

Osvaldo Mariuzzo Junior

Retrato e auto-retrato na obra de Egas Francisco

**Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

**CAMPINAS
2010**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M339r	<p>Mariuzzo Junior, Osvaldo. Retrato e auto-retrato na obra de Egas Francisco. / Osvaldo Mariuzzo Junior. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Egas, Francisco. 2. Retratos. 3. Auto-retratos. 4. Campinas-Pintores. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Título em inglês: "Portrait and self-portrait in the work of Egas Francisco."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Egas, Francisco ; Portrait ; Self-portrait ; Campinas-Painters.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof^ª. Dr^ª. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior (suplente)

Prof. Dr. Sérgio Ferreira do Amaral (suplente)

Data da Defesa: 17-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Osvaldo Mariuzzo Junior - RA 820824 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular


Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Titular

Para Patrícia e Maria Clara

Agradecimentos

À Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto pela participação ativa e direta nesta pesquisa.

Ao artista Egas Francisco.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

Resumo

Egas Francisco pinta telas há mais de cinquenta anos, sustentou-se durante todos esses anos com o dinheiro que recebe pela venda de suas obras e pelo ensino de artes, que por vezes o ajudou a sobreviver. Não é objetivo desse trabalho encaixar todas as peças do enorme quebra-cabeças que é a vida de um artista. Quem já brincou com um jogo assim, dos grandes, sabe que ele tem partes mais coloridas e luminosas, fáceis de montar e outras monocromáticas e escuras, que podem deixar quem está montando quase maluco. A tarefa aqui é apenas de começar a montagem das peças que estão espalhadas sobre a mesa. Começamos pela parte fácil, que salta aos olhos, os retratos e auto-retratos. Faremos reflexões sobre esse gênero de pintura que tanto agrada a Egas Francisco realizar. Não temos a intenção nem a pretensão de esgotar o assunto, apenas trazer alguma luz e gerar novas interrogações e questionamentos.

Palavras-Chave: auto-retrato; Campinas; Egas Francisco; pintores; retrato.

Abstract

Egas Francisco is painter for over fifty years. He has held up over the years with the money he receives from the sale of his works and art classes, which sometimes helped him to survive. It is not the purpose of this study fit all the pieces of the huge puzzle that is the life of an artist. Anyone who has played this game knows he has shares more colorful and bright, easy to assemble and other monochromatic and dark parts, which may leave almost crazy those who are mounting. The task here is only to start assembling the parts that are scattered on the table. We began with the easy part: portraits and self portraits. We will make reflections on this genre of painting which pleases both Egas Francisco accomplish. We have neither the intention nor the pretension to exhaust the subject. For now we just want bring some light and generate new questions and challenges about this subject.

Key-words: self-portrait; Campinas; Egas Francisco; painters, portrait.

Lista de Imagens

Figura 1: Egas Francisco, Marlene, o olhar, 1996, aquarela, 157 x 100 cm	5
Figura 2: Egas Francisco, Cuori, o espectro de Ana Magnani, 2001, óleo s. tela, 130 x 130 cm	6
Figura 3: Fotos do interior do Teatro Municipal de Campinas.	9
Figura 4: Retrato de Mário Schenberg	11
Figura 7: Egas Francisco. Foto publicada na revista Manchete, 1964.	18
Figura 8: Samson Flexor, Bailarinas, 1950, óleo sobre tela, 152 x 245 cm	27
Figura 9: Pablo Picasso, Dama com leque, 1909, óleo sobre tela, Puschkin Museum, Moscou	28
Figura 10: Egas Francisco, Volta da farra, 1958, guache sobre papelão, 47 x 61 cm	29
Figura 11: Egas Francisco, Mundo Submerso, 1963, óleo sobre tela, 140 x 80 cm	30
Figura 12: Egas Francisco, O Quarto, 1982, óleo sobre tela, 75 x 60 cm	33
Figura 13: Egas Francisco, Morte do palhaço, 1976, óleo sobre tela, 90 x 90 cm	36
Figura 14: Egas Francisco, Mulher da rua, 1970, acrílico sobre tela, 100 x 81 cm, Col Johanna Fonteyne	37
Figura 15: E. Francisco, Irmãos - retrato do artista plástico Fabricio Nery, 2003, óleo sobre tela, 110 x 80 cm	39
Figura 16: Egas Francisco, O cardeal, 1980, óleo sobre tela, 90 x 70 cm	42
Figura 17: Egas Francisco, Aviões de bombardeio, 2003, óleo sobre tela, 200 x 100 cm	43
Figura 18: Egas Francisco, Yansã, 2003, aquarela sobre papel, 80 x 60 cm	47
Figura 19: Egas Francisco, Auto-retrato no olho do pássaro, 1997, óleo sobre tela, 120 x 110 cm	53
Figura 20: Egas Francisco, Espírito da paisagem, 1996, óleo sobre tela, 155 x 210 cm	56
Figura 21: Egas Francisco, Ney Matogrosso em cena, óleo sobre tela, 2006, 220 x 100 cm	61
Figura 22: Egas Francisco, Gilda, metamorfose de Jovina, 2003, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	63
Figura 23: Egas Francisco, Roqueiro Lótus, 2000, óleo sobre tela, 150 x 100 cm	64
Figura 24: Egas Francisco, Viúva da Costa Aguiar, 1987, óleo sobre tela, 110 x 120 cm, Col Jorge Pascoal	65
Figura 25: Contorno de mão. Caverna de Pechmerle, França	66
Figura 26: F. Piendereck, Retrato de Campos Sales, 1879, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, CCLA, Campinas	67
Figura 27: Pablo Picasso, Retrato de Ambroise Vollard, 1910, Pushkin State Museum, Moscou	68
Figura 28: Pablo Picasso, Os três músicos, 1921, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna, Nova York	69
Figura 29: Velásquez, Retrato do Conde-Duque de Olivares, 1624, óleo sobre tela, 202,5 x 106 cm, MASP	70
Figura 30: Jean-Honoré Fragonard, Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance à Loweandhall, Condessa de Turpin de Crissé, 1775-1785, óleo sobre tela, 64,5 x 54,3 cm	71
Figura 31: E. Francisco, Púrpura, o chorinho. Homenagem a Pixinguinha, 2005, óleo sobre tela, 160 x 200 cm	72
Figura 32: Oskar, Kokoschka, Dois nus (Amantes), 1913, óleo sobre tela, 163 x 97,5 cm, Museum of Boston	73
Figura 33: James Ensor, Intriga, 1890, óleo sobre tela, 0,90 x 1,50 cm. Museu Real de Artes, Antuérpia	74
Figura 34: Van Gogh, Old man in sorrow, 1890, óleo s. tela, 32 x 25,5 cm, Kroller-Muller Museum in Otterlo, Holanda	74
Figura 35: Egas Francisco, Retrato de Garcia Lorca, 1986, óleo s. tela, 80 x 100 cm, Col Oswaldo Riguetti	76
Figura 36: Egas Francisco, Retrato de minha avó Zizinha, 1969, óleo sobre tela, 100 x 75 cm	78
Figura 37: Egas Francisco, Retrato de minha mãe, 2002, óleo sobre tela, 180 x 70 cm	80
Figura 38: Egas Francisco, Se minha mãe viesse me visitar na escola, 2003, óleo sobre tela, 170 x 130 cm	81
Figura 39: Egas Francisco, Retrato de Tio Alberto, 2005, óleo sobre tela, 220 x 150 cm	82
Figura 40: Egas Francisco, O manto vermelho do rei posto, 1995, óleo sobre tela, 210 x 155 cm	83
Figura 41: Egas Francisco, Desenho do Tio Alberto dormindo	85
Figura 42: Egas Francisco, El Rei meu tio, 1999, óleo sobre tela, 130 x 150 cm	86
Figura 43: Diego Velásquez, O Papa Inocêncio X, 1650, óleo sobre tela, Palácio Dória Pamphili, Roma	87
Figura 44: Rafael, O Papa Leão X com Dois Cardeais, 1518, óleo sobre tela, Uffizi, Florença	88
Figura 45: Francis Bacon, 1950	89
Figura 46: Egas Francisco, Sonho de Gilda, 2001, óleo sobre tela, 180 x 180 cm	92

Figura 47: Egas Francisco, <i>Gilda Bus Stop</i> , 2006, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, Coleção And're lallini, São Paulo.	93
Figura 48: Egas Francisco, <i>Pietá da 13 de maio</i> , 2002, óleo sobre tela, 180 x 160 cm	95
Figura 49: Egas Francisco, <i>A velha dama do coreto</i> , 2004, óleo sobre tela, 120 x 60 cm	97
Figura 50: Michelangelo, <i>Pietá</i> , 1499, Escultura em mármore, Basílica de S. Pedro, Vaticano	98
Figura 51: Degas, <i>Dancers in blue</i> , 1898-1899, pastel sobre papel, 65x 65 cm	99
Figura 52: Caravaggio, <i>A inspiração de São Matheus</i> , 1602, óleo s. tela, 296,5 x 195 cm, Capela Contarelli, San Luigi Dei Francesi, Roma	100
Figura 53: Egas Francisco, <i>Último ato</i> , 2005, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, Col Jorge Pascoal	101
Figura 54: Egas Francisco, <i>Kelbilim, o cão da divindade</i> , 1988, óleo sobre tela, 180 x 140 cm	102
Figura 55 Egas Francisco, <i>Kelbilim, interferência de Salomé</i> , 2005, óleo sobre tela, 150 x 100 cm	103
Figura 56: E. Francisco, <i>Fernanda Montenegro, transformação da artista em personagem</i> , 1999, óleo s. tela, 158 x 110 cm	108
Figura 57: Egas Francisco, <i>Olhos de Dora</i> , 1999, óleo sobre tela, 160 x 110 cm	109
Figura 58 Egas Francisco, <i>Hermeto lã e linho</i> , 1988, 60 x 80 cm	111
Figura 59: Egas Francisco, <i>Cauby Peixoto</i> , 1999, óleo sobre tela, 170 x 100 cm	113
Figura 60: Egas Francisco, <i>Jean Genet, Retrato improvável</i> , 1989, óleo sobre tela, 120 x 110 cm	116
Figura 61: Egas Francisco, <i>Requiém para Hilda Hilst</i> , 2004, óleo sobre tela, 120 x 100 cm	117
Figura 62: Egas Francisco, <i>Geraldo Jurgensen</i> , 1986, o escultor e a escultura, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	121
Figura 63: Egas Francisco, <i>Retrato do artista plástico Marco do Valle</i> , 2003, óleo sobre tela, 120 x 100 cm	123
Figura 64: Egas Francisco, <i>Os ciclistas na chuva</i> , 2004, óleo sobre tela, 100 x 100 cm	125
Figura 65: Iberê Camargo, <i>Mulher de bicicleta</i> , 1989, óleo s. tela, 39,5x 56,5 cm, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre	127
Figura 66: Iberê Camargo, <i>Ciclista</i> , 1990, Col. Maria C. Camargo, Fundação Iberê Camargo, P. Alegre	127
Figura 67: Egas Francisco, <i>Auto-retrato com uma figura estranha</i> , 1980, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	129
Figura 68: Egas Francisco, <i>Auto-retrato com ancestral</i> , 1979, óleo sobre tela, 85 x 70 cm	131
Figura 69: Egas Francisco, <i>A parideira</i> , 1975, óleo sobre tela, 80 x 50 cm	134
Figura 70: Egas Francisco, <i>Auto-retrato na paleta</i> , 1984, óleo sobre tela, 60 x 60 cm	135
Figura 71: Egas Francisco, <i>Paleta, o espelho do pintor</i> , 1999, óleo sobre tela, 174 x 70 cm	138
Figura 72: Egas Francisco, <i>Auto-retrato de costas</i> , 2002, óleo sobre tela, 110 x 80 cm	141
Figura 73: <i>Detalhe da tela Retrato de um menino hoje velho</i>	142
Figura 74: Egas Francisco, <i>Retrato de um menino hoje velho</i> , 2001, óleo sobre tela, 110 x 80 cm	143
Figura 75: Egas Francisco, <i>Auto-retrato mozarteano</i> , 1994, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	144
Figura 76: Egas Francisco, <i>Impressões</i> , 1983, óleo sobre tela, 100 x 85 cm	146
Figura 77: Egas Francisco, <i>Dualidade</i> , 1984, óleo sobre tela, 90 x 70 cm	148
Figura 78: Egas Francisco, <i>Estando no inferno a pintar-se no céu</i> , 1996, óleo sobre tela, 100 x 100 cm	150
Figura 79: Egas Francisco, <i>Finito ma non troppo</i> , 2000, óleo sobre tela, 160 x 90 cm	152
Figura 80: Egas Francisco, <i>Díptico</i> , 1995, óleo sobre tela, 100 x 160 cm	154
Figura 81: Egas Francisco, <i>Auto-retrato espatulado</i> , 1996, óleo sobre tela, 140 x 100 cm	156
Figura 82: Egas Francisco, <i>Auto-retrato com macacão azul</i> , 2005, óleo sobre tela, 120 x 70 cm	158
Figura 83: Egas Francisco, <i>Auto-retrato infernal</i> , 2004, óleo sobre tela, 80 x 70 cm	159
Figura 84: Egas Francisco, <i>Absinto</i> , 2006, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	161
Figura 85: Degas, <i>O absinto</i> , óleo sobre tela	164
Figura 86: Pablo Picasso, <i>A bebedora de absinto</i> , óleo sobre tela	164
Figura 87: Egas Francisco, <i>Auto-retrato boquinha pintada</i> , 1996, óleo sobre tela, 100 x 80 cm	165
Figura 88: Egas Francisco, <i>A mendiga</i> , 2009, óleo sobre tela, 120 x 100 cm	168

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Egas, uma trajetória em recortes.....	17
2.1. Egas educador	21
2.2. Fases.....	25
2.3. Egas e o dinheiro	41
2.4. Viagens e voltas	48
2.5. O processo de criação	57
2.6. Personagens	62
3. Retratos.....	66
3.1. Retrato de minha avó Zizinha	78
3.2. O Manto Vermelho do Rei Posto.....	83
3.3. O pintor e sua atração pelos marginalizados.....	89
3.4. Sonho de Gilda	92
3.5. Gilda, bus stop.....	93
3.6. Pietá da 13 de Maio.....	95
3.7. Egas e o teatro	101
3.8. Kelbilim, o cão da divindade.....	102
3.9. Kelbilim, interferência de Salomé	103
3.10. Fernanda Montenegro, dama do teatro e diva do cinema.....	107
3.11. Fernanda Montenegro, transformação da atriz em personagem	108
3.12. Olhos de Dora.....	109
3.13. O diálogo com a música - Hermeto Lã e Linho	111
3.14. Cauby	113
3.15. Réquiem para Hilda Hilst	117
3.16. Escultor e escultura, retrato de Geraldo Jurgensen	121
3.17. Retrato do Artista plástico Marco do Valle.....	123
3.18. Ciclistas na chuva.....	125
4. Auto- retratos	128
4.1. Auto-retrato com ancestral.....	131
4.2. Auto-retrato na paleta	135
4.3. Auto-retrato de costas	141
4.4. Auto-retrato mozarteano.....	144

4.5.	Impressões	146
4.6.	Auto-retrato Dualidade	148
4.7.	Estando no inferno a pintar-se no céu.....	150
4.8.	Finito ma non troppo.....	152
4.9.	Díptico.....	154
4.10.	Auto-retrato espatulado	156
4.11.	Auto-retrato Infernal.....	159
4.12.	O Absinto	161
4.13.	A Mendiga	168
5.	<i>Considerações finais</i>	170
6.	<i>Referências</i>	173
6.1.	Jornais e revistas.....	175
6.2.	Sites consultados	183
6.3.	Centros de pesquisa consultados	183

1. Introdução

“Arte moderna? Que se dê outro nome a essa brincadeira toda, menos o de pintura. A porta dos modernos é tão larga, que de um batente não se enxerga o outro, por elas entram todas as inaptidões da pintura. Nessa época das inversões, onde as virtudes são defeitos, o atrevimento passa a ser sabedoria. A luta nos salões oficiais é dura e somente lá é possível ser provado o verdadeiro valor de um artista.” (Diário do Povo, 24/07/1958).

Essa declaração que, a primeira vista, pode ser confundida com a de um crítico francês do início do século XX desqualificando as obras de Henri Matisse, André Derrain, entre outros, ou com uma crítica de algum jornalista paulistano à Semana de 22, é, na verdade, do artista plástico Aldo Cardarelli, em entrevista ao jornal *Diário do povo* de Campinas, publicada em 24 de julho de 1958. Voltamos, portanto, cinquenta anos no tempo, lendo uma crítica dura à arte moderna em um dos principais jornais da cidade daquela época. Devemos lembrar que, em julho de 1958, foi publicado no jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, o Manifesto do Grupo Vanguarda, primeiro movimento organizado na cidade de Campinas, com 36 anos de atraso em relação à Semana de 22.

Ganhador da Grande Medalha de Ouro do Salão Nacional de Belas Artes daquele mesmo ano, Cardarelli já havia sido considerado *hors concours* no Salão Paulista de Belas Artes de 1951. Era, portanto, o grande representante da arte acadêmica, considerada como a boa arte produzida em Campinas naqueles anos. Ninguém melhor portanto, para emitir uma opinião institucional sobre um manifesto de ruptura com a arte tradicional, publicado por um grupo de jovens artistas da cidade. Tanto para Aldo Cardarelli quanto para a maioria dos formadores de opinião de Campinas dos anos 1950, os parâmetros utilizados para se julgar o que era boa arte pautavam-se nas convenções da arte acadêmica. Assim eram escolhidos os bons pintores e descartados aqueles que não tinham as habilidades necessárias. As disputas se davam nos salões oficiais, reconhecidos como os únicos lugares onde era possível provar o valor de um artista, para usar as palavras do próprio Cardarelli. O embate entre a arte tradicional e a arte de vanguarda em Campinas, que já havia se iniciado, se acirra nesse momento e vai se prolongar por muitos anos. Podemos mesmo dizer que em alguns níveis se estende até os dias de hoje.

O Manifesto do Grupo Vanguarda foi o resultado da movimentação de jovens artistas locais, alguns deles oriundos desse mesmo mundo de salões oficiais, com caminhos particulares e influências diversas que, insatisfeitos com regras e limites, vinham fazendo experiências artísticas não convencionais, influenciadas, a princípio, por informações que recebiam via rádio, jornais e livros de divulgação dos movimentos modernistas que já vinham ocorrendo na Europa no final do século XIX e início do século XX ou sobre a Semana de 22 e os seus reflexos, como, por exemplo, o trabalho dos membros do Grupo Santa Helena que se reunia no edifício de mesmo nome para produzir arte moderna nas décadas de 30 e 40, na cidade de São Paulo.

A partir da década de 50, com a chegada da televisão no Brasil, as informações chegam mais rapidamente e com mais força. Em grandes centros como a cidade de São Paulo, a arte moderna se institucionaliza com a criação do Museu de Arte Moderna, em 1948, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949. Em Campinas, o que temos, neste mesmo período é um pequeno grupo de jovens artistas inconformados.

A Primeira Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1951, tinha como um dos principais objetivos tirar o público brasileiro do isolamento com relação à arte que se fazia nos grandes centros mundiais. Esse objetivo foi plenamente alcançado junto ao grupo de jovens que saiu de Campinas para São Paulo, exatamente para viver essa experiência de contato real com obras modernas que estavam sendo feitas por artistas como Max Bill e suas experiências espaciais e Portinari, o grande artista brasileiro dessa mostra, pintando nossa realidade com uma temática social muito forte.

Essa viagem teve um impacto muito grande na formação desses artistas. Em comum eles têm um grande desejo de renovar o ambiente artístico da cidade. Thomaz Perina, um dos principais integrantes do grupo, afirmou ter decidido o seu caminho naquela bienal: “Sabia que tinha que ousar muito mais em minhas experiências.” (Zago, 2007) Em 1953, Perina, Mário Bueno e Clóvis Chagas realizam uma exposição no saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes onde apresentam trabalhos identificados como modernistas e despertam a reação dos acadêmicos, que os tacham de loucos.

Todavia, no jornal *Diário do Povo* de novembro de 1953 o comentário a respeito da mostra é favorável: “Três temperamentos diversos inteiramente voltados para a pesquisa no

campo maravilhoso da pintura”. No Salão de Belas Artes de Campinas de 1956 o que se viu foi uma mescla entre acadêmicos e os já modernos, num panorama que evidenciava a incompatibilidade dos trabalhos apresentados. Em 1957, Geraldo Jurgensen volta para Campinas, depois de se formar em arquitetura e se une ao grupo para organizar a Primeira Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, realizada no saguão do Teatro Municipal, naquele mesmo ano.

Nesse período, entre 1951 e 1958, acontece um fortalecimento do grupo de jovens artistas que passa a se reunir regularmente não só para discutir arte, mas também para elaborar estratégias de ação para conseguir novos espaços para expor seus trabalhos. Tiveram uma forte influência dos concretistas de São Paulo, principalmente do Grupo Ruptura e de seu Manifesto publicado em 1952.

Thomaz Perina, Raul Porto, Mário Bueno, Maria Helena Motta Paes, Geraldo de Souza, Geraldo Jurgensen, Franco Sacchi, Edoardo Belgrado, Alfredo Procaccio e Alberto Amendola Heinzl compunham o Grupo na formação inicial e assinaram o Manifesto que lançou suas ideias ao público.

Não temos a intenção de atribuir todas as mudanças ocorridas no cenário artístico de Campinas da época ao surgimento do Grupo Vanguarda. Eclético, cada um dos elementos seguia caminhos próprios. Várias tendências diferentes podem ser percebidas dentro do grupo. Raul Porto se identificava com o concretismo e suas linhas mais precisas e espaços geométricos. Encontramos uma tendência à abstração nas paisagens de Tomaz Perina ou nos trabalhos de Geraldo de Souza e Maria Helena Mota Paes. Geraldo Jurgensen aparece como o mais eclético, com suas experiências tanto no bidimensional como no tridimensional.

O Vanguarda não tinha princípios claros como o Grupo Ruptura. Os artistas simplesmente faziam experiências dentro do campo da arte. O principal objetivo era, como já afirmamos, conseguir espaço para realizar exposições. A força desse grupo certamente acelerou a formação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, o MACC, em 1965.

A fundação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963, foi outro fator que acelerou a criação do MACC e de outros museus no interior do Estado, em função de um programa de divulgação cultural com palestras, cursos e

conferências, além de exposições itinerantes a instituições do interior paulista, entre 1964 e 1967. Temos que ressaltar, no entanto, que só um movimento com a força do Vanguarda e seu Manifesto conseguiriam tirar Campinas da inércia cultural em que se encontrava.

Paulo Sérgio Barreto, em sua dissertação de mestrado “O caracol e o caramujo” (Barreto, 1994) faz o seguinte comentário: “Lasar Segall expôs em Campinas em 1913, mas não marcou nenhuma ruptura no campo cultural da cidade diante da hegemonia da arte acadêmica”. Sobre esse mesmo assunto, Maria Helena Motta Paes disse, em entrevista a Crispim Antonio Campos (1996): “Lasar passou por aqui e ninguém viu” (Crispim, 1996). Durante a primeira metade do século XX, Campinas assistiu a todas as transformações artísticas, algumas a menos de cem quilômetros de distância, sem participar delas. Nos anos cinquenta, o progresso e a industrialização começam a bater na porta da cidade e esse ambiente favorável acabou acelerando as transformações no cenário artístico.

É importante, para esta pesquisa, alguma familiarização com o que vinha ocorrendo em Campinas na década de cinquenta. É nessa década, precisamente em 1958, que o jovem Egas Francisco, então com dezenove anos, inicia seu curso livre de artes para crianças no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, que freqüentava desde o início de sua adolescência. Nesse momento da publicação do Manifesto do Grupo Vanguarda, ele está começando sua trajetória como pintor e às vésperas de organizar sua primeira exposição. Egas certamente já vinha sofrendo a influência do que acontecia de mais atual tanto no cenário interno quanto fora do país. Era um artista em formação, em um momento de efervescência artística, tanto no âmbito local quanto no global.

No caso deste estudo, é relevante recuar um pouco na história de Campinas. A cidade, a partir dos anos vinte, passa a ter um núcleo de produção de filmes, o que se mostra uma experiência produtiva. O filme *João da Matta* de Amilar Alves, realizado em Campinas em 1923, é considerado o primeiro longa-metragem produzido no Brasil. Nos anos trinta, esse clima cinematográfico é muito forte, tanto que Campinas passa a ser chamada pela imprensa local de Hollywood Caipira. Nos anos de 40 e 50, o cinema era a principal opção de lazer da população. Certamente esse clima ajudou a despertar a paixão do adolescente Egas Francisco pelo cinema e suas divas, que habitam fortemente o imaginário de sua obra até os dias de hoje.



Figura 1: Egas Francisco, Marlene, o olhar, 1996, aquarela, 157 x 100 cm



Figura 2: Egas Francisco, Cuori, o espectro de Ana Magnani, 2001, óleo s. tela, 130 x 130 cm

Se o ambiente cinematográfico dos anos 1920, 30 e 40 mostra uma Campinas diferente de outras cidades interioranas, polarizando inclusive com a capital na produção de filmes. No campo das artes plásticas, o movimento modernista de 22 não alterou o cenário provinciano da cidade. O que de mais moderno se vê por aqui, nessa época, são artistas indo pintar ao ar livre de forma impressionista. Somente a partir dos anos 50 é que as transformações começam a ser notadas. Também no teatro o clima modernista prevalece. Em 1948 é formado o TEC - Teatro do Estudante de Campinas - um grupo de teatro amador buscando uma maneira nova de fazer teatro. O TEC vai dar origem ao primeiro grupo de teatro profissional do interior de São Paulo, o Rotunda, fundado em 1967.

A década de cinquenta foi marcada, também, por uma série de transformações estruturais ocorridas na cidade de Campinas e que certamente tiveram reflexos no campo das artes. Em 1950 o país era um campo fértil para investimentos americanos, tanto de dólares quanto de ideias. Aprofunda-se, nesse período, um processo de industrialização e urbanização em nosso país. A cidade de Campinas foi um microcosmo urbano muito representativo do que estava ocorrendo a nível nacional.

Inicia-se em Campinas nesse período, um processo de industrialização pesada e uma tendência à metropolização. Nas décadas de 50 e 60 ocorre a implantação do plano de melhoramento urbano, proposto nos anos 30, pelo prefeito Prestes Maia. Este plano tinha como principal objetivo a modernização da cidade, através do alargamento das ruas, da criação de corredores rodoviários, da valorização do centro comercial e da transferência da população mais pobre, que vivia em casas antigas na região central para vilas operárias na periferia. A imprensa dava seu apoio com um discurso progressista. Havia uma ânsia coletiva de modernidade. Campinas estava sintonizada com uma política de desenvolvimento nacional. Havia, naquele momento, um embate entre tradição e renovação.

O modernismo é um fenômeno urbano, inconcebível sem uma quantidade considerável de patronos e clientes com dinheiro, liberdade e disposição suficiente para lhes dar apoio. A industrialização, a urbanização e a chegada dos bancos privados e seu capital criam um mercado de consumo de massa, inclusive de arte e cultura. O modernismo é favorecido pela formação de uma classe média esclarecida e consumidora. Para florescer, o movimento precisava de condições sociais e culturais previamente dadas que Campinas, naquele momento, passa a ter.

Tanto no ambiente global quanto no local havia muita inquietação intelectual e uma grande diversidade de tendências. Voltemos a lembrar que a televisão, agora em plena ascensão, leva ao grande público informações e novidades, de maneira rápida, com a força da imagem e o poder da abrangência. Os jovens começam a se rebelar contra todas as formas de autoritarismo, nas quais o poder é mantido pela força e não pela coerência das ideias.

Em 1958, quando foi publicado o manifesto do grupo Vanguarda, o Brasil vivia um clima de euforia, eram os anos JK, da construção de Brasília e a chegada dos primeiros carros produzidos pela indústria automobilística nacional. Nas artes, a Bossa Nova e o Cinema Novo, são exemplos da efervescência cultural da época. O Grupo Vanguarda surge desse otimismo em relação ao novo. Alcança seus principais objetivos: conseguir espaços para expor seus trabalhos e tirar a cidade de Campinas da inércia em que se encontrava no campo das artes plásticas. Posteriormente, no entanto, não escapam do destino dos

movimentos de ruptura, perdendo força pouco depois de ser aceito. A força libertadora da modernidade se enfraquece na medida em que triunfa.

Os anos 60 se iniciam como palco de muitos movimentos que mudaram o mundo. Não só mudanças políticas e econômicas, mas sociais e culturais, mudanças das relações entre homens e mulheres, entre brancos e negros, entre pais e filhos, nas escolas, nas relações entre a sociedade e os homossexuais. Mudanças de hábitos e atitudes que começam a ocorrer concomitantemente nos centros urbanos em todo o mundo.

Em Campinas, tanto a industrialização como o processo de urbanização se acentuam. O plano de melhoramento urbano está sendo colocado em prática. Um dos alvos desse plano era o Teatro Municipal de Campinas, palco da Primeira Exposição de Arte Contemporânea organizada na cidade. Foi no saguão do Teatro Municipal que o jovem Egas Francisco inaugurou sua primeira exposição individual, no dia 3 de maio de 1960. Esse teatro representava muito, não só para o grupo Vanguarda ou para Egas, mas para toda a classe artística da cidade, além de ser motivo de orgulho para toda a população.

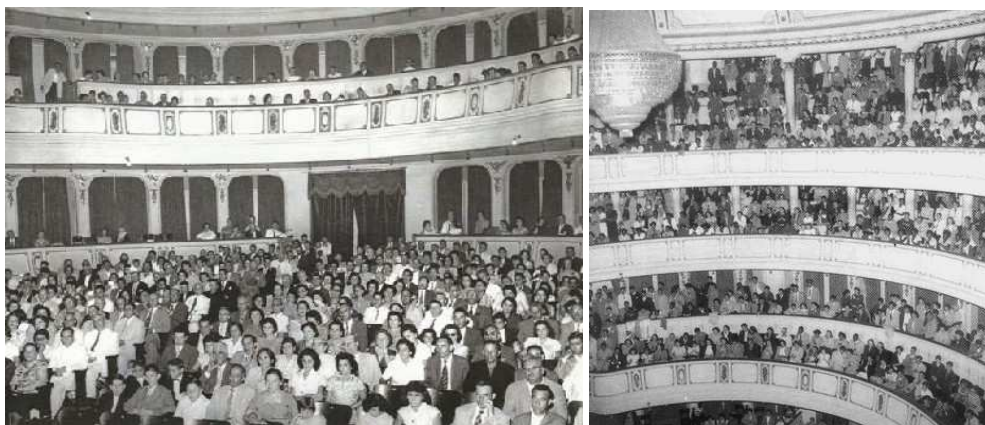


Figura 3: Fotos do interior do Teatro Municipal de Campinas.¹

A história da demolição do Teatro Municipal liga-se intensamente à história da criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, o MACC. Um dos fatores que levaram à criação do MACC foi, certamente, a intenção do poder público de compensar a população de Campinas pela perda desse importante espaço para manifestações artísticas. O Teatro estava literalmente no caminho do Plano de Melhoramento, pois bloqueava a passagem entre duas importantes vias centrais da cidade. A demolição foi baseada em um laudo que gera muita polêmica, ainda nos dias de hoje. Na noite de 2 de setembro de 1965, Campinas premiava os artistas que se destacaram no primeiro salão de arte contemporânea e na madrugada daquele mesmo dia a demolição do teatro municipal se iniciava.

No mesmo ano de criação do MACC começam a acontecer os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, que ocorreram todos os anos, de 1965 a 1977. Houve uma retomada posterior nos anos 1980, com mais duas mostras. O objetivo desses salões era o de montar o acervo do museu que acabava de ser fundado. Tais mostras foram realizadas, inicialmente, nos mesmos moldes de um salão tradicional, mas ao longo dos anos foram se modificando, até chegar a um formato considerado inovador nos anos de 1974 e 1975. Os salões projetaram Campinas no cenário artístico nacional da época. Artistas de todos os cantos do país participavam dos eventos, muitos deles já consagrados. A imprensa dava ampla cobertura.

¹ Retirada do site <http://www.getuliogrigoletto.eng.br/teatrodemolicao.htm>, consultado em 14/07/2010.

De acordo com Zago (2007), o sucesso progressivo dos salões se deu por vários fatores, entre eles a conjuntura econômica favorável, pois com o golpe militar de 1964, muito dinheiro estrangeiro começa a entrar no país. Existia também um incentivo do poder público local que, juntamente com a iniciativa privada, oferecia prêmios em dinheiro. O fato de a ditadura estar patrulhando as manifestações artísticas do eixo Rio de Janeiro - São Paulo acaba transformando os salões de Campinas em alternativa para mostrar a arte de caráter mais experimental que estava sendo feita naquele momento. Outro fator que contribuiu para o sucesso das mostras era ter um júri composto por críticos de arte consagrados que, não só julgavam e premiavam, mas também discutiam mudanças na própria forma do salão ser realizado, adaptando-o aos novos tempos. No salão de 1975, quando foi eliminada a presença física da obra, estava em discussão a arte conceitual e a desmaterialização do objeto artístico. Nessa época os salões chegaram a ser considerados laboratórios para as bienais de São Paulo.

A formação de uma classe média consumidora e o apoio do poder público criaram um ambiente favorável ao desenvolvimento artístico na cidade de Campinas nas décadas de sessenta e setenta. Egas Francisco não teve uma ligação tão forte com os salões. Participou do salão de 1966 e recebeu um prêmio de Menção Honrosa. Teve relação de amizade com artistas do Grupo Vanguarda e chegou a expor com vários integrantes em exposições aglutinadoras, mas, de maneira geral, sempre buscou soluções individuais para sua carreira.

Dois pontos podem ser destacados, nesse período dos salões, com relação ao artista pesquisado: sua amizade com o crítico Mário Schenberg e a influência do endurecimento da ditadura militar na mudança da maneira de pintar do artista.

Nas décadas de 60 e 70 Mário Schenberg foi um dos maiores críticos de arte do Brasil. Fazia parte de um seleto grupo de pessoas que ditava os rumos que a arte de nosso país deveria tomar naqueles anos. Era um crítico diletante, um apreciador apaixonado que falava da arte por gosto, não por ofício ou obrigação. Adorava usar seus conhecimentos na descoberta de novos talentos. Conheceu Egas em 1965, por intermédio de Lourdes Cedran, quando participou como júri do primeiro salão campineiro. Lourdes era aluna de Egas e membro da comissão organizadora do salão. Nesse mesmo ano levou alguns trabalhos do jovem pintor para a exposição **Proposta 65**, que ajudou a organizar. A partir deste

encontro, o crítico e o pintor cultivaram uma amizade e admiração mútua que durou até a morte de Mário, em 1990. Exemplos dessa ligação estão no texto de apresentação do catálogo da exposição individual de Egas no Paço das Artes em 1977, escrito por Schenberg, ou quando inclui esse texto em um dos capítulos do seu livro **Pensando a Arte** (1988). Em diversas oportunidades percebe-se em Mário interesse em aproximar Egas dos grupos existentes nas capitais. Esse interesse, no entanto, não encontra reciprocidade da parte de Egas.

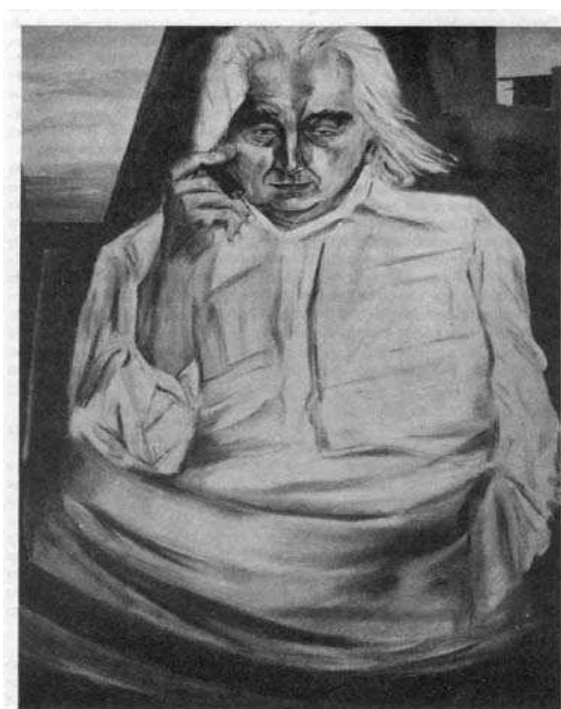


Figura 4: Retrato de Mário Schenberg².

No texto de apresentação da exposição individual de 1977 vemos uma referência ao período da ditadura militar, regime que dominou nosso país na maior parte dos 25 anos de amizade entre ambos.

² Retirada de Guinburg, Gita K, Goldfarb, José Luiz (orgs). **Mário Schenberg: entre-vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Refugiou-se na frieza dos anos do milagre econômico no convívio com as crianças, dedicando-se, sobretudo em ensiná-las a viver humanamente. Nesses anos passou da pintura a óleo às experiências com as tintas acrílicas, mais adequadas à descrição da desumanização dum ambiente social em que a cordialidade e a liberdade iam sendo esquecidas. (Schenberg, 1988: 119)

Em entrevista ao *Jornal de Hoje*, de 18 de novembro de 1979, Egas declara-se incomodado com a violência como instrumento de controle usado pela ditadura militar. Diz estar se aprofundando no problema da dor humana, da resistência, fala das sombras que se projetam na nossa “pobre sociedade falida”. Em outro trecho fala da constatação da sua impotência diante da violência. Isso se reflete em seu trabalho no uso de cores mais fortes, numa tentativa de expressar o que não vinha conseguindo.

A partir dos anos oitenta a cultura recebe pouquíssimo investimento tanto pelo poder público quanto pelo setor privado. O fato de termos tido apenas duas edições dos salões é representativo da falta de investimento em cultura. As atividades culturais que acontecem são fruto de esforços particulares, de alguns heróis da resistência e não resultado de um planejamento estratégico regular de valorização dos artistas da cidade por parte do poder público. Foi justamente esse desinteresse generalizado pela arte produzida em nossa cidade que gerou uma força de reação fazendo surgir um grupo dentro do Instituto de Artes da UNICAMP. Seu objetivo era valorizar e estudar as manifestações artísticas locais.

Um dos projetos criados pelo grupo, no âmbito da iniciação científica, visava a catalogação do acervo particular do artista plástico Egas Francisco, com aproximadamente 300 obras. Participaram do projeto, sob a orientação da professora doutora Maria de Fátima Morethy Couto, os alunos Nara Vieira Duarte e Fernando Passos dos Santos como bolsistas PIBIC. O projeto teve também a minha participação como voluntário. Fernando Passos dos Santos realizou a catalogação das obras realizadas entre 1960 até 1979, a aluna Nara Vieira Duarte catalogou as obras realizadas entre 1980 e 1999. Sob minha responsabilidade ficou o período entre 2000 e 2005. O projeto foi executado entre agosto de 2006 e 31 de julho de 2007. O trabalho final contava com uma carta catalográfica das obras do acervo particular do pintor produzidas no período de 1960 até 2005, mais um texto teórico sobre o pintor. Foi organizada também, durante esse ano de projeto, a hemeroteca do artista somando mais de duas centenas de artigos publicados na imprensa, obtidos em pesquisas realizadas nos

arquivos da imprensa local, nas bibliotecas e centros de pesquisa como o Centro de Memória da UNICAMP ou o CCLA e nos arquivos do artista.

O desejo de fazer um estudo mais detalhado dos retratos do artista plástico Egas Francisco surgiu durante a catalogação de seu acervo particular. Durante a realização deste trabalho percebemos que tínhamos em mãos um material que merecia um estudo mais aprofundado. Dentro de um universo de aproximadamente trezentas telas catalogadas, mais de uma centena era de retratos e mais de setenta de auto-retratos. Vale lembrar que a catalogação foi realizada entre 2006 e 2007 e que Egas é um artista que trabalha diariamente, portanto o número de retratos e auto-retratos hoje é ainda maior.

O elevado número de obras, por si só, não justificaria a realização deste trabalho de pesquisa. O volume dos retratos ajudou tanto no levantamento de algumas hipóteses (surgidas desde a catalogação) quanto no fortalecimento de algumas das teses, por exemplo, a repetição de imagens como uma tentativa de registro de vários tempos em um único espaço ou a questão do aumento progressivo do tamanho do suporte como resultado de um aumento gradativo na amplitude do gesto do artista no momento da execução das obras. Nesse sentido, o grande número de trabalhos ajuda a reforçar essa ideia, entretanto, é imprescindível que esses trabalhos sejam bons, tenham qualidade. Falar em qualidade no mundo da arte contemporâneo pode soar vago. No mundo das artes qualidade pode ser traduzida de diversas maneiras. A pesquisa em artes tem dois lados que não podem ser esquecidos; o lado da emoção, do prazer subjetivo que a obra provoca num indivíduo e o lado racional, que analisa a obra de arte como um objeto histórico e cultural, explicado pelas condições socioeconômicas, as influências, a moda, o mercado ou a psicologia dos criadores. (Lacoste, 1996)

Qualidades como a capacidade de emocionar, a força e a autenticidade, desse artista são as molas propulsoras dessa pesquisa. Os fatores racionais também não serão esquecidos. Várias questões serão levantadas e ideias serão defendidas. A principal delas é de que Egas Francisco sempre trabalhou em busca de um caminho próprio, em busca de soluções originais para os problemas e desafios que a pintura lhe impôs ao longo de sua carreira. De acordo com Ernesto Sábato, citado por Eustáquio Gomes em texto publicado na revista *Metrópole*, de 21 de dezembro de 2008, a virtude mais necessária ao artista é o

fanatismo. Segundo ele, o artista deve ter uma obsessão fanática, nada deve ser obstáculo à sua criação, ele deve sacrificar qualquer coisa a ela, sem esse fanatismo nada de importante se pode fazer. Egas é fanático por pintura.

Várias perguntas foram surgindo durante o trabalho. Por que ele pinta tantos retratos e auto-retratos? Se na maioria das vezes um retrato é um trabalho encomendado, porque os retratos pintados por Egas continuam com ele? Foram feitos para não serem vendidos? Por que tantos dos retratados são artistas, não só das artes plásticas como também das outras artes? Porque o gosto por retratar personagens urbanos marginalizados? Foram essas e outras dúvidas, mais do que certezas, que nos levaram a escolher os retratos como o assunto a ser estudado.

O processo de catalogação, da maneira que ocorreu, propiciou uma convivência com o artista que enriqueceu o trabalho e também compensou a falta de pesquisas anteriores. Ele participou ativamente da busca e registro das obras e sempre tinha um comentário a fazer sobre cada uma delas. Da convivência nasceu também um diálogo informal sobre os mais diversos assuntos, principalmente sobre arte. O fato de o artista estar em plena atividade e do processo de catalogação de seu acervo particular ter sido realizada em sua casa-ateliê abriu caminho para que, além de um aprofundamento no estudo da obra, tivéssemos também a oportunidade de conhecer melhor o pintor; como vive, o que pensa e como se relaciona com o mundo a sua volta. Ao mesmo tempo, porém, procuramos manter uma postura crítica e independente, fundamentais para o trabalho de pesquisa.



Figura 5: Detalhe da obra: Egas Francisco, Auto-retrato ainda sem título, 2010, óleo s. tela.



Figura 6: Egas Francisco, Auto-retrato ainda sem título, 2010, óleo sobre tela. 180 x 160 cm.

2. Egas, uma trajetória em recortes

Esse problema antigo de saber porque um artista escolheu uma, e não outra forma de expressão, se complica fortemente diante dos azuis e do amarelo cor do sol, filtrado por vitrais de igreja, que estão nos quadros de um jovem pintor chamado Egas. Suas criações se levantam com um impulso quase místico, de verticalidade, aquela verticalidade das almas postas em oração, e quem as admira, ainda que por um momento, sente-se conturbado pela seleção das cores e o sentido gráfico da estrutura que se esconde sob o amálgama de vozes baixas da construção de suas pinturas. Egas, que é jovem tem a alma sofrida das velhas rezas da Bahia de Todos os Santos. Na verdade ele nasceu em Campinas*, do chão em busca de um progresso material incoercível; mas é filho de baianos, baiano se conservando na alma voltada para as coisas do mais puro espírito – e talvez nesta dualidade de sugestões psíquicas é que se encontra explicação da escolha de sua maneira de exprimir-se, a um só tempo a morna tranquilidade das orações e com o sentido construtivista de seu desenho disfarçado. Egas é um místico lançado ao alto de sua mensagem religiosa pela força de seu esquema gráfico. Pelos lugares por onde já andou o pintor-do-azul procurou realizar coisas substantivas em matéria de desenvolvimento artístico e cultural do povo. De tudo, ficou um pouco. Entretanto, o que ficou, e ficará por muito tempo ainda, sem contar com a natural evolução de sua linguagem pictórica, é o próprio conjunto de quadros com que Egas exprimiu sua ânsia de sublimidade³.

Escolhi começar por esse recorte, pois foi o primeiro reconhecimento da qualidade do trabalho de Egas escrito por uma pessoa com poderes institucionais. Jornalista, especializada em difusão cultural, sobrinha de Adolfo Bloch, Paulina Kaz tinha grande influência nas duas revistas de maior circulação nacional nos anos 1960 e 1970. Ela era diretora de divulgação cultural da revista *O Cruzeiro*, dos Diários Associados e trabalhava também com divulgação cultural na revista *Manchete*, de propriedade da família Bloch. Para se ter uma ideia da importância dessas revistas vale lembrar que *O Cruzeiro* ainda detém o recorde de circulação em relação à população do país, com tiragens que ultrapassavam um milhão de revistas. Foi através dessas revistas que o jovem Egas fica sabendo da existência de Paulina, pega algumas obras e vai para o Rio de Janeiro tentar um encontro. Ele consegue. A jornalista se encanta pelo seu trabalho e o convida para participar do primeiro leilão de artes da revista *O Cruzeiro*, que estava sendo organizado na época. Egas teve sucesso no leilão, tendo sido o único artista vivo a vender obras. Nesse momento começa a ser visto pela crítica especializada e por jornalistas da imprensa carioca como uma promessa. Fernando Leite Mendes escreve em sua coluna no *Correio da*

³ Kaz, Paulina. Catálogo da exposição individual de Egas Francisco na Petit Galerie, 1964. Rio de Janeiro

*Egas nasceu em São Paulo e veio para Campinas aos sete anos.

*Manhã*⁴: “O menino Egas é um senhor pintor... fazedor de puros azuis e amarelos sol. (...) O azul de Egas Francisco é o azul do amanhã”.

José Alberto Gueiros, da revista *O Cruzeiro*, escreve entre outras coisas que:

Egas faz um desenho altamente erudito para uma pintura de temas simples... são telas, as vezes místicas, as vezes profanas...todas muito cerebrais na construção, buscando um efeito lírico...talento novo, cartaz do futuro...os colecionadores não devem deixar de arriscar na cotação de Egas, ainda acessível por ser estreante.⁵



Figura 7: Egas Francisco. Foto publicada na revista *Manhete*, 1964.

O artista entre suas obras. Ela nos ajuda a entender como ele pinta nessa fase: o predomínio da cor azul, a presença do desenho, a verticalidade e as formas geométricas que caracterizam suas telas nesse momento.

⁴ *Correio da Manhã*, 06/11/1964.

⁵ Gueiros, José Alberto. “Egas e o azul”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21/11/1964.

O jornalista comenta ainda que, durante o leilão, a Embaixada do Brasil na França, na pessoa da embaixatriz Carmem Mendes Viana, adquiriu a obra *Lavagem do Bonfim* do jovem pintor e que João Neder (na época, um dos maiores colecionadores brasileiros) adquiriu alguns trabalhos para sua coleção. O próprio José Alberto Gueiros comprou a tela *O Batizado* durante o leilão. Embalada pelo sucesso de vendas e crítica de Egas, a jornalista Paulina Kaz organiza uma exposição individual na Petit Galerie, com 20 trabalhos do pintor. Essa exposição também foi bem sucedida, tanto de público quanto de crítica. Quirino da Silva escreveu para *O Jornal*: “... Egas não é baiano, mas traz a Bahia dentro do corpo e agarrado ao espírito”⁶. Além disso, elogia sua gestualidade e fala do entusiasmo do crítico Clarival Valadares pelo pintor.

No *Jornal do Brasil*, a jornalista Gilda Chataignier fala de “um misticismo indisfarçável impregnado pelo ambiente baiano... as cores e formas de Egas traduzem uma mensagem religiosa... há um predomínio da verticalidade com uma ânsia de infinito e sublimidade”⁷. A jornalista afirma ainda que Egas é um amálgama do coração paulista com a alma baiana.

No final de 1964 Egas recebe o prêmio de artista revelação do ano, dado pela revista *O Cruzeiro*. Segundo o próprio artista a grande exposição da imagem que esta revista provocava na época fez com que, depois de quase um ano de permanência no Rio de Janeiro, fosse reconhecido nas ruas pelo público. Na época era convidado para uma série de eventos. No entanto, quando tudo indicava que sua carreira iria decolar e que ele se tornaria um artista de projeção nacional, volta para seus cursos de artes para crianças em Campinas. O artista relatou, em entrevista para esta pesquisa, que todo aquele sucesso instantâneo o assustou. Disse também ter percebido que a vida agitada do Rio de Janeiro não deixava tempo livre para fazer o que mais gostava: pintar.

Esta fase em que viveu no Rio de Janeiro é conhecida como fase azul porque Egas era apresentado pela imprensa carioca como um místico pintor do azul. O próprio Egas fala dessa fase no Rio como um período de experimentações: “... foi um período muito amador, foi um preparo para um melhor domínio do espaço que começo a conquistar a partir de

⁶ Silva, Quirino da. “Baianos, rúbico, Bonfim e Egas”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 08/11/1964.

⁷ Chataignier, Gilda. “Egas: o pintor do azul”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/11/1964.

1967/68, quando de fato começo a me sentir um artista”⁸. Em várias entrevistas ele revela que não gosta desse termo *fase*. Para Egas o desenvolvimento é contínuo. Em nossa opinião, entretanto, o termo *fase azul* é apropriado para esse período, pois, apesar de concordar com o artista quando este afirma que há uma continuidade em seu desenvolvimento, algumas características identificam esse período, sendo o emprego predominante da cor azul uma delas.

Paulina Kaz, na análise que fez no texto de apresentação do jovem Egas, fala de uma dualidade entre seu lado paulista e seu lado baiano: da Bahia, o impulso místico, a verticalidade e o espírito, do lado paulista, o sentido gráfico da estrutura e o construtivismo do desenho. Para entender melhor a relação entre Bahia e São Paulo na obra de Egas Francisco é necessário falar da adolescência do artista.

Egas viveu durante toda a sua infância e adolescência entre Campinas e São Paulo. Em Campinas, gostava de subir em lugares altos, de onde pudesse desenhar o telhado das casas. Era um menino que enchia os cantos do caderno de alfabetização de desenhos. Na catalogação de suas obras, identificamos várias telas pintadas aos onze, doze anos, além de existirem vários cadernos de desenhos dessa época.

De São Paulo vem as influências adquiridas nos cursos do MASP e da Pinacoteca, lugares onde participou de muitos cursos teóricos de história da arte, cinema, entre outros. Podemos dizer que sua formação artística se deu, na teoria, pelos cursos e pela leitura, e, na prática, pela ajuda da mãe que, formada em belas artes, ensinou-lhe os segredos da técnica. Em 1957, aos dezoito anos, teve problemas em aceitar as regras rígidas de um colégio conservador onde estudava em Campinas. Por isso seus pais decidem mandá-lo para Salvador, para a casa de seus tios, para que ele terminasse seus estudos. Passa dois anos na Bahia e sofre forte influência de diferentes elementos culturais, das ruas e dos becos de Salvador, do porto e das pessoas e dos personagens anônimos da cidade. Sofre influência dos costumes de origem africana, dos rituais e do sincretismo religioso, tanto que até hoje o candomblé é um de seus temas prediletos. Durante o período em que esteve em Salvador frequentou a Escola de Belas Artes. “Passei pela Escola de Belas Artes de Salvador,

⁸ Francisco, Egas. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”. *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

gostava das aulas com modelos vivos, estudei anatomia nos livros do meu pai (que era médico) e isso me ajudou, mas a minha verdadeira escola mesmo foi a rua, o olho da rua”.⁹

Aos vinte anos volta a Campinas, continua a pintar e a dar cursos de artes para crianças. Participa de várias exposições e faz sua primeira individual na Livraria Macunaíma, em 1960, apresentada pelo cineasta Maurice Capovilla. Em 1963 volta à Bahia e faz uma exposição no Centro Cultural Brasil Estados Unidos. Esse é um momento de transição entre as obras da fase de formação do artista, com os desenhos e pinturas de sua adolescência, mais expressionistas, para a fase azul, construtiva, da qual já falamos.

2.1. Egas educador

Em um capítulo que trata da trajetória do artista, o seu lado educador não pode ser deixado de lado. Egas Francisco faz parte de um grupo de artistas que, além de seus projetos artísticos, dedicaram-se ao ensino das artes em escolas, ateliês e centros culturais. Egas, em particular, exerce um importante papel na reformulação de metodologias do ensino das artes em Campinas. Pioneiro na forma livre de ensinar crianças a pintar, utilizava uma pedagogia renovadora, na qual a liberdade e o respeito à personalidade de cada criança se aliavam para despertar vocações artísticas. Pintavam nas ruas, parques e jardins, sempre em contato com a natureza, substituindo o lápis de cor, até então usado pelas crianças, por pincel e guache. Assim trabalhou durante oito anos, no departamento de pintura do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (CCLA), ministrando aulas e organizando mostras de pintura infantil. Nessas aulas pelas praças de Campinas, sentindo interesse pela arte por parte de meninos jornalheiros e engraxates do centro da cidade, criou um curso livre de pintura para meninos carentes, dando aulas gratuitas e o material de pintura. O próprio artista disse, em entrevista para esta pesquisa, que, durante a ditadura, suas aulas para o público carente nas ruas de Campinas eram vistas pela censura militar como doutrinação política. Ele chegou a ser questionado por militares sobre a motivação dos cursos. Creio que a maior motivação do artista ao criar esses cursos tenha sido de educar, como podemos ver em varias declarações do artista: “... talvez minha outra

⁹ Vasconcelos, Ana Lucia. “Egas Francisco em entrevista dada a jornalista Ana Lúcia Vasconcelos”, Boletim da Associação dos Amigos do Pintor Egas Francisco, Campinas, julho de 2006.

ocupação tenha sido educador, sempre me interessei pela educação, sobretudo de crianças e adolescentes porque essas são as fases da vida em que eles estão mais ansiosos e curiosos e o aprendizado ocorre melhor”¹⁰.

Nos cursos de arte infantil, Egas relaciona outros tipos de manifestações artísticas, outras linguagens com a criação visual. Fazia leituras de textos de Cecília Meireles para que os alunos traduzissem os versos da poetisa para a linguagem visual. Outra atividade que realizava com as crianças se chamava mancha dirigida. Nela a criança manchava o papel com uma cor qualquer e a partir dessa mancha criava combinações de cores e de formas. É interessante que, em entrevista recente, o artista afirmou que ele próprio, até hoje, às vezes se desafia manchando uma tela com uma pincelada de uma cor qualquer para que, a partir daí, a obra se realize. A jornalista Lea Ziggati fala desse assunto em um de seus artigos: “Egas não perdeu nunca a sua porção menino e, em seu mundo criança, de cores primitivas, ousa sempre... O longo contato com as crianças tem forte influência na maneira de Egas pintar”.¹¹

Além dos cursos para crianças, Egas sempre ensinou artes em seu ateliê para alunos das mais variadas idades. Entre eles podemos citar Paulo Sheida Sans, artista plástico e professor do Instituto de Artes da PUC de Campinas e Luis Otávio Burnier, criador do grupo de teatro Lume. Também criou e ministrou cursos e palestras em vários centros culturais. Em determinado momento de uma entrevista, desabafa: “Acho que a minha arte viveu mais de mim do que eu dela”.¹² Acredito que em muitas ocasiões, nas quais sua produção artística não era comercializada, as atividades como professor ajudavam a pagar as contas do mês e até a financiar a sua produção. Segundo relato de vários de seus ex-alunos, em seus cursos, antes de tudo, via-se no professor um grande apaixonado pela pintura. No caso de Egas, o artista, o educador e a pessoa formam uma mistura que não pode ser separada. Chegou a ser homenageado em Brasília pelo seu trabalho inovador como educador infantil. Em 1978, a revista *Manchete* fez uma homenagem ao educador durante uma exposição sua no Centro Cultural de Brasília. Na época foi considerado um dos

¹⁰ Nunes, João. “Sempre um rebelde”. *Correio Popular*, Campinas, 19/09/2008.

¹¹ Ziggati, Lea. “A despedida de Egas Francisco”. *Correio Popular – Correio Ilustrado*, Campinas, 19/05/1971.

¹² Caféiro, Carlota. “Mercado de arte é inexistente em Campinas”. *Correio Popular*, Campinas, 10/10/2004.

iniciadores de uma nova maneira de ensinar arte para crianças, chegando a ser comparado com Augusto Rodrigues (criador da Escolinha de Artes Brasil, fundada em 1948 no Rio de Janeiro).

Influências

A primeira grande influência foi de sua mãe dona Lili, também artista que, percebendo muito cedo que o filho tinha a arte correndo pelas veias, gerou estímulos de toda ordem que pudessem ajudar seu filho a se formar como artista e a apreciar toda forma de arte. Desde cedo encaminhou Egas para cursos de artes em instituições culturais na capital. Levava os filhos ao cinema e ao teatro, lia bons livros em casa e, com isso, plantou boas sementes que se desenvolveram até gerarem, elas próprias, influências no artista. Egas é, até hoje, um cinéfilo. Vemos em suas obras a paixão pelas divas. Rita Hayworth, Ava Gardner e Fernanda Montenegro já foram tema de suas telas por várias ocasiões. É um leitor voraz da prosa e da poesia de Guimarães Rosa, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Rilke, Hilda Hilst entre outros. Também aprecia dança e músicos como Brahms, Mozart, Duke Ellington, Billy Holiday e Elis Regina. Uma de suas cantoras favoritas é Maria Callas. Um simples trecho de música pode servir como inspiração para a próxima obra.

A dramatização do teatro é uma característica sempre presente em seus trabalhos; destaque também que a música, além de fonte de inspiração, participa como elemento presente em seu ritual de execução das obras. Todo esse gosto pelas outras artes, se deve a influência da mãe.

A influência de outros artistas plásticos na obra de um pintor é inevitável. O menino dos cursos do MASP se encanta pelos clássicos como Leonardo da Vinci, Rafael, Velásquez, entre outros. Egas conta que, quando menino, gostava de reproduzir desenhos de Rembrandt. Segundo ele, no entanto, quem o influenciou decisivamente foi El Greco, com suas sombras e figuras fantasmagóricas. Além disso, gosta muito de Caravaggio e o pintor holandês Van Gogh é sempre citado em suas entrevistas:

“Van Gogh era expressionista no caráter e impressionista no estilo... tem uma técnica impressionista de fragmentos de toque onde a figura é feita de modulações de luz... o expressionismo dele é a alma que bole, é aquilo que dentro da obra está sempre pulsando...”¹³

Além da admiração que nutre por Van Gogh, Egas acredita que tem algo em comum com o pintor holandês, a criação visceral e a imensa paixão pela arte. Por várias ocasiões fala também da influência de Picasso. Admitiu que, em sua fase azul, a geometria do pintor espanhol o influenciou. No entanto, para ele Picasso esgotou todos os recursos do que criou e que imitá-lo seria padronizar a arte.

Falar em influência, principalmente no caso de Picasso, é relativo, pois temos que identificar a fase de Picasso pela qual o artista foi influenciado. O Egas Francisco da fase azul, na década de 1960, sofreu forte influência do Picasso do início do século que, por sua vez, neste período, sofria forte influência de Cézanne. Paul Cézanne desejava converter elementos da natureza em figuras geométricas, foi referência para Picasso na fase de criação do Cubismo, movimento que foi referência para as experimentações do jovem Egas, aproximadamente cinquenta anos depois, assim como para muitos outros artistas em épocas diversas.

Uma coisa é inegável, quando um artista é grande e tem vida longa, ele consegue um atestado do seu valor através das pichações sobre ele. Picasso foi muito pichado, no entanto, ninguém produziu como ele neste século; ele é maior do que todos os movimentos dos quais participou. Artistas que tem vida longa, geralmente chegam aos setenta anos produzindo bem menos ou quase não produzindo, Picasso, ao contrário, produziu muito nos últimos anos.¹⁴

Quando deu essa declaração, Egas tinha 34 anos. Não sabia que chegaria aos setenta anos produzindo tanto quanto tem produzido.

Nas centenas de artigos pesquisados, muitos outros artistas são apontados como influência ou por terem similaridades com o trabalho de Egas Francisco. Marc Chagall ou Francis Bacon são exemplos desse tipo de comparação. Em nossa opinião, a influência mais forte exercida sobre o artista se deu não por um artista em especial, mas por um movimento, o expressionismo alemão. Provavelmente Egas teve seu primeiro contato com

¹³ Vasconcelos, Ana Lúcia. Egas Francisco em entrevista a jornalista Ana Lucia Vasconcelos. Boletim Informativo da Associação dos Amigos de Egas Francisco, Campinas, julho de 2006.

¹⁴ *Diário do Povo*. “Egas expõe sem preocupação temática”. *Diário do Povo*, Campinas, 24/04/1973.

o movimento durante algum dos cursos de história da arte que frequentou na adolescência. A negação do mundo burguês e a posição contrária ao racionalismo moderno que marcaram o movimento exerceram influência não só na obra do artista como também na maneira de se posicionar diante do mundo. A falta de limites entre a vida e a arte é outra característica presente tanto no movimento, como na obra e na vida do artista. O expressionismo alemão transitou pelas várias artes, assim como a obra de Egas que, mesmo sem sair da tela, passeia pelas outras formas de manifestação artística. Com relação aos elementos pictóricos, vemos muito do expressionismo alemão nas obras do artista, as quais combatem a razão com a fantasia, expressando o sentimento do artista e não as imagens do mundo. Vemos em sua obra a prioridade do “EU” e sua visão pessoal, além de um desligamento com o real. São trabalhos que têm como objetivo induzir uma força de reação no espectador e, para isso, tem formas distorcidas e cores fortes, destinadas a causar impacto. Estas características são mais facilmente percebidas nas obras realizadas a partir dos anos noventa até a atualidade.

Podemos afirmar que o movimento expressionista alemão como um todo é a maior influência na obra de Egas Francisco. Durante a pesquisa, vários pintores do movimento expressionista alemão histórico foram citados pelo artista como influências ao longo da sua formação. São exemplos: Karl Schmidt Rottuff, Oskar Kokochko, Emil Nolde e Eduard Munch.

2.2. Fases

Egas não gosta do termo fase, preferindo falar em desenvolvimento contínuo. Em uma entrevista de 1984 ele diz:

A pintura para mim se faz em círculos... Você parte e a sua evolução consiste em voltar e reencontrar a pureza, o despojamento e, sobretudo a coragem do início. Na primeira etapa, você vai incorporando ao trabalho elementos que surgem através da impressão causada por escolas e tendências bem determinadas, há maior preocupação com o estilo e a unidade, é o lado consciente do trabalho, você percebe que dentro daquela segurança toda é possível chegar com facilidade aos resultados mas sem a mesma força do princípio. É quando você redescobre os elementos da sua linguagem, reúne os seus sinais e retoma o seu caminho.¹⁵

¹⁵ *Diário do Povo*. “Egas: pintura com caráter e coragem”. *Diário do Povo*, Campinas, 10/01/1984.

Fases, desenvolvimento contínuo, retornos. O que vemos são algumas fases reconhecíveis, outras fases que podem durar poucas obras. Desenvolvimento contínuo por um longo período, com mudanças imperceptíveis em curto prazo, e retornos tanto para períodos mais recente quanto para características presentes em obras mais antigas. No trecho abaixo Egas fala sobre sua evolução:

Até hoje senti que, de fato, houve uma evolução. As pessoas percebem e reagem as vezes através da admiração, aceitação, e outras até com repulsa, que também me agrada, pois isso atesta a força do meu trabalho. Faço uma pintura que não tem compromissos com este ou aquele 'ismo', sem filiação nesta ou naquela escola.¹⁶

Até meados da década de 1960, conseguimos identificar pelo menos duas fases distintas. A primeira fase expressionista ocorreu na adolescência e foi influenciada pelos primeiros contatos com o expressionismo nos livros de história da arte. Identificamos cores vivas, pinceladas soltas e formas distorcidas. Uma obra em guache de 1958 chamada *Volta da Farra* é bem representativa dessa fase inicial. Na segunda fase, chamada a fase azul, já comentada, encontramos temas baianos, representados através de um esquema gráfico que faz lembrar as obras dos artistas concretos paulistas, cores fortes e um esquema geométrico de uma época na qual o artista se via influenciado por Picasso. Uma tela representativa dessa fase é *Mundo submerso* de 1963. Se compararmos a tela *Dama com Leque*, pintada por Picasso em 1909 e a obra *Bailarinas*, pintada em 1950 por Samson Flexor com a tela *Mundo Submerso*, de 1963, de Egas Francisco, vemos três artistas, em épocas diferentes, fazendo experimentações semelhantes.

¹⁶ *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”. *Diário do Povo*, Campinas, 1977.



Figura 8: Samson Flexor, Bailarinas, 1950, óleo sobre tela, 152 x 245 cm



Figura 9: Pablo Picasso, Dama com leque, 1909, óleo sobre tela, Puschkin Museum, Moscou

A fase azul não é interrompida com sua volta para Campinas. Ela vai se transformando aos poucos. Os temas relacionados à Bahia e ao candomblé não desaparecem, mas se diluem. Seu esquema gráfico vai ganhando movimento, as pinceladas vão surgindo como rugas que não conseguimos determinar com exatidão em que momento surgem. Nesta pesquisa serão analisadas obras que tenham características específicas de cada época na trajetória do artista, no entanto, na próxima etapa desse texto, trataremos das características gerais do trabalho de Egas Francisco.



Figura 10: Egas Francisco, *Volta da farra*, 1958, guache sobre papelão, 47 x 61 cm

Egas é um artista que descobriu desde cedo a necessidade de colocar nas telas a sua visão de mundo, vemos isso na tela *Volta da Farra* que tem como tema a vida boêmia do artista na adolescência. Nesta tela a arte se confunde com a vida. Talvez, um dos boêmios cambaleantes seja o próprio artista voltando para casa, já com o dia amanhecendo.



Figura 11: Egas Francisco, Mundo Submerso, 1963, óleo sobre tela, 140 x 80 cm

A obra acima, *Mundo submerso*, é bem característica da fase azul, com as cores mais chapadas, pinceladas não aparentes, desenho geométrico, predomínio da cor azul e a figuração, sempre presente na obra do artista.

Sou um artista preocupado com o ser humano (...) minha pintura não está filiada a escolas, nem escravizada a tendências: boa ou má, ela tem as suas características, a linguagem livre, séria, sincera, através da qual ela se manifesta. Ela revela afinidades e coincidências como é próprio das coisas do mundo. Uma linguagem se desenvolve em termos de tempo, espaço e comunicação. Uma receita é, antes de tudo, um limite. São covardes mistificadores os que usam a receita, são preocupados com os salões e o sucesso aparente, que se detêm para pensar no verdadeiro sentido da vida e das coisas. O autêntico jamais se submete a um *ismo* ou qualquer resistência; trabalha e trabalha porque sente necessidade de fazê-lo. Não me fixo num determinado tema, e caminho no sentido contrário de qualquer arte estereotipada, mas sinto, no que produzo, uma indiscutível unidade de sentido. Pintando, seja lá o que for, percebo sempre além do aspecto plástico da obra, como resultado, a retratação da insatisfação do homem dentro e diante de sua época. Eles sempre vêm me dizer de um mundo conturbado, que entra na minha carne. Se aquece no meu ser e desanda numa imagem.¹⁷

¹⁷ Entrevista concedida ao autor em 18/09/ 2008.

Vemos nesta e em outras declarações que, se existe um fio condutor em sua obra, esse fio é o homem e as contradições do seu tempo. As crises da modernidade penetram pelas antenas do artista que pinta o que vê e o que sente em seu cotidiano. “A minha pintura não pode se separar dos outros e de mim, ela tem que respirar, dizer, morder e ter medo da morte, para se parecer com as pessoas”.¹⁸ Egas diz que sempre foi figurativo, sempre foi fiel à figura porque sua pintura é intimamente ligada ao homem e ao seu destino. Para ele um artista ser ou não expressionista não depende da sua vontade. O expressionismo atende a uma necessidade inadiável de pintar, escrever, representar, compor. Relatou, em entrevista, que a pintura é a única constância em sua vida, embora, dentro da pintura, ele viva sempre em inconstância. Nem mesmo durante a montagem de uma exposição ele deixa de produzir, pois considera que pintar é uma necessidade inerente. O historiador da arte Emerson Dionísio, escreveu sobre Egas: “É um artista que pratica a aproximação, aproxima-se do cotidiano com o olhar dos fascinados pelo ambiente urbano e suas histórias”.¹⁹

Egas Francisco gosta muito de andar pela cidade e se diz atraído pelas pessoas simples das ruas, pelos marginais, pelos loucos. Em suas obras, ele cria uma nova expressão estética para a aparente pobreza da realidade. A presença dos personagens atravessou os anos e continua ainda mais presente nas pinturas atuais. Outra característica presente nos vários períodos é o uso de cores vivas e fortes. Egas fala de si como um pintor de pessoas e cores. Gosta de trabalhar com todas as cores, por isso não gostou quando o chamaram de pintor do azul. Diz gostar do óleo porque possibilita mais recursos cromáticos e inclui risco, perigo, tentação. Sobre isso Alberto Beutenmiller escreve:

Egas pinta heróis, daí o expressionismo ser imprescindível em sua obra, uma obra de situações tragicômicas onde pessoas comuns são endeusadas na pujança da cor e do traço e que coloca o trabalho de Egas como um dos mais significativos da pintura contemporânea.²⁰

¹⁸ *Correio Braziliense*. “Egas Sampaio, pioneiro no ensino de pintura para crianças”. *Correio Braziliense*, Brasília, 15/08/1978.

¹⁹ Dionísio, Emerson. Catálogo da exposição individual *A solidão e o grito*. Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas: 2002.

²⁰ Beutenmiller, Alberto. Catálogo da exposição individual. Paço das Artes, Texto crítico, 1977.

Essa cor vibrante sempre esteve presente. O que muda ao longo de sua carreira é que, no início, as cores aparecem de maneira mais chapada, não percebemos a presença das pinceladas. Elas vão se tornando mais visíveis pouco a pouco, a cada quadro mais cheias de massa de tinta. Se no início a cor aparecia mais como preenchimento de campos, na atualidade ela é autônoma, não é aprisionada ao desenho. Este, apesar de disfarçado, era mais facilmente detectado. Com o passar do tempo, Egas forma um estilo de pinceladas soltas, carregadas de tinta, de limites imprecisos com cores que aparecem pulverizadas e vivas.

Ao analisar obras da década de noventa, nos deparamos com um quadro cujas características nos levariam a pensar terem sido produzidas na década de setenta ou sessenta. Outro traço marcante é a gestualidade. Quirino da Silva já falava sobre uma gestualidade ainda na fase azul, dita construtiva. Essa gestualidade, já presente nos trabalhos mais contidos da década de sessenta, vai se tornando uma das características mais marcantes em suas obras a partir daí. Na verdade, o gestual, o ato de pintar com o braço todo, de ser *balético* ao pintar é uma característica, não da obra, mas do artista; uma maneira de pintar traduzida em pinceladas mais soltas, que provocam sensação de movimento na pessoa que vê a obra. O termo gestualidade é bastante usado na arte como uma característica, mas, na verdade, quando falamos em gestualidade, estamos falando das características geradas por ela.



Figura 12: Egas Francisco, O Quarto, 1982, óleo sobre tela, 75 x 60 cm

A tela *O quarto* mostra que, em vários momentos, o autor retoma características do início de sua carreira, como se voltasse no tempo. *O quarto* é uma obra de 1982 que

apresenta características do artista quando adolescente: o cenário facilmente identificável, o trabalho de perspectiva, o desenho mais presente e as cores mais chapadas.

Egas fala:

A tela em branco é um convite irresistível e inadiável (...). Viver o quadro é a única maneira de me tornar forte, caso me perguntem o que mais quero na vida, digo que quero pintar. Quero sim e muito... com quadros as vezes muito grandes enfrento o problema do espaço, mesmo porque sou” balético” quando pinto.²¹

Em uma entrevista, quando perguntado sobre qual o motivo do aumento no tamanho do suporte com o passar do tempo, Egas responde, em tom de brincadeira, que usa telas maiores por que não enxerga muito bem. Eu defendo a tese de que o tamanho da tela acompanha o aumento do gesto. Ele já tinha uma gestualidade acentuada nos suportes menores e, mesmo no seu estilo construtivo, mais contido, vai se tornando performático no seu fazer artístico, passando a pintar com o braço todo e não só com movimentos de punho e mão. As pinceladas vão se tornando mais soltas, daí a necessidade do aumento no tamanho das telas. “Nenhum traço meu é estático mesmo quando figurativo, mesmo em meus retratos existe sempre a insinuação do movimento, encaro como a dinâmica da própria vida, sou inquieto e isso aparece em tudo que faço...”.²²

Para fazer um trabalho de arte é preciso trabalhar com a emoção e com a razão ao mesmo tempo. Se uma for separada da outra é muito perigoso, porque o racional pode congelar o resultado. Se eu usar só linhas retas faço um quadro perfeito. Eu não gosto, recuso. Eu gosto muito da curva, só uso a reta quando é insubstituível. A curva não, eu brinco muito com ela, é mais sensual, mais quente. A curva tem mais a ver comigo.²³

Escolhi transcrever os dois trechos de depoimentos acima, pois neles o próprio Egas fala de sua dinâmica, de sua inquietude, ao mesmo tempo em que fala que razão e emoção têm que caminhar juntas. Em todo seu percurso o artista mostra sua predileção pela emoção, pelas curvas e pelo movimento. O estático e o dinâmico, a sombra e a luz, a vida e a morte, o sagrado e o profano, duelam dentro do palco de suas telas, uma tensão está sempre presente. Essa tensão, essa inquietude geram experimentações.

²¹ *Diário do Povo*. “Egas mostra seus recentes trabalhos”. *Diário do Povo*, Campinas, 07/03/1976.

²² Nunes, João, “Sempre um rebelde”. *Correio Popular*, Campinas, 19/09/2008.

²³ Shaw, Étoli. “Egas, vida e obra em movimento circular”. *Diário do Povo*, Campinas, 24/11/1991.

Egas segue sua trajetória desenvolvendo seu trabalho em Campinas após o retorno do Rio, em 1965. Durante a próxima década o que se percebe, observando suas pinturas, é que os temas da Bahia se diluem em temas mais variados, cotidianos. Seu traço vai se libertando daquele esquema gráfico, a figura surge da própria cor, sem a necessidade do desenho marcado. Na verdade, o que se vê na década de 70 é que as figuras já estão mais soltas, mais leves e o fundo, apesar de ainda se manter mais geométrico, também parece estar se libertando; ainda sentimos a presença do desenho e as cores se apresentam chapadas. As obras expostas na individual realizada no Paço das Artes, em 1977, são bem representativas desse período. Um exemplo é a tela *A morte do palhaço*, obra de cores fortes, que aparecem delimitando campos. A figura alongada, já não segue uma geometria, tem um formato orgânico, mais solto se comparado com as figuras da fase azul; o fundo aparece ainda geométrico, mas sem a presença marcante dos traços do desenho, com o tempo, em algumas obras, começamos a perceber a presença mais marcada das pinceladas. Egas vai mudando suas características gradualmente, aos poucos identificamos mudanças em sua maneira de pintar.



Figura 13: Egas Francisco, Morte do palhaço, 1976, óleo sobre tela, 90 x 90 cm

Em 1974 Olney Krüse escreve sobre o pintor:

Egas Francisco me parece o mais solitário e atormentado artista de Campinas. Isso confere a sua obra características especiais. Características extremamente pessoais e facilmente identificáveis, como seu traço e sua cor. Um e outro são contidos por uma rigorosa e admirável disciplina, mas soltos em suas vibrações. Inútil e, de resto desnecessário, querer classificar sua obra neste ou naquele 'estilo', nesta ou naquela tendência estética. Uma obra que nasce como um soco não pode ter explicações. Ela está aí, incomodando continuamente, denunciando coisas como um retrato tirado do álbum da família e colocado, com muito destaque na sala de estar...²⁴

E faz uma análise específica sobre a tela *Mulher da Rua*:

²⁴ Kruse, Olney. Texto de apresentação. *Calendário Bosch*, 1974

É uma tela antológica na pintura brasileira. Isso demorará um pouco a ser admitido, a ser propagado. Por enquanto fica-nos o privilégio de poder vê-la ou conviver com essa angustiada mulher cujo braço se ergue acima da sua cabeça, num gesto repetido que nada tem a ver, por exemplo, com a pintura dos futuristas, no início desse século. Essa tela foi exposta em praça pública e seu título foi dado pelas mulheres que com ela se identificaram. Isso aconteceu no Largo do Rosário, em Campinas. Uma consagração assim não é rotineira.²⁵



Figura 14: Egas Francisco, *Mulher da rua*, 1970, acrílico sobre tela, 100 x 81 cm, Col Johanna Fonteyne

Olney Krüse comenta ainda sobre uma saudável influência de Modigliani, Francis Bacon e Flávio de Carvalho. Sobre a solidão comentada por Krüse, Egas diz em uma dessas entrevistas:

²⁵ Kruse, Olney. Análise da obra *Mulher da Rua*. Calendário Bosch, 1974

Brigo pela minha solidão, pelo tempo sozinho em que possa pintar. O trabalho é essencial para mim, quando não pinto, me torno insuportável. Ninguém conseguiria conviver comigo. É na solidão que encontro meus fantasmas, os temas dos meus quadros.²⁶

Outro comentário do crítico a ser destacado é a questão do gesto repetido. Observamos em várias outras obras, ao longo da carreira do artista o recurso da repetição da imagem de algumas partes do corpo de suas figuras, algumas vezes com intenção de reforçar essa imagem, outras para dar uma ideia de movimento ou transformação, não é um recurso que caracterize um período específico, mas aparece pulverizado ao longo da carreira. Vemos isso na tela *Mulher da rua* quando o artista repete a imagem da mão que segura o cigarro. Outro exemplo está no retrato do cantor Cauby Peixoto, realizado em 99, onde o artista multiplica a imagem da boca do cantor, ou no retrato do artista plástico Fabrício Nery, no qual partes do corpo se repetem. No próximo capítulo, esse assunto será tratado com mais detalhes. Durante as análises individuais dos retratos e auto-retratos discutiremos os diversos motivos do uso desse recurso.

²⁶ Egas Francisco em entrevista para o autor, 2008.



Figura 15: E. Francisco, Irmãos - retrato do artista plástico Fabrício Nery, 2003, óleo sobre tela, 110 x 80 cm

O trabalho de Egas da década de 1970 também chamou a atenção do físico e crítico de arte Mário Schenberg.

Egas Francisco já desperta a atenção da crítica desde a década de 60, como um dos jovens promissores surgidos na vaga figurativista que sucedeu ao abstracionismo informal. Hoje ele se impõe como um artista plenamente realizado, técnica e criativamente, tendo mantido a sua personalidade numa impressionante continuidade de desenvolvimento e conseguindo chegar a uma forma pessoal de figurativismo plenamente atualizado, sem se deixar levar pela vaga do hiper-realismo e da imagem fotográfica, como não o fora pela vaga do pop da década de 60. A natureza da pintura de Egas Francisco foi sempre determinada pelo seu interesse carinhoso pela pessoa humana em si, não se preocupando muito com o ambiente. Egas nunca foi essencialmente paisagista ou pintor de naturezas mortas. Pintou os seres humanos e o seu sofrimento, numa empatia mais existencial do que psicológica. Por isso seu realismo não foi expressionista, nem impressionista. Não foi pop, nem hiper-realista.²⁷

Mário Schenberg (1977) destaca uma continuidade de desenvolvimento que chega a uma forma pessoal de figurativismo. O crítico descreve um artista plenamente realizado e reforça a questão central do trabalho de Egas: a representação do ser humano e seu sofrimento. Quando Schenberg fala da conquista de uma forma pessoal e de um artista plenamente realizado, ele nos passa uma sensação de final, de que Egas teria encontrado seu estilo, de que estava no topo da sua maturidade, mas o que observamos na continuidade do desenvolvimento é que Egas não se satisfaz com o resultado obtido na década de setenta. Não se acomoda, segue experimentando.

Segundo Emerson Dionísio, Egas amadurece rejuvenescendo. Seu trabalho vai se tornando livre e mais solto. A cor se libera dos limites do desenho e, este sim, passa a ser criado pelo jogo das cores; as pinceladas já não se escondem e carregam consigo uma quantidade maior de tinta, massa suficiente para dar textura e volume às telas. Ao falar de pintura Egas destaca a importância da matéria em seu trabalho. O que confere às telas parte de sua força expressiva é justamente o uso de grande volume de tinta em pasta. Ele compara os efeitos da velatura com os efeitos obtidos com o uso de pasta e conclui que também é possível passar a delicadeza e transparência de um tecido de renda usando grande volume de tinta ao invés de usá-la bem diluída em “médium”, mistura de verniz com terebentina, usada para diluir tinta à óleo.

²⁷ Schenberg, Mário. Texto de apresentação. Catálogo da exposição individual. Paço das Artes, 1977.

2.3. Egas e o dinheiro

Artista apaixonado pela sua criação e pela sua arte, Egas tem dificuldade em comercializá-la, apesar de saber que o desapego faz parte do seu crescimento, bem como de sua sobrevivência. “Meus ganhos se diluem em tintas que se refazem em outros quadros...”.

²⁸ Dá como exemplo o quadro *O Cardeal*, que resiste em vender. Depois de um contato mais próximo com o artista e seu acervo particular de centenas de telas, percebemos que essa resistência existe com relação a muitas obras. Vamos somar a essa resistência alguns outros fatores que contribuem para que Egas não seja um artista mais conhecido e que não tenha um mercado melhor para sua arte. Egas mora em Campinas, uma cidade do interior onde o mercado da arte é muito limitado, quase nulo. No Estado de São Paulo existe um mercado de arte apenas na capital, mas esse mercado tem se mostrado fechado para o pintor, é um mercado a ser conquistado. No restante do Brasil, com exceção do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o mercado de arte é muito fraco. Além da questão do mercado, existe o fato de Egas ser um rebelde, que faz um trabalho autoral, com temas muito pessoais e que não faz concessões para vender mais. Sobre essas questões Egas se manifesta em diversas ocasiões. “O artista tem o direito de criar sua própria realidade, de escolher a cidade onde vai viver; não tendo como parâmetro viver na metrópole porque há um mercado de arte...”.

²⁸ *Correio Popular*. “Pintura de Egas homenageia Lorca”. *Correio Popular*, Campinas, 19/10/1986.



Figura 16: Egas Francisco, O cardeal, 1980, óleo sobre tela, 90 x 70 cm

Acredito que não importa se um artista é abstrato ou figurativo, importa que ele seja artista e que ele seja ele mesmo. E esta postura de o artista aderir a corrente que está em moda, que está acontecendo lá fora, numa outra realidade, num outro país completamente diferente do nosso, também acho muito artificial e não conduz a um resultado sério, verdadeiro, mas facilmente se obtém sucesso no mercado. E é assim que trabalham as galerias. O que importa é o bom negócio e não o trabalho artístico.²⁹

Aos artistas que estão preocupados em ser aceitos e premiados nos salões, pede que atentem com a autenticidade dos seus trabalhos:

²⁹ Vasconcelos, Ana Lúcia. “Egas Francisco em entrevista para a jornalista Ana Lucia Vasconcelos”. *Boletim Informativo da Associação dos Amigos do artista Egas Francisco*, Campinas, julho 2006.

As pessoas se interessam por um tipo de arte que seja agradável e bonita, mas banalidade e lugar comum não podem conviver com a arte. É comum galeristas gostarem do meu trabalho, mas dizerem que ele não está de acordo com o gosto dos seus clientes. Eu respeito todas as correntes, mas sempre fui rebelde. Tenho trabalhos com temas com pugnas, lutas constantes, o retorno ao útero. Falo da batalha pela sobrevivência e por isso não vende.³⁰



Figura 17: Egas Francisco, *Aviões de bombardeio*, 2003, óleo sobre tela, 200 x 100 cm

³⁰ Nunes, João. “Sempre um rebelde”. *Correio Popular*, Campinas, 18/09/2008.

Egas acha que é reconhecido em Campinas, mas que os campineiros não compram seu trabalho. Afirmar não fazer arte para enfeitar sala de estar e que a arte não deve ter compromisso com o gosto. A obra *Aviões de bombardeio* pode ser usada para exemplificar o fato de a produção do artista não ter compromisso com interesses comerciais. A tela causa impacto, não só pela monumentalidade, mas também pelo tema e pelo uso das cores, ao mesmo tempo incomoda, desestabiliza, certamente não vai despertar o interesse em um expectador comum. Considera que a proximidade com São Paulo mais atrapalha do que ajuda o mercado de arte de Campinas e que o mercado de São Paulo é restrito e fechado. Relatou em entrevista que as galerias paulistanas dão preferência para os trabalhos “pós-modernos” e que a sociedade consome o que a mídia impõe. A seu ver, hoje há muita informação e pouca cultura.

Minha vida foi toda dedicada ao trabalho. Não vejo nenhuma perspectiva de fazer fortuna, mas nunca me preocupei com isso. Também acho que não precisava passar pelas dificuldades financeiras pelas quais já passei, tendo inclusive dificuldades para realizar o meu trabalho. Se eu fosse rico não venderia nenhum quadro.³¹

A conclusão a que chego, após esse tempo de convivência, é que Egas é muito profissional na realização do seu trabalho, mas amador quando o assunto é comercialização. Ele dedica muitas horas do seu dia trabalhando em seus quadros, mas não tem nenhum esquema de comercialização; não é representado por nenhuma galeria, não tem nenhum *marchand* defendendo seus interesses, pelo menos no Brasil. Também não é feito nenhum trabalho de marketing ou divulgação de seu trabalho, não tem sequer um site na internet. Limita-se a vender obras durante alguma exposição ou quando é encontrado em seu ateliê.

Ao completar vinte anos de carreira, na década de 1980, Egas é um artista maduro, mas não acomodado. Características atuais já podem ser identificadas em muitas obras desse período. Artista conhecido, principalmente no universo artístico da cidade de Campinas, suas obras encontram um mercado de arte também maior nesta cidade. Com menos frequência vendeu obras na capital paulista, na Bahia e em outras regiões. Esteve inserido no mercado de arte da cidade do Rio de Janeiro por um breve período de tempo. É

³¹ Shaw, Étoli. “Egas, vida e obra em movimento circular”. *Diário do Povo*, Campinas, 24/11/1991.

também em Campinas que o Egas educador ministra seus cursos. Este cenário está às vésperas de mudar, pois, após um breve período morando novamente na Bahia, fará sua primeira viagem à Europa e descobrirá um novo mercado para sua arte.

Em 1983, apesar do mercado que conquistou em Campinas, Egas sente a necessidade de mudar e resolve voltar para a Bahia. Desta vez não para a capital, mas para um povoado chamado Sítio do Conde, localizado próximo a uma aldeia de pescadores. Lá pinta marinas, personagens do povo baiano e é influenciado pelo ar da Bahia. Retrata o candomblé, além de outros temas ligados ao mar e à cultura baiana. O mar tem muita força na vida de Egas Francisco. Embora as marinas não sejam tema freqüente em seus trabalhos, sentimos uma forte relação de Egas com o mar.

O mar me provoca sentimentos estranhos, acabo pintando só para descobrir o que significam essas sensações... O mar é fascinante. Pinte o mar por algum tempo, mas sou um pintor cosmopolita. Eu não sou um paisagista. Quando faço uma paisagem você sente a presença do homem, mesmo quando diante do mar pinte mais figuras humanas do que nunca... Minhas marinhas atuais são trabalhos de saudade. Não é o mar visto, é o mar lembrado.³²

O candomblé é outro tema que o tempo e a distância não apagam do trabalho do pintor. Seus temas se originam das suas vivências. Ele é um artista expressionista em seu caráter, um caso típico em que arte e vida se confundem. Egas é seduzido pelos aspectos dramáticos e teatrais da vida, ele é atraído pelo espetáculo.

Sou fascinado desde criança pelo candomblé. Tenho uma atração estética principalmente, uma aproximação de respeito e fascínio. O que me atrai, sobretudo no candomblé. É o que há de dramático e catártico, o mistério que o envolve me interessa, força do ritual que o envolve e que me impressiona. Quando pinto uma filha de santo, pinto o fenômeno que ocorre... Nunca tive acesso a uma sagração de filha de santo, sigo a documentação fotográfica, textos de iniciação e comentários de pessoas de dentro do candomblé... Não tenho preocupações religiosas, não sou um pintor sacro. É o ritual que me interessa. Também não uso o tema no sentido folclórico, o que me atrai nele é a beleza, o espetáculo, o mistério... Os artistas podem chegar a fazer uma profissão de fé, uma entrega tão profunda de si que faz com que eles incorporem aquilo que produzem de forma surpreendente. É o momento em que o sagrado e o profano se identificam... A arte passa a ser um ato de fé.³³

³² *Diário do Povo*. “Egas: pintura com caráter e coragem”. *Diário do Povo*, Campinas, 10/01/1984.

³³ Neves, Washington Carvalho. “Profissão de fé”. *Correio Popular*, Campinas. 18/01/1998.

Um aspecto curioso com relação ao tema candomblé é relacionado à técnica. Egas prefere usar a aquarela para pintar telas com o tema do candomblé. O artista faz uma ligação entre o tema candomblé e a técnica de aquarela:

Contemplando o processo mediúnico em que se envolve a filha de santo, vemos a figura de uma menina que se rende ao sacrifício para se tornar uma espécie de sacerdotisa. Todo o andamento do drama dela se reduz à sua figura e ao sangue do animal sacrificado que é derramado sobre sua cabeça. E a aquarela se presta bem a isso. A tinta escorre como sangue. A figura no papel úmido aflora de modo quase fantasmagórico. No final a figura que surge depende mais da água do que da tinta.³⁴

A técnica da aquarela é realizada em papel com tinta diluída em água. Os trabalhos em aquarela estão geralmente numa faixa de preços bem mais baixa, se comparados com os trabalhos em óleo sobre tela, por isso se mostram mais acessíveis e de comercialização mais fácil. Em termos financeiros, podemos dizer que eles têm maior liquidez. As aquarelas de Egas são de grandes dimensões, característica que dificilmente vemos nas obras de outros aquarelistas. Ele justifica dizendo que com as grandes dimensões consegue maior liberdade plástica. Penso que, para o artista, o que une o tema do candomblé e a técnica da aquarela é a magia, o universo mágico do ritual religioso representado pela fluidez da água sobre o papel.

Quando lido com aquarela volto para a infância, faço um trabalho de humildade e me encanto com as descobertas... A água é o principal elemento, ela dá a fluidez ao trabalho... Na aquarela não há tempo para ficar nos reparos e nas rebarbas, ou se perde, ou se ganha... As transparências nos conduzem a uma atmosfera única... Por ser mais delicada e mais íntima, me desafia. Eu uso muita água.³⁵

³⁴ Neves, Washington Carvalho. “Profissão de fé”. *Correio Popular*, Campinas, 18/01/1998.

³⁵ Neves, Washington Carvalho. “Artista quebra tradição e expõe série de aquarelas”. *Correio Popular*, Campinas, 27/07/1999.



Figura 18: Egas Francisco, Yansã, 2003, aquarela sobre papel, 80 x 60 cm

Um dos fundamentos da sua produção artística é a autenticidade, aspecto ainda mais visível nos trabalhos sobre papel. “A aquarela é transparente, não permite que se camufle qualquer coisa, uma vez registrado o traço não pode mais ser alterado, podem-se perceber nas obras as qualidades e limitações”.³⁶

³⁶ Shaw, Étoli, “Egas se entrega ao papel”. *Correio Popular*, Campinas, 11/12/1992.

2.4. Viagens e voltas

Na Europa Egas foi reconhecido como grande aquarelista. Tudo começou em 1985, com o convite insistente de um amigo chamado Herbert Pfeifer, alemão que, na época, era diretor da Bosch do Brasil e grande admirador da obra do artista. Através de contatos na Europa, agendou duas exposições. A primeira na Galeria L'Arte Modello, em Gênova, Itália. E a segunda, em Bergamo, na Ars Galery. Para conseguir dinheiro para as despesas da viagem teve ajuda do amigo J. Toledo, artista plástico e escritor, o qual preparou uma exposição no Tênis Clube de Campinas, ocasião em que Egas vendeu muitos trabalhos. Não recebeu nenhum auxílio governamental ou de qualquer entidade protetora das artes, apenas de amigos e admiradores de seu trabalho. O fato de ter vendido muitos quadros na exposição do Tênis se deve a dois fatores: Egas colocou suas obras a venda por um preço abaixo de mercado e seus amigos e admiradores sabiam o motivo da exposição.

Egas embarca levando seus trabalhos em papel enrolados na bagagem e pinta obras em óleo na Europa. A primeira exposição, em Gênova, foi inaugurada no início de maio, terminando no dia seis de junho, em 1985. Egas já estava satisfeito com o resultado quando, em meados de maio, o crítico de arte Fellice Ballero, do jornal *Corriere Mercantile*, de Gênova, visitou a exposição e publicou uma crítica entusiástica sobre os trabalhos, recomendando a exposição. Com a publicação da crítica, a primeira no exterior, o movimento da exposição aumentou muito. Egas vendeu oito trabalhos e o tempo da exposição foi prorrogado. Ballero escreve ao final de sua crítica: “Uma incomum força de linguagem, porém com parêntesis extremamente doces, apreendidos de um agudo jogo introspectivo. Aconselho a visita aos que amem a pintura de caráter”.³⁷ Além disso, o crítico ilustrou a matéria com uma aquarela do artista. Isso gerou uma expectativa favorável para a segunda exposição em Bergamo. Além de convites para novas exposições na Itália. Em Bergamo, o crítico Lino Lazzari escreveu para o jornal *L'Eco Di Bergamo*:

³⁷ Ballero, Fellice. “Il solitario e tormentato Egas”. *Corieri Mercantili*, Gênova, 17/05/1985.

As suas figuras não são encontradas na realidade, são personagens, feitos de uma pura invenção, mas o conceito que em cada uma delas é inserido é verdadeiramente real. De fato se trata de situações de caráter intimista e social, nos quais nós mesmos nos sentimos inseridos, por que o homem é, contudo, este, seja ele europeu ou brasileiro.³⁸

Durante o ano e meio que viveu na Itália, foram realizadas oito exposições individuais. Egas chegou a ser entrevistado pela RAI. Esteve em Milão, onde foi muito bem recebido. Ele descreve, no entanto, a recepção em Udine como a mais emocionante do período que esteve na Europa. Vários críticos de Veneza demonstraram muito entusiasmo pelas aquarelas. Nesta cidade escreveu sobre ele o crítico Natale Zacuri.

Eficaz narrador, sobretudo de caracteres humanos e estilos de vida de seu país, Egas se revela súbito, um autor preocupado em privilegiar a colorística em relação ao estilo, que resulta, contudo, admirável. O céu é um confabular de fôlego, onde os argumentos tomam corpo e se superam, numa esfera atormentada por problemáticas.³⁹

Ainda em Udine recebeu a visita de Giancarlo Caneva, importante gravurista italiano, também diretor do Laboratório Duo Degli Artist Studio i Ars Visive. Ele convidou Egas Francisco para integrar a comitiva de exposições do Laboratório.

Durante o período em que Egas ficou na Europa fez ainda duas mostras em Stuttgart, Alemanha e expôs também na Áustria, por meio do Laboratório Degli Artisti. Fez ainda palestras sobre cultura ameríndia e sobre El Greco, além de outros assuntos. Durante a viagem de volta da Itália, a bordo do Transatlântico Enrico D, também expõe algumas obras. Sobre a Itália, Egas declara: “Foi o melhor tempo de vida, de conforto, respeito e tudo o mais, de reconhecimento verdadeiro, que se traduz também sob esses termos de vida mesmo. Daí que constato ter voltado cedo demais da Itália”.⁴⁰

Egas Francisco nunca teve ateliê na Europa, muitas vezes o espaço só permitia trabalhar em prancheta, o que o levou a realizar muitos desenhos e aquarelas. Mesmo assim, nesse período de um ano e meio pintou cerca de setenta telas, algumas com mais de um metro e meio de altura. Essa foi a primeira e a mais longa estada de Egas na Europa.

³⁸ Lazzari, Lino. “Francisco Egas all ‘ars Gallery”. *L'Eco Di Bergamo, Bergamo*, 25/05/1985.

³⁹ Jornal de Udine, 1985.

⁴⁰ Vasconcelos, Ana Lúcia. “Egas Francisco em entrevista para a jornalista Ana Lucia Vasconcelos”. *Boletim Informativo da Associação dos Amigos do artista Egas Francisco*, Campinas, julho 2006.

Sobre esse primeiro contato o autor comenta que uma das suas maiores alegrias foi poder estudar os quadros dos mestres nos museus da Europa, além da boa recepção da crítica européia. “... meu sucesso na Europa foi, sobretudo, de crítica, falavam do meu humor, de minha fantasia, minha cor, o traço e a coragem. Lá falaram do meu caráter dramático...”⁴¹ Nesta última observação podemos notar que, apesar de ter tido sucesso com a venda de muitos trabalhos durante o tempo em que viveu na Itália, o que o deixou mais satisfeito foi o sucesso com a crítica italiana que aponta o lado bem humorado e irônico do seu trabalho e fala da dramaticidade, da fantasia, da questão de que suas figuras são sempre personagens.

A preocupação com a saúde frágil de seu pai é o motivo apontado pelo artista para sua volta prematura da Europa. Acreditamos que todos os seus retornos e sua insistência em viver em Campinas, apesar de todos os inconvenientes, estão relacionados com os fortes laços familiares e com a forte ligação com seus amigos. Egas retorna ao Brasil, mas agora com novas perspectivas na bagagem. A viagem à Europa, o mercado que se abriu, as novas abordagens por parte da crítica injetaram novo ânimo na carreira do artista, foi como um recomeço. Egas, que a essa altura, em meados da década de 1980, está com quarenta e cinco anos de idade e vinte e cinco de carreira, vê uma nova oportunidade de ser reconhecido e de ter uma vida confortável com a venda de suas obras.

Egas volta à Europa em muitas outras ocasiões para exposições individuais, como membro do Laboratório 2 Studio Art Visive, de Udine. Em 1986 volta a expor na Alemanha no Volks Bank, em Stuttgart. Em fevereiro e março expõe em Bari, Itália. No ano seguinte em Salzburg, Áustria e na Feira da Levante, Itália. Durante toda segunda metade da década de oitenta Egas se dividiu entre Campinas e Europa, participando de exposições na Itália, Alemanha, Holanda, Áustria, Suíça, França e Espanha. Em entrevista na década de noventa, Egas desabafa que tem mais espaço na Europa do que em São Paulo “... porque não deixo o Brasil e vou para Europa, onde sou mais reconhecido? Talvez porque minha pintura seja muito ligada ao Brasil e eu intimamente ligado às pessoas daqui, meus amigos, minha família”.⁴² Durante uma entrevista, em 1986, ele comenta terem sido

⁴¹ *Diário do Povo*. “Egas escreve sobre sua exposição na Unicamp”. *Diário do Povo*, Campinas, 07/03/1986.

⁴² *Correio Popular*. “Pintura de Egas homenageia Lorca”. *Correio Popular*, Campinas, 05/10/1986.

as obras vendidas no exterior que o ajudaram a sobreviver em Campinas. Naquele ano, realizou uma exposição em Frankfurt, vendeu oito telas e nove aquarelas, isso foi o que o manteve o ano todo em Campinas.

A última questão relacionada às viagens é a das influências que elas exerceram na carreira do artista. Ocorrem mudanças na maneira de o artista ver as coisas, isso pode ser constatado acompanhando sua produção artística pós-viagem. Ocorrem também mudanças na maneira como o artista é visto. As novas abordagens dos críticos europeus com relação ao seu trabalho influenciaram uma mudança de discurso dos críticos brasileiros, como podemos ver nesse trecho de um texto de 1987, de Alberto Beuttenmuller, para o catálogo de uma exposição coletiva, no Paço das Artes, cidade de São Paulo.

Os heróis de Egas Francisco em suas telas são trágicos, possuem algo de tragédia grega. De repente, ao depararmos com representação de uma personagem, de uma louca que se veste fora do normal e possui costumes insólitos, circulando por Campinas, percebemos a tragédia que a envolveu. Leva-nos a pensar em Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. Outras vezes, duas personagens nos colocam diante do desafio de Édipo entre a escolha da liberdade ou de cumprir seu destino. Egas Francisco é um contador de histórias existenciais e trágicas. Por isso, sua pincelada tinha de ser expressiva, deformadora da forma humana, densa. O expressionismo em Egas Francisco é, pois, imprescindível. A tragicomédia humana é o cerne de sua obra. Suas personagens são reais e, em suas telas, ganham a conotação teatral da tragédia grega. Suas imagens, porém, conjugam realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, ou seja, submetem à unidade a pluralidade do real. As imagens de Egas acabam sendo, assim, tragédias do real, mas ao mesmo tempo, nos levam ao fantástico da vida, do destino humano. E, ao realizar suas obras, Egas faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma só verdade – a de sua própria existência. Quando olhamos para uma obra de Egas Francisco, quase sempre centrada numa personagem trágica, sentimos a pluralidade de qualidades, sensações, significados. Tal pluralidade, contudo, se unifica instantaneamente no momento da percepção. O elemento unificador do conjunto de qualidades e de forma é o sentido. As coisas sempre possuem sentido.⁴²

Alberto Beuttenmuller é poeta, jornalista, ensaísta e crítico de arte. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, trabalhou em diversos órgãos de imprensa como os jornais *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, dentre outros. Foi professor convidado da Unicamp, onde deu aulas de história da arte e estética. Percebemos que o texto aborda características mostradas primeiramente pelos críticos europeus. Por exemplo, quando coloca a tragicomédia humana como o cerne de sua obra. Vale lembrar que foram os críticos italianos os primeiros a falar do lado irônico e bem humorado do trabalho do pintor. Beuttenmuller aprofunda a discussão sobre questões levantadas pelos europeus.

Ao longo da segunda metade da década de oitenta, algumas modificações são percebidas na maneira do artista pintar. O aumento no tamanho das obras já começa a ser percebida em algumas telas pintadas ainda na Europa. A frequência dessas telas grandes vai aumentando gradativamente, até se tornaram predominantes nos dias de hoje. Outra característica que aflora em seus trabalhos são as pinceladas circulares, a presença de um movimento giratório. Acredito que essas características, assim como o aumento no tamanho do suporte, são resultados de maior gestualidade na execução. Também a cor se torna mais intensa. Em suas telas coabitam áreas sombrias com outras de imensa luminosidade, talvez haja aí um diálogo entre o profano, representado pela sombra, e o sagrado, representado pela luz. Egas associa as pinceladas circulares a sentimentos díspares, como se essa tensão fosse inerente à sua obra e que ela representaria sua ansiedade.



Figura 19: Egas Francisco, Auto-retrato no olho do pássaro, 1997, óleo sobre tela, 120 x 110 cm

Duas exposições individuais, uma em 1989, chamada Ciclone e outra em 1991, intitulada Giro, ambas realizadas em Campinas, são bem representativas dessas mudanças ocorridas gradativamente após a primeira viagem para a Europa. Já nos nomes escolhidos para as exposições, sentimos uma identificação e também uma continuidade no desenvolvimento, já que dois anos separam as duas. Na apresentação da exposição Ciclone, a imprensa local fala de uma nova fase, com telas maiores, cores vivas, movimento circular e dramaticidade que, segundo o próprio Egas, juntamente com a questão da vida e da morte,

está presente em todos os trabalhos. Em entrevista para esta pesquisa, Egas declara que todas as telas da exposição são irmanadas na força dramática.

Durante toda a década de noventa Egas continuou produzindo muito. Permaneceu vivendo em Campinas, mas viajou diversas vezes para expor em várias cidades da Europa, principalmente na Alemanha. Em todas essas viagens visitou museus, conheceu outros artistas, influenciou e foi influenciado. Identificamos uma relação especial com a Alemanha. A arte dos expressionistas alemães já influenciara as obras do artista na adolescência. Creio que esse contato mais próximo propiciado pelas viagens fortaleceu a influência.

Por várias ocasiões, quando questionado sobre estas características expressionistas Egas reforça seu expressionismo de caráter e não de estilo.

Para mim o expressionismo é a necessidade inadiável imposta por um sentimento que vem do mais fundo do ser. Se não trabalhar imediatamente, corre-se o risco de deixar de fazer determinada obra. É possível pintar sem estar nesse estado de necessidade extrema, mas o traço traduzirá menos os sentimentos. (...) Meu trabalho é dramático e voluptuoso, mas é livre e nunca panfletário, ele fala do sentimento humano da vida e da morte. A minha relação com a arte é quase suicida. Procuro a exaustão no que faço. A pintura faz de tal forma parte de mim que não sendo simplesmente pintura é também a minha terapia.⁴³

Nas declarações dadas ao longo de sua carreira não faltam exemplos em que Egas fala do expressionismo como caráter, como forma de expressar seus sentimentos, sua liberdade contra forças estabelecidas.

Egas desenvolveu um estilo e uma maneira de pintar que inclui formas distorcidas, uso de cores destinadas a causar impacto, grossas camadas de tinta na tela. Algumas dessas características foram ganhando força no trabalho de Egas depois das viagens para a Europa. Acredito que o artista atingiu um estilo muito complexo e pessoal de pintura, mas que tem o expressionismo alemão histórico como maior influência, conforme afirmei anteriormente.

As pinceladas circulares, o movimento espiral mais fechado que caracterizaram o gesto do final dos anos oitenta e início dos anos noventa fazem notar, também neste aspecto, que a arte de Egas se torna mais livre. O gesto passa a realizar uma coreografia livre de qualquer amarra, as pinceladas continuam a ter movimento, só que agora mais

⁴³ *Correio Popular*. “Egas Francisco: artes plásticas tem um nome”, *Correio Popular*, Campinas, 14/07/2007.

aleatório, ele se liberta do círculo e passeia pela tela. As cores continuam se impondo ao desenho. As telas crescem, a sombra e a luz continuam sua batalha, a figura sempre presente, deformada, fantasmagórica, surgindo das pinceladas fortes e vivendo um personagem. O recurso da repetição de imagens também está presente em algumas das obras atuais.

Nas análises feitas sobre seu trabalho, Egas é sempre tratado como pintor figurativo, mas considero que se levarmos em consideração a relação figura/fundo, o artista se mostra figurativo em sua cena, mas abstrato em seu cenário. Nas telas dramáticas e teatrais, os personagens estão sempre presentes, mas na grande maioria das vezes, com exceção das obras pré-estilísticas, o local onde essa cena se desenrola não é identificável. O cenário é onde o artista desenvolve seu lado abstrato. Na maioria das telas atuais vemos uma abstração informal de pinceladas soltas, mas nada impede que em determinados trabalhos identifiquemos uma obra onde o fundo seja trabalhado de forma abstrata construtiva, lembrando seus trabalhos da fase azul ou da década de 1970.

Egas é um pintor que tem um repertório de recursos pictóricos vastos e complexos, que são usados por ele de acordo com a necessidade, conforme os caminhos que a confecção da obra vai tomando durante a execução. Então, diante de uma tela, podemos identificar o uso de alguns desses recursos assim como a ausência de outros. Alguns recursos ele usa quase sempre e isso torna o trabalho facilmente identificável. Lendo algumas declarações do artista sobre sua arte, podemos conhecê-lo melhor:

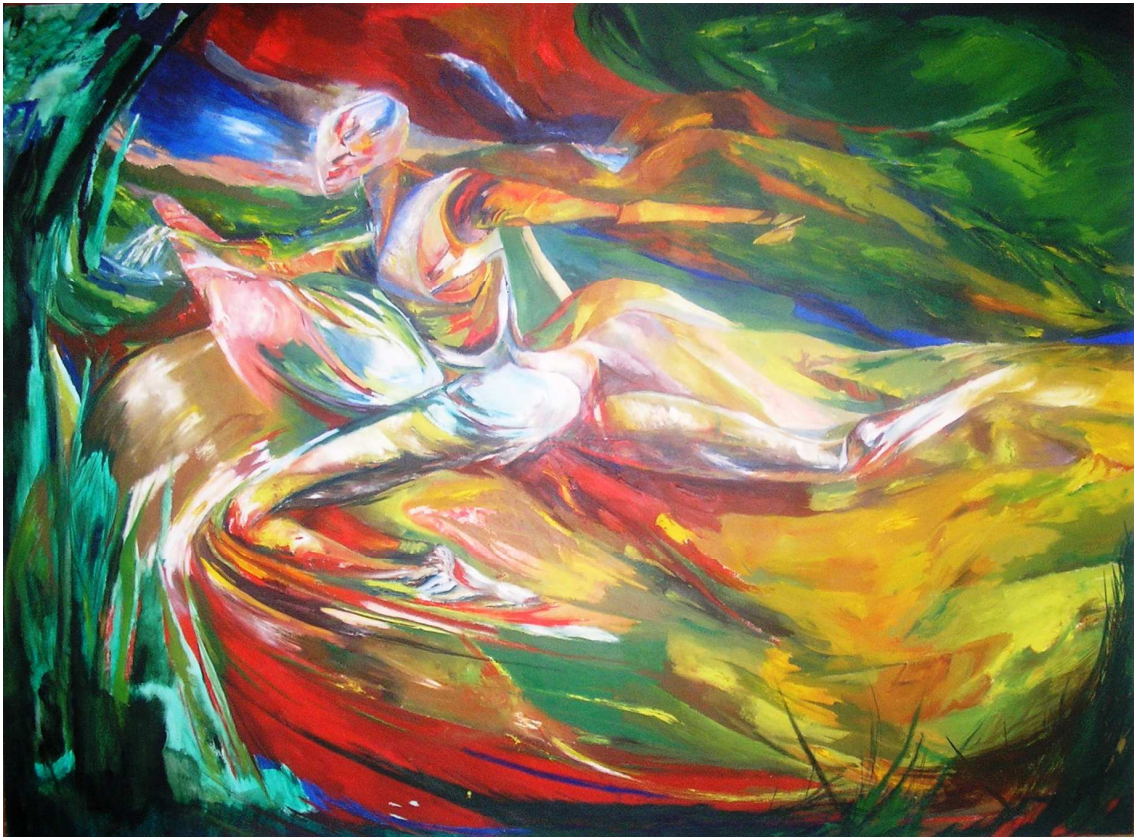


Figura 20: Egas Francisco, Espírito da paisagem, 1996, óleo sobre tela, 155 x 210 cm

Cada vez que tentamos definir pintura e os motivos que nos levam a fazê-la ou considerá-la e admirá-la, incorremos em um erro, por isso que não procuro explicar o quadro. A pintura, escultura, música e poesia são tão, só e profundamente pintura, escultura, música e poesia. Quem não crê nos sinais próprios de uma arte não acredita nessa arte e não a reconhece, procurando elementos que não lhe são próprios e justificações inúteis e estéreis.⁴⁴

Sou muito exigente com o meu trabalho, quero que ele saia forte e que me cause certa estranheza, mas também deve ser bem composto, sou um pintor que ainda faz uma composição, não jogo minha pintura a esmo, não trabalho em desordem. Há ordem dentro do meu trabalho, assim como existe a emoção, existe também a razão e ela policia para que eu não a perca e para que não seja desonesto. Nunca gostei de nada malfeito.⁴⁵

Para Egas Francisco, a maior lição que um artista passa para outro é a da autenticidade. Esse artista é, acima de tudo, alguém apaixonado pelo que faz. Alguém que respira e se alimenta de pintura, dos traços, cores e formas da pintura. Outro aspecto do

⁴⁴ Santos, Gledys Azzan. “Egas Francisco”. *Diário do Povo*, Campinas, 1972.

⁴⁵ Shaw, Étoli. “Egas, vida e obra em movimento circular”. *Diário do Povo*, Campinas, 24/11/1991.

artista que chama a atenção durante a análise das entrevistas e dos artigos de jornal é a forma de se expressar através da escrita. Em vários momentos ele se mostra um verdadeiro literato ao falar de sua pintura, como nesse trecho de uma carta enviada a um amigo:

Faço minha pintura muito pessoal e algumas vezes despudorada, pois me exponho muito no que faço, não é, porém, apenas fruto da paixão, ela conhece o equilíbrio e a harmonia, usa os seus recursos, mas não se submete a eles. Ela nunca propõe ser outra coisa a não ser ela mesma, a pintura. (...) A minha pintura é hoje a minha vida. A ela estou ligado de forma irreversível, dormimos, acordamos juntos e nos lambemos como dois animais que se amam.⁴⁶

Outro exemplo pode ser outro texto escrito no verso de uma obra em um dia qualquer de 1977:

A pintura é a lucidez dos loucos, confesso me sentir absolutamente lúcido dentro dessa loucura de ter me tornado pintura. Telas enormes, médias e pequenas, paletas pastosas, cavaletes, pranchetas improvisadas, papéis... Moro dentro de um grande quadro gerador. Sou um pintor e tenho uma pintura parecida comigo.⁴⁷

Em muitos de seus textos vemos esse flerte com a literatura, o uso de metáforas dividindo espaço com uma linguagem direta. Vejo nisso uma semelhança entre a maneira com o artista pinta e a maneira como escreve sobre sua pintura. Pode utilizar uma linguagem metafórica e, em outras vezes, se comunicar de uma maneira mais direta. Egas gosta muito de escrever.

2.5. O processo de criação

“A realização de uma obra é algo parecido com o processo criativo de escritores, que são tomados pelos seus próprios personagens logo nas primeiras páginas”.⁴⁸ O processo de criação é outro assunto recorrente em artigos, entrevistas e muitos textos escritos pelo artista. Não só o resultado final é valorizado, mas cada etapa. As várias fases do processo, as anotações, a inspiração sobre o tema, a execução. Egas conta que sente uma necessidade de pintar diariamente. Ele anda com blocos e caderninhos na mão e os leva para onde for.

⁴⁶ *Diário de Povo*. “Egas, pintura com caráter e coragem”. *Diário do Povo*, Campinas, 10/01/1984.

⁴⁷ Texto escrito pelo artista no verso de uma tela em 1977.

⁴⁸ Santos, Suzamara. “Egas Francisco”. *Diário do Povo*, Campinas, 07/05/1995.

Diz sentir uma necessidade doentia de riscar. Além dos desenhos, faz diversas anotações que só ele compreende.

Com relação à inspiração, comenta que há horas em que a percepção aflora, então trabalha porque precisa se manifestar do melhor modo que sabe, pintando. Uma leitura, uma fotografia ou um jornal velho jogado no chão podem desencadear a criação. Os bares escuros também. Com relação aos estudos e projetos Egas fala: “Não faço estudos ou previsões, eventualmente faço algum rascunho em um papel, mas nunca tenho um estudo pronto, se tivesse perderia completamente o interesse, a pintura surge da tela branca”.⁴⁹ Sua obra *Sala de visitas*, por exemplo, teve como motivação inicial uma cadeira antiga. Em outra entrevista, Egas contou sobre um boneco que apareceu em seu quintal:

Um dia apareceu um boneco jogado no quintal da minha casa, caiu em uma posição estranha, fiz muitos estudos, pintei vários quadros, depois de muito tempo, sem tê-lo mais como modelo descobri que ainda estava preso à sua imagem e ele retornou em mais dois quadros.⁵⁰

Em outros momentos Egas comenta a obra não realizada, diz que as vezes perde quadros, que está na rua e a vida não lhe permite pintar. Há momentos em que se sente completamente incapaz, chega na frente da tela, encosta o pincel e recua.

Com relação ao tema, o artista considera que deve surgir do trabalho ou com ele e nunca ser a razão do mesmo.

Normalmente eu trabalho sem que o tema anteceda a execução do quadro. Ele me ocorre durante. Posso, a partir de uma figura, de um objeto, de uma mancha, fazer um corte no espaço e dali iniciar um processo de composição. As vezes eu ataco uma tela completamente branca e inicio um trabalho cujos destinos eu vou saber da metade para a frente.⁵¹

A execução do trabalho não segue uma rotina, mas Egas reconhece que prefere trabalhar de dia por causa da visibilidade. A luz natural é a melhor luz.

Esse problema da luz é sério, a noite é o abrigo ideal para a imaginação, consegue-se um isolamento muito grande e o sereno parece nos tornar hiper sensíveis, mas a luz do dia é

⁴⁹ Nunes, João. “Sempre rebelde”. *Correio Popular*, Campinas, 18/09/2008.

⁵⁰ *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

⁵¹ *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

incomparável, ela mostra toda a intensidade da cor, revela toda e qualquer falha do trabalho. Pode-se conseguir um acabamento mais perfeito durante o dia, mas, as vezes é melhor a gente arriscar e trabalhar a noite, quando os bichos estão soltos.⁵²

Sobre a rotina ou a falta dela, o pintor comenta em outra oportunidade, “As vezes eu me provoco, sujo a tela. Alguns dias eu sinto uma vontade tão forte de pintar que, se eu não tiver uma tela, pinto a porta da minha casa ou meu próprio corpo, esses dias são os melhores, certamente há potencial para uma boa obra”.⁵³

Apesar de não seguir uma rotina para executar uma obra, geralmente Egas trabalha acompanhado de música, de preferência instrumental. Em determinados pontos de criação no meu trabalho, só a música traz o clima necessário, mas as vezes eu preciso de silêncio, da música do silêncio”.⁵⁴ A maioria de seus trabalhos é feita de uma só vez. Ele pode interromper à noite, por causa do cansaço, mas retorna no outro dia, assim que acorda. “Quando o processo se inicia eu já estou dentro do quadro, daí ninguém mais me tira”.⁵⁵ Cita o quadro *Mr X*, como uma exceção. Foi iniciado em 1981, interrompido, esperando por uma solução e finalmente um dia, em 1989, Egas conta que olhou para o quadro e disse: “É hoje!”. Diz que quando jovem pintava com muito mais velocidade e que vem se tornando mais perfeccionista. Acha que todo quadro é uma obra inacabada. Para ele é muito difícil ficar satisfeito com o trabalho. A impressão é de que ou se atirou demais na obra ou faltou envolvimento.

A execução de uma obra se dá no isolamento. A solidão o agrada profundamente, mas também já executou uma obra durante a apresentação da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Gosta da presença viva do artista, de mostrar o processo e não somente a obra pronta. Já pintou em público em várias ocasiões, como por exemplo, quando fez um retrato do instrumentista Hermeto Paschoal, durante um show do músico. (Essa obra será analisada no próximo capítulo.) No caso do cantor Ney Matogrosso, o esboço do retrato foi realizado em um guardanapo, durante uma apresentação do artista. As afirmações de Egas podem soar contraditórias, mas acredito que ele trabalha com opostos, é um experimentador, gosta

⁵² *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

⁵³ Shaw, Étoli. “Egas, vida e obra em movimento circular”. *Diário do Povo*, Campinas, 24/11/1991.

⁵⁴ *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

⁵⁵ *Diário do Povo*. “Para ser um artista é preciso ter liberdade”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

da luz do dia, mas se arrisca a noite, às vezes ouve musica, às vezes ouve o silêncio enquanto trabalha. E transita bem entre a solidão do ateliê e a exposição exagerada de pintar em público. Geralmente parte da tela em branco, mas há casos em que partiu de um esboço.



Figura 21: Egas Francisco, Ney Matogrosso em cena, óleo sobre tela, 2006, 220 x 100 cm

2.6. Personagens

“Vivemos em um mundo onde as coisas se relacionam, daí, o que entra na minha pintura é mais do que acontece na minha vida, impressões causadas pelos grandes espetáculos da vida ou pelo comportamento de uma pessoa”.⁵⁶ São figuras ou imagens de um mundo imaginário, que somados a um estado vivenciado tornam-se realidade, adquirem uma forma e um aspecto tangível e reconhecível.

É comum nas obras de Egas as figuras estarem vivendo personagens. Não apenas personagens de um livro lido ou criado, de uma peça de teatro ou uma diva do cinema, ele tem uma atração especial pelos personagens marginais, descartados pela história oficial. É o caso de Jovina de Oliveira, uma dona de casa que, após assistir a uma sessão do filme “Gilda”, em 1947, passou a se apresentar como a personagem, rompendo com todos os problemas que tinha na vida para vivenciar uma fantasia.

Eu pinto a Gilda até hoje. É uma das personagens mais poéticas que eu já vi em toda a minha vida, popular, ela era pura, mas como ela tinha um comportamento muito diferente do usual, ficou tachada de louca, mas na verdade aquilo era um ato poético.⁵⁷

⁵⁶ Entrevista para o autor em 2009.

⁵⁷ Egas Francisco em entrevista para a jornalista Ana Lucia Vasconcelos para o boletim informativo da associação dos Amigos do Artista Egas Francisco, julho 2007.



Figura 22: Egas Francisco, Gilda, metamorfose de Jovina, 2003, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Emerson Dionísio afirma: “Egas não pinta, ele filma, encena, dança, declama, comunga as artes em cadinho de cores pujantes”.⁵⁸ E a escolha de seus personagens segue

⁵⁸ Dionísio, Emerson. Catálogo da exposição individual *A solidão e o grito*. MACC, 2002.

regras próprias, pode ser a Dora, do filme *Central do Brasil*, vivida por Fernanda Montenegro ou pode ser o roqueiro Lótus, que perambulava pelos bares de Campinas nos anos oitenta. *Viúva da Costa Aguiar*, *A Mulher Barbada*, *O General da Sé*, fazem parte do elenco das telas encenadas. Existem os personagens criados pelo próprio Egas, como a *Pietá da 13 de maio*, a partir de um *flash* do cotidiano do artista. Ela não era uma personagem popular como nos casos acima citados. Ela se tornou personagem pelas mãos de Egas. Esta obra nos ajuda a comentar a questão dos nomes das obras do artista. Egas afirma dar nome às obras apenas para identificá-las, mas, o caso da *Pietá da treze de maio*, trata-se de um exemplo, entre muitos outros na obra do artista, onde o título não só fortalece a obra, como também nos ajuda a compreender o que levou o artista a pintá-la. O título se incorpora à obra.



Figura 23: Egas Francisco, Roqueiro Lótus, 2000, óleo sobre tela, 150 x 100 cm



Figura 24: Egas Francisco, Viúva da Costa Aguiar, 1987, óleo sobre tela, 110 x 120 cm, Col Jorge Pascoal

Não é de admirar que Egas seja o maior colecionador de sua obra, pois ela tem um caráter muito pessoal e, por vezes, auto-biográfico. É subjetiva, mas, ao mesmo tempo, é sua forma de se expressar e o seu modo mais verdadeiro de se inventar e de se comunicar com o outro. O grande acervo particular deve representar para ele um grande álbum de fotografias onde cada foto tem uma história que perpetua algum momento importante de sua vida. A obra do artista conta sua história. O personagem mais pintado por Egas é, sem dúvida, ele mesmo. Seus auto-retratos surgem, na maioria das vezes, como uma encenação, além de terem características muito peculiares. Eles serão os objetos principais desse estudo nos próximos capítulos.

3. Retratos

Desde a época em que os seres humanos viviam em cavernas, há dezenas de milhares de anos atrás, os retratos já estavam presentes entre as manifestações artísticas, como confirma o retrato desenhado nas paredes da gruta de Villonleur, na França, descoberto em 2006, ou as imagens de mãos impressas nas paredes das cavernas, talvez uma tentativa das pessoas se auto-retratarem. Por toda a trajetória da história da arte o retrato tem sido um tema predominante, talvez pelo fato de o retratado interagir, de alguma maneira, com maior ou menor intensidade, com o observador.



Figura 25: Contorno de mão. Caverna de Pechmerle, França
Imagem de mão pintada em negativo nas rochas com tintas materiais por caçadores de mais de três mil anos.

O que pode ser considerado um bom retrato? Até o século XIX na Europa, o melhor retrato era aquele que mais se aproximava da fisionomia real do retratado ou que melhor revelava características que lhe eram peculiares. O retrato sempre teve um lado mágico, de eternizar, na maioria das vezes, uma pessoa poderosa, do clero, da realeza, da aristocracia ou da burguesia, que se utilizava do retrato para reafirmar seu poder.



Figura 26: F. Piendereck, Retrato de Campos Sales, 1879, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, CCLA, Campinas

Com a arte moderna, os retratos podem nem sempre se parecer com o retratado, mas certamente se parecem com os seus autores, com suas preferências estéticas, sua técnica, seus conceitos a respeito das pessoas e do mundo. No retrato moderno o que se vê é a visão particular que o artista tem do retratado. Quando Pablo Picasso retrata os três músicos no quadro com título homônimo, ou quando pinta um retrato do *marchand* Ambroise Vollard, quem melhor pode ser identificado pelo observador é o próprio Picasso, através de seu fazer artístico.



Figura 27: Pablo Picasso, Retrato de Ambroise Vollard, 1910, Pushkin State Museum, Moscou



Figura 28: Pablo Picasso, Os três músicos, 1921, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna, Nova York

Nos retratos clássicos os retratados nos aparecem estáticos. Na sua origem, o gênero retrato era tido como um tipo de pintura na qual o retratado está parado, posando, o próprio termo *sitting*, usado para se referir ao ato de retratar, é uma referência estática. Fragonard, quando pintou a Condessa de Turpin de Crissé, em 1775, pretendia reproduzir a fisionomia da retratada da melhor maneira possível.

Outro exemplo de retrato clássico é o *Retrato do Conde-Duque de Olivares* (1624), do pintor Diego Velázquez, pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, MASP. Nesta obra o fundo é sempre neutro para valorizar a figura, os defeitos ou as imperfeições são amenizados ou eliminados, os retratados estão sempre posados, estáticos. Existe precisão dos detalhes fisionômicos, a composição é sempre com a figura do retratado centralizada e sem recortes, as cores são sempre discretas, tentando se aproximar ao máximo do real. As pinceladas nunca aparecem. As alegorias aparecem com o propósito de mostrar a importância e a posição do retratado na sociedade, estão ali como símbolo de poder.



Figura 29: Velásquez, Retrato do Conde-Duque de Olivares, 1624, óleo sobre tela, 202,5 x 106 cm, MASP



Figura 30: Jean-Honoré Fragonard, Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance à Loweandhall, Condessa de Turpin de Crissé, 1775-1785, óleo sobre tela, 64,5 x 54,3 cm

Vemos na obra em que Egas retrata o músico e compositor Pixinguinha, toda a dinâmica e liberdade para a realização de um retrato.



Figura 31: E. Francisco, Púrpura, o chorinho. Homenagem a Pixinguinha, 2005, óleo sobre tela, 160 x 200 cm

O pintor registra tempos diferentes em um mesmo espaço. Numa analogia ao cubismo de Picasso e seu esforço em mostrar vários planos em um só, Egas tenta mostrar vários momentos em uma só tela. Walter Benjamin dizia que o movimento é o paradoxo do retrato. (Coelho, 2008) Talvez seja contra esse paradoxo que Egas luta. As distorções das imagens, a profusão de cores, imagens sem foco, como o vestido da moça que dança (imagem 32) e as pinceladas rápidas são alguns recursos usados contra o congelamento da imagem. Egas parece querer filmar a cena para contar a história. Não basta retratar o ator, mas sim, o ator em cena.

Uma característica marcante no trabalho do pintor é o uso de tintas empastadas, que dão relevo à obra. O emprego de grossas camadas de tinta nos remete a artistas admirados pelo pintor, que também exploravam os efeitos que o acúmulo de material proporciona. São

exemplos: Oscar Kokoschka, James Ensor, e, voltando um pouco mais no tempo, Van Gogh.



Figura 32: Oskar, Kokoschka, Dois nus (Amantes), 1913, óleo sobre tela, 163 x 97,5 cm, Museum of Boston



Figura 33: James Ensor, Intriga, 1890, óleo sobre tela, 0,90 x 1,50 cm. Museu Real de Artes, Antuérpia



Figura 34: Van Gogh, Old man in sorrow, 1890, óleo s. tela, 32 x 25,5 cm, Kroller-Muller Museum in Otterlo, Holanda

Egas não usa outros materiais como fazem alguns artistas modernos e contemporâneos que procuram efeitos formais a partir do acúmulo de materiais diversos como, por exemplo, Nuno Ramos. Ele usa somente a tinta sobre a tela, na maioria das vezes usa o pincel, mas pode usar a espátula. A pincelada longa deixa sua marca característica, um acúmulo de material no momento em que toca a tela e um rastro longo, que vai se tornando mais fino até que se vejam as marcas das cerdas no final da pincelada. A espátula

é usada quando o artista quer jogar mais tinta e criar uma camada mais grossa que se espalha mais lisa, sem deixar marcas.

O brilho que o acúmulo da tinta e do óleo provoca dá a impressão de que a imagem sai da tela. Na verdade, o que vemos é o resultado da somatória dos efeitos causados pelo relevo constituído por massa de tinta, com o reflexo adicional causado pelo óleo.

Outra impressão proveniente do excesso de tinta a óleo é o de que a obra parece ter sido feita naquele dia. Nas telas de Egas Francisco a tinta parece sempre estar fresca e tende a despertar, no observador, uma vontade de tocar a obra. O volume e o brilho conferem vida às figuras. Parecem sempre trazer a cena para o tempo presente. A sensação de realidade das cenas pode ser maior por esses meios, do que pelos meios acadêmicos e sua busca pela semelhança de imagens. A manipulação explícita da matéria também nos faz lembrar a presença do artista e seu processo de criação. Essa massa de tinta que, literalmente, dá volume à imagem, aproxima o observador da obra. O material e a massa de tinta têm uma espessura, formam superfícies com inclinações diferentes que fazem a luz incidir sobre diferentes angulações.

A rapidez da pincelada pode ser resultado da pressa em registrar uma imagem que se forma na cabeça e pode se perder no próximo minuto. A despreocupação com a precisão dos detalhes mostra que, para o artista, o que importa é o todo, a composição e a cena. Importa o que a pessoa representa e não o que ela aparenta. Por várias ocasiões, vimos o artista falando que um quadro pode partir de uma mancha e ir tomando um rumo ignorado, até que o ato de pintar leve o artista a algum lugar, ao qual ele não imaginava chegar quando começou a pintar. Uma tela que partiu de uma mancha pode, em determinado momento, parecer com um vulto e, ganhando identidade a cada pincelada e, então, tornar-se um retrato.

Egas Francisco faz uma arte contemporânea que dialoga com a tradição. Ele tem seu modo particular de produção, mas segue regras que foi acumulando ao longo da carreira e as quais ele próprio se impõe. Não tem como preocupação fazer uma arte de ruptura. É rebelde, mas dentro dos limites que a tela, as tintas e ele próprio colocam.

A tentativa de sistematizar ou classificar as obras de um artista pode se mostrar uma tarefa cheia de armadilhas. É o caso dos retratos de Egas Francisco. Alguns temas são

recorrentes, mas muitos outros podem surgir em apenas uma obra e se mostrar importantes por outros aspectos. Os retratos que serão analisados aqui, em sua maioria, não foram encomendados, nem foram retratos posados. Muitas vezes, o retratado nem estava presente, só se mostrando ao artista durante a execução, como o próprio Egas declarou em entrevista, ter sido o caso do retrato de Federico García Lorca.



Figura 35: Egas Francisco, Retrato de Garcia Lorca, 1986, óleo s. tela, 80 x 100 cm, Col Oswaldo Rigueti

No capítulo anterior mencionamos o fato de o artista guardar grande quantidade de obras que, aparentemente, não foram feitas para serem comercializadas. São registros diversos de momentos que o artista quis preservar. Os retratos das pessoas importantes, dentro do universo do pintor, se destacam nesse acervo.

Em um acervo particular de obras que, em parte, lembra um álbum de fotografias, não poderia faltar imagens de pessoas da família que, de alguma maneira, influenciaram o pintor durante sua formação.

3.1. Retrato de minha avó Zizinha



Figura 36: Egas Francisco, Retrato de minha avó Zizinha, 1969, óleo sobre tela, 100 x 75 cm

No *Retrato de minha avó Zizinha*, de 1969, temos um exemplo de um retrato mais estático que foge tanto das características de sua fase azul mais geométrica da década de 60, quanto do estilo que vai marcar a obra do artista durante a década de 70. Nele, o respeito do neto pela avó se reflete nas cores e formas mais contidas. Esse retrato pode ser usado como um exemplo dentro do acervo, de uma obra que não guarda as características marcantes dos trabalhos do pintor com relação à técnica. O desenho é marcado, o quadro não é grande, as cores são mais frias, não há uma cena montada, ela está sentada, posando, estática. A característica mais marcante do pintor talvez seja a valorização da figura humana e ela está

presente também nesta tela. Toda a força da obra se concentra na figura. Ela mostra, ao mesmo tempo, fragilidade e força. A fragilidade material que o peso dos anos nos impõe e a força emocional de alguém que já viveu muito.

Sem dúvida, a figura mais marcante na vida do artista foi sua mãe, dona Lili. Artista plástica, que teve que deixar um pouco de lado sua paixão pela arte, em favor da criação de seus nove filhos teve, com o único filho artista, além de uma relação de mãe e filho, também uma ligação artística. Foi retratada em diversas ocasiões, inclusive em uma homenagem póstuma, uma semana depois da sua morte.

É um retrato que pintei revivendo, rememorando e sofrendo a saudade, uma semana depois da morte da minha mãe. Ela aparece como anjo e noiva dela mesma, materializada na figura central da composição. Na base do quadro, ela é representada em seus últimos momentos. O que se derrama como água é o vínculo entre as três fases.



Figura 37: Egas Francisco, Retrato de minha mãe, 2002, óleo sobre tela, 180 x 70 cm

A mãe está presente até mesmo em auto-retratos, o que reforça a forte ligação entre eles. No auto-retrato *Se minha mãe viesse me visitar na escola*, de 2005, o pintor se auto-retrata pintando um quadro em que sua mãe aparece jovem e o artista ainda menino. O quadro nos dá indícios de que a dor pela perda da mãe permanece. É uma das poucas obras de Egas em que temos um fundo neutro, escuro, contrastando com o fundo do quadro, que faz parte da obra e ainda está sendo pintado, todo claro como se ainda não tivesse sido trabalhado. A figura da mãe, cujo vestido está sendo pintado de azul, revela ao observador que, na juventude, ela foi uma mulher muito bonita. A figura do artista aparece apenas desenhada mostrando a fragilidade de quem ainda não está pronto, tanto na obra quanto na

vida. Em primeiro plano, a figura do artista, em pleno exercício de seu ofício, segura uma paleta, que se apresenta mais monocromática do que de costume. Ele está em pleno gesto de uma pincelada, e ao mesmo tempo olhando para baixo, outro indício de sua tristeza. Um único título, que vale para as duas obras; ele tanto se refere à obra, quanto à obra dentro da obra. Na imagem do menino, a mãe presente, essencial na formação do artista. A imagem do pintor maduro, que ainda se considera aprendiz, revela o quanto ele gostaria que sua mãe estivesse viva para acompanhar o atual estágio do seu trabalho.



Figura 38: Egas Francisco, Se minha mãe viesse me visitar na escola, 2003, óleo sobre tela, 170 x 130 cm

Dentre seus familiares, outra pessoa que habita com frequência seu mundo pictórico é o tio Alberto. Se na obra que retrata a avó, vemos o artista contido pelo respeito e nos quadros da mãe, a homenagem e a tentativa de expressar saudades, no caso do tio Alberto, a ideia que se tem é de que seu tio foi, durante o tempo em que viveu em Salvador, seu modelo predileto.



Figura 39: Egas Francisco, Retrato de Tio Alberto, 2005, óleo sobre tela, 220 x 150 cm

3.2. O Manto Vermelho do Rei Posto

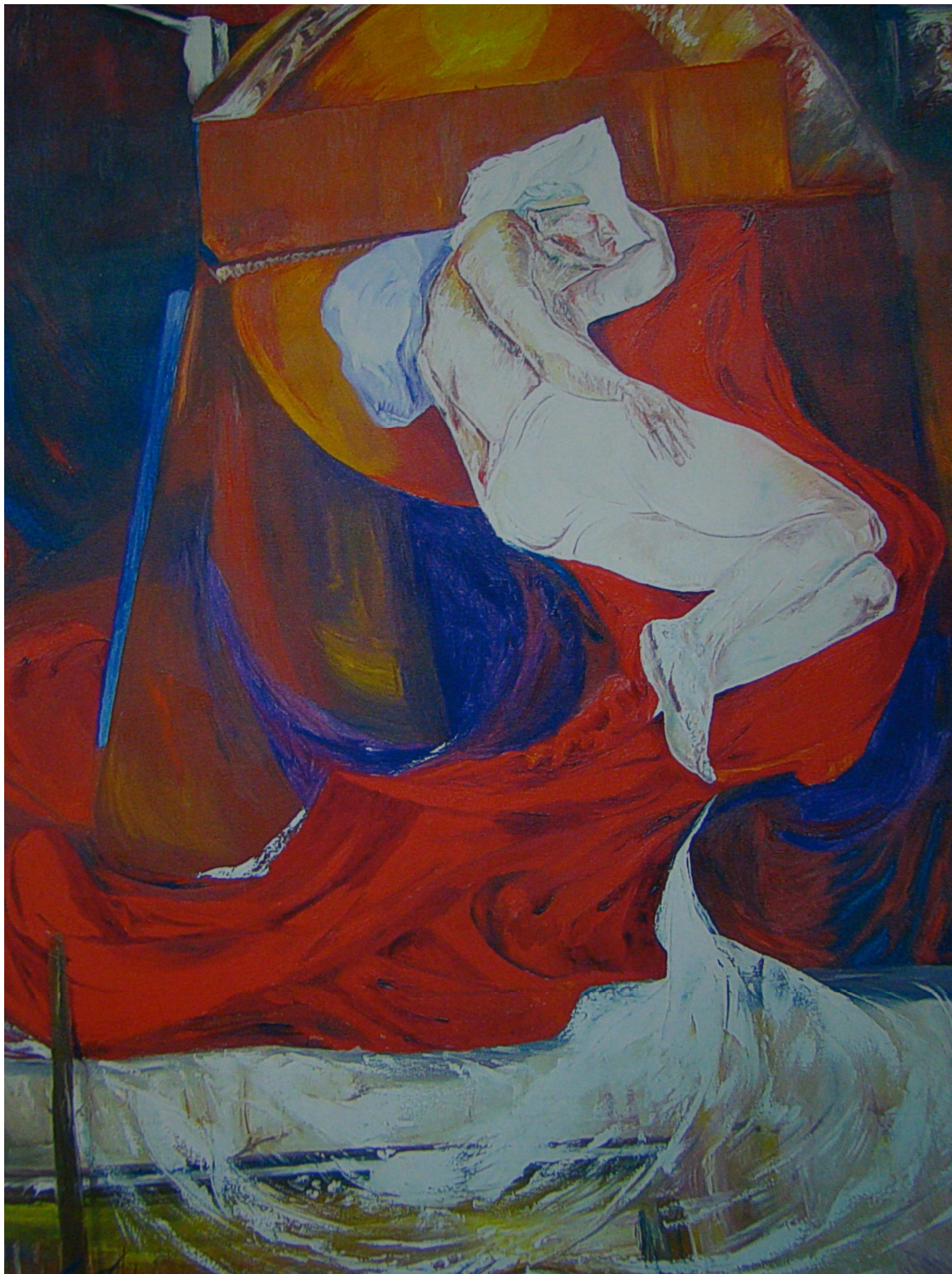


Figura 40: Egas Francisco, O manto vermelho do rei posto, 1995, óleo sobre tela, 210 x 155 cm

No capítulo anterior, quando falamos sobre o processo de criação de Egas Francisco, afirmamos que ele, na maioria das vezes, ele não segue um projeto pré-estabelecido para iniciar uma obra. A tela *O Manto Vermelho do Rei Posto* parece, à primeira vista, um trabalho planejado. (Tivemos acesso ao registro do esboço desenhado em papel.) Veremos entretanto que, também neste caso, a força geradora da obra foi a inspiração momentânea.

Egas, como já foi dito, foi expulso do colégio Culto á Ciência, em Campinas, na adolescência. Nessa época mudou-se para Salvador, na Bahia, onde viveu por mais de um ano, na casa de seu tio Alberto, retratado pelo artista em diversas obras. Nesse período, Egas freqüentou a Escola de Belas Artes de Salvador. Foi um período de muito estudo e, mesmo em casa, Egas continuava treinando seus traços. As imagens de tio Alberto, nas mais variadas situações, podem ser vistas nos cadernos de desenho da época de formação do artista.

A tela *O manto vermelho do rei posto* é um exemplo de que, eventualmente, Egas pode usar algum estudo em desenho como base para um trabalho, mas, no caso de Egas, na maioria das vezes, de modo não planejado. A imagem do tio dormindo esteve em alguma gaveta por alguns anos como um estudo em desenho, como uma relíquia, uma recordação. O artista não o fez como parte de um esboço para um trabalho futuro. Em determinado dia, no ano de 1995, em seu ateliê, provavelmente revirando suas gavetas, Egas encontra o desenho, transporta-o para uma tela de 210 x 155 cm, monta uma cena e seu tio Alberto é coroado rei.



Figura 41: Egas Francisco, Desenho do Tio Alberto dormindo

Na tela *O Manto Vermelho do Rei Posto* temos um contraste entre a figura e o fundo. Vemos um embate entre o cenário colorido de vermelhos, azuis e amarelos fortes e com a figura fantasmagórica do rei, mantida pelos traços do desenho, recurso que parece ser usado para dar leveza à figura do tio. Há, portanto, uma inversão. O manto, que na história da arte sempre aparece cobrindo a pessoa para identificá-la, enaltecendo-a, aqui aparece por baixo, com o peso da materialidade, tendo por cima a figura do tio, elevada pela leveza do desenho.



Figura 42: Egas Francisco, El Rei meu tio, 1999, óleo sobre tela, 130 x 150 cm

O manto vermelho é uma alegoria muito usada por diversos artistas como objeto representativo da nobreza e do clero. Sempre presente nos retratos de papas, cardeais e reis como, por exemplo, nos retratos do papa Leão X com dois cardeais, pintado por Rafael, em 1518, ou do papa Inocêncio X, pintado por Velásquez em 1650.



Figura 43: Diego Velázquez, O Papa Inocência X, 1650, óleo sobre tela, Palácio Dória Pamphili, Roma



Figura 44: Rafael, O Papa Leão X com Dois Cardeais, 1518, óleo sobre tela, Uffizi, Florença

No repertório do pintor Egas Francisco, há referências aos religiosos e suas alegorias, em diversas ocasiões, como na obra *O Cardeal*, já mostrada no capítulo anterior, porém com intenção iconoclasta, com ironia. Ele parece querer mostrar ao observador que no seu mundo pictórico seu tio é o rei. Egas monta uma cena para retratar uma pessoa por sua própria vontade, faz de seu tio um personagem dessa montagem, na qual o manto disputa a atenção do observador.

Os mantos vermelhos aparecem em diversos outros trabalhos, vestindo cardeais, seus personagens religiosos prediletos. Entretanto, Egas não está com isso se mostrando-se um

pintor religioso que pinta cardeais com a intenção de enaltecê-los. Os mantos vermelhos aparecem sempre como uma crítica às alegorias usadas pela igreja católica. Eles são também críticas aos retratos de pompa em geral, tão freqüentes na história da arte, onde os retratados são colocados em um nível acima das pessoas comuns. Egas quer nos lembrar que, por baixo do manto, há uma pessoa representando um papel. Outros artistas também tratam dessa mesma questão. Francis Bacon, por exemplo, fez dezenas de versões para o Inocência do quadro de Velásquez, talvez se interrogando sobre os muitos *Inocências* por trás daquela imagem inabalável.



Figura 45: Francis Bacon, 1950
Duas das 44 versões que Francis Bacon fez do Retrato de Inocência, de Velásquez.

3.3. O pintor e sua atração pelos marginalizados

Egas se identifica com os personagens marginalizados, pois também vive em conflito com as regras que a vida em sociedade lhe impõe. Volta-se para suas telas, para a pintura. Egas tanto pode retratar uma cena urbana desprestigiada, escolhida apenas para saciar sua sede de pintar, como pode dar abrigo a alguma pessoa que, aos olhos da sociedade, é tida como deslocada, anormal ou louca. Nas pinturas, a loucura vira poesia, os marginalizados

viram personagens “outsiders” de algum filme alternativo ou peça de teatro criada para ser encenada fora do circuito comercial.

Suas telas resultam das reflexões de um sujeito atormentado, preso a um mundo por vezes indiferente aos seus problemas e seus projetos, que não aceita o diferente. Egas tenta criar um canal de comunicação com o mundo. Ele quer comunicar o bom e o ruim. Alguns sentimentos, ele só consegue transmitir com golpes de pincel. Para ele a angústia não poderia ser transmitida pela caneta e pela voz. Talvez, parte da angústia sim, mas toda a angústia, somente pelas tintas.

Um adolescente lúcido que desde cedo sabia o que queria para sua vida. Filho de um médico e de uma artista plástica, nunca viveu com luxo, até porque seu pai, apesar de médico, tinha nove filhos para criar. Entretanto, teve uma vida confortável durante os anos de sua formação. Dos loucos e marginalizados, o que o atraía era o fato de a maioria dessas pessoas viver segundo regras próprias. Pareciam, aos olhos do adolescente Egas, mais livres e, aparentemente, ajudaram o jovem pintor a tomar algumas decisões com relação à sua própria vida. Notamos que desde a adolescência Egas Francisco tem uma atração pelos marginalizados. Chamou nossa atenção, ao pesquisarmos os cadernos de desenho de sua adolescência, a presença de muitos andarilhos, mendigos e moradores de rua. Sempre desenhados em alguma situação que não seja a de posar para o retrato. Em muitos casos vemos pessoas retratadas enquanto dormem, abrigadas por alguma marquise ou ponte. É também da adolescência a paixão pela “Gilda”, uma mulher que ficou muito conhecida na cidade de Campinas a partir da década de 40.

Jovina era uma dona de casa comum que, certa tarde, nos anos 40, entrou em um cinema para assistir ao filme *Gilda* (1946), estrelado por Rita Hayworth, diva do cinema americano. Quando o filme terminou, a dona de casa havia se tornado Gilda. Jovina passou a se identificar como Gilda, dizia ter trabalhado em mais de 500 filmes, que tinha contracenado com galãs, como Glenn Ford e Clark Gable, entre outros, e que tinha ganhado muito dinheiro.

Passou a andar pela cidade, sempre com vestidos de festas e chapéu, usando termos em inglês. Acabou sendo adotada pela população. As mulheres, entre elas a mãe de Egas, davam-lhe roupas. Ela não pagava para entrar em nenhum cinema da cidade, almoçava

cada dia em um dos restaurantes do centro como cortesia. Chegou a ganhar uma casa do então prefeito, Orestes Quércia. A versão dela era de que a casa tinha sido um presente pelos anos de noivado entre ambos. Jovina tinha a convicção de ter sido uma grande estrela do cinema americano e era tratada como tal pela população de Campinas.

Se analisarmos os espectadores e sua relação com o cinema de ficção, veremos um mecanismo de projeção. Existe uma identificação entre espectador e personagem, percebemos isto em gestos, roupas, cabelo etc. Podemos usar o exemplo de alguém que compra o chapéu do personagem Indiana Jones para usar nos passeios de final de semana ou o próprio Egas que homenageia, em suas telas, as divas de sua adolescência. Jovina, porém, leva a esta identificação ao extremo, radicalizando o que, em muitos espectadores, é apenas latente. Ela foi até o fim nesta forma de relacionamento entre espectador e mito hollywoodiano. Egas declarou em entrevista ao jornal *Diário do Povo*, em 1988: “Gilda venceu a loucura, vivendo a poesia, sem nunca perder a autenticidade”. Uma mulher que se acreditava diva, um jovem artista que adorava o cinema e suas mulheres, duas pessoas vivendo em uma cidade do interior com um clima cinematográfico, como já foi falado, acabariam por se encontrar.

3.4. Sonho de Gilda



Figura 46: Egas Francisco, *Sonho de Gilda*, 2001, óleo sobre tela, 180 x 180 cm

No quadro *Sonho de Gilda*, o pintor, mais uma vez, cria uma cena quando quer retratar alguém. Essa tela retrata, ao mesmo tempo, Rita Hayworth interpretando Gilda e Jovina, no momento da sua transformação. É um retrato não posado onde o pintor se coloca como um espectador, sentado no fundo da sala, presenciando o momento que seria um divisor de águas na vida da dona de casa. Rita é representada não por uma pintura, mas por um desenho leve, azulado, muito claro. O resultado é uma figura ao mesmo tempo linda e fantasmagórica. A sala de projeção está quase vazia. Jovina é representada em pé, no canto inferior esquerdo da tela, de onde ela, provavelmente, levantou-se de sua poltrona e aproximou-se da tela de projeção. Gilda queria ser Rita Hayworth.

3.5. Gilda, bus stop



Figura 47: Egas Francisco, Gilda Bus Stop, 2006, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, Coleção André Iallini, São Paulo.

O nome desta tela é uma referência ao reduzido vocabulário hollywoodiano, usado com frequência pela personagem. É uma obra recente pintada de memória; de saudades, para ser mais exato. Foi pintada em 2006, 32 anos depois da morte de sua musa. Além do retrato propriamente dito de Gilda, o que vemos nesta tela é um retrato da cidade de Campinas, mas poderia ser de qualquer cidade brasileira, dividida por uma linha diagonal, em dois períodos. No canto inferior direito vemos o passado, com Gilda vestida em trajes de gala, maquiada, de brincos brilhantes e chapéu com plumas que parecem iluminar ou ofuscar tudo o que está ao seu redor. Atrás da personagem, vemos um senhor com um

uniforme que inclui algum tipo de quepe. Talvez seja um funcionário do cinema, talvez um “lanterninha” do Cine Rink Campinas⁵⁹ ou um motoneiro de bonde, que passa cabisbaixo, vencido pelo tempo. Não existe um cenário preciso, talvez já tenha sido demolido pela chegada do progresso. Há uma cena. A figura de Gilda é colorida e luminosa. Egas tenta dizer que Gilda sobrevive à passagem do tempo.

Quando desviamos o olhar para a parte superior esquerda, chama-nos a atenção o ônibus vermelho (num primeiro momento pensamos que Gilda está em Londres). Estes ônibus chegaram à Campinas na década de 1970 para substituir os bondes e atender aos operários que estavam sendo deslocados das casas antigas do centro para vilas na periferia. A mudança também pode ser sentida no cenário formado por edifícios altos e por pessoas que parecem passar apressadas. Outra diferença com relação aos dois pólos do quadro é que a figura de Gilda é valorizada, apesar de fazer parte do passado mais distante, é ela que está mais próxima do pintor. O sonho de Jovina não foi tão particular assim, afinal, Campinas também já sonhou ser Hollywood.

Além de Gilda e de outros personagens, já citados no capítulo anterior, como o roqueiro Lótus e a Viúva da Costa Aguiar, que têm em comum o fato de serem personagens folclóricos da cidade, por vezes, o pintor cria personagens, como é o caso da Pietá da treze de maio.

⁵⁹ No ano de 1930 o Cine Rink abrigou as primeiras apresentações de cinema sonoro em Campinas.

3.6. Pietá da 13 de Maio



Figura 48: Egas Francisco, Pietá da 13 de maio, 2002, óleo sobre tela, 180 x 160 cm

Esta é uma obra na qual vemos no resultado o início exato do processo de criação do artista, que colhe o acaso. Podemos ver, através dela, o artista andando pela cidade e vendo arte onde um transeunte comum não vê. Esta mendiga é mais uma das pessoas que nem imagina ter sido retratada pelo artista. Uma cena inusitada de uma mendiga que ampara um rapaz em uma rua central da cidade, a 13 de Maio, neste caso com o intuito de pedir esmolas. Uma ajuda espontânea ou cena criada pelos dois mendigos com o objetivo de sensibilizar as pessoas que passavam e arrecadar mais esmolas, não importa. Aos olhos do transeunte normal, poderia parecer apenas um obstáculo a mais, atrapalhando o caminho. Aos olhos do artista, a cena nos transposta para a Itália do Renascimento. Na figura monumental da mulher o que chama a atenção é a força do seu corpanzil e o fato de ser desdentada, contrastando com a delicadeza e a beleza da Pietá renascentista. Na figura do rapaz vemos o sofrimento pela pobreza material, a deformidade de seu corpo e a fragilidade dos pés descalços. Tornam-se personagens pelas mãos do artista. A cena estava pronta, a vida acontecendo. Egas colheu esse momento, esse instantâneo da cidade e o imortalizou em uma tela.

Além da *Pietà da 13 de Maio*, Egas pintou outras obras sobre temas da cidade, como *A Velha Dama do Coreto* entre outras. Egas Francisco tem muitas telas cujos temas se relacionam com Campinas simplesmente porque viveu a maior parte de seus setenta anos nesta cidade. No período em que morou em Salvador, pintou cenas soteropolitanas ou personagens de Salvador em várias obras, isto porque seus trabalhos são inspirados em situações diárias, geralmente urbanas que poderiam ocorrer em qualquer cidade.

Na tela *A Dama do Coreto*, a referência a Campinas está no coreto, facilmente identificável como o da Praça Carlos Gomes, também no centro da cidade. A dama é uma homenagem do artista às prostitutas. Fora isso, não há nenhuma outra referência regional. No mundo mágico de Egas Francisco, em seu realismo próprio, cabe uma homenagem, em forma de retrato, às prostitutas.

Esta referência à cidade não tem uma preocupação de localizar a obra ou valorizar os aspectos locais. O artista não está preocupado com as tradições locais, nem com a globalização. As questões tratadas em suas obras não são regionais, mas universais.

Envolvem o universo do homem urbano que vive tanto em Nova York quanto em qualquer outra cidade do mundo.



Figura 49: Egas Francisco, A velha dama do coreto, 2004, óleo sobre tela, 120 x 60 cm

Um pintor preocupado em valorizar os aspectos locais pintaria *A Pietá da 13 de Maio* a partir de outro enfoque. A cidade ganharia importância em detrimento da figura humana. Não é o caso desta obra. A única referência à cidade de Campinas está no título, no mais, esta cena poderia ter ocorrido em qualquer centro urbano do mundo. A referência à Rua 13 de maio, uma rua de comércio popular do centro de Campinas, é justamente para mostrar que a Pietá pode estar em qualquer lugar do planeta e também em qualquer época. O

enquadramento dado à cena lembra uma foto tirada por uma pessoa que passa, vê a cena e fotografa de perto e de cima para baixo. Se o tema é uma analogia à obra de Michelangelo, a composição nos remete a obra de Degas. No quadro vemos a imagem dos pés de parte de uma pessoa no canto superior esquerdo. Ela está próxima, talvez esperando um ônibus, não é valorizada. Permanece uma figura cortada pelas pernas, é apenas um figurante na cena onde os marginalizados tornam-se protagonistas. Egas retoma um exemplo clássico da beleza em mármore e o transporta para o granito da sarjeta. Sua intenção é nos lembrar que a arte pode estar em qualquer lugar.



Figura 50: Michelangelo, Pietá, 1499, Escultura em mármore, Basílica de S. Pedro, Vaticano



Figura 51: Degas, Dancers in blue, 1898-1899, pastel sobre papel, 65x 65 cm

Além de Degas, pela composição fotográfica e de Michelangelo, pelo tema, outro artista que pode ser trazido da história da arte para esta análise é Caravaggio, pintor que assim como Degas, tinha uma atração pelos marginalizados e que também os utilizou como modelos para retratar cenas de tema religioso. Algumas vezes Caravaggio teve que refazer seus retratos porque a versão original não foi aceita pelos membros da Igreja, comandatários de suas obras Degas não teve esse problema com a sua *Pietà*, pois ela é fruto da vontade de um artista que não se submete ao público.



Figura 52: Caravaggio, A inspiração de São Matheus, 1602, óleo s. tela, 296,5 x 195 cm, Capela Contarelli, San Luigi Dei Francesi, Roma

O fato de não considerarmos Egas um artista que priorize o cenário local deve ser relativizado. Quando dizemos que não pinta “Campinas”, não estamos querendo dizer que o artista não tenha uma ligação forte com a cidade. O que ocorre é exatamente o contrário, Egas relaciona-se muito com a cidade e com as pessoas desta cidade. Quando, em suas obras, mostra aspectos da natureza humana que são universais, geralmente não se preocupa em localizar a obra, mesmo que exista alguma referência à cidade. Nas obras nas quais temos o artista dialogando com as artes e exteriorizando sua paixão, tanto pela própria pintura quanto pelas outras formas de manifestação artística, como o teatro, a música ou a literatura, os artistas locais estão sempre presentes.

3.7. Egas e o teatro

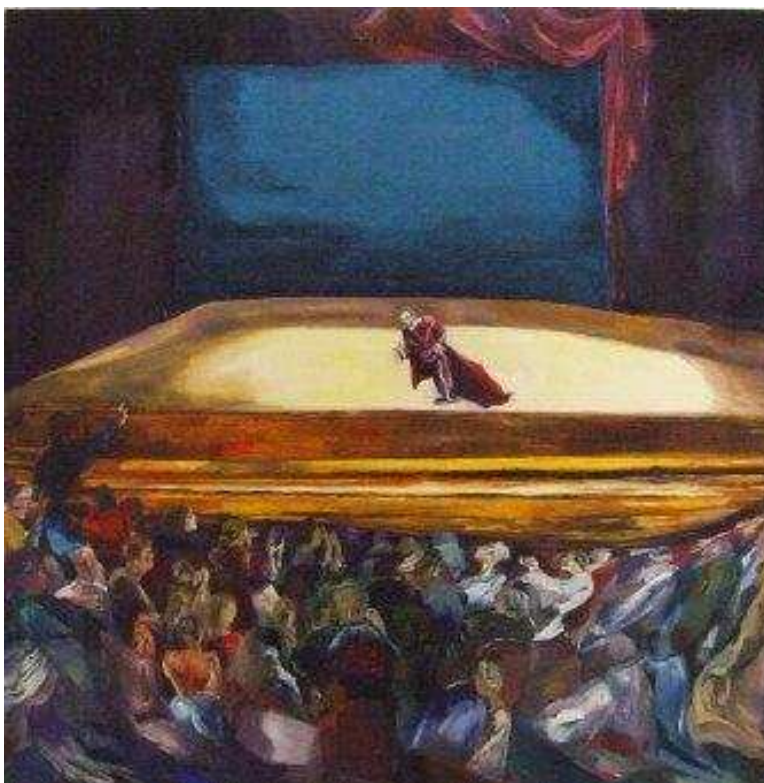


Figura 53: Egas Francisco, Último ato, 2005, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, Col Jorge Pascoal

Se ele ama o cinema e o teatro, estas paixões vão estar representadas nas suas telas, se admira o trabalho de uma pessoa, vai se sentir motivado a homenageá-la em algum momento. Nas duas telas que serão analisadas a seguir, vemos presente tanto sua paixão pelo teatro quanto a admiração pelo trabalho realizado pelo grupo LUME de Campinas.

Não é apenas o gosto pelo teatro que aproxima Egas do grupo LUME, é o gosto pela busca, pela pesquisa, mais do que pelo resultado. A vontade de inovar é o motivo da identificação com o grupo teatral. O grupo LUME pesquisa as possibilidades de comunicação corporal do ator. Essa preocupação em valorizar o corpo como meio de comunicação é encontrada também nos retratos de Egas Francisco.

3.8. Kelbilim, o cão da divindade



Figura 54: Egas Francisco, Kelbilim, o cão da divindade, 1988, óleo sobre tela, 180 x 140 cm

3.9. Kelbilim, interferência de Salomé



Figura 55 Egas Francisco, Kelbilim, interferência de Salomé, 2005, óleo sobre tela, 150 x 100 cm

As duas telas mostradas acima se mostram particularmente úteis para discutir o diálogo de Egas com o teatro. Com uma diferença de 17 anos entre a data de produção de uma e outra, são apropriadas para comentar as mudanças na maneira do artista pintar. As duas telas são retratos de cenas de uma mesma peça teatral, chamada *Kelbilim, o cão da divindade*, que levou quatro anos para ser montada pelo grupo de teatro LUME, de Campinas e que foi encenada pela primeira vez em 1988, dirigida por Luis Otávio Burnier.

Luis Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, fundador do Grupo LUME, se formou em artes cênicas pelo Institut D'études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, Paris, França, onde obteve o mestrado, com uma dissertação sobre a formação do ator. Pesquisador das questões do corpo, ele também fez cursos de mímica com Étienne Decroux e Jacques Le Coq, além de dança moderna com Cynthia Briggs. Volta ao Brasil para dar aulas no curso de artes cênicas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, onde cria o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, LUME, em 1985, voltado para pesquisas na área de antropologia teatral. Artista de múltipla formação destacava-se por valorizar o que está no não dito, na ação, sobretudo nos gestos, na postura física, no corpo. Morreu precocemente aos 39 anos, mas as suas ideias ainda estão presentes nas pesquisas do grupo LUME, que se mantém inovador em suas pesquisas teatrais.

Uma primeira observação relevante a ser feita é que Burnier, antes do teatro, teve formação em artes plásticas na adolescência. Ele foi aluno de Egas Francisco no Conservatório Carlos Gomes, mesma escola onde iniciou sua formação em artes cênicas. Dessa relação entre aluno e professor surge uma amizade o que explica o fato de o quadro mais antigo, de 1988, ter sido pintado durante um dos ensaios da peça. Egas influenciou e ajudou na formação artística de Luis Otávio Burnier, conviveu com o LUME, freqüentava seus ensaios e também foi influenciado pelo grupo e suas ideias sobre o corpo e o gesto.

A peça *Kelbilim o cão da divindade* levou quatro anos para ser montada. A montagem conta a vida de Santo Agostinho. O nome Kelbilim é um suposto apelido que o santo teria na juventude. A peça mostra o universo de um homem que passa a vida tentando resolver o conflito entre o bem e o mal e que traz dentro de si o combate entre os prazeres da carne e a dedicação religiosa. A peça é um monólogo do ator Carlos Simione, acompanhado de um coro que interpreta uma mistura de cantos ambrosianos e textos de Hilda Hilst. Foi

concebida para ser interpretada em lugares não convencionais. A primeira encenação aconteceu em um antigo convento de Campinas.⁶⁰

A tela mais antiga foi pintada durante a primeira encenação da peça em 1988. Vê-se uma figura mais definida, a presença forte do desenho. O ator é facilmente identificável, está em cena, se movendo, sem dúvida, mas é por sua posição que é dada a ideia de movimento. O movimento ainda parece um pouco posado. Parece o congelamento de um movimento. As pinceladas aparecem mais do que nas obras anteriores às dos anos oitenta, mas irão se tornar mais soltas com o passar do tempo. Com relação às cores, aparecem distribuídas em campos mais definidos. Vemos, nesse momento, um resultado mais “comportado” quando comparado a trabalhos realizados nas décadas seguintes.

Na segunda obra, pintada em 2005, o que vemos é uma explosão de movimento. A sensação que o artista nos transmite é de que a peça ainda está sendo encenada. O movimento não foi congelado. Vemos um esforço muito grande do pintor em transmitir o movimento em tempo real. Mais uma vez ele usa o recurso da multiplicação das imagens, algumas mais identificáveis, outras mais fantasmagóricas. Um observador que não saiba que se trata de uma apresentação solo terá dificuldade em identificar se a imagem é repetida ou se é a figura de outro ator.

Outro fato que chama a atenção do observador é a presença da imagem de uma cabeça em uma bandeja na parte central da tela, numa referência à história de Salomé, como fica explícito no título. A Salomé, à qual Egas se refere, não é a da versão bíblica, na qual a bailarina pede a cabeça de João Batista apenas para agradar à Herodias, sua mãe, mas sim a da versão escrita para o teatro por Oscar Wilde, em 1891, na qual Salomé se apaixona pelo Santo João Batista, tenta seduzi-lo, mas diante da recusa, se vinga e pede sua cabeça à Herodes. A versão de Wilde inspirou ainda uma ópera montada por Richard Strauss, que estreou em 1905, e um filme de Carlos Saura, de 2002.

Egas quis fazer um paralelo entre Santo Agostinho e São João batista, pois ambos são testados no conflito interno entre os prazeres da carne e a dedicação religiosa. No universo

⁶⁰ Conforme informações do site do Grupo Lume na Internet - <http://www.lumeteatro.com.br/> - consultado em 05/06/2010.

pictórico do pintor, duas cenas, uma do teatro e outra, provavelmente, do cinema podem se fundir em uma única tela.

3.10. Fernanda Montenegro, dama do teatro e diva do cinema

Um retrato não é simplesmente a representação gráfica de uma pessoa. Retratos são poemas inevitavelmente imagéticos onde se imaterializam e se eternizam elementos. O retrato pintado não tem o compromisso de ser a reprodução exata e formalista da pessoa. O retratado é que, a cada dia, vai sentir-se mais parecido com o retrato, até concluir que ambos são uma só pessoa. Tenho alguns retratos assim. Hilda Hilst, minha mãe, Gilda, alguns auto-retratos, do Fabrício Nery, da Fernanda Montenegro Transformação da atriz em personagem.⁶¹

Atriz de teatro, cinema e televisão, Fernanda Montenegro é uma das artistas brasileiras com maior reconhecimento tanto de crítica, quanto de público. É considerada uma das damas do teatro brasileiro, onde atua desde 1950. Participou de dezenas de espetáculos, interpretando desde tragédias gregas até espetáculos de vanguarda. Desde a década de sessenta, atua com regularidade tanto no teatro quanto na televisão e no cinema. Se o trabalho no teatro lhe rendeu reconhecimento da crítica especializada e suas atuações na televisão lhe deram popularidade junto ao grande público, foi com seu trabalho no cinema que conquistou status de celebridade internacional, quando da sua indicação pela Academia de Cinema de Hollywood ao prêmio de melhor atriz, em 1999, por sua atuação no filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

⁶¹ Egas Francisco em entrevista para o *Correio Popular* em 07/12/2005.

3.11. Fernanda Montenegro, transformação da atriz em personagem

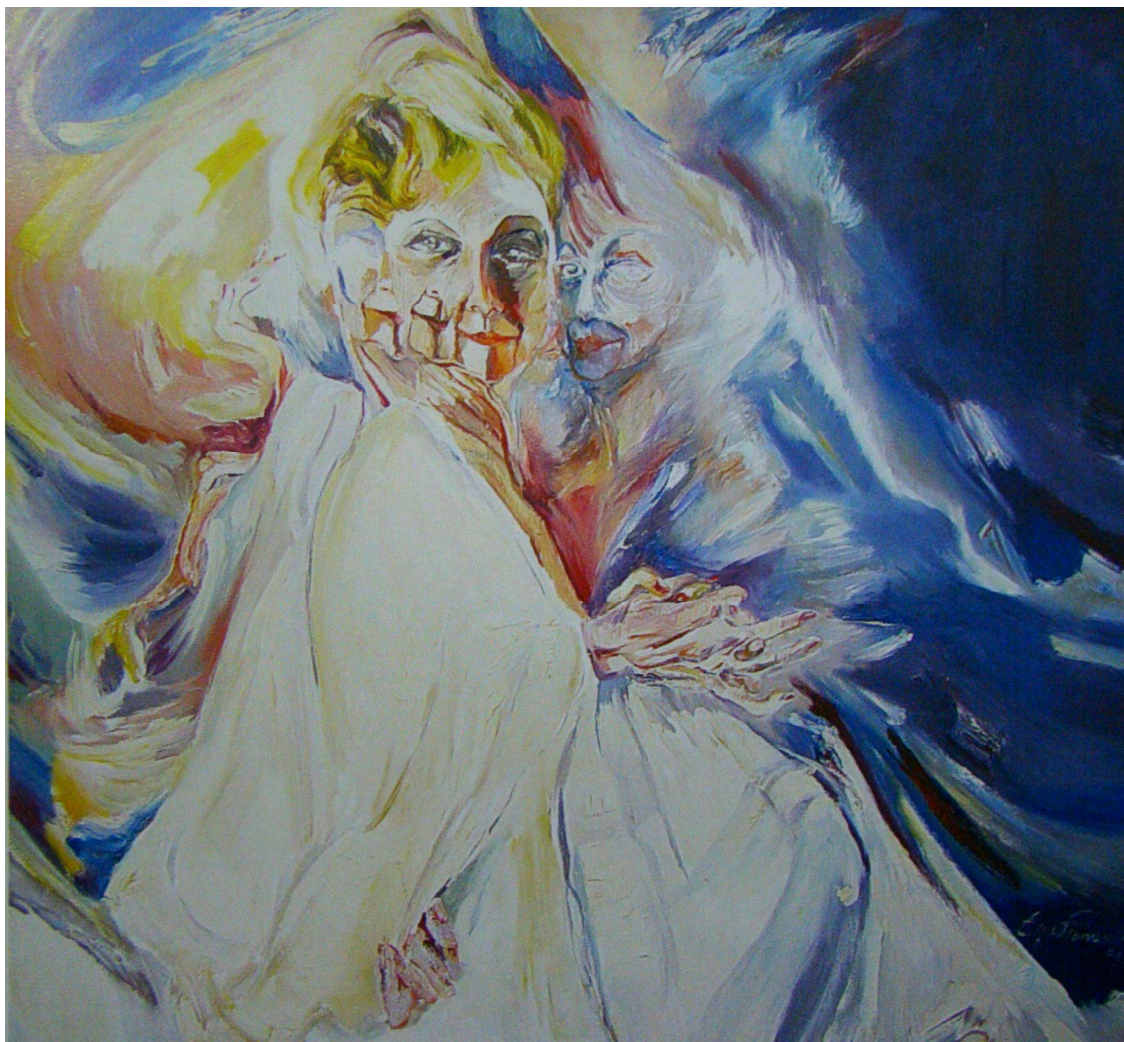


Figura 56: E. Francisco, Fernanda Montenegro, transformação da artista em personagem, 1999, óleo s. tela, 158 x 110 cm

Esta tela foi pintada, depois que o pintor assistiu à apresentação da peça *Da gaivota*, considerada uma operação cênica dirigida por Daniela Thomas e criada a partir da peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov, de 1895. Nessa montagem Fernanda interpretou o papel de uma atriz chamada Arkadina e contracenou com a filha, Fernanda Torres.

Nesta obra o artista retrata, ao mesmo tempo, a atriz Fernanda Montenegro e Arkadina, a personagem atriz. A relação entre figura e fundo não é clara, não é uma cena da peça. É a cena da transformação que ocorre no camarim e que o artista recria na tela. O

pintor usa o recurso da multiplicação das imagens em dois momentos: primeiro ele duplica a imagem do rosto da atriz. A imagem mais a direita mostra um rosto mais fantasmagórico, em segundo plano, remetendo ao observador à pessoa de Fernanda, que se despede no espelho do camarim, para deixar lugar para a personagem. Na imagem em primeiro plano, a que chega para o trabalho. A boca da personagem também é multiplicada, dando a ideia de que o processo de transformação é gradual e inclui um ritual da troca de roupas e de maquiagem, que se completa quando batem à porta do camarim. Então, Arkadina se vira, levanta e caminha em direção ao palco, deixando Fernanda no espelho, aguardando sua volta.

3.12. Olhos de Dora



Figura 57: Egas Francisco, Olhos de Dora, 1999, óleo sobre tela, 160 x 110 cm

Na tela *Os Olhos de Dora* o pintor quer prestar uma homenagem à nova diva do cinema internacional. Nesta obra, Egas retrata a personagem Dora e não a atriz Fernanda Montenegro. Já no título da obra vemos que a força da personagem, na opinião do pintor, está no olhar. Ele usa o recurso da repetição da imagem dos olhos para mostrar as várias *Doras* que existem em Dora. O pintor gosta de falar das questões múltiplas que atormentam os seres humanos, certamente se encantou com esta personagem que trás dentro de si todo o bem e o mal que estão dentro de cada um de nós. No filme, Dora é uma professora aposentada que escreve cartas para que analfabetos possam se comunicar com entes distantes; mas ela recebe o dinheiro e não envia as cartas, só se preocupando com a própria sobrevivência. No desenrolar do filme vamos descobrindo outros valores da personagem. O pintor coloca a imagem da personagem centrada na tela, contida em seus gestos como que para reforçar o fato de que é através do olhar que as várias facetas da personagem se mostram. Aqui fica evidente que o artista se contém na técnica para mostrar uma cena mais intimista. Não é só através da forma que o pintor dita o clima da obra; as pinceladas, as cores, a composição, a luz, tudo parece influenciar no clima.

A imobilidade corporal da personagem em oposição aos múltiplos olhares pode ser interpretada como um elogio à atriz. Egas parece nos dizer que Fernanda Montenegro é o tipo de atriz que consegue mostrar os vários personagens que convivem dentro da personagem. Egas disse durante uma conversa informal: “aqueles olhos são como flashes de luz”.

3.13. O diálogo com a música - Hermeto Lã e Linho



Figura 58 Egas Francisco, Hermeto lã e linho, 1988, 60 x 80 cm
Pintada no palco da Concha Acústica do Parque Taquaral em Campinas.

Esta tela foi pintada durante show de Hermeto Pascoal na Concha Acústica da Lagoa do Taquaral, em Campinas, em 1988. Egas utiliza uma tela feita de linho, aparentemente um pano surrado, com alguns buracos, inclusive. Para Egas, que tem como ritual ouvir música, enquanto trabalha, o contato visual com o artista em ação e com a música durante a apresentação certamente criaram um ambiente propício e serviram como catalisadores de sua criatividade. Não é possível afirmar que essa proximidade tenha influenciado no resultado e que a obra tenha ficado melhor ou pior do que se tivesse sido produzida na solidão do ateliê. Aparentemente, não é essa a preocupação do artista. Esse episódio nos ajuda a entender que o pintor está mais preocupado com o processo do que com o resultado. O que levaria um pintor a sair do conforto e segurança de seu ateliê? Lá, ele tem todos os recursos, pode trabalhar sobre o quadro por horas seguidas, pode corrigir todos seus erros sem que ninguém saiba e sair com o quadro pronto, obra acabada, envolvida na aura de mistério que envolve o processo. Acredito que uma série de fatores leve-o a produzir fora de seu ateliê. Um deles, já mencionado, é a valorização do processo. Ao se colocar em um ambiente público para produzir uma obra, Egas torna o processo de criação parte dela. A performance do artista expõe o processo. Vejo nesta atitude também uma atração pelo desafio, pela experiência de pintar em um ambiente diferente, expondo-o às reações das outras pessoas, há um gosto pela experimentação. A proximidade e a interação com as outras artes mostram-se de maneira mais intensa, como se o pintor quisesse dialogar pessoalmente com o músico.

Com relação à técnica e ao resultado, esta é uma obra que foge ao estilo do artista, ao menos por dois fatores. O primeiro é que o fundo não foi muito trabalhado, aparentemente para deixar à vista o pano. O material da tela, mencionado inclusive no título, é valorizado nessa obra, provavelmente numa comparação à brancura do cabelo do artista. Outro recurso utilizado é a colagem. Ao terminar a tela, o pintor colou a paleta utilizada na execução, sobre a tela. Ela foi colada acima da figura do músico, próxima à sua cabeça, numa tentativa de aproximação da pintura com a música e suas cores e sons. Vemos, tanto no processo quanto no resultado, uma tentativa de um diálogo mais próximo com outra forma de manifestação artística.

3.14. Cauby



Figura 59: Egas Francisco, Cauby Peixoto, 1999, óleo sobre tela, 170 x 100 cm

Cauby Peixoto completará 80 anos em 2011 e está em plena atividade. Na década de cinquenta foi considerado o cantor mais popular do Brasil. Tem como principais

características a voz grave e aveludada e o estilo, que alguns chamam de *dândi* e outros de brega, com direito a figurinos e penteados excêntricos. Em 1980, comemorando 30 anos de carreira, lançou o disco *Cauby, Cauby*, com composições feitas especialmente para ele por nomes como, Caetano Veloso, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque e Tom Jobim, entre outros.

De acordo com Egas Francisco, esta tela foi inspirada na música *Bastidores* (1980), de Chico Buarque, feita pelo compositor para o disco citado acima. A repetição das imagens do lábio inferior do cantor remete para os trechos da música nos quais ele repete as palavras cantei e chorei, em trechos da música, inesquecível na voz de Cauby Peixoto. Chico Buarque repete as palavras, para transmitir emoção. Egas repete as imagens do lábio do cantor, com a mesma intenção.

A tela *Cauby* é um exemplo bem representativo do tipo de retrato realizado constantemente por Egas Francisco. Apesar de, a princípio, parecer um retrato posado, a obra não foi uma encomenda do cantor Cauby Peixoto, que tampouco ficou sentado enquanto o pintor realizava seu trabalho. Provavelmente ele nem sabia da existência do retrato. Egas conta que pintou a tela tentando reproduzir o efeito sonoro da interpretação de Cauby, como se com a repetição da imagem da boca ele pudesse levar o som da música até o observador.

Cauby Peixoto e Fernanda Montenegro são exceções dentro do universo pictórico do pintor, pois se tratam de artistas populares, presentes na grande mídia, em plena atividade e, por isso, facilmente reconhecidos pela maioria dos observadores de suas obras. Outro grupo de artistas retratados são pessoas que já foram populares no passado, mas não são facilmente reconhecidos atualmente, principalmente pelos observadores mais jovens, como é o caso de Pixinguinha, retrato mostrado na figura 31 ou das divas do cinema americano dos anos 1930 e 40. Na galeria de artistas retratados, o pintor segue seu gosto pessoal, que pode coincidir com o que faz sucesso na novela das oito, como no caso de Fernanda Montenegro, mas que, na maioria das vezes, passa por artistas com trajetórias pessoais com trabalhos pouco divulgados pelos grandes meios de comunicação, como no caso do grupo teatral LUME.

Já vimos que Egas tem uma atração pelos marginalizados, como Gilda e a sua recusa em seguir valores socialmente estabelecidos. Na literatura, essa atração se torna mais evidente. Egas tem uma predileção pelos escritores considerados malditos. O termo poeta maldito foi criado pelos românticos franceses para se referir ao poeta François Villon, no século XV e se popularizou a partir do século XIX.

O termo maldito é usado, hoje em dia, de forma mais geral para autores ditos incompreendidos pelos seus contemporâneos, pela maneira inovadora de se expressar ou até mesmo pela ação da censura ou que demoram para serem assimilados ou aceitos. Em sua maioria são polêmicos e iconoclastas, recusam os valores da sociedade, fazem provocações, chocam, confrontam o *status quo*, enfim, são livres e desobedientes. Egas tem muitas afinidades com esses malditos e constantemente homenageia-os em suas telas como no caso de Pier Paolo Pasolini, Federico García Lorca (figura 35) e Jean Genet, na tela *Jean Genet, Retrato improvável*, em 1989.



Figura 60: Egas Francisco, Jean Genet, Retrato improvável, 1989, óleo sobre tela, 120 x 110 cm

Egas se identifica com autores malditos, sejam da França, da Itália ou da Espanha, não importa o lugar, as questões que os transforma em malditos são universais. A obra analisada a seguir é de uma escritora que se considerava maldita, viveu por um longo período em Campinas e foi amiga do pintor.

3.15. Réquiem para Hilda Hilst



Figura 61: Egas Francisco, Réquiem para Hilda Hilst, 2004, óleo sobre tela, 120 x 100 cm

A obra *Réquiem para Hilda Hilst* é um quadro pintado de um só fôlego, assim que o artista chega ao seu ateliê, voltando do velório da amiga Hilda em 2004. Certamente não foi um retrato encomendado, nem mesmo programado. A força geradora desta obra foi, sem dúvida, a emoção. Uma mistura de emoções composta certamente de muita tristeza pela dor da perda, mas também de saudades, além das lembranças que pudessem trazer à tela o que a amiga representou.

Hilda Hilst foi poeta, dramaturga e ficcionista, de família rica, a filha única de um fazendeiro, estudou direito no Largo São Francisco, USP onde se formou em 1952. Era muito bonita e culta, tinha personalidade forte e comportamento rebelde, levou uma vida boêmia entre 1949 e 1963, o que contrariava os padrões de comportamento da sociedade nos anos 50. Em 1950 lança seu primeiro livro de poesia chamado *Presságio*. Em 1954 abandona o escritório de advocacia onde trabalhava para se dedicar à literatura. A leitura do livro *Testamento para El Grecco* de Nikos Kazantzakis (1963) foi um divisor de águas na vida da escritora. No livro esse autor defende que só o isolamento torna possível o conhecimento profundo do ser humano. Em 1965, Hilda se muda para uma fazenda da família em Campinas onde constrói a Casa do Sol.

Teve uma carreira literária muito produtiva, tanto na poesia como na prosa e no teatro. Seu trabalho alcançou o reconhecimento da crítica, tendo sido premiada por diversas instituições. Teve uma relação forte com a cidade de Campinas e com os outros artistas da cidade, transformando a Casa do Sol em um centro de fomento cultural. Escreveu uma coluna semanal para o jornal *Correio popular* entre 1992 e 1995.

Egas identificou-se com a obra literária da artista, ambos buscavam novas formas de expressão, cada um em seu campo, mas com características em comum, acabaram se tornando amigos. Não é a escritora premiada que está sendo representada neste retrato e sim a amiga.

No retrato, a composição é fotográfica, recortada, nos dá a impressão de que Hilda sai do centro do quadro justamente pelo movimento para trás de sua cabeça, causado por uma gargalhada repentina, após alguma graça do interlocutor. Os olhos fechados reforçam o riso. Como em muitos outros retratos do autor, não existe preocupação com detalhes fisionômicos da retratada, mas sim com o que ela representou para ele. Egas quer que, ao

observarmos o quadro, relacionemo-nos com Hilda Hilst não só pela visão. Ele se esforça para tentar passar a espontaneidade de Hilda, através da sua gargalhada. Seu desejo é que o observador do quadro possa sentir o aroma do uísque, provavelmente um legítimo *scotch*, prazer desfrutado por Hilda e cantado em versos, como em *Alcoólicas*, uma série de poemas, publicados no livro **Do desejo**, (1992). Os dentes escurecidos pela nicotina fazem referência a outro companheiro da vida da escritora, o cigarro, que está também na mão da jovem Hilda da foto sobre a mesa. A imagem no porta-retratos extrapola os limites da moldura e nos remete à beleza da juventude.

No quadro não existe um cenário definido. O que vemos ao fundo é uma profusão de pinceladas circulares que lembram um túnel, um provável túnel do tempo, referência à vida e à morte, à vida passada e à morte, como um caminho para o novo. Cabe lembrar que Hilda, na década de 70, após a leitura do livro **Telefone para o além** (1967), do pesquisador sueco Friederich Jurgenson, inicia uma pesquisa, que dura cerca de sete anos, sobre a possibilidade de registro de vozes que viriam dos mortos, através da gravação de sons vindos de ondas radiofônicas e que a escritora acreditava serem uma tentativa de comunicação.

Hilda está sendo retratada de lado, a luz amarela que ilumina seu rosto, parece vir do túnel, o diálogo entre amigos pode tanto estar ocorrendo entre o pintor e a escritora, como pode estar sendo travado entre a escritora e os mortos ou entre Egas e a morte, tema sempre presente em suas obras.

No retrato de Hilda não existe uma preocupação com a precisão dos detalhes, os defeitos são, por vezes, até destacados, como no caso das rugas ou da nicotina nos dentes, o fundo se relaciona com a figura, criando uma cena, um diálogo do qual até o pintor parece querer participar. As alegorias, nesse caso, são individuais, íntimas, tentam mostrar Hilda como pessoa e não de sua posição na sociedade, não existe a intenção de mostrá-la como uma escritora famosa ou uma celebridade. Estão presentes, para falar dos prazeres da bebida e do cigarro e também das lembranças do passado. Aqui o retratado não posa, é um retrato de saudade, onde, mais uma vez, Egas quer contar uma história, registrar o passado, o presente e o futuro.

O texto selecionado abaixo foi escrito por Hilda e trata da multiplicidade do ser humano; foi escolhido por se tratar de um tema frequentemente abordado, tanto pela escritora quanto pelo pintor. Ambos usam a arte como um caminho de auto-análise.

Porque acho que dentro de nós temos três caras. Uma primeira seria aquela aparente, convencional, que a gente mostra e que não é verdade. A segunda é aquela que você coloca quando ama. É a tua melhor cara, essa cara iluminada, amorosa, onde você é um núcleo importante de vida. E depois a outra cara secretíssima, onde entra o escuro, o sórdido, aquilo que é rejeitado em você. Todas essas caras podem ainda ser subdivididas em milhares de outras. Mas o importante é que essas máscaras apareçam e comecem a ficar transparentes e surja então a verdadeira cara.⁶²

Até aqui destacamos os temas mais frequentes na trajetória de Egas Francisco e escolhemos algumas obras para análise. Egas se caracteriza por misturar vida e obra, embaralha questões do ator, como a transformação ou os problemas do músico, que se expõe ao seu público a cada apresentação, junta com assuntos do artista plástico, como as cores e a forma e tenta criar uma discussão dentro da tela.

Encerramos a série sobre o seu diálogo com as artes, através dos retratos de outros artistas plásticos. Um fato que nos chamou a atenção, durante a seleção dos retratos que seriam analisados é que dentro do conjunto de retratos de pintores, quase todos eram de artistas que, de alguma maneira, tiveram contato com o pintor. Aparentemente esse diálogo que acontece dentro da tela, é antecedido por um diálogo pessoal que acaba gerando a obra. Foram analisados dois retratos: de Geraldo Jurgensen, artista plástico e amigo do pintor e de Marco do Valle, professor do Instituto de Artes da Unicamp e artista plástico.

⁶² Retirado do Portal Cultural Hilda Hilst - www.hildahilst.com.br, consultado em 13/06/2010.

3.16. Escultor e escultura, retrato de Geraldo Jurgensen



Figura 62: Egas Francisco, Geraldo Jurgensen, 1986, o escultor e a escultura, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Geraldo Jurgensen foi uma das mentes mais inquietas do Grupo Vanguarda. Artista versátil, arquiteto de formação, multifacetado, atuava nas mais diversas áreas. Além de pintor e escultor, era cenógrafo e também criava jóias artísticas que chamava de *macrojóias*. Destacava-se pela pesquisa de materiais, todo tipo de material que lhe chegasse às mãos era pensado como possibilidade de uma escultura. Ganhou o premio Governador do Estado em 1962, no XI Salão Paulista de Arte Moderna, com uma escultura em tela de arame com formas vazadas. Geraldo foi retratado em diversas outras obras por Egas

Francisco, tanto em óleo, quanto em aquarela além de vários retratos em desenho, pois foram amigos de muitos anos e tinham um contato muito próximo.

Nesta obra vemos uma forte referência ao lado escultor de Geraldo, tanto no título quanto no conteúdo, provavelmente por ser a faceta que mais agradava ao amigo Egas. Na tela temos a imagem de perfil do artista que parece estar olhando para frente enquanto uma de suas mãos serve de apoio para que sua escultura suba pelo seu corpo. A escultura parece atravessar o rosto do artista dando a ideia, para quem observa, de que a imagem do escultor e da escultura se fundem, assim como a vida e a obra do artista.

Na imagem da figura identificamos o estilo característico de Egas pintar, mas no cenário formado por pinceladas paralelas e longas, parece que Egas brincou de pintar como o amigo Geraldo.

3.17. Retrato do Artista plástico Marco do Valle



Figura 63: Egas Francisco, Retrato do artista plástico Marco do Valle, 2003, óleo sobre tela, 120 x 100 cm

Esta obra foge de uma das condições que geralmente marca os retratos realizados por Egas. A tela foi pintada com o retratado presente no ateliê do pintor. O professor do Instituto de Artes da Unicamp e também artista, Marco do Valle, registrou vários momentos da execução dessa pintura com uma máquina fotográfica e isso é mostrado no quadro, pelo pintor.

O pintor cria uma cena onde Marco, de camisa aberta, fuma uma cigarrilha. Está do lado de fora e parece estar observando algo que acontece dentro do ateliê. O recorte é fotográfico, o retrato até parece uma foto não autorizada, tirada às escondidas, o retrato tem a presença incômoda de uma porta entreaberta que cobre parte da figura, como se fosse um instantâneo tirado às pressas. Uma pequena figura, posicionada sobre a cabeça do retratado e que aponta uma máquina fotográfica em direção ao pintor, representa Marco fotografando a realização do retrato. Além disso, o pintor inclui, no retrato, um auto-retrato. Vemos sua figura segurando uma máquina fotográfica que se volta para o retratado. Marco do Valle é retratado duas vezes: posando e fotografando, talvez numa alusão a fotografia e a pintura como formas de retratar. Dois artistas plásticos, se reunindo para a realização de retratos. Em comentário ao autor, Marco do Valle declarou que em nenhum momento o pintor fez algum tipo de esboço, a obra foi construída diretamente na tela, com pincel e tinta.

São muitos os motivos que levam um pintor a realizar uma obra. As obras analisadas até aqui tiveram os retratados como a principal motivação para sua execução. Na última obra, que será analisada a seguir, o principal motivo é a vontade de pintar.

3.18. Ciclistas na chuva



Figura 64: Egas Francisco, Os ciclistas na chuva, 2004, óleo sobre tela, 100 x 100 cm

Por muitas vezes, Egas retrata anônimos, alguns dos quais nem sabem que estão sendo retratados. Certamente nenhum dos três rapazes da obra *Ciclistas na chuva* têm consciência de que foram retratados pelo pintor. Egas conta que certo dia em seu ateliê, no bairro Bosque, em Campinas, achando que a luz do dia estava boa, preparou tela, tintas e pincéis e abriu a porta da rua ainda sem saber o que iria pintar. Neste momento começou a chover e os três rapazes passaram pedalando apressados, como se quisessem fugir da

chuva. Egas entrou em casa e pintou esse quadro. O que Egas quer retratar aqui é a cena urbana e não as pessoas envolvidas. Tanto as bicicletas quanto a chuva são tão valorizadas quanto os ciclistas. Vemos isso na relação entre figura e fundo. O fundo também é valorizado. A atenção colorística dada ao fundo nos ajuda a sentir o movimento de fuga. Temos a impressão que o ciclista mais a esquerda do quadro está sendo alcançado pelos azuis da água, enquanto o ciclista da direita, que está mais atrás, já sofre com os pingos da chuva. As imagens do que foi molhado parecem se dissolver (a princípio, lembram os relógios de Salvador Dalí). Mas aqui, as rodas tortas, curvas, dão ideia de que os ciclistas desviam de seu caminho. O fato de não visualizarmos os raios da roda reforça a ideia de que Egas quer pintar um instantâneo da velocidade, pois realmente, quanto mais rápido uma roda de bicicleta gira, mais difícil se torna visualizar seus raios em movimento. Mais do que mostrar a cena, Egas quer mostrar sua pintura, ou melhor, o exercício da sua pintura.

Quando o tema são as bicicletas, o nome de Iberê Camargo vem à mente. Mas o artista gaúcho usava as bicicletas como analogia do tempo, segundo o próprio artista. Os ciclistas de Iberê são sempre representados de lado, pedalando para a esquerda numa busca pelo passado; o pintor declarava que à medida que envelhecemos, a infância fica mais perto. Seus ciclistas são seres desnorteados, melancólicos e mórbidos⁶³. A posição vertical do corpo dá ideia de um pedalar lento. São sempre pintados em tons terrosos e escuros. Já em seus ciclistas, Egas parece querer captar um instantâneo do movimento presente, quer representá-los mais coloridos do que eles realmente são. Parecem pedalar na direção do observador e estar em pleno exercício do movimento. A inclinação dos corpos para frente dá ao observador o sentimento da velocidade.

⁶³ Retirado do site da Fundação Iberê Camargo -



Figura 65: Iberê Camargo, Mulher de bicicleta, 1989, óleo s. tela, 39,5x 56,5 cm, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Figura 66: Iberê Camargo, Ciclista, 1990, Col. Maria C. Camargo, Fundação Iberê Camargo, P. Alegre

4. Auto- retratos

O auto-retrato é um ótimo canal para expressar emoções e pensamentos. Também pode ser só um pretexto para fazer arte. O próprio rosto ou o próprio corpo são os modelos vivos mais disponíveis que o artista tem em seu ateliê. O auto-retrato tanto pode ser um procedimento técnico de representação da própria figura, como pode mostrar-se uma das mais íntimas experiências para um pintor vivenciar.

Retratos e auto-retratos não foram uma constante no conjunto da obra de Egas Francisco. Durante a catalogação por nós realizada, percebemos que os retratos permaneceram em pequeno número até o final da década de setenta e os auto-retratos são praticamente inexistentes até esse período. Aparecem apenas em desenhos e esboços. O trecho de uma entrevista, concedida no dia 19 de março de 1978, para o jornal *Correio Popular* confirmou nossa avaliação. “Até hoje alimento pintar retratos jamais realizados, inclusive o meu”. *Auto-retrato com ancestral*, que será analisado em seguida, em 1979, é o auto-retrato mais antigo encontrado no acervo particular do artista plástico.

É de 1980 a obra *Auto- retrato com uma figura estranha*, pertencente à coleção do Dr. Jorge Paschoal. Nele percebemos que, desde o início, os auto-retratos não têm um formato tradicional. No caso desta obra há uma cena retratada com um recorte fotográfico que aparece como um flagrante, registrado por detrás de uma janela aparentemente entreaberta, que forma o primeiro plano. O perfil de uma pessoa, totalmente em azul, que parece estar atravessando a tela, da esquerda para a direita forma o segundo plano. A figura estranha, provavelmente uma mulher, está vestida de maneira formal e olha desconfiada para algum ponto ao lado. O artista está atrás da mulher e tem boa parte do seu rosto coberto pelo trinco da janela. O cenário ao fundo mostra que os três estão do lado de fora, observando e sendo observados por quem está do lado de dentro.

Em relação à técnica, trata-se de uma obra representativa dos anos setenta, com pinceladas menos aparentes, campos de cor delimitados, o desenho mais presente e com contornos mais precisos.

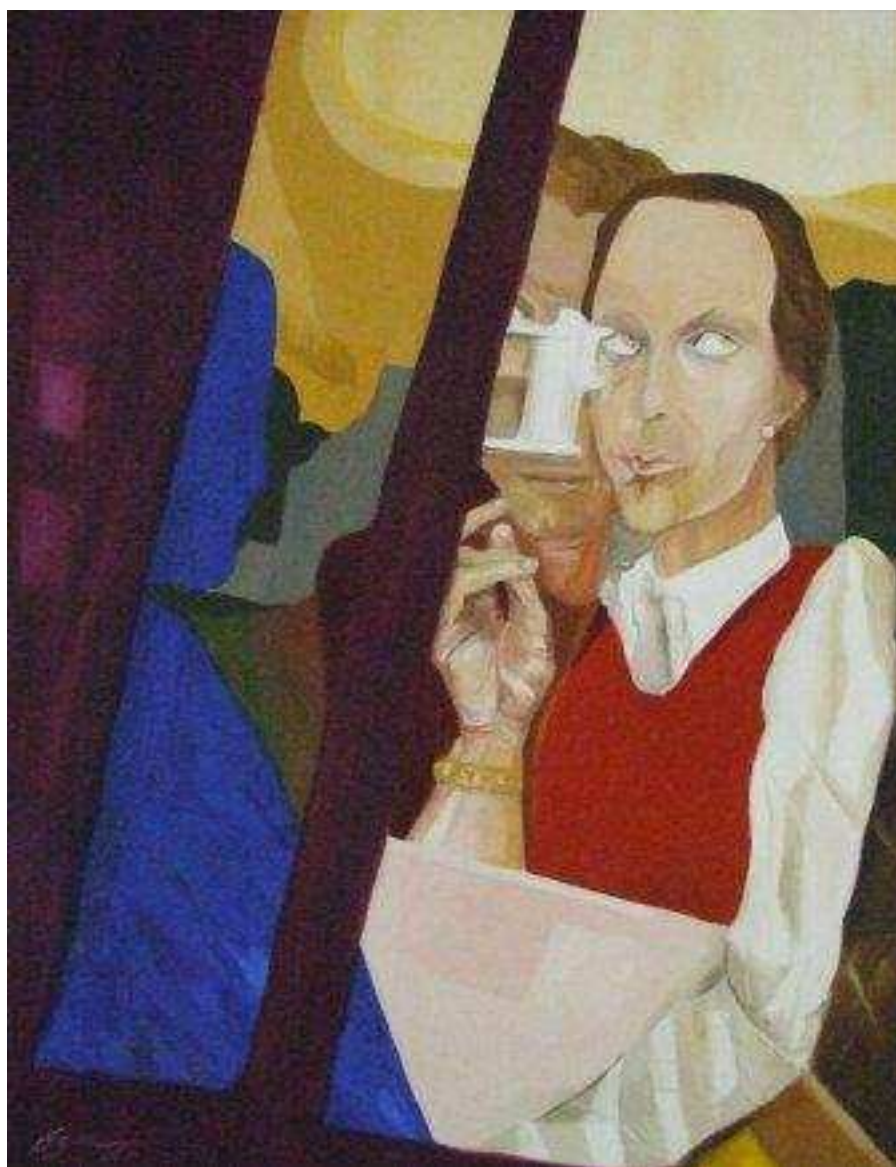


Figura 67: Egas Francisco, Auto-retrato com uma figura estranha, 1980, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Em seus auto-retratos, Egas Francisco se coloca como autor, diretor e ator das encenações que podem ser monólogos ou não. Às vezes despe-se para se liberar, se expor, como um modelo vivo de uma escola de belas-artes, como a que freqüentou, quando era adolescente em Salvador. Mostra-se vestido ou não, dependendo do figurino que o personagem exige.

“Quando tenho que pintar um quadro onde alguma determinação de qualquer ordem limita minha liberdade, toda a emoção se dissipa e eu sinto que, por mais que lute, não vou

além de colocar velas em um natimorto.” (*Correio Popular*, 19/03/1978) Percebe-se um paradoxo entre o desejo de pintar retratos, já manifestado pelo artista e o prejuízo que os limites à liberdade geram ao resultado. Quando falamos em limites, não estamos nos referindo somente a limites impostos pelo retratado. Nossa hipótese é que, nos auto-retratos, o artista atinge um grau de liberdade maior por ser ele o modelo menos exigente e mais íntimo do retratante, no caso, ele próprio.

4.1. Auto-retrato com ancestral



Figura 68: Egas Francisco, Auto-retrato com ancestral, 1979, óleo sobre tela, 85 x 70 cm

Auto-retrato com ancestral pertencia à mãe do artista. A tela tem 85 x 70 cm. Não é de grande quadratura, característica que, ainda hoje, está presente em alguns auto-retratos de Egas. Nele, as pinceladas ainda não estão aparentes. Vemos o fundo construído em perspectiva para representar o interior da casa ou ateliê, campos de cor aparecem representando uma parede azul, em sua parte superior e vermelha na inferior, o chão é de um marrom avermelhado. Na parede, atrás da figura do artista, temos um quadro, sem moldura, bem colorido e com uma imagem indefinida. À direita e atrás da cabeça do artista, temos uma moldura, provavelmente um espelho, onde aparece uma figura sem cabeça, talvez o reflexo de um manequim presente no ateliê. Em baixo e a direita, representado em um tom cinza escuro, um móvel onde o artista parece estar apoiado.

A imagem do artista plástico está centralizada e bem desenhada. Nesse auto-retrato o observador tem a sensação de estar sendo observado. O pintor está com a mão no queixo, gesto que reforça a ideia de que ele se concentra na imagem que observa. Não há nenhuma referência ao exercício da pintura, nenhum pincel ou paleta, elementos que vão se tornando cada vez mais presentes em seus auto-retratos posteriores.

Nesta obra vemos o recurso da multiplicação das imagens, aqui usado de maneira simbolista. Mais uma vez o realismo está presente, com o mundo de sonho do pintor sendo retratado como real.

Este personagem calvo que se encontra atrás da figura do artista, provavelmente não é um ancestral em particular, mas sim sua ancestralidade, seu passado. Se pensarmos que os auto-retratos são obras onde o artista exercita o seu olhar para dentro, podemos afirmar que Egas se inicia nos auto-retratos olhando para trás.

Há uma mensagem nesta tela. A pessoa é fruto do seu passado, de sua vivência e da vivência de seus antepassados. As atitudes atuais são reflexos de uma formação que vem, em parte, de um passado distante.

As partes dos corpos das duas figuras se confundem. Não conseguimos, por exemplo, afirmar com certeza que as pernas pintadas em vermelho são do artista ou do antepassado. É só um par de pernas para dois corpos, duas cabeças e seis mãos.

Os olhos do artista não transmitem emoção; eles parecem mais querer decifrar do que serem decifrados. Estão concentrados, tentando enxergar além da imagem no espelho. As

mãos, por sua vez, parecem cheias de significado. Duas das imagens são facilmente reconhecíveis como sendo do pintor: a mão no queixo e a mão que descansa sobre a perna que está apoiada no móvel. Mostram um equilíbrio entre tensão e relaxamento, necessário tanto em quem retrata quanto em quem é retratado.

As outras quatro mãos são do passado; uma entrega um papel ao artista. Pode estar representando a educação formal, os ensinamentos técnicos, as leituras, as teorias, todo o conhecimento racional e intelectual recebido. Ela também é a mão da lembrança, do passado sempre voltando e nos fazendo recordar. A mão que segura a bola lembra a mão de uma criança, parece estar na posição de arremesso de uma bola de gude, simbolizando a prática, o lúdico, todo o lado emocional.

A mão que segura o papel também é a mão da lembrança, do passado sempre voltando e nos fazendo recordar. As outras duas mãos, que aparecem atrás do ombro direito do pintor, uma mais a frente e mais nítida e outra que talvez seja um reflexo dela no espelho, parecem querer agarrar o artista; representam os fatos do passado que queremos esquecer e que mesmo assim nos perseguem.

Em termos de técnica, há outras obras similares, como o *Auto-retrato com figura estranha*, ou mesmo de outros gêneros, como é o caso de *A parideira*, que também guarda as características marcantes das obras dos anos setenta, com os limites do desenho mais marcados e as cores mais chapadas.



Figura 69: Egas Francisco, A parideira, 1975, óleo sobre tela, 80 x 50 cm

4.2. Auto-retrato na paleta



Figura 70: Egas Francisco, Auto-retrato na paleta, 1984, óleo sobre tela, 60 x 60 cm

O termo paleta pode ser encontrado tanto para se referir à placa sobre a qual os pintores dispõem e misturam as tintas, quanto para se referir ao conjunto de cores usadas por um determinado pintor ou mesmo por uma escola de pintura. No *Auto-Retrato na Paleta* o pintor faz referência às duas definições, pois este auto-retrato é realizado com o conjunto de cores usadas pelo artista e é pintado dentro do desenho de uma paleta. Há neste trabalho um diálogo com a literatura, com a poesia, pois assim como o poeta, o pintor brinca com as palavras, com os usos das palavras.

Fala-se na paleta do artista como uma forma de identificação, o termo “paleta do artista” é usado para falar do conjunto de cores, ela é uma das pistas para se identificar um

pintor. A paleta é onde o artista deposita suas tintas e onde mistura cores, para obter outras. Ao final de cada trabalho temos uma paleta suja de tinta que também ajuda a falar sobre o estilo e até qualificar o artista como organizado ou não. Assim como a obra que ajudou a gerar, a paleta, ao final de um trabalho, pode também ser útil para analisar o processo de criação.

A paleta suja também pode ser o resultado de um exercício inconsciente de abstração. Egas parece gostar do resultado gestual e abstrato de suas paletas usadas. Elas aparecem com frequência em seus auto-retratos e retratos (não com tanta frequência nos últimos), como no caso da obra *Hermeto lã e linho*, quando o pintor colou a paleta usada na realização do trabalho no próprio trabalho. Em seu ateliê existem várias paletas usadas penduradas na parede como se fossem telas.

Em outra obra, de 1999, chamada *Paleta, o espelho do pintor*, Egas pinta inspirado na paleta. Mais uma vez o pintor faz um jogo com palavras e imagens. No título, o artista brinca mais uma vez com o significado das palavras. Refere-se à paleta como uma maneira de identificar o artista, de ver o pintor. Na tela, a paleta objeto, que o artista segura com a mão esquerda, na posição horizontal, como se fosse um espelho, reflete sua imagem verticalmente. A paleta da imagem que se formou reflete a imagem mais uma vez e assim sucessivamente. O fundo, que disputa a atenção do observador com as figuras, aparece como uma grande paleta usada e colorida. O artista está trazendo a questão da paleta usada como resultado de um exercício de abstração, que ocorre durante o processo de produção da obra.

Paleta, o espelho do pintor é mais um auto-retrato que se refere ao ato de pintar. Nele vemos a relação entre pintar *com* o corpo todo e pintar *o* corpo todo. Ele valoriza o corpo e a ação. Se pensarmos no auto-retrato como uma experiência de sair de si mesmo para se ver melhor, Egas parece querer sair de si mesmo para poder ver melhor a realização do seu próprio trabalho. No auto-retrato, o pintor aparece no canto da tela, sua atenção está voltada para o trabalho. Não existe a preocupação com os detalhes fisionômicos. Ele retrata a cena, o ato.

As pinceladas são aparentes, as cores são fortes e parecem, em alguns pontos, se formar da mistura de outras cores na própria tela. A duplicação das imagens, nesta obra é

parte da criação do poema imagético que dialoga com o título da obra. Há também um efeito fluido, de pouca nitidez, que ajuda a dar dinamismo e movimento à pintura, como no caso de *Os ciclistas na chuva*, tela que foi analisada. A verticalidade do suporte pode ter influenciado no resultado do trabalho, levando-se em conta as declarações do próprio artista, que afirma iniciar os trabalhos sem saber onde vai chegar.

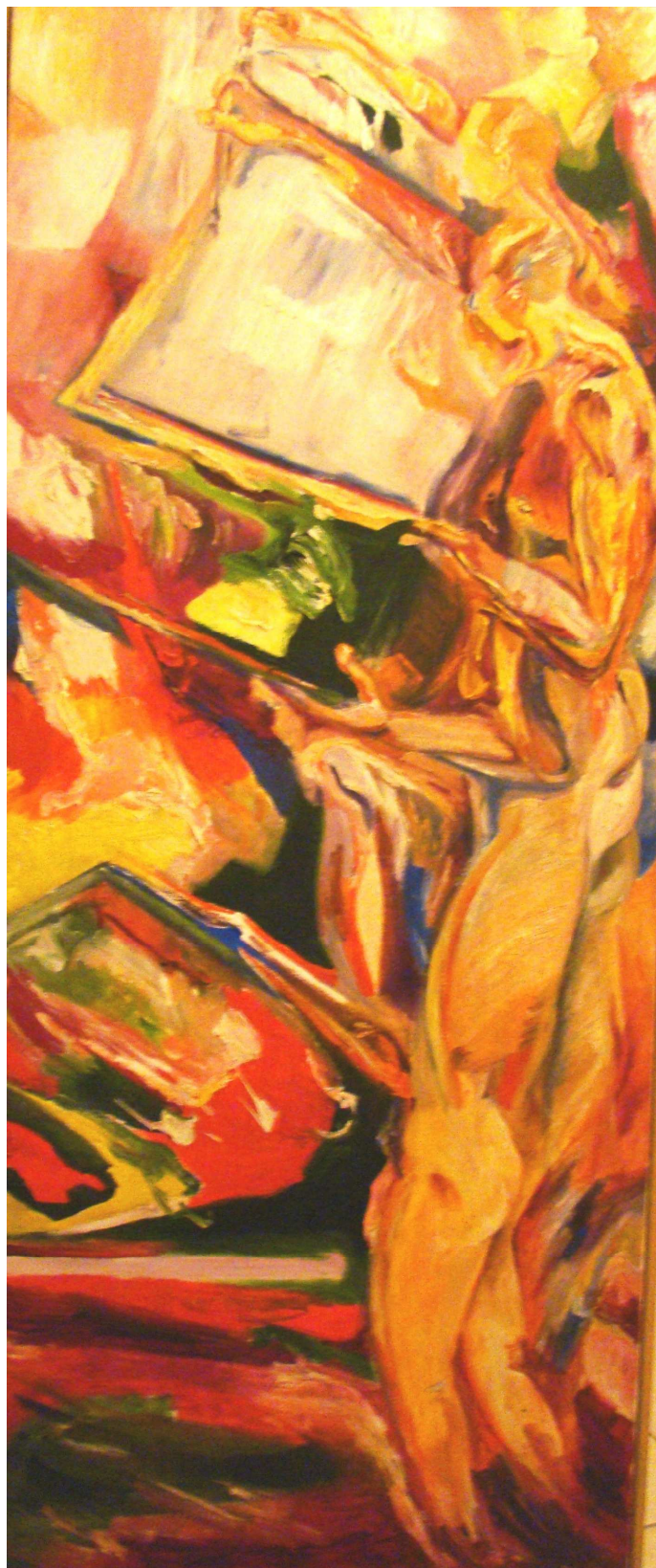


Figura 71: Egas Francisco, Paleta, o espelho do pintor, 1999, óleo sobre tela, 174 x 70 cm

Segundo Egas Francisco, sua motivação nos auto-retratos não tem fundo narcisista. “Nos auto-retratos assumo uma posição mais pictórica do que narcisista. Minha intenção é, com minha autorização, mostrar minha intimidade (comportamento, desejos) e o meu fazer (estética, técnica)”. Para ele explorar a própria imagem é um modo de falar da condição humana. Não tem inibição de mostrar suas múltiplas faces para o público. Em entrevista ele declarou: “Van Gogh e Munch já faziam isso, isto é, usaram sua imagem para falar da condição humana”. Para Egas, se auto-retratar é uma necessidade: “A investigação do eu é fascinante, uma oportunidade de descobrir algo novo da própria figura. A densidade de captar o que existe palpitando por detrás dos traços fisionômicos é fascinante”. Egas é um modelo menos exigente quanto à vaidade e mais exigente quanto à estética: “Eu me uso como sucata, eu me auto-investigo”.

Em alguns auto-retratos o autor não é facilmente reconhecido, como no *Retrato de um menino hoje velho* ou no *Auto-retrato de costas*. São auto-retratos com uma leitura muito pessoal. O pintor afirmou em entrevista para esta pesquisa: “O ato de me pintar me liberta para explorar minha arte de duas formas: a primeira é de perfil mais psicológico (onde mostro meu comportamento e desejos) e a segunda aponta para o prosseguimento do meu trabalho estético e de estilo”.

No caso do *Auto-retrato de costas*, sem o conhecimento do título da obra, não teríamos como afirmar que se trata de um auto-retrato. O Egas retratado aqui está de costas para seu ateliê. O foco não é o mundo da pintura e sim o mundo real. A obra tem um recorte fotográfico e tem como intenção registrar um flagrante de interioridade. Como sempre, o autor monta uma cena, não há a preocupação de contar uma história com começo, meio e fim, mas de mostrar um fragmento do tempo.

Neste retrato, de 2002, não há deformação da figura ou excesso nas cores, não há profusão de pinceladas ou exagero nas massas de tinta. O fundo está em perspectiva, para mostrar a arquitetura do fundo da casa simples. O pintor está só, sentado no limite entre o dentro e o fora, olhando para o fundo do quintal de sua casa.

O quadro é intimista, mas as cores continuam vivas, iluminadas pela luz do sol. Podemos ver isso na projeção da sombra do muro e do telhado na parede da casa. Nas obras do artista, sempre temos a presença da luz e das cores vivas, o artista parece sempre

enxergar em toda situação, por mais melancólica e trágica que possa parecer, um lado bom, alegre. Na atitude de se auto-retratar de costas, vemos um lado bem humorado. Nesta obra vemos ambigüidade e contradição, questões sempre presentes em sua obra, assim como na vida de cada um de nós.

Neste retrato, a casa pode ser uma metáfora da vida do pintor que está representado em um momento de introspecção. Este fundo de quintal afunilado pode tanto estar se referindo ao tempo, quanto ao espaço. Não é intenção do artista deixar isto claro, ao contrário, ele não pretende deixar nada explicado, ele quer justamente mostrar que uma imagem pode ter mais de um significado. O fato de o retratado estar de costas para o observador, reforça a ideia de um momento de grande intimidade, mesmo quando comparado aos auto-retratos em que está completamente nu em seu ateliê. Este retrato diz mais pelo que não mostra.

Existe ainda a questão da relação entre o artista e o observador. Pode parecer uma quebra no diálogo, pois o artista dá as costas para quem o observa, mas, por outro lado, o artista, ao se colocar de costas, pode estar se aproximando de quem observa, ou mesmo se colocando como observador. O pintor quer lembrar ao observador que não é só pelo rosto que um artista se auto-retrata. Ele omite justamente o rosto, parece querer nos lembrar que o rosto mostra e esconde, identifica e mascara. Quer que seu observador veja além das aparências e não dê importância para a tinta branca que escorreu na tela.

4.3. Auto-retrato de costas



Figura 72: Egas Francisco, Auto-retrato de costas, 2002, óleo sobre tela, 110 x 80 cm

Na obra *Retrato de um menino hoje velho* o pintor se auto-retrata mostrando uma cena da infância que, provavelmente, ainda hoje, habita sua imaginação. Na tela há um clima de sonho, no qual o menino, aparentemente inseguro, está apoiado em um móvel. Ao fundo uma grande cortina branca parece se mover ao sabor do vento. Caminhando pelo ambiente, partindo do fundo, passamos pelo carpete vermelho até chegar a uma figura monumental de uma mulher obesa, sentada em um sofá. Não é possível identificá-la, pois, apesar de estar sentada de lado, seu rosto está voltado para o fundo do quadro. Ela parece observar o menino. Ao lado da mulher há uma mala indicando que a pessoa acabou de chegar ou está de saída, o menino parece tenso e amedrontado pela presença da mulher. A composição, mais uma vez, é fotográfica e parece um flagrante de um momento em que tanto a mulher quanto o menino não sabem que estão sendo retratados.



Figura 73: Detalhe da tela Retrato de um menino hoje velho



Figura 74: Egas Francisco, Retrato de um menino hoje velho, 2001, óleo sobre tela, 110 x 80 cm

4.4. Auto-retrato mozarteano



Figura 75: Egas Francisco, Auto-retrato mozarteano, 1994, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Esta tela foi feita durante audição da obra *Missas de coroação* (1779) de um dos compositores preferidos de Egas, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). O auto-retrato serve como referência ao ritual que acompanha o pintor sempre que se prepara para pintar. Além de posicionar a tela sobre o cavalete e deixar pincéis e tintas ao alcance das mãos, ele sempre coloca uma música para tocar e, no caso dessa tela, a trilha sonora foi a música de Mozart que acabou sendo o tema da composição. A coroa imaginária veio de um enfeite entalhado na moldura do espelho de uma penteadeira antiga que encontrava-se em seu ateliê, na época. O coroado na cena é o próprio pintor, cuja figura aparece dentro e fora do espelho, formando uma imagem surreal e trazendo para a obra a questão da ambigüidade do retrato de espelho.

O fundo da tela é monocromático e neutro, como se quisesse deixar a atenção do observador para os dois outros planos envolvidos, o do espelho e o do artista. Neles as imagens são luminosas e coloridas e as pinceladas são aparentes e heterogêneas. O pintor aparece vestindo seu macacão azul, manchado pelas cores usadas no trabalho. A paleta, nesta obra, aparece com seu lado de baixo voltado para o observador e o lado usado voltado para o pintor, numa maneira pouco usual de o artista retratar sua paleta.

Segundo o pintor: “Ainda me olho no espelho para pintar um auto-retrato”. Egas se olha no espelho, mas não no sentido tradicional da pintura, não se examina com o objetivo de mimese, de copiar os detalhes do seu rosto. Atesta isto, o fato de o conjunto de auto-retratos que Egas pintou ao longo de sua vida não mostrar seu envelhecimento, como no caso de Rembrandt, por exemplo. A imagem de seu rosto pode parecer mais jovem ou não, dependendo mais de seu estado de espírito do que da data da obra.

4.5.Impressões



Figura 76: Egas Francisco, Impressões, 1983, óleo sobre tela, 100 x 85 cm

Em 1983, Egas inicia a confecção deste nú. Ele passa tinta em seu próprio corpo e pressiona a tela contra si mesmo. A pintura tem características das obras realizadas nos anos setenta e na primeira metade dos anos oitenta: pinceladas menos aparentes, a presença de campos de cores, um fundo mais desenhado, em uma relação com a figura diferente da que vemos nas suas obras mais recentes. Apesar de ser uma obra com características tecnicamente representativas de uma determinada fase, nela se encontra a essência deste artista: a vontade de se comunicar com o observador, de se aproximar, de transmitir suas emoções. Essa maneira de começar o trabalho, por si só, já daria margem para uma série de discussões mas, ao observarmos o trabalho pronto, outros elementos nos chamam a atenção. A presença de um espelho redondo, com a imagem imprecisa e apagada de um rosto. Também vemos a impressão de sua mão direita sobre seu próprio rosto, num ato de desfiguração desse rosto. Identificamos ainda a presença de outro elemento: imagens de uma figura que nos remete a outra obra chamada *Cristo das argolas*, realizada em 1995 e que pertence ao acervo do próprio artista.

A primeira questão a ser discutida é a do uso do corpo. Uma comparação inevitável é com o trabalho do artista plástico francês, Yves Klein e suas antropometrias. Klein utilizava os chamados pinceis vivos, ou seja, modelos nus com o corpo todo recoberto de tinta, que se movimentavam de acordo com as orientações do artista. Apesar da semelhança das experiências pictóricas com relação ao uso do corpo como meio de trabalho, há um antagonismo na intenção dos artistas. Nas antropometrias Yves Klein usa as modelos vivas para que possa se distanciar do trabalho, enquanto Egas passa tinta no próprio corpo e imprime sua imagem na tela numa tentativa de aproximação. Ele quer mostrar ao observador que nesse auto-retrato tentou se retratar da maneira mais próxima do real possível.

Nessa obra vemos elementos primários de características que serão incorporadas aos trabalhos com o passar dos anos. Egas está no extremo de sua experiência de aproximação do quadro, na verdade ele parece querer entrar na tela para estar mais próximo do observador, imprimindo a intimidade do seu corpo. Com isso ele parece querer transmitir a intimidade de suas emoções.

4.6. Auto-retrato Dualidade



Figura 77: Egas Francisco, Dualidade, 1984, óleo sobre tela, 90 x 70 cm

De 1984, esta obra mostra que Egas segue experimentando. Nessa tela as pinceladas estão mais soltas do que nos anos setenta, mas não tão aparentes quanto vão aparecer depois de sua viagem à Europa. As cores já não são tão chapadas como antes, no entanto ainda parecem ter sido preparadas na paleta. Trás as questões que perseguem o artista em muitas de suas telas. A questão das ambigüidades, da dualidade e da multiplicidade. No quadro, apesar do título *Dualidade*, existem três figuras. No centro duas imagens se separam e se fundem dando uma impressão de movimento. A figura azulada está de óculos e olha para o observador, ela está com um lápis na mão e parece estar representando a porção mais racional do pintor, daí o uso da cor mais fria. A figura representada com os tons mais quentes e da qual vemos o corpo nu representa o lado emocional. Ela parece estar mais distraída, com o olhar perdido e com a boca entreaberta, passa a impressão de estar menos tensa do que a figura azulada. São duas facetas de uma mesma pessoa.

A terceira figura pode ser vista do lado direito da tela atrás da figura azulada. É uma figura avermelhada, de formatos imprecisos e que parece ainda mais fluida pelo fato do fundo também ser em tons de vermelho. Ela está do lado menos luminoso do quadro, como uma faceta que não deve aparecer. Parece estar presa por uma corda. Pode estar representando nossos instintos mais primitivos, reprimidos pela regras da sociedade. Pode estar representando um lado mais rebelde do pintor.

4.7. Estando no inferno a pintar-se no céu



Figura 78: Egas Francisco, Estando no inferno a pintar-se no céu, 1996, óleo sobre tela, 100 x 100 cm

A figura de um Egas vermelho a pintar um Egas pálido, aparentemente dormindo, é uma metáfora: o termo no inferno pode ser uma referência ao mundo real de Egas que sente o peso do seu próprio corpo contra o chão, que tem que pagar para ter um lugar para morar e para comer, que tem compromissos e horários. É o mundo do quadro para fora. O céu é o mundo da pintura, é a arte, o mundo do quadro para dentro, onde o artista se refugia enquanto está pintando. Ou, em outra linha de interpretação, o inferno pode ser uma referência à vida e o céu pode ser uma referência à morte.

Se voltarmos doze anos no tempo, podemos fazer uma comparação com a obra *Dualidade*. Se nela vimos a figura vermelha, da faceta mais rebelde do pintor, ainda presa, aqui é a figura vermelha que toma a frente e se põe a pintar. Essa transformação na mudança de posicionamento da figura pode ser traduzida como uma mudança de comportamento do próprio pintor com relação à técnica.

Existe pelo menos mais um auto-retrato onde a figura de Egas aparece toda vermelha, também pintando um auto-retrato. Ele por várias ocasiões se auto-retrata se auto-retratando.

4.8. Finito ma non troppo



Figura 79: Egas Francisco, Finito ma non troppo, 2000, óleo sobre tela, 160 x 90 cm

No título deste auto-retrato, Egas brinca com o termo *alegro ma non troppo*, que se traduz como “rápido, mas não muito”. Em uma sinfonia, é um andamento utilizado para indicar ao músico que a execução deve ser moderadamente rápida. Em geral, o movimento *alegro ma non troppo* é executado com pulsação rápida e expressão leve e alegre. *Alegro*

ma non troppo um poco maestoso (rápido, mas não muito, um pouco majestoso) é o nome do primeiro movimento da nona e última sinfonia de Ludwig Van Beethoven.

Finito ma non troppo, pode ser traduzido como acabado, mas não muito. Nessa obra, o pintor se auto-retrata em dois momentos. A metade inferior do quadro é dominada pela figura do artista toda em tons de vermelho, construída a pincel, onde a pintura se sobrepõe ao desenho. O pintor parece interromper momentaneamente o exercício de seu ofício para olhar diretamente o observador, com um olhar e um sorriso diabólicos. Seu penteado parece esconder os chifres. Está sentado sobre um banco que parece girar; do acento brota uma imagem que lembra um rabo fino e pontudo. Seu corpo está torcido, dando a ideia de movimento; ele olha para o observador, mas a posição de seus pés e pernas indica que já está voltando para a posição de trabalho. O cenário dessa metade inferior é indefinido, parecendo um exercício de abstração.

Na parte superior, o fundo é mais claro, construído em perspectiva a fim de passar a ideia de que o pintor está trabalhando em algum canto do ateliê. Duas telas parecem flutuar entre as paredes e o pintor. No lado superior esquerdo há um auto-retrato do artista, onde ele é retratado sentado, posando, bem vestido, com uma taça em uma das mãos, como quem brinda. É uma pintura limpa, suave, com a figura bem acabada em seus detalhes. Nela o desenho se destaca em relação à pintura, bem diferente da metade inferior da tela.

Na metade superior direita da tela há um esboço em desenho do busto de Beethoven, lembrando uma obra inacabada. Egas faz emergir na tela a questão do retrato e do auto-retrato na história da arte. Ele brinca com as palavras e com as notas musicais na escolha do tema enquanto elabora o título. Esse esboço de Beethoven numa obra do século dezenove seria apenas o início de uma obra que só seria considerada acabada (terminada) quando bem acabada (rica em detalhes).

4.9. Díptico

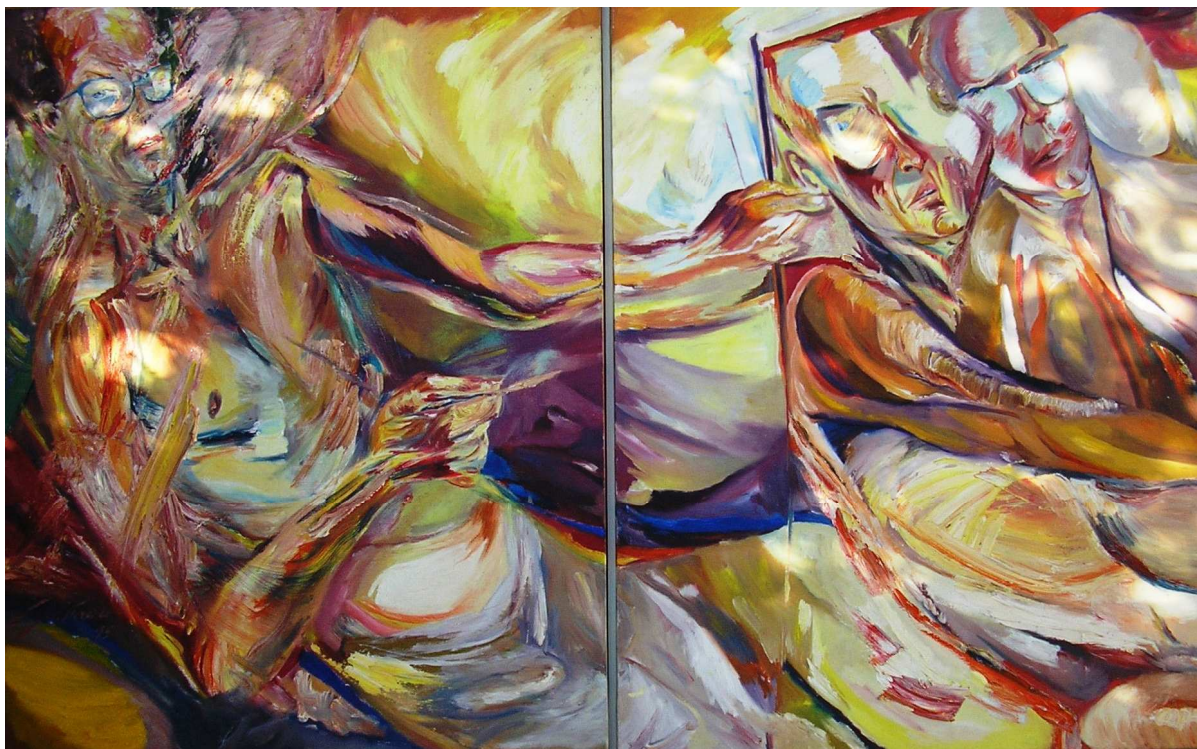


Figura 80: Egas Francisco, Díptico, 1995, óleo sobre tela, 100 x 160 cm

O pintor revelou ao autor desta pesquisa que, em alguns dípticos, a segunda tela surge da necessidade da ampliação da imagem. Por vezes, no decorrer da criação, o artista se dá conta que precisa de mais um suporte. Nesta declaração, não estava se referindo especificamente à obra que será analisada.

Na obra *Díptico* há dois tipos diferentes de referência à duplicidade: a primeira com relação ao suporte e a segunda na duplicação da imagem no suporte a direita. O díptico é composto por três imagens do próprio artista: uma no suporte esquerdo e duas no suporte direito. As imagens são separadas e unidas pelos suportes.

No lado esquerdo, a imagem do pintor olhando para o observador, com um pincel na mão direita e uma tela que acabou de criar na mão esquerda. Parece querer mostrar ao observador a obra terminada. Essa primeira imagem corta toda a diagonal da tela dando impressão de desequilíbrio. O rosto está sendo coberto por pinceladas que parecem querer desfigurá-lo. É como se, ao criar novas imagens, houvesse um apagamento da anterior. A

primeira imagem, à esquerda, representa o pintor. As imagens à direita representam a obra. O pintor quer que o observador olhe para a obra e não para ele.

Na tela à direita a mão do pintor segura uma tela na qual se vê a imagem duplicada do artista. Com um pouco de imaginação, podemos considerar um terceiro rosto ainda em construção. O braço da figura, mais à frente, está estendido assim como o do pintor, dando uma ideia de continuidade, de multiplicidade. Francis Bacon pode ser lembrado mais uma vez, pois além de trabalhar a ideia da multiplicidade dos “eus”, também criava dípticos.

4.10. Auto-retrato espatulado



Figura 81: Egas Francisco, Auto-retrato espatulado, 1996, óleo sobre tela, 140 x 100 cm

A ligação do artista estudado com a pintura extrapola e muito o campo profissional. Ele não é o tipo de artista que tem seu ateliê, dedica algumas horas de seu dia à pintura e volta para casa. Egas mora no ateliê e se coloca à disposição do seu ofício 24 horas por dia. Pode ficar pintando até altas horas ou acordar no meio da noite, inspirado por algum sonho

e se colocar imediatamente a frente de uma tela para pintar. Esta relação apaixonada com a pintura se reflete nos auto-retratos.

Na obra *Auto-retrato espatulado* vemos dois aspectos importantes da obra do artista: a valorização do processo de criação e o exercício da técnica. Nela o processo de criação é valorizado, começando pelo título que faz referência à espátula, o principal instrumento de execução. As camadas espessas de tinta e as marcas do instrumento na tela também nos lembram da presença do artista. Outros elementos, como a banqueta do pintor e o macacão manchado de tinta também estão ligados ao processo de criação.

Nessa obra o pintor se auto-retrata vestido, esse é mais um indício de que neste momento seu corpo não é prioridade. A posição do retratado, em um canto da tela, mostra que seus instrumentos e seus materiais de trabalho falam tanto sobre ele quanto ele mesmo. Ele se coloca de lado para dividir o primeiro plano com a banqueta e a paleta, que descansa sobre ela. Ao fundo não vemos detalhes arquitetônicos do interior do ateliê, mas uma profusão de cores em movimento circular, dando ideia de afunilamento e profundidade, como se formassem um túnel que leva para outra dimensão. Essa não é uma formação presente somente nesta obra, mas em várias outras, como, por exemplo, na tela *Réquiem para Hilda Hilst*.

Este auto-retrato, segundo o artista, foi realizado exclusivamente com o uso de espátulas. O pintor recorre ao uso deste tipo de instrumento quando quer colocar mais massa de tinta em algum ponto específico da tela, mas nunca como ferramenta principal. Nesta obra, o artista experimenta a técnica de uso da espátula em todo o processo e, de certa forma, se desafia. Na imagem gerada, o rosto colorido do pintor se confunde com o fundo e o macacão sujo se funde à paleta usada, como se o pintor e sua pintura fossem uma coisa só.

Na maioria de seus auto-retratos Egas, ou está nu, ou está com seu macacão azul. Quando não está se colocando como um modelo vivo, nu, para que a anatomia de seu corpo seja explorada, veste-se como um operário da pintura em pleno exercício de seu ofício. É o caso do *Auto-retrato com macacão azul*, a seguir.



Figura 82: Egas Francisco, Auto-retrato com macacão azul, 2005, óleo sobre tela, 120 x 70 cm

4.11. Auto-retrato Infernal



Figura 83: Egas Francisco, Auto-retrato infernal, 2004, óleo sobre tela, 80 x 70 cm

Nas costas desta tela está registrado 12/01/2004, segunda-feira, às 11 horas da noite. É uma tela na qual podemos ver toda a força emocional do pintor registrada na obra. O registro da hora em que a tela foi pintada chama a atenção para duas questões: o artista não tem hora para trabalhar, pinta por impulso a qualquer hora seguindo sua inspiração. A segunda é a rapidez. Fica evidente na tela que foi feita com pinceladas rápidas e nervosas,

feita de um só fôlego, iniciada em algum momento da noite de segunda-feira e terminada às 11 horas.

Outra característica das obras mais recentes é o fato de o pintor não ter a preocupação de preencher todos os espaços brancos da tela com tinta. Mesmo em obras cuja execução parece ter sido mais cuidadosa, não vemos esta preocupação.

É uma tela de pequena quadratura para os padrões do artista. A figura, embora centralizada, passa a impressão de desequilíbrio, tanto corporal, pelo desnível dos ombros quanto emocional, pela fisionomia transtornada. Nela, a relação entre a figura e o fundo está muito próxima, eles chegam a se fundir em alguns pontos, como no lado direito do rosto do pintor. É uma obra na qual a figura e o fundo formam um todo nervoso e pulsante.

4.12. O Absinto



Figura 84: Egas Francisco, Absinto, 2006, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Minha pintura é muitas vezes despudorada como não gostaria de vê-la. Respeito a elegância com a qual Amadeu Modigliani oculta seus problemas pessoais no abrigo italianíssimo de suas figuras alongadas. Isso, porém jamais se daria comigo. Cada vez mais, eu me desnudo e me exponho no que pinto. Se o meu caminho é o da paixão, entrego-me cada vez mais a ela.⁶⁴

⁶⁴ *Diário do Povo*, 22/11/1981.

No auto-retrato *O absinto* temos um exemplo de que Egas é movido pela inspiração, sem impor qualquer censura prévia ou ao longo do processo. Nesta tela ele pode estar caindo ou se levantando, dançando ou simplesmente girando o corpo, só não pode estar parado, pois as leis da física não o permitiriam. Esta obra passa ao observador uma sensação de desequilíbrio. É um retrato de meio corpo, que corta a tela na diagonal. Aparece como um bom exemplo da tendência apresentada pelo artista de alongar suas figuras. Desde a adolescência, Egas percebe uma tendência natural do alongamento das figuras. Nunca teve a preocupação de se corrigir e encurtá-las para seguir os padrões anatômicos convencionais. Mais tarde, quando conhece os trabalhos de artistas que também alongavam as figuras, percebeu que gostava do padrão mais alongado que percebia em artistas como El Greco e Modigliani. O alongamento, neste caso, dá uma ideia de fluidez, de maleabilidade. O corpo parece estar executando um movimento ondulatório, a impressão que temos é que, a qualquer momento, o líquido pode ser derramado.

O fundo, colorido, disputa com a figura a atenção do observador. As pinceladas espiraladas ajudam a dar um clima de alucinação ou alteração da consciência. O artista está com o olhar perdido, em algum ponto acima e atrás do observador, cantando ou gargalhando. Além disso, está apenas de cuecas, o que demonstra estar em casa ou no ateliê, apesar do fundo representar apenas a atmosfera de sonho.

Egas já declarou que dá nome às obras somente como uma forma de identificação, sem outras pretensões, mas em nosso trabalho de pesquisa os títulos das telas têm se mostrado muito mais abrangentes, dando pistas importantes sobre a obra. Um observador, ao examinar esta tela, sem a ajuda do título, poderá pensar que a bebida na mão direita do artista é azul talvez por um recurso artístico usado, neste caso, apenas para combinar com a cor dos olhos e das cuecas. Todavia a relação das cores é com o título da obra.

Bebida popular entre artistas do final no século XIX e início do século XX, o absinto foi proibido em 1915, (no Brasil só voltou a ser liberado em 1999). Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Van Gogh, Oscar Wilde, Toulouse Lautrec eram adeptos da “fada verde”, assim chamada devido ao seu suposto efeito alucinógeno e à sua cor esverdeada. Apesar do apelido, muitas marcas de absinto tinham a cor azulada, dependendo da quantidade de anis resente na fórmula. Em 1873, sob efeito do absinto, Verlaine atirou em Rimbaud. Van

Gogh estava sob efeito da bebida quando cortou a própria orelha e agrediu Gauguin. Na Belle Époque o consumo do absinto era tão elevado que os finais de tarde eram conhecidos como hora verde. O absinto é considerado um dos responsáveis pelo clima hedonista da época. Era conhecida como a bebida dos artistas; uma fonte de inspiração, com capacidade de criar um clima para a produção artística.

O absinto, de Egas, é mais um exemplo da irreverência e do bom humor do pintor. A partir do absinto o artista abre um canal de diálogo com a história da arte, pinça o absinto do rodapé de alguma página de um livro. Nessa obra, a bebida é interpretada como mais um dos marginalizados pela história oficial, Resgatado pelo pintor e colocado numa posição de destaque.

Egas faz uma nova abordagem sobre o uso do absinto. A comparação com a tela *O absinto* de Degas mostra que o pintor francês, apesar de retratar duas pessoas, lado a lado, fala de solidão, usa uma paleta limitada para dar a ideia de desolação. A impressão é de que eles já estão experimentando a ressaca causada após o efeito da bebida. A luz horizontal que projeta as sombras na parede é a luz do sol que está nascendo e anunciando o fim. Egas, ao contrário, se auto-retrata em pleno efeito do absinto, não existe nenhuma referência de tempo ou espaço; a atmosfera é de sonho. O cenário é o que a figura vê, ao perder seus contornos perde a resistência, o peso, a matéria, os contornos se dissolvem na luz. Os membros alongados dão mais leveza à figura, contribuindo com o clima do restante da obra. Se compararmos com *A bebedora de absinto*, de Picasso, vemos o mesmo recurso do alongamento usado, com resultado diferente. Os braços e dedos alongados, somados aos contornos fortes da figura, dão peso à composição. A mulher segura a cabeça com força e seu corpo pesa sobre a mesa. A luz incide no rosto da figura, assim como na tela de Degas, parece vir do sol que está nascendo e trazendo o peso do dia.



Figura 85: Degas, O absinto, óleo sobre tela



Figura 86: Pablo Picasso, A bebedora de absinto, óleo sobre tela



Figura 87: Egas Francisco, Auto-retrato boquinha pintada, 1996, óleo sobre tela, 100 x 80 cm

O pintor olha para o observador, concentrado, sem demonstrar emoção. Parece esperar uma resposta externa ou perceber as emoções do observador. Um auto-retrato onde vemos todos os recursos estilísticos de Egas presentes: cores vivas, muita massa de tinta, as

pinceladas largas e longas em movimento circular. É outra cena montada pelo artista mostrando a si mesmo no ato de pintar.

À primeira vista, aparenta ser um auto-retrato de espelho, destes onde o espelho é usado como um recurso imprescindível para o artista reproduzir sua própria imagem com exatidão. Num exame mais detalhado, vemos que Egas usou um espelho, neste caso, apenas como um auxiliar secundário na composição e na captação de alguns traços fisionômicos e do olhar. No mais, não notamos preocupação alguma com a mimese. O corpo é uma massa de tinta colorida de tons de azuis muito luminosos. O antebraço brota do azul do avental do artista. É na mão que a experiência da deformação das imagens chega ao extremo, com um dos dedos se dividindo em três, lembrando um pé de galinha. Essa mão deformada apóia o rosto para reforçar a ideia de olhar fixo.

A fisionomia é séria e o olhar não parece amistoso. O pintor não quer passar a ideia de que está se auto-retratando, pretende que seja um retrato do artista retratando o observador, não um observador específico, mas o ser humano de maneira geral.

No título o termo boquinha pintada é uma referência ao romance do escritor argentino Manuel Puig, de 1969, no qual ele faz fortes críticas à classe média através do drama de um jovem tuberculoso e suas relações como a sociedade conservadora. Nascido em 1932, Puig tinha uma forma transgressora de ver o mundo e conceber seus textos. Escritor apaixonado pelo cinema, gostava da linguagem da tela grande, que tentava passar para o papel. Vemos em seus trabalhos uma constante referência ao cinema e à música. É o tipo de artista do qual é difícil separar vida e obra. Foi perseguido pela ditadura militar argentina tanto por ser homossexual, quanto pelo modo irônico com que retratava a sociedade argentina. Em 1976 escreve *O beijo da mulher aranha*, adaptado para o cinema e para o teatro. Este foi o trabalho pelo qual ficou mais conhecido. Por várias oportunidades Puig foi apontado pela crítica literária argentina como um autor *kitsch*, por usar uma linguagem distorcida e exagerada, mas este talvez fosse um recurso usado pelo escritor para desconstruir os padrões literários mais convencionais.

Em 1968 escreveu o romance *A traição de Rita Hayworth*, em que expõe a vida de uma cidade argentina por volta dos anos trinta e quarenta. No livro, descreve pessoas alienadas e completamente dominadas pelos mitos cinematográficos. Essa é a obra que

melhor retrata a afinidade entre Puig e Egas. Lembremos de Gilda e da paixão de Egas pelo cinema.

Egas se identifica com os chamados artistas malditos, como já vimos nas obras sobre Jean Genet e Hilda Hilst. Eles formam um grupo de artistas que não se preocupa em criar obras para o consumo. Tratam dos problemas do mundo e de suas relações com os conflitos internos de maneira pessoal, sem se preocupar com as normas ditadas pela sociedade vigente.

4.13. A Mendiga



Figura 88: Egas Francisco, A mendiga, 2009, óleo sobre tela, 120 x 100 cm

O estático é, em geral, uma característica do retrato. Egas, que costuma criar retratos em movimento, aparece neste auto-retrato sentado e imóvel. Existe uma única referência que lembra a presença de um pintor, o pincel, aparentemente ainda intocado em sua mão direita, que, por sua vez, repousa sobre sua coxa esquerda. Há muitos indícios, nesta obra, de que o artista está cansado: ele está sentado, de pernas cruzadas, o pescoço exageradamente alongado, os ombros caídos, o braço esquerdo largado ao lado do corpo, a cabeça para traz, a boca entreaberta; o artista parece respirar com dificuldade, olha o observador como quem acaba de desviar o olhar, que até agora estava perdido a sua frente; voltando ao pincel, até ele parece prostrado. O fundo, uma estrutura arquitetônica de cores sóbrias, leva-nos até o interior de algum lugar vazio que não se parece com o ateliê do pintor, sempre abarrotado de obras. É provavelmente uma metáfora de seu próprio interior. Neste momento, o pintor pode estar se sentindo vazio. No rosto, as pinceladas vermelhas acentuam as rugas e as olheiras.

No título, uma referência às pessoas que ganham com dificuldade os meios necessários para viver. No caso, Egas monta uma cena e representa a mendiga para contar uma parte da sua história. Ele esperava ter chegado a essa fase de sua carreira tendo obtido mais reconhecimento e vivendo com mais conforto. Os auto-retratos de Egas são como páginas de um diário, refletindo o estado de espírito do artista. Esta é uma obra melancólica, mas com uma ponta de ironia. Mesmo que aquele não tenha sido um bom dia para ele, foi um bom dia para a sua pintura.

5. Considerações finais

Jorge Luis Borges afirmava que um livro se publica para se libertar dele, caso contrário o autor passaria a vida toda corrigindo. Chegamos ao final da pesquisa com uma sensação semelhante. O fato de termos um prazo para entregar a dissertação pronta, nos deixa um pouco angustiados por não sabermos se vamos entregar um trabalho de boa qualidade até o dia marcado, mas ao mesmo tempo nos deixa um pouco aliviados por termos uma data limite, pois, no decorrer da pesquisa temos a sensação de que, se esta data não existisse, poderíamos passar anos pesquisando e escrevendo sem chegar a um resultado satisfatório.

O recorte em retratos e auto-retratos teve como um dos principais motivos, a grande quantidade de trabalhos disponíveis e a diversidade de temas. Mesmo focando em um determinado assunto tivemos dificuldade em nos manter nos limites do recorte. O artista é essencialmente figurativo, tendo a figura humana com o cerne do seu trabalho, o que dificultou, em alguns casos, a determinação daquilo que é um retrato, pois o limite não é preciso. Dentro do tema auto-retrato, imaginamos, a princípio, que a escolha seria mais fácil, pois o limite entre o que é um auto-retrato ou não, pensamos, seria mais claro. Entretanto, estávamos enganados, pois, em vários auto-retratos, Egas não é facilmente reconhecido, como no caso do *Retrato de um menino hoje velho*. O pintor nos ajudou na determinação deste limite, com a ressalva de que considera todas as suas obras, cada uma à sua maneira, um auto-retrato.

Apesar do recorte, tivemos contato com todo o acervo particular do pintor. Nas entrevistas que fizemos, por muitas vezes, o conteúdo da conversa extrapolava os limites da pesquisa. Este contato mais abrangente com o artista e sua obra nos deixou com a sensação de que muito ainda pode ser estudado sobre seu trabalho. Ele se mostrou um artista versátil, dentro do campo da pintura, com experiências em outras técnicas e temas. Seus trabalhos em aquarela, muito ligados ao tema do candomblé formam um grupo numeroso de obras e podem ser objeto de uma pesquisa futura. Além deste, existem outros recortes possíveis e que não foram ainda alvo de algum tipo de estudo.

Desde o início da pesquisa, o artista surpreende pela sua vivacidade. Quando se pensa em estudar a obra de um pintor com setenta anos, preconceituosa ou ingenuamente, tendemos a acreditar no estereótipo de pessoa improdutivo e que vive somente do seu passado. Egas não se encaixa nele. O artista que está em plena atividade, trabalha muito, pinta praticamente todos os dias. Mostrou ser uma pessoa lúcida, com excelente memória e que sempre colaborou com o nosso trabalho, tanto pelos seus relatos oportunos, quanto pela gentileza de facilitar o nosso acesso a todo tipo de material que pudesse auxiliar em nossa pesquisa. Não devemos nos esquecer que, no caso dele, quando abre as portas de seu ateliê, está também abrindo as portas de sua casa.

Tinha muito material publicado sobre sua obra guardado em seu ateliê, mas que se encontrava espalhado em gavetas, pastas, dentro de livros ou mesmo empilhado em algum canto do ateliê, sem nenhum tipo de cuidado ou organização.

Organizamos uma hemeroteca e fizemos a catalogação de boa parte de seu acervo particular. Egas demonstra precisar de ajuda externa, com relação à organização e preservação do seu acervo. A Associação dos Amigos do Pintor Egas Francisco mostra-se uma boa alternativa de ajuda. A criação do site oficial do artista seria um bom começo.

O fato de termos escolhido um artista local trouxe-nos algumas facilidades no decorrer da pesquisa. A proximidade geográfica e o contato pessoal entre pesquisador e o artista pesquisado facilitou bastante a realização do trabalho. A maior dificuldade ficou por conta da escassez de informações. Por ser um artista local, que optou por viver fora de um grande centro, e ainda em atividade, não existem trabalhos anteriores de maior abrangência sobre a sua obra. O que conseguimos em maior volume foram os artigos publicados na imprensa, principalmente a local que, somados aos textos impressos nos catálogos de algumas das exposições, formaram o nosso universo de fontes impressas. Tivemos uma particular dificuldade em conseguir dados sobre a participação do artista na exposição **Propostas 65**, provavelmente pelo contexto histórico da época em que foi realizada, episódio da trajetória do artista que merece uma investigação mais aprofundada.

Ao final da pesquisa fica um sentimento de que existe uma dependência muito grande das atividades culturais em Campinas em relação ao poder público, que por sua vez, parece considerar a cultura como uma questão secundária dentro de sua lista das prioridades.

Grande parte da população de Campinas não conhece o que já foi feito com relação à arte na cidade. A história da arte de Campinas é desconhecida pela maioria de seus habitantes. Podemos citar como exemplos, os artistas do Grupo Vanguarda ou o trabalho do grupo LUME, entre outros.

Concluimos, então, que pesquisas que ajudem a resgatar informações importantes da história da arte local, através de relatos pessoais, somados aos documentos escritos, são de vital importância para que estas não se percam e para que fatos relevantes não caiam no esquecimento.

6. Referências

Anjos, Moacir dos. **Local/ global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Barreto, Paulo Sérgio. *O caracol e o caramujo: artistas & Cia na cidade*. Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 1994.

Barretto, Margarita. **Vivendo a história de Campinas**. Campinas: Editores Associados/Mercado das Letras, 1995.

Benjamin, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Campinas século XX: 100 anos de história. Campinas: Rede Anhanguera de Comunicação, 2000.

Canongia, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Canton, Katia. **Espelho de artista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Coleção Mário Bueno. Universidade Estadual de Campinas, org. Geraldo Porto, Campinas.

Couto, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora da Unicamp. 2004.

Crispim, Antonio Campos. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. Dissertação apresentada ao Departamento de Metodologia de Ensino, da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. **Catálogo da exposição Egas Francisco**. São Paulo: Paço das Artes, 1977.

Elger, Deitmar. **Expressionismo: uma revolução alemã na arte**. Koln: Taschen, 1998.

Fardin, Sônia Aparecida (org). **Fragmentos de uma demolição: história oral da demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes**, Campinas: SMCT-MIS, 2000.

Fonseca, Days Peixoto. **Grupo Vanguarda 1958-1966, registro histórico através de resenha jornalística e catálogos**. Campinas: 1981.

Francisco, Egas. **A solidão e o grito**, *Catálogo da exposição MACC*, Campinas, 2002.

Gay, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

Gerheim, Fernando. **Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

Gombrich, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

Guinburg, Gita K., Goldfarb, José Luiz (orgs). **Mário Schenberg: entre-vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Guinsburg, J (org), **O expressionismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

Guz, Guilherme. *O físico Mário Schenberg*. Disponível em <http://www.fisicomarioschenberg.hpg.ig.com.br/mario4.htm>.

Harris, Nathaniel. **Vida e obra de Picasso**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Hilst, Hilda. **Do desejo**. Campinas: Pontes, 1992.

Jurgenson, Friederich. **Telefone para o além** (1967).

Lacoste, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

Matos, Silvia. **O ensino das artes plásticas em Campinas**. Campinas: SNT, 1988.

O mundo de Mário Schenberg. São Paulo: Casa das Rosas, 19-

Coelho, Teixeira. **Olhar e ser visto**. Catálogo da exposição Olhar e ser visto no MASP. São Paulo: Comuniqué, 2008.

Ramos, Fernão; Miranda, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac Editora, 2000.

Reis, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Salles, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**, São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.

Schenberg, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

Strickland, Carol, Boswell John. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CPFL Cultura. **Trajetórias de Thomaz Perina**. Catálogo da exposição *Eu quero o mínimo para falar*. Campinas, 2009.

Vançan, Gilberto. *Auto-retrato: eu não eu*. Dissertação apresentada no Curso de mestrado em artes do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2003.

Zago, Renata Cristina de Oliveira Maio. *Os salões de arte contemporânea de Campinas*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

Zamboni, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Editores Associados, 2001.

6.1. Jornais e revistas

Manchete. “Egas: o místico pintor do azul”, Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, 1964.

Correio Brasiliense. “Egas Sampaio, pioneiro no ensino da pintura para crianças”, *Correio Brasiliense*. Brasília, 13/09/78.

Chataignier, Gilda. “Egas: o pintor do azul”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/11/1964.

Silva, Quirino da. “Baianos, Rubico, Bonfim e Egas”, *O Jornal*, 08/11/64.

Jaime, Maurício. *Correio da Manhã*, 07/11/64.

Diário de Notícias, 08/11/64.

Correio da Manhã, 08/11/64.

O Jornal, 08/11/64.

O Globo, 16/11/64.

“Obras de Egas-pintor do azul”, *Correio da Manhã*, 1964.

Fernando Leite Mendes, “De Barry a Egas ou o azul do amanhã”, *Correio da Manhã*, 06/11/64.

Gueiros, José Alberto, “Egas e o azul”, *O Cruzeiro, Luzes da cidade*, O 21/11/64.

Jornal do Comércio. “Paulina Kaz promove Egas na Petit Galerie”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11/11/64.

Zigiatti, Lea. “Artur nasce um caricaturista”, *Correio Popular*, Campinas, 01/06/69.

Correio Ilustrado. “Egas, luz e sombra”, *Correio Ilustrado*, 22/02/70.

Diário do Povo. “Artistas campineiros premiados em Jaú”, *Diário do Povo*, Campinas, 27/09/70.

Diário do Povo. “Comissão responde à pintora que criticou a feira de rua”, *Diário do Povo*, Campinas, 21/10/70.

Correio Popular. “Despedida de Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 09/05/71.

Correio Ilustrado. “Visão carinhosa de Egas Francisco”, *Correio Ilustrado*, 16/05/71.

Santos, Gladys Azzan. “Egas Francisco”, *Diário do Povo*, Campinas, 1972.

Diário do Povo. “Egas Francisco no Ítalo-Belga”, *Diário do Povo*, Campinas, 17/09/1972.

Diário do Povo. “Palestra e exposição no Jequitibás”, *Diário do Povo*, Campinas, 11/04/73.

Zigiatti, Lea. “Um homem escolheu a pintura por destino”, *Correio Ilustrado*, 20/05/73.

Diário do Povo. “Egas faz palestra no Clube de Arte”. *Diário do Povo*, Campinas, 08/04/73.

Diário do Povo. “Egas expõe sem preocupação temática”, *Diário do Povo*, Campinas, 24/04/73.

Diário do Povo. “Egas mostra seus recentes trabalhos”, *Diário do Povo*, Campinas, 20/05/76.

Diário do Povo, “Galeria de arte do Senac nos trará obras de Egas”, *Diário do Povo*, Campinas, 06/03/1977.

Diário do Povo. “Egas o artista e o homem”, *Diário do Povo*, Campinas, 1977.

Jornal de Domingo. “Para se ser um artista é preciso ter liberdade”, *Jornal de Domingo*, 13/03/77.

Diário do Povo. “Sem retoque, Egas Francisco”, *Diário do Povo*, Campinas, 1978.

Jornal de Hoje. “Egas explica os malditos da pintura”, *Jornal de Hoje*, 22/03/1981.

Correio Popular. “Cursos e conferências”, *Correio Popular*, Campinas, 30/04/81.

Jornal de Hoje. “Bent, pintores malditos e bares”, *Jornal de Hoje*, 04/05/1981.

Correio Popular. “Egas Francisco: tinta que pinta vida e morte”, *Correio Popular*, Campinas, 04/06/1983.

Diário do Povo, “Egas: pintura com caráter e coragem”, *Diário do Povo*, Campinas, 10/01/1984.

Lino Lazzari, Francisco. “Egas all Ars Gallery”, *L Eco di Bergamo*, Bergamo, 25/05/85.

Ballero, Fellice. “Ill solitário e tormentato Egas”, *Corriere Mercantili*, Genova, 17/05/85.

Diário do Povo. “Egas Francisco faz última exposição no Tênis e vai à Itália”, *Diário do Povo*, Campinas, 1985.

Menssagero Veneto, “Arte in città e província”, *Messagero Veneto*, 13/09/1985.

Correio Popular. “Pintura de Egas homenageia Lorca”, *Correio Popular*, Campinas, 05/10/86.

Diário do Povo, “Egas escreve sobre sua exposição na Unicamp”, *Diário do Povo*, Campinas, 07/03/1986.

Correio Popular, “O bom negócio das artes sem crise”, *Correio Popular*, Campinas, 19/04/1987.

Correio Popular. “Cinco nomes para o prêmio MAM”, *Correio Popular*, Campinas, 31/10/87.

Correio Popular. “Campineiros expõem em Brasília”, *Correio Popular*, Campinas, 12/07/87.

Correio Popular. “Melou o dedo no vermelho”, *Correio Popular*, Campinas, julho/88.

Correio Popular. “Centro de Ciências”, *Correio Popular*, Campinas, 06/09/88.

Correio Popular. “Artistas plásticos ajudarão o CCLA”, *Correio Popular*, Campinas, 04/08/88.

Diário do Povo. “Artistas tentam impedir leilão”, *Diário do Povo*, Campinas, 05/08/88.

Diário do Povo. “Leilão de quadros I”, *Diário do Povo*, Campinas, 04/08/88.

Rizoli, Marcos. “Centro de ciências, letras, artes e nihilismo”, *Correio Popular*, Campinas, 03/08/88.

Correio Popular. “Artista são contra leilão de quadros do CCLA”, *Correio Popular*, Campinas, 03/08/88.

Diário do Povo. “Centro de ciências tenta cancelar o leilão”, *Diário do Povo*, Campinas, 06/08/88.

Correio Popular. “Agora, CCLA empresta obra de Segall ao museu”, *Correio Popular*, Campinas, 10/08/88.

Francisco, Egas. “Preservação do patrimônio cultural”, *Diário do Povo*, Campinas, 21/09/88.

Francisco, Egas. “Fantasmas retomam a história”, *Diário do Povo*, Campinas, 04/09/88.

Diário do Povo. “Impasse no CCLA”, *Diário do Povo*, Campinas, 25/08/88.

Correio Popular. “Centro de Ciências espera, agora, o apoio das empresas”, *Correio Popular*, Campinas, 23/08/88.

Correio Popular. “CCLA encaminha mandato judicial para reaver obras”, *Correio Popular*, Campinas, 24/08/88.

Correio Popular. “Egas critica e aponta solução no caso CCLA”, *Correio Popular*, Campinas, 03/08/1988.

Diário do Povo. “Conselho do CCLA agora tenta suspender leilão”, *Diário do Povo*, Campinas, 06/09/1988.

Francisco, Egas, “Da inutilidade da arte”, *Diário do Povo*, Campinas, 07/09/1988.

Diário do Povo, “Apelo dos artistas”, *Diário do Povo*, Campinas, 10/09/1988.

Francisco, Egas, “Saindo dessa”, *Diário do Povo*, Campinas, 10/09/1988.

Diário do Povo. “Pela sobrevivência do velho Centro”, *Diário do Povo*, Campinas, 11/09/88.

Correio Popular. “Minha história se conta através das telas”, *Correio Popular*, Campinas, outubro/88.

Diário do Povo, “Artista solidário ao centro”, *Diário do Povo*, Campinas, 14/09/1988.

Correio Popular. “O ensino das artes plásticas em Campinas”, *Correio Popular*, Campinas, 20/09/78.

Francisco, Egas. “Preservação do patrimônio cultural”, *Diário do Povo*, Campinas, 21/09/1988.

Francisco, Egas. “Destruição de um país lindo”, *Diário do Povo*, Campinas, 02/10/88.

Francisco, Egas. “A estrela”, *Diário do Povo*, Campinas, 01/01/89.

Correio Popular. “Egas sem espaço para apreciar sua arte”, *Correio Popular*, Campinas, 04/03/89.

Ramos, Carlos Souza, “As figuras de Egas que se fecham, se abrem e se lançam”, *Diário do Povo*, Campinas, 15/03/1989

Correio Popular. “A nova fase de Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 15/03/89.

Francisco, Egas. “Quelbilim o cão performático”, *Diário do Povo*, Campinas, 18/07/89.

Francisco, Egas. “Do primeiro ao quinto”, *Diário do Povo*, Campinas, 17/09/89.

Soriano, Ciça. “Amsterdã recebe obras de Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 09/03/90.

Goo's Week Blad. “Brazilian toont werken in eemnes”, *Goo's Week Blad*, 25/07/1990.

Baarhsche Courant. “Braziliaanse Kunstschilder in de witte Bergen”, *Baarhsche Courant*, 07/90.

Nieuwsblad Voor Hhuizen. “Braziliaan Egas met expositie in Eemnes”, *Nieuwsblad Voor Hhuizen*, 26/07/90.

Correio Popular. “Obra de Egas Francisco no catálogo da aquarela”, *Correio Popular*, Campinas, 18/06/1991.

Castro, Ângela Kuhlmann. “Após dois anos Egas Francisco volta à Campinas com Giro”, *Folha Sudeste*, 21/11/91.

Shaw, Etolle. “Egas, vida e obra em movimento circular”, *Diário do Povo*, Campinas, 24/11/91.

Correio Popular. “Egas Francisco, de Campinas para o mundo”, *Correio Popular*, Campinas, dezembro, 91.

Shaw, Etolle. “Egas se entrega ao papel”, *Correio Popular*, Campinas, 11/12/92.

Correio Popular. “Egas, o primor na pintura”, *Correio Popular*, Campinas, 20/12/92.

Ziggiatti, Laerte. “Geraldo Jurgensen”, *Diário do Povo*, *Arte/Lazer*, Campinas, 14/05/93.

César, João Batista. “A saga de Egas”, *Correio Popular*, Campinas, 18/07/1993.

Correio Popular, “Artista inveja Toulouse Lautrec”, *Correio Popular*, Campinas, 18/07/1993.

Ziggiatti, Laerte. “Egas Francisco”, *Diário do Povo*, *Arte/Lazer*, Campinas, 09/09/93.

Correio Popular, “Obras de arte na capa do caderno C”, *Correio Popular*, Campinas, 03/10/1993

Diário do Povo. “O artista plástico Egas Francisco faz palestra em evento que celebra a cultura americana no Vitória”, *Diário do Povo*, Campinas, 30/01/1994.

Santos, Suzamara. “Egas Francisco”, *Diário do Povo*, Campinas, 07/05/95.

Nunes, João. “Cheiro de tinta fresca”, *Correio Popular*, Campinas, 07/05/95

Correio Popular. “Obras de Egas e de Cristina Roese no palco da Pacha”, *Correio Popular*, Caderno C, Campinas, 11/08/95.

Correio Popular. “Exposição documenta arte em Campinas”, *Correio Popular*, Campinas, 06/12/1995.

Miguel, Maria Claudia, “Vanguarda, a concepção estética campineira, *Correio Popular*, Campinas, 05/10/1996.

Neves, Washington Carvalho. “FACES de Egas”, *Correio Popular*, Campinas, 14/04/97.

Diário do Povo. “Maratona”, *Diário do Povo*, Campinas, 29/04/1997.

Silva, Marina. “Em compasso de espera”, *Diário do Povo*, Campinas, 29/04/1997.

Soares, Alessandro, “Exposição no Macc mostra evolução da figura humana”, *Diário do Povo*, Campinas, 05/05/1997.

Diário do Povo. “Artista plástico se delicia com obras de grandes mestres”, *Diário do Povo*, Campinas, 20/07/1997.

Silva, Marina. “Talento para a imortalidade”, *Diário do Povo*, Campinas, 21/08/1997.

Neves, Washington Carvalho. “Profissão de Fé”, *Correio Popular*, Campinas, 18/01/1998.

Neves, Washington Carvalho. “Galeria na medida certa”, *Correio Popular*, Campinas, 02/03/98.

Correio Popular, “A nova fase de Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 15/03/1989.

Diário do Povo, “Egas Francisco vai expor suas obras na Alemanha”, *Diário do Povo*, Campinas, 22/03/1998.

Neves, Washington Carvalho. “Recursos para Egas para individual”, *Correio Popular*, Campinas, 07/04/1998.

Neves, Washington de Carvalho. “Exposições mostram a arte produzida em Campinas”, *Correio Popular*, 07/04/1998.

Neves, Washington de Carvalho. “Recursos para Egas Francisco em individual”, *Correio Popular*, Campinas, 07/04/1998.

Neves, Washington Carvalho. “Festa para Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 06/05/1998.

Neves, Washington Carvalho. “Profissão de fé”, *Correio Popular*, Campinas, 18/01/1998.

Cafiero, Carlota, “Fernanda Montenegro por Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 09/03/1999.

Dorner, Gabriel. “Janela impressionista”, *Correio Popular*, Campinas, 16/06/1999.

Silva, Marina. “A sutileza de Egas Francisco”, *Diário do Povo*, Campinas, 27/07/1999.

Neves, Washington Carvalho. “Artista quebra tradição e expõe série de aquarelas”, *Correio Popular*, Campinas, 27/07/1999.

Neves, Washington Carvalho. “Egas Francisco busca o risco, o perigo e a tentação”, *Correio Popular*, Campinas, 03/12/1999.

César, João Batista. “Marinheiros de terra firme”, *Correio Popular*, Caderno C, Campinas, 13/01/2000.

Neves, Washington Carvalho. “Exposição tenta relacionar Egas e Eva Ilg”, *Correio Popular*, Campinas, 21/03/2000.

Nunes, João. “Egas Francisco nunca é demais”, *Diário do Povo*, Campinas, 04/07/2000.

Scachetti, Analigia. “Egas por Egas”, *Correio Popular*, Campinas, 04/07/2000.

Cafiero, Carlota, “Artista em Transe”, *Correio Popular*, Campinas, 12/06/2001.

Cafiero, Carlota. “Nunca houve uma mulher como Gilda”, *Correio Popular*, Campinas, 12/06/2001.

Cafiero, Carlota. “Do ateliê para a escola”, *Correio Popular*, Campinas, 16/02/2002.

Cafiero, Carlota. “Ecos da semana de 22”, *Correio Popular*, Campinas, 19/02/2002.

Revista Metrôpole. “Arte no campus”, *Correio Popular*, Revista Metrôpole, Campinas, 24/02/2002.

Silva, Marina. “Sem vergonha”, *Correio Popular*, Campinas, 03/04/2002.

Cafiero, Carlota. “No Grito”, *Correio Popular*, Campinas, 08/10/2002.

Zigiatti, Leo. “Egas em ventania”, *Correio Popular*, Campinas, 08/10/2002.

Cafiero, Carlota. “Eu quero me expor”, *Correio Popular*, Campinas, 20/02/2003.

Correio Popular. “Artes Plásticas”, *Correio Popular*, Campinas, 28/02/2003.

Cafiero, Carlota. “Musa de artista”, *Correio Popular*, Campinas, 14/05/2003.

Miguel, Maria Claudia. “Gravuras festejam um ano do Macaquinho”, *Diário Oficial*, Campinas, 31/07/2003.

Cavalcante, Jardel Dias. “Hilda Hilst na pintura de Egas Francisco”, *Digestivo Cultural*, 09/03/2003.

Correio Popular. “Fotos, performances, pintura e instalação”, *Correio Popular*, Campinas, 23/04/2004.

Cafiero, Carlota. “Egas Francisco, Egas e as flores”, *Correio Popular*, Campinas, 28/07/2004.

Cafiero, Carlota. “Mercado de arte é inexistente em Campinas”, *Correio Popular*, Campinas, 10/10/2004.

Freitas, Renata. “Circuito off”, *Correio Popular*, *Revista Metrópole*, Campinas, 23/01/2005.

Freitas, Renata. “O negócio da arte”, *Correio Popular*, *Revista Metrópole*, Campinas, 05/06/2005.

Cafiero, Carlota. “Todos por Egas”, *Correio Popular*, Campinas, 07/12/2005.

Cafiero, Carlota. “A imagem da dedicação nas pinceladas de Egas Francisco”, *Correio Popular*, Campinas, 05/07/2006.

Vasconcelos, Ana Lúcia. *Jornal da associação de amigos do pintor Egas Francisco*, Campinas, julho/2006.

Nunes, João. “Corpos em movimento”, *Correio Popular*, Campinas, 12/07/2007.

Correio Popular. “Egas Francisco: artes plásticas tem um nome”, *Correio Popular*, Campinas, 14/07/2007.

Gregori, Eduardo. “O artista em movimento”, *Correio Popular*, *Revista Metrópole*, Campinas, 22/07/2007.

Cafiero, Carlota. “Instituição reverenciada”, *Correio Popular*, Campinas, 31/12/2007.

Nunes, João. “Dois artistas campineiros no foco”, *Correio Popular*, Campinas, 20/08/2008.

Nunes, João. “Sempre um rebelde”, *Correio Popular*, Campinas, 18/09/2008.

Nordbayerische. “Kunst aus brasillien zu gast”, *Nordbayerische*, 29/05/2008.

Gomes, Eustáquio. *Revista Metrópole*, 21/12/2008

6.2. Sites consultados

Grupo LUME - <http://www.lumeteatro.com.br/>

Pixinguinha – www.pixinguinha.com.br

Fernanda Montenegro – www.fernandamontenegro.com.br

Hermeto Pascoal – www.hermetopascoal.com.br

Cauby Peixoto – www.cauby.com.br

Hilda Hilst – www.hildahilst.com.br

Fundação Geraldo Jurgensen – www.fundacaojurgensen.com.br

6.3. Centros de pesquisa consultados

Centro de Memória da Unicamp

Biblioteca do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas

Arquivo do Jornal Correio Popular

Acervo e arquivos do artista Egas Francisco