justino Lucente fotografou todas as notícias encontradas, montou-se uma pasta com os documentos, posteriormente encaminhada ao procurador geral do município Sérgio Bissoli. A equipe da procuradoria elaborou um processo, que, por sua vez, foi entregue à Quarta Vara Cível de São Paulo, em 2005. No dia 3 de abril de 2006 o juiz deu parecer favorável e, por usucapião, o prédio da pinacoteca pôde ser reintegrado ao município. Com a legalização, o prédio foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural (Codepac), a pedido de sua presidente Rosângela Camolese. A partir de então, a prefeitura estava, finalmente, liberada para intervir no espaço e pôr um ponto final ao pesadelo que manteve um dos mais importantes patrimônios artísticos da cidade em estado de letargia. Barjas Negri, para não perder o momento histórico, enxugou como pôde o orçamento da máquina administrativa e conseguiu recursos próprios para a obra. Agora a Pinacoteca Miguel Dutra, totalmente reformada e restaurada, está em condições de desenvolver projetos com apoio da Lei Rouanet. É o marco de uma nova história.

Artistas premiados pelo Salão de Belas Artes

Prêmios em dinheiro: 1º, 2º e 3º prêmios (em 1984; 4º, 5º, 6º, 7º, 8º e 9º) e prêmio aquisição Prefeitura Municipal. Prêmios Honoríficos: Medalha de Ouro, Prata e Bronze e Menções Honrosas. Em 1986, houve a reformulação da Lei, permanecendo apenas as medalhas, menções e aquisições.

PINTURA

ADELINA TOPAN DE CASTRO RIOS medalha de bronze em 1984, prêmio aquisição câmara municipal em 1987. ALBERTO THOMAZI 3º prêmio em 1953, 2º prêmio em 1954 e 1955, 1º prêmio em 1961, 3º prêmio em 1965, medalha de prata em 1966, 1º prêmio em 1970, 2º prêmio em 1973, prêmio aquisição em 1976, medalha de ouro em 1977. AGNALDO FERREIRA MONOCHIO prêmio aquisição prefeitura municipal em 1990, menção honrosa em 1991. ALCIDES NAVAJAS 2º prêmio em 1982. ALCIDES ROZANI menção honrosa em 1973, prêmio aquisição em 1970 e 1982. ALCIONE T. AGOSTINHO medalha de bronze em 1984. ALDO CARDARELLI prêmio aquisição em 1958, 1º prêmio em 1966, 2º prêmio em 1969, medalha de ouro em 1976, 1º prêmio em 1978, 1º prêmio em 1982, 1º prêmio em 1984, 1º prêmio em 1985. ALDO STOPPA menção honrosa em 1983, medalha de prata em 1986, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1987, prêmio aquisição

Prefeitura Municipal em 1989, medalha de bronze em 1993. ALEXANDRE FAUSTO medalha de bronze em 1982. ALEXANDRE REIDER prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2002. ALFEU BARBOSA menção honrosa em 1997. ALFREDO ROCCO medalha de prata em 1983, medalha de ouro em 1984. ALÍPIO DUTRA 1º prêmio em 1953. ÁLVARO PAULO SÊGA prêmio aquisição em 1963, 3º prêmio em 1967, 2º prêmio em 1968, medalha de prata em 1977. AMÉRICO ÍTALO NASO menção honrosa em 1959. ANA MARIA COELHO MONTEIRO prêmio aquisição Móveis Ferrari em 1985. ANDRÉ LUIZ PINTO DE MIRANDA menção honrosa em 2001. ANDRÉA CRISTINA RAYMUNDO CHIMELLO prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1991. ANGELA MENDES DIAS menção honrosa em 1994. ANGELINA WALDEMARIN MESSEMBERG menção honrosa em 1976, . ANGELINO STELLA 3º prêmio em 1965, 2º prêmio em 1967, prêmio D.C.M. em 1968, medalha de prata em 1970, 2º prêmio em 1977. ANGELO SIMONE 3º prêmio em 1962. ANTONIA DORACY MARIANO SAMPAIO menção honrosa em 1985. ANTONIO DO NASCIMENTO PORTELLA medalha de bronze em 1971, medalha de prata em 1972, prêmio aquisição em 1978, medalha de prata em 1990. ANTONIO DONATO FERRAZ SALVEGO menção honrosa em 1995, medalha de bronze em 1996. ANTONIO FEDEREGHI prêmio aquisição em 1983. ANTONIO FERNANDO CESTARI menção honrosa em 1992. ANTONIO PACHECO FERRAZ 2º prêmio em 1953, 1º prêmio em 1960, 2º prêmio em 1961, 1º prêmio em 1965, medalha de prata em 1967, medalha de ouro em 1970, prêmio aquisição em 1974 e 1977, prêmio aquisição em 1984, 2º prêmio em 1985. ANTONIO SALVADOR prêmio aquisição em 1982. ANTONIO SERGIO MIGLIACCIO prêmio aquisição em 1983. ARCANGÉLO IANELLI prêmio aquisição em 1965. ARCHIMEDES DUTRA 1º prêmio em 1954, 1º prêmio em 1956, 2º prêmio em 1960, me-

dalha de ouro em 1967, prêmio aquisição em 1975, 1º prêmio em 1976, 1º prêmio em 1977. ARLINDO CASTELANI DE CARLI medalha de ouro em 1975, 2º prêmio em 1981. ARMANDO CESAR ALEANDRE prêmio aquisição em 1984. ARNALDO BARBIERI menção honrosa em 1969. ARY DE QUEIROZ BARROS medalha de bronze em 1987, menção honrosa em 1988. ÁUREA PITTA ROCH prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996, medalha de bronze em 1997. AURÉLIO FERAZ COSTA menção honrosa em 1982. ATÍLIO BALDOCCHI medalha de bronze em 1976. BEATRIZ ALGODOAL prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996. BEATRIZ HELENA FERREIRA MENDONÇA menção honrosa em 1992. BENEDICTO EVANGELISTA COSTA menção honrosa em 1982, medalha de bronze em 1984, medalha de prata em 1985. BENEDICTO JOSÉ ANDRADE 2º prêmio em 1964, medalha de prata em 1965. BETI MARTINS SOARES menção honrosa em 1997. BRUNO FELISBERTI 2º prêmio em 1958, 3º prêmio em 1959, medalha de bronze em 1965, prêmio aquisição em 1969, medalha de prata em 1971, medalha de ouro em 1972. CAMARGO FREIRE medalha de bronze em 1971. CARLOS AMÉRICO TAROCCO prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2000. CARLOS EDUARDO ZORNOFF prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2002, menção honrosa em 2003, medalha de ouro em 2006. CARLOS ROBERTO DA COSTA GARCIA prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2001, medalha de prata em 2002, medalha de prata em 2004. CAIO CARVALHO prêmio aquisição em 1981. CARLOS DE SÃO THIAGO LOPES menção honrosa em 1987, medalha de prata em 1988. CARMELO GENTIL FILHO menção honrosa em 1991, medalha de bronze em 1992. CÁSSIA MARIA FRANCO ARCOVERDE menção honrosa em 2001. CECÍLIA FERRAZ GUIMARÃES prêmio aquisição em 1958. CÉLIA MOLINA menção honrosa em 1989. CESAR OSCAR PELEGRINO menção hon-

rosa em 1974, medalha de bronze em 1975. CESARINA O. CAMPOS 8º prêmio em 1984, prêmio aquisição em 1986. CIUMARA DE CASTRO ALVES medalha de prata em 1995. COLETE PUJOL prêmio aquisição em 1959. CLÁUDIA STELLA R. SANTANA menção honrosa em 1999. CLODOALDO GIOVANI MARTINS prêmio aquisição Câmara Municipal em 2006. CLÓVIS PESCIO prêmio aquisição Câmara Municipal em 1989. DÁCIO DE SOUZA CAMPOS menção honrosa em 1978. DANIEL MERCEDES TERTO medalha de bronze em 1990. DANIELA COSTA DE QUEIROZ menção honrosa em 2001. DENISE OTERO STORER prêmio aquisição prefeitura municipal em 1991, medalha de ouro em 2003. DEUSDEDITH CAMPANELLI medalha de prata em 1979, 1º prêmio em 1983. DIMAS RODRIGUES VIEIRA prêmio aquisição em 1976. DINAELE CESAR BARBOSA menção honrosa em 1987. DIRCÉA ALVES MOUNTFORT medalha de bronze em 2001, medalha de prata em 2003. DJALMA URBAN menção honrosa em 1977, medalha de bronze em 1979, medalha de prata em 1981, 2º prêmio em 1984. DOUGLAS ALVES DE MOURA medalha de bronze em 1989. DURVAL PEREIRA medalha de prata em 1974, prêmio aquisição em 1971. EDMILSON CANDIDO DE OLIVEIRA medalha de ouro em 2004. EDSON RONTANI menção honrosa em 1971. EDUARDO BORGES ARAÚJO menção honrosa em 1984, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1994, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 1995, medalha de ouro em 1996, prêmio Prefeitura Municipal aquisitivo em 1998, prêmio aquisitivo prefeitura municipal em 2003, prêmio aquisição Câmara Municipal em 2004, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2006. EDUARDO FERREIRA GROSSO menção honrosa em 1975, prêmio aquisição em 1976, medalha de bronze em 1997, prêmio Prefeitura Municipal aquisitivo em 1998, Medalha de Prata em 1999, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2000, medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada

com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2002, prêmio workshop em 2003. EDUARDO ROMANO ALCINDO 1º prêmio em 1966. EDUARDO OSTERGREN medalha de bronze em 1983, medalha de prata em 1985. EDWARD PORTO medalha de bronze em 1973. EDY GOMES CAROLLO medalha de bronze em 1978. ELIANA ZANCANER CASTILHO prêmio aquisitivo Câmara Municipal em 2005. ELENICE DE OLIVEIRA MENEGON prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2003. ELOISA ANTONIETA DEL NERY RIZZO prêmio aquisição Móveis Corazza e menção honrosa em 1990. ELVIN ALVES menção honrosa em 1969. ERALDO CARLOS LACERDA medalha de bronze em 1996. ERMELINDO NARDIN menção honrosa em 1960. ETHEL LAWDES DE OLIVEIRA menção honrosa em 1971, 2º prêmio em 1972. ETTORE FEDERIGHI 2º prêmio em 1963, 2º prêmio em 1971. EUGENIO MOGOR. Prêmio aquisição em 1973. EULINA PENNA menção honrosa em 1984. EVA CASTIEL, medalha de bronze em 1980. ÉZIO AMERICO MUNNARI medalha de bronze em 2003. FABÍOLA VITTI MÔRO menção honrosa em 1994. FAUSTINO FERNANDES DE SOUZA prêmio aquisição em 1962, prêmio D.C.M. em 1963, medalha de bronze em 1967 e 1977, medalha de prata em 1983. FERNANDO BREJÃO FELICIANO medalha de prata em 2002. FLORA TAKEUTI MASTRIA prêmio aquisição em 1984. FLORIZA NASSIF menção honrosa em 1984. FRANCELINO A. RODRIGUES VIEIRA menção honrosa em 1989, medalha de prata em 1993. FRANCISCO BUENO DE AGUIAR menção honrosa em 1973. FRANCISCO CIMINO medalha de bronze em 1979. FRANCISCO CUOCO prêmio aquisição em 1960. FRANCISCO PEREIRA FILHO medalha de bronze em 1986. FRANCISCO PRIORI medalha de bronze em 1972. FRANCISCO S. HERNANDEZ menção honrosa em 1984. GALINA SCHEETKOFF menção honrosa em 1983. GASTÃO DE ASSIS PA-

CHECO prêmio aquisição em 1980. GENY FRIGORI BARBIERI menção honrosa em 1987. GERALDO DE SOUZA 3º prêmio em 1958. GERSON POMPEU PINHEIRO medalha de bronze em 1970. GIANCARLO ZORLINI menção honrosa em 1968, medalha de bronze em 1972. GIL SCHEREIBER DA SILVA prêmio aquisição Colina Mercantil de Veículos em 1984, prêmio aquisição Banespa em 1985, prêmio Mateus Ferrari em 1988, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1994, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2002, medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2003. GILBERTO GERALDO medalha de bronze em 1987, medalha de prata em 1988, prêmio Colina Mercantil de Veículos em 1989.. GILBERTO DOS ANJOS EVARISTO medalha de bronze em 1988, medalha de prata em 1989, prêmio Colina Mercantil de Veículos em 1989. GINO BRUNO prêmio aquisição em 1969, prêmio aquisição em 1972. GLADYS KANTOVITZ FERREIRA menção honrosa em 1990, menção honrosa em 1996, medalha de bronze em 2000. GLICÉRIO GERALDO CARNELOSSO prêmio aquisição em 1976. GUIDO MONDINI medalha de bronze em 1976. GUIMAR DINIZ RODRIGUES prêmio aquisição em 1981, prêmio aquisição em 1986. GUMERCINDO DE LOURDES DUARTE prêmio Adelmo Marrucci em 1977, 1º prêmio em 1978, prêmio aquisição em 1979, medalha de bronze em 1983, 4º prêmio em 1984, medalha de ouro em 1990. HAMILTON ANTONIO DORIGATTI prêmio aquisição Colina Mercantil de Veículos em 1985. HELENA KAZUE NAKAI prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996, medalha de bronze em 2002. HELENE MATILDES GALLENKAMP medalha de bronze em 1983. HÉLIO BECHERINI menção honrosa em 1972. HERMES BERNARDI menção honrosa em 1979. HERMÍNIA GOMES BIZETO medalha de bronze em 1995 e medalha de prata em 1996, menção honrosa

em 2002. HEZIR GOMES menção honrosa em 1959. HIDELEBRANDO MARTINS DE ALMEIDA prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1990. HILTON PAULO GRECO prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1997, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1999, medalha de bronze em 2002. HUGO JOSÉ BENEDETTI 1º prêmio em 1957, medalha de prata em 1958, 1º prêmio em 1969, 2º prêmio em 1970, medalha de ouro em 1971, 1º prêmio em 1975, prêmio aquisição em 1976. ILARA LUZ MACHADO menção honrosa em 1966. INOCÊNCIO BORGHESI 2º prêmio em 1969. IVETE ALTÍSSIMO prêmio aquisição Fundo de Apoio à Cultura em 1999. JANE BRUMBERG medalha de bronze em 1984. JANETH F. YASBEK prêmio aquisição Banespa em 1984, menção honrosa em 1985. JANY MARLENE RUCK menção honrosa em 1988. JOÃO B. CAVALCANTI menção honrosa em 1971. JOÃO BATISTA DOS SANTOS menção honrosa em 1983. JOÃO BATISTA FRACARI menção honrosa em 1998. JOÃO DUTRA 1º prêmio em 1955, 2º prêmio em 1957, Medalha de Ouro em 1965, 1º prêmio em 1968, 1º prêmio em 1971, 1º prêmio em 1972, 1º prêmio em 1981. JOÃO FERNANDO BARBOSA DE GODOY medalha de bronze em 1989, medalha de bronze em 1990. JOÃO GORGA FILHO menção honrosa em 1974. JOÃO PEDRO GODINHO NETO menção honrosa em 1983. JOAQUIM PIRES ESTEVES DE MATTOS medalha de prata em 1990. JOAQUINA SOBRAL prêmio aquisição e medalha de prata em 1980. JOÃO EGÍDIO ADAMOLI prêmio aquisição em 1967, medalha de bronze em 1968, medalha de prata em 1961, medalha de prata em 1971, prêmio aquisição em 1972. JONAS BRAZ medalha de bronze em 1988. JONAS LEME menção honrosa em 1994, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 1995, medalha de bronze em 1996. JOSÉ ANTONIO MORETTO menção honrosa em 1983. JOSÉ BASSILONI JR menção honrosa em 1974, medalha de bronze em 1977. JOSÉ CAMPOS DE ARA-

GÃO menção honrosa em 1972. JOSÉ FERRAZ POMPEU prêmio aquisição em 1963, 2º prêmio em 1959, prêmio aquisição em 1970, prêmio aquisição em 1997, menção honrosa em 1987, medalha de prata em 1992. JOSÉ FERREIRA menção honrosa em 1971, prêmio aquisição em 1973, prêmio aquisição em 1978. JOSÉ FRANCO DO NASCIMENTO 2º prêmio em 1965, prêmio aquisição em 1960. JOSÉ LOPES prêmio aquisição em 1978, menção honrosa em 1985. JOSÉ MARCONDES medalha de prata em 1986, prêmio aquisição porta larga em 1990, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 1992, prêmio aquisitivo Câmara Municipal em 1997. JOSÉ ORTIZ MONTEIRO menção honrosa em 1981. JOSÉ RIOS PINTO medalha de prata em 1979, 6º prêmio em 1984. JOSÉ VALENTIN POSTAL medalha de bronze em 1986. JOSELEA VILA medalha de bronze em 1991. JOSIAS BRAS medalha de bronze em 1988. JUAREZ VENÂNCIO MELLO medalha de prata em 2006. JULIA MARIA PIOLTINE ANELONI medalha de bronze em 1988. KLAUS (NIKOLAUS) REICHARDT menção honrosa em 1993, prêmio aquisitivo prefeitura municipal em 1995, Medalha de Bronze em 1999, medalha de prata em 2001. KYU TAE KIM menção honrosa em 1991. LAÉRCIO JOSÉ MORETTI prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1991, menção honrosa em 1996, medalha de bronze em 1998, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1999, prêmio aquisição Fundo de Apoio à Cultura em 2000 (Júri Popular-escolhido na abertura do Salão), prêmio aquisição Câmara Municipal em 2002. LAVÍNIA RODRIGUES TRÉBBI menção honrosa em 1996. LEDA ZANCANER SALLES menção honrosa em 2004. LEILA MARTINS TEBET prêmio aquisição câmara municipal em 1988. LENITA JANKOVITZ prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1993. LÍDIA MADEIRA SAN JUAN menção honrosa em 1998, menção honrosa em 2003. LILIANA M. A. C. ALVES menção honrosa em 2006. LIDIA PARDINI menção honrosa em 1990. LÍDICE

SALGOT medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2006. LÍGIA PRADO menção honrosa em 1984, prêmio aquisição câmara municipal em 1990. LIZETE ZEN prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996. LUCÍLIA FRAGA medalha de prata em 1970. LÚCIA R. S. RICOBELLO prêmio Jornal de Piracicaba em 2005. LUISA GALESÍ medalha de bronze em 1989. LUIZ ANTONIO LUCAS prêmio aquisitivo Câmara Municipal em 2006. LUIZ ALBERTO HAMEM menção honrosa em 1980. LUIZ ANTONIO LUCAS prêmio aquisitivo Câmara Municipal em 2003. LUIZ EGÍDIO SIMONI 2º prêmio em 1980. LUIZ HENRIQUE DE SOUZA prêmio exposição individual em 2003. LUIZ GOBETH FILHO prêmio aquisição em 1979, prêmio aquisição Colina Mercantil de Veículos e menção honrosa em 1990, medalha de bronze em 1991, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1992, medalha de prata em 1994. LUIZ LABOZETTO medalha de bronze em 1981. LUIZ ZEMINIAN prêmio aquisição Iacuf em 1988. LUZIA RODRIGUES DE CAMARGO menção honrosa em 1995, menção honrosa em 1996, prêmio aprimoramento técnico em 2003. MANOEL MARTHO 2º prêmio em 1965, menção honrosa em 1967, 3º prêmio em 1968, 2º prêmio em 1977, medalha de bronze em 1979, medalha de prata em 1984, medalha de ouro em 1989, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 1992. MANOEL NAVARRO 1º prêmio em 1979. MANOEL MALLOL MERINO prêmio aquisição viação piracema em 1988. MANOEL RODRIGUES LOURENÇO medalha de bronze em 1967, 2º prêmio em 1974, 3º prêmio em 1978, medalha de prata em 1982, prêmio aquisição em 1984. MARCELO ROMANI BORGES DE ARAÚJO, prêmio aquisição Construtora Ivan Montebelo em 1993, medalha de prata em 1997, medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2000, medalha de ouro em 2002, prêmio formação teórico em 2003, prêmio aquisitivo Câmara Municipal

em 2006, medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2006. MARCELO MIURA medalha de prata em 1996, menção honrosa em 2002. MARCIA HERSZKOWICZ menção honrosa em 1966. MARCIEL OHELMMEYER FILHO prêmio aquisição em 1983. MÁRCIO ANTONIO LEITÃO medalha de bronze em 1984. MARCIO ANTONON DE SOUZA 1º prêmio em 1980. MARCIO PETRONI menção honrosa em 2003. MARCOS ANTONIO MOREIRA prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2003. MARIA ALZIRA B. DE PAULA medalha de bronze em 1993, medalha de prata em 1996. MARIA CECÍLIA NEVES menção honrosa em 1979, prêmio aquisição Móveis Corazza em 1989, menção honrosa em 1991, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1993, prêmio Whaler Metalúrgica em 1994, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1995, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1997, medalha de ouro em 1998, medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2001, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2002, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2005. MARIA DÉLIA PRATA DE ANDRADE menção honrosa em 2001. MARIA JOSÉ SPIRONELLO prêmio Prefeitura Municipal aquisitivo em 1998. MARIA DE LOURDES AMARAL FACCIO 1º prêmio em 1966. MARIA DE LOURDES ORTOLANI ARRUDA 7º prêmio em 1984. MARIA GUIDA AVERSA DAVANZO menção honrosa em 2005. MARIA GRAZIELA B. FRANÇA menção honrosa em 1974. MARIA STELLA LOTUFO BELARDI medalha de bronze em 1978. MARIA TERESA LOMBARDI BARBOSA FERRAZ menção honrosa em 2003. MARIA THERESA FERNANDES menção honrosa em 1975. MARIA THEREZINHA BELOTTO MALAGA menção honrosa em 1986. MARISA R. DA SILVA PARDINI prêmio aquisição Câmara Municipal em 2001. MARIZE FERRARINI F. BODINI menção honrosa em 1999. MARLI IVETE R. PEREIRA

menção honrosa em 1997. MARLY CUOCCO menção honrosa em 1992. MARY LUCIA SUKRIEH AL ASSAL menção honrosa em 1991, medalha de prata em 1993. MAURITO GANZAROLLI medalha de bronze em 1982, medalha de prata em 1983, prêmio aquisição em 1985, prêmio aquisição Sociedade Civil Organização Contábil Universo Ltda em 1989. MAURÍCIO TAKIGUTHI medalha de ouro em 2005. MAZZA FRANCESCO medalha de bronze em 1974, 2º prêmio em 1979. MAZAKO ANDO medalha “Eugênio Luiz Losso” cumulada com prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba em 2006. MIGUEL LOPES PALLAS 5º prêmio em 1984. MILTON MARTINI menção honrosa em 1986. MILTON MOURA prêmio Portovel Veículos em 1994. MILTON PEREIRA menção honrosa em 1974. MILTON SILVEIRA CRISTOVAM menção honrosa em 1975, medalha de bronze em 1966, prêmio D.C.M. em 1968. MIRIAN VOLPE SILVA menção honrosa em 1999. NACIB MACKLE 3º prêmio em 1964. NADIA REGINA GESUELLI CIÚRCIO prêmio Spavieri Estúdio Fotográfico em 1985. NELSON BRAGA JÚNIOR prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2000. NEUSA MARTINS MORAES menção honrosa em 1986. NEUSA SAMPAIO ANTONIELLE prêmio aquisição Móveis Corazza em 1985. NICE ALDROVANDI 3º prêmio em 1963. NICOLE COTAREL prêmio aquisição em 1979. NICOLA PETTI 2º prêmio em 1962, prêmio aquisição em 1965, 2º prêmio em 1967, medalha de ouro em 1968. NILO FERNANDES SIQUEIRA prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1990. NIUZA PALU ALCARDE prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1999. NIVALDO DAMY INFORZATO medalha de bronze em 1972. OLAVO FERREIRA DA SILVA prêmio aquisição em 1953, medalha de bronze em 1968, medalha de prata em 1976, prêmio aquisição em 1978, 3º prêmio em 1984, prêmio aquisição New Shop em 1985, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1986. OLAVO SOARES PINTO DE MORAES menção honrosa em

1972, menção honrosa em 1981. OLGA PEREIRA SARDINHA medalha de bronze em 1995. OLGA RIZZI COELHO menção honrosa em 1977. OLINDA SAYEG SAYON prêmio aquisição Portovel Veículos em 1993. OSMAR DOS SANTOS medalha de prata em 1998. OSMAR DOS SANTOS SOARES prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 1995. OSMAR PELEGATTA prêmio aquisição em 1966, menção honrosa em 1970. ORESTES PEZZOTI prêmio aquisição em 1963. OSCAR COSTA menção honrosa em 1968. OSMAR MACIEL menção honrosa em 1984, menção honrosa em 1985. OSWALDO ANTONIO VICENTE menção honrosa em 1988 e 1989. OSWALDO LOBO prêmio aquisição em 1970, medalha de bronze em 1972, prêmio aquisição em 1977. OSWALDO TEIXEIRA prêmio aquisição em 1957. PAULA CAETANO medalha de bronze em 1980. PAULA GONÇALVES DE SOUZA menção honrosa em 1996. PAULO MARIA DE SOROCABA (FREI) prêmio aquisição em 1954. PAULO ANTONIO CAZZARO menção honrosa em 1974, prêmio aquisição em 1979, menção honrosa em 1990, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1991. PAULO DE CARVALHO prêmio Prefeitura Municipal aquisitivo em 1998, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1999, medalha de bronze em 2005. PAULO FONSECA DE BARROS menção honrosa em 1979, medalha de bronze em 1985. PAULO ANTONIO NILSON menção honrosa em 1974. PAULO ROBERTO QUEIROZ RODRIGUES menção honrosa em 2002. PAULO SÉRGIO JARDIM BRANCO prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1996. PEDRO BIERKENS-TEIN menção honrosa em 1979. PEDRO CHIARINI NETO 3º prêmio em 1962. PEDRO GAVA medalha de bronze em 1981, medalha de prata em 1984, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1988, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1989, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1990, menção honrosa em 2003. PRESENTACIO M. BORGES prêmio aq-

sição Colina Mercantil de Veículos em 1987. RANULPHO DE CAMPOS SALLES FILHO 2º prêmio em 1975, menção honrosa em 1976, 3º prêmio em 1978, prêmio aquisição em 1986, menção honrosa em 1988. RENATO WAGNER menção honrosa em 1966, prêmio aquisitivo em 1970, medalha de bronze em 1974, 3º prêmio em 1976, medalha de prata em 1978, 2º prêmio em 1983, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1986, medalha de ouro em 1991, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1993. ROGÉRIO CAVALHERI menção honrosa em 1989. ROCCO CAPUTO prêmio aquisição Câmara Municipal em 1996, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2001, prêmio exposição individual em 2005, menção honrosa em 2006. RODRIGO ZANIBONI medalha de bronze em 2004. RONALDO BONER JR. medalha de bronze em 1996, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1997, prêmio aquisição Câmara Municipal em 1998, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2004, medalha de prata em 2005. RONALDO CIRIBELLI prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2004. RONALDO LOPES medalha de bronze em 1987, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1990 e 1991. ROSA MARIA MAINIERI CAVALHEIRO menção honrosa em 2002. ROSA MARIA SANTIAGO MARCONDES DE MENEZEZ SOARES prêmio aquisição Câmara Municipal em 2002. ROSANA ALBERTINI menção honrosa em 1994. ROSANE RIGHI MARTINS RUBIO GAUSS menção honrosa em 1989. SALETE DE OLIVEIRA VELLA menção honrosa em 1986. SALVADOR RODRIGUES JUNIOR 3º prêmio em 1961, 3º prêmio em 1967, 1º prêmio em 1974, medalha de prata em 1975, 2º prêmio em 1976, prêmio aquisição em 1981, medalha de ouro em 1983. SALVADOR SANTISTEBAN 3º prêmio em 1961, prêmio aquisição em 1962, menção honrosa em 1965, medalha de bronze em 1969, 1º prêmio em 1973, medalha de prata em 1984. SANTE BULO prêmio D.C.M. em 1968, medalha de prata em 1973. SAVERIO PALMIERI menção hon-

rosa em 1967, medalha de bronze em 1973. SEBASTIÃO R. MIRANDA prêmio aquisição em 1984. SÉRGIO CAIRES BERBER prêmio aquisitivo Jornal de Piracicaba, cumulado com a medalha “Eugênio Luiz Losso” em 2004. SILVIA HELENA BARATO RUBIANO prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2004. SÓLON BOTELHO medalha de bronze em 1971, medalha de prata em 1972. SONIA AYRES GABRIELLE prêmio aquisição em 1985. SONIA DA ROCHA BRITO GERIN medalha de bronze em 1975. SONIA MARIA DE STÉFANO PIEDADE medalha de prata em 2000. SUELI APARECIDA CÉSAR menção honrosa em 2005. TABAJARA HELEODORO medalha de prata em 1991, medalha de bronze em 1992. TARCISO DE BARROS LORENA menção honrosa em 1994. TULIO MUGNAINI prêmio aquisição em 1959, 1º prêmio em 1968. UBIRAJARA REIS PIMENTA JUNIOR menção honrosa em 1996. VALDEREZ MENDES THAME menção honrosa em 1998. VIRGINIA MARIA PINHEIRO prêmio aquisição em 1983, medalha de bronze em 1986, medalha de prata em 1991. WAGNER BALDIN DO AMARAL LEONE menção honrosa em 1989. WALDEMAR FOSCO menção honrosa em 1988, menção honrosa em 1992. WANDA AVILLA RODRIGUES OTERO menção honrosa em 1978. WANIA LOMBARDI CAZO menção honrosa em 2001. WILMA PIERINI BRANDÃO menção honrosa em 1986. WILSON CRESPO DUPONT menção honrosa em 1980. YRÍADES SCHIMIDT menção honrosa em 1995. YVONE KURATOMI prêmio aquisição Colina Mercantil de Veículos em 1988. ZENI HADAD ESBAILE 9º prêmio em 1984.

ESCULTURA

ADOIL JOSÉ DA COSTA prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1991. AGAIR CLIC menção honrosa em 1983. ALDO MENEGON NETO menção honrosa em 1981, meda-

lha de bronze em 1982, medalha de prata em 1984, 1º prêmio em 1985, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1987, medalha de prata em 1990. ALFREDO JOSÉ RICARDO 1º prêmio em 1964, 2º prêmio em 1966, 2º prêmio em 1969, menção honrosa em 1970, 2º prêmio em 1974, medalha de bronze em 1974, prêmio aquisição em 1975, 2º prêmio em 1976, 2º prêmio em 1982, medalha de prata em 1983. ALFREDO OLIANI prêmio aquisição em 1965, medalha de prata em 1965, medalha de ouro em 1967, 1º prêmio em 1969, 1o prêmio em 1970, 1º prêmio em 1972, 1º prêmio em 1974, prêmio aquisição em 1977. ÁLVARO PAULO SÊGA 1º prêmio em 1965. ANTONIO GOMES prêmio aquisição em 1971. ANTONIO LAZARO ANDRIOLLI 1º prêmio em 1984, menção honrosa em 1985, medalha de ouro em 1986, prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1988, menção honrosa em 1997, prêmio aquisitivo Prefeitura Municipal em 2005, menção honrosa em 2006. ARAIR OLAIR FERRARI medalha de bronze em 1980. ARISTEU FERREIRA DA SILVA menção honrosa em 1980. ARLINDO CASTELANI DE CARLI medalha de ouro em 1970. CLÁUDIO CALLIA medalha de ouro em 1990, menção honrosa em 1991. DIANA POTTER menção honrosa em 1985, medalha de bronze em 1987. DIRCEU GOMIDE CORTE REAL prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1990. ERNESTO PORTANTE medalha de bronze em 1978, 1º prêmio em 1979, 1º prêmio em 1981. EDENICE PREZZOTO medalha de prata em 1997. ELVER JOÃO SALVIETTO medalha de prata em 1980. ERALDO CARLOS LACERDA menção honrosa em 1996, medalha de prata em 1997, menção honrosa em 2005. FAUSTO MAZOLLA medalha de bronze em 1977. FERNANDO VAZ menção honrosa em 1979 GREGÓRIO S. VOLCAN menção honrosa em 1972. IRENE HOEEMANN medalha de bronze em 1971. JAIRO RIBEIRO DE MATTOS 2º prêmio em 1961, 2º prêmio em 1962, 2º prêmio em 1963, 2º prêmio em 1966,

medalha de bronze em 1967, medalha de prata em 1968, 2º prêmio em 1970, 1º prêmio em 1971, 1º prêmio em 1975, medalha de ouro em 1983. JOÃO BATISTA FERRI 1º prêmio em 1960, medalha de ouro em 1971. JOSÉ BUZZINI menção honrosa em 1982, medalha de bronze em 1983. LAUREANO DE OLIVEIRA DORTA 2º prêmio em 1965, 2º prêmio em 1966, 2º prêmio em 1968, prêmio aquisição em 1970, menção honrosa em 1971, 2º prêmio em 1973, medalha de bronze em 1974, 2º prêmio em 1974. LAZARO DE OLIVEIRA JUNIOR prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1987. LUIS ANTONIO FIORINI DE OLIVEIRA menção honrosa em 1983. LUIZ ZEMINIAN menção honrosa em 1987. LELIO COLUCCINI 1º prêmio em 1968, medalha de prata em 1969, prêmio aquisição em 1970, 1º prêmio em 1977. MANOEL MARTHO medalha de bronze em 1970, 2º prêmio em 1971, 2º prêmio em 1972, medalha de prata em 1974, 2º prêmio em 1975, 1º prêmio em 1982, 1º prêmio em 1983. MARCO ANTONIO CAVALLARI medalha de bronze em 1973, 2º prêmio em 1980, medalha de prata em 1981, prêmio aquisição em 1982, 2º prêmio em 1983, 2º prêmio em 1985. MARIA ALZIRA BALLESTERO DE PAULA menção honrosa em 1991, menção honrosa em 1992, medalha de prata em 1994, prêmio aquisitivo Câmara Municipal em 2000. MARIA APARECIDA LOPES SACCONI menção honrosa em 1986. MARIA DE LOURDES AMARAL FACCIO menção honrosa em 1974. MARIA DE LOURDES ORTOLANI ARRUDA menção honrosa em 1983. MARIA HELENE CIRIANI SOARES prêmio aquisição em 1985. MARIA SILVIA MICELLI DO CARMO menção honrosa em 1986. MARÍLIA PALMÉRIO ASSUMPÇÃO medalha de bronze em 1986. MASSAO FUJII prêmio aquisição em 1979, prêmio aquisição em 1981, medalha de bronze em 1986. OLGA SALATTI MARCONDES menção honrosa em 1982. ORLANDO GUIDETTI menção honrosa em 1969. OTTONE ZORLINI 1º prêmio em 1959, 1º prêmio em

1968. PAULO VANCELOTTI prêmio aquisição em 1968, medalha de bronze em 1969, medalha de prata em 1970. RACHEL REGINA MATTOS GOBBO medalha de prata em 1986. RICARDO BARSUGLIA medalha de prata em 1979. RICARDO EHRHARDT medalha de bronze em 1997. ROBERTO GABRIEL CRIVELLE medalha de bronze em 1979, 1º prêmio em 1980. RODOLFO VERÍSSIMO DE MELLO menção honrosa em 1987. ROLANDO CESAR DOMÉ medalha de bronze em 1982. ROQUE ADOGLIO 2º prêmio em 1979. ROSA MARIA DE TOLEDO PIZZA FUSATTO 1º prêmio em 1973. ROSANA ALBERTINI menção honrosa em 1992, menção honrosa em 1996. ROSÂNGELA DA SILVA MENA medalha de bronze em 1997. RUBENS MARCONDES FERREIRA medalha de bronze em 1975. RUTH JANETE B. MARCUS menção honrosa em 1991. SANDRA MARIA CANELLO menção honrosa em 1979. TEMÍSTOCLES 2º prêmio em 1981, medalha de bronze em 1985, medalha de prata em 1986. VIRGINIA WELCH prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1989. WALKÍRIA J. R. TUDISCO menção honrosa em 1984. WALTER MORTARI menção honrosa em 1984. WANDA AVILA RODRIGUES OTERO menção honrosa em 1985.

DESENHO

ANGELINA WALDEMARIM MESSEMBERG prêmio aquisição em 1986. CARLOS EDUARDO ZORNOFF prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 2006. ELISABETH LAKY GATTI menção honrosa em 2006. ESTELA FATIMA DA SILVA prêmio aquisição Prefeitura Municipal em 1993. LENITA JANKOVITZ menção honrosa em 1997, LUZIA RODRIGUES DE CAMARGO menção honrosa em 1996. MARIA ALZIRA BALLESTERO menção honrosa em 2005. MARIA CLARICE SARRAF BORELLI menção honrosa em 2001. MARIA JOSÉ

SPIRONELLO BONATO menção honrosa em 1993, medalha de bronze em 1994, medalha de prata em 1995. MARILDA BELIGNI medalha de bronze em 1996. MEUZA MENDONÇA LOPES medalha de bronze. NELSON BRAGA JR. menção honrosa. RICARDO KENJI MIYAJIMA prêmio aquisição Prefeitura Municipal. STELLA MARIS GUIDETTI DE LIMA menção honrosa em 1974. SILVIA AMSTALDEN FRANCO menção honrosa em 1993. TOBIAS A. BUENO menção honrosa em 1987. VICTOR CARRATO medalha de bronze em 2006.

Ex-presidentes e atual presidente da APAP

Archimedes Dutra (1980 a 1983), Olavo Ferreira da Silva (1987 a 1989), Eugênio Nardim (1989 a 1991), Eugênio Nardim (1991 a 1993), Eduardo B. Araújo (1993 a 1995), Vera Pavanelli (1995 a 1997), Lauro Annichino Pinotti (1997 a 1999), Gil Schreiber da Silva (1999 a 2001), Marco Antonio Cavallari (2001 a 2003), Eduardo Borges de Araújo (2003 a 2005), Delfim Sergio Freire da Rocha (2005 a 2007)

Associados da APAP

Jairo Ribeiro de Mattos, Alfredo José Ricardo, Maria Graziela de F. Helene, Orlando Guidetti, Eugenio Nardin, Marco Antonio Cavallari, Valderéz Mendes Thame, Áurea Pitta Roch, Gregório Marchiori Netto, Evani L. Fujiwara, Geraldo A do Nascimento, Herminia Gomes Bizeto, João Chaddad, Maria Guida Aversa Davanzo, Renata Cristina M G Nunes, Silvia Maria Davazno Dionísio, Sonia Maria de S. Piedade, Francisco de A F de Mello, Maria Angélica G. Stolf, Vera Gutierrez, Diva Maria Thomazzi de Castro, Sylvia Helena R Furlan, Elda Nympha Cobra Silveira, Maria Alzira Ballestero, Miguel Ângelo Sanches, Solange Ap. p. Rossano, Celina S. Chamma, Ataly Alves Deffende, Shirley

Perissinoto, Maria Cecília Michelin Gallo, Reinaldo J F Salvego, Maria Tereza L B Ferraz, Lazaro Tavares Filho, Alaydes P. Ruschel, José Carlos F. da Rocha, Susete Thamed Gutierrez, Silvia Regina Chuary Bettim, Robison Tuon, Dalton Belmudes Toledo, Meuzza Mendonça Lopes, Palmiro Romani, Antonio Kerches de Campos, Marlene T Issa Galvani, Lenny F. Salatti, Nady B Sodrzeicki, Rubens Aparecido Zílio, Cristiano Aparecido Carreiro, Laura Pezzoto, Cecília M. dos Santos Ramos, Gracia M Nepomuceno, Lucia Ricobello, Carlos Antonio M. Ferraz, Vera Cusch, Dulce Fonseca Alves Pinto, Itália Camolesi, José Felipe, Maria Aparecida M. Christoffoleti, Delfim Sergio Freire da Rocha, Juliana Zatarim Roberto, Angela de Lorenzo, Faridi K. Crocomo, Maria Valeria O Oss, Suzana S Amâncio, Darcia Conte Silva, Ignez Silveira L. Caporali, Luiz Sergio Dias Carvalho, Rosangela Duarte Novaes, Valéria Almeida Favaram, André Bertolin o Rodrigues, Beatriz de Andrade Algodoal, Francisco Totti, Margarida Soto Miayesi, Erianta Pereira Nunes, Marcos Antonio A de Souza, Margarete Zenero, Ivania M R Tanaka, Leda Venturelli Senatori, Stelamaris B. Cano Bandeira, Maria Stela Lara Rossi, Celito Francisco Bonette, Magali C. Casarim Idalgo, Elisa Tiemi S Shiota, Silvana A A Athanzio, André Gustavo Bandeira, José Rosário Losso Netto, Jamile Novello Soares, Marcelo Bатуíra da C Pedroso, Evaldo Vicente, Jozias Rezende Camargo, Gabriel Luiz P. Chain, Luciana Baltieri, Célia Rosenthal, Marina C R Zambon, Lourenço José Tayar. Denise Ap. Deperon Pereira, Maria Darcy Longo Libardi, Rosangela M R Camolese, Antonio Oswaldo Storel, Maria C. S. Nogueira, Francisco C Crocomo, Lazaro de Oliveira Jr., Amélia Teixeira de Almeida Gil, Maria da Graça R. Maurano, Cleusa Maria Pupin Bottini, Maria de Fátima Pereira Gandelim, João Orlando Pavão, Artur Rodrigues Janeiro, Lucia Palmira de Toledo Portella, Cleusa Maria Perón Loureiro, Magda Revelin, Margit Pessotti, Elisete Cristina Sterde, Marina Wildner Benachio, Antonio C Morelato Jr., Carlos Alberto Mi-

chelin, Francisco Antonio Coelho Filho, Maria Cristina Bilia Libardi, Maria Elisabeth Elias, Maria Luisa Sardeller Libardi, Rita Helena T de Almeida Moura, Rodrigo Gomes da Silva, Flavio Silveira Camargo, Rawson E Tullio, Erasmo C. Spadotto, Yolanda H Okazaki, Vera Lucia Rasera Zotelli, Camila Daniele Santos, Ana Maria da Silva Pesce Paladino, Herê Azevedo de Fonseca, Marcelo Chiaranda, Virginia Nicoletti Brusantin, Luciana Ruggia Camuzzo, Patrícia Bueno Rebello, João Batista Orlando Fracari.

Bibiografia

Este livro é resultado de cinco meses de pesquisas no Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP), em arquivos de jornais de Piracicaba e Jornal Planalto; em documentos do Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes; bem como da leitura do livro de Augusto Carlos Ferreira Velloso “Os artistas Dutra”. Além de entrevistas com Eugênio Nardin, Eduardo Borges Araújo, Ermelindo Nardin, Cássio Padovani e Marly Therezinha Germano Percin. A parte teórica contou fundamentalmente com o apoio de estudos desenvolvidos por Umberto Cosentino, nos anos 80.

Este livro foi impresso em papel Chamois
Fine Dunas X 80g/m² com patrocínio da RIPASA
S/A Celulose e Papel para o INSTITUTO HIS-
TÓRICO E GEOGRÁFICO DE PIRACICABA.

2007



Rua Barão de Piracicamirim, 1926
CEP: 13416-150 - Piracicaba-SP
Fone/Fax: (19) 3433-6748 / 9691-7074
E-mail: graficadegaspari@terra.com.br

