

**UM OLHAR SOBRE O GRUPO VANGUARDA:
UMA TRAJETÓRIA DE LUTA, PAIXÃO E TRABALHO**

CRISPIM ANTONIO CAMPOS

08/09/11 11:05:43

UNIDADE BC
N.º CHAMADA T/UNICAMP
01570
V. 1 E. 1
TÍTULOS 30360
PROC. 281/97
C D
PREÇO R\$ 11,00
DATA 22/05/97
N.º CPD
CM-00098088-7

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

C198o Campos, Crispim Antônio
Um olhar sobre o Grupo Vanguarda : uma trajetória de luta,
paixão e trabalho / Crispim Antônio Campos. -- Campinas,
SP : [s.n.], 1996.

Orientador : Joaquim Brasil Fontes Júnior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Faculdade de Educação.

1. Arte. 2. Pintura. 3. História. 4. Educação. I. Brasil
Fontes, Joaquim. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. IV. Título.

CRISPIM ANTONIO CAMPOS

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida por
Crispim Antonio Campos e aprovada
pela Comissão Julgadora.

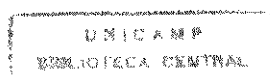
Data: 10/12/96

Assinatura: J. Campos

**UM OLHAR SOBRE O GRUPO VANGUARDA:
UMA TRAJETÓRIA DE LUTA, PAIXÃO E TRABALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de
Metodologia de Ensino, da Faculdade de Educação da
Universidade Estadual de Campinas - sob a orientação do
Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior.

Campinas - 1996



Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de MESTRE em Educação na Área de Concentração: METODOLOGIA DE ENSINO à comissão julgadora da faculdade de educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior.

Comissão Julgadora:

Frost

Faloutsos

Panagiotou

*In memoriam de Aparecida Theodoro Campos
e José Campos Primo*

*À Nelson Bittar e Agnesa Soligo, amigos
inesquecíveis.*

*À Maria de Fátima Campos Costa, ouvidora
sincera e complacente.*

*Para Camila, minha companheira de todos os
momentos e de todas as horas.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Joaquim Brasil Fontes Júnior, pela orientação, confiança e respeito pelos meus caminhos e buscas

À professora Ana Maria Faccioli Camargo, pela ajuda indispensável por ocasião das entrevistas e sua interpretação, e pelo carinho dedicado.

Ao professor Celso Fernando Favaretto, da Universidade de São Paulo, pelo seu apoio e incentivo.

À professora Vera Cury pela atenção, às professoras Zeila Brito Fabri Demartini e Olga Moraes Von Simson, pelas indicações de leitura e pesquisa.

Aos profissionais do Museu da Imagem e do Som (MIS - Campinas) e Museus de Arte Contemporânea (MACC - Campinas) e (MAC - da Universidade de São Paulo - USP), na pessoa de seus Diretores e Funcionários, que propiciaram a realização desse trabalho. Às Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP), e da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); ao Centro de Memória da UNICAMP, na pessoa de seus Funcionários e Diretores, que propiciaram o acesso a seus arquivos.

Ao Centro de Ciências, Letras e Artes, pela colaboração indispensável, na pessoa de Maria Luisa Pinto de Moura.

A Severino Moreira Barbosa, pelo apoio primeiro e primeiros incentivos.

A Liomar Quinto de Andrade, Piera Prandoni e Suzana Boni de Meirelles, pelo carinho amigo nas horas intransponíveis.

A Nasser José Dau, Adhemar Jurgensen e Iracema Salgado, pela colaboração e auxílio inegáveis, a Celso Pallaro e Hélen V. G. Justino pelos detalhes técnicos. Pois, sem eles esse trabalho não existiria.

A Edoardo Belgrado, em particular pela sua participação vinda da Itália.

A todos os artistas do Grupo Vanguarda (in memoriam): Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen e Geraldo de Souza.

Em consideração especial a todos aqueles que deram seus depoimentos, da maior importância: Bernardo Caro, Edoardo Belgrado, Enéas Dedécca, Francisco Biojone, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina.

A todos aqueles que também tiveram parte importante nessa história como: Décio Pignatari, Hermelindo Fiaminghi, Jacy Milani, Maurício Nogueira de Lima, Luís Sacilotto e Lothar Charoux.

A todos eles, com quem aprendi tanto, aprendendo a respeitar sua história, pela paixão e devoção filial que dedicaram à sua causa.

A todos aqueles que me auxiliaram com seu gesto, sua fala, seu assentimento e seu silêncio.

A todos aqueles que fazem da Pintura seu sacro-ofício, como forma de edificar o mundo e suas próprias vidas, esses mesmos que crêem no pictórico como exercício de vida, como trabalho intenso, como redenção de dor.

*“Pas un instant à perdre!
(...) mon tiers monde s'engage dans la vie
Du fond même du mon coeur (...)
du fond même du mon coeur (...)
(...) mon tiers monde s'engage dans la vie
Du fond même d'un sommeil,
du fond même d'un sommeil (...)”*

*Mon tiers monde
Gilberto Gil*

“Tudo quanto vimos somos nós, e tudo quanto amamos somos nós. A tua mãe e o teu pai és tu, a tua esposa és tu, e és tu os teus próprios filhos. O que desejaste e o que amaste é o corpo do teu desejo, feito não da terra, mas da alma, não do barro das horas, mas do limo humilde das afeições.”

Sakyamuni
Fernando Pessoa

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 01 |
| CAPÍTULO I | 07 |
| 01. Metodologia do Trabalho | 07 |
| 02. Um olhar biográfico e pictográfico sobre o Grupo Vanguarda | 14 |
| 03. Breves relatos sobre aquela Campinas dos anos 50 | 27 |
| 04. Instantes e Surpresas no surgimento de um Grupo Modernista | 30 |
| 05. Trajetos Inéditos do Grupo Vanguarda | 39 |
| 06. Conquistas e Vitórias que fazem parte de seu acervo | 45 |
| 07. O Golpe de 64: Uma suspeita | 50 |
| CAPÍTULO II | 54 |
| 01. O Manifesto: suas intenções publicadas | 54 |
| 02. Algumas relações entre Cultura Brasileira, e o Vanguarda emergente | 63 |
| 03. O mercado de Arte: o consumo em discussão | 70 |
| 04. A educação da Arte, em relação à Arte de educar | 75 |
| CAPÍTULO III | 81 |
| 01. Algumas indagações que persistem sobre o Vanguarda | 81 |
| 02. Campinas como coadjuvante desse quadro | 85 |
| 03. Perspectivas e controvérsias do Grupo Vanguarda | 90 |
| 04. Frustrações e desilusões nos caminhos do Grupo | 94 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 107 |
| ANEXOS | 114 |
| BIBLIOGRAFIA | 115 |

LISTA DE FOTOS DAS OBRAS DO GRUPO VANGUARDA

| | |
|-----------------------------|-----|
| 1. Bernardo Caro | 14 |
| 2. Edoardo Belgrado | 16 |
| 3. Enéas Dedécca | 17 |
| 4. Francisco Biojone | 18 |
| 5. Franco Sacchi | 19 |
| 6. Geraldo de Souza | 20 |
| 7. Geraldo Jurgensen | 21 |
| 8. Maria Helena Motta Paes | 22 |
| 9. Mario Bueno | 23 |
| 10. Raul Porto | 24 |
| 11. Thomaz Perina | 25 |
| 12. Geraldo Jurgensen | 26 |
| 13. Raul Porto | 38 |
| 14. Franco Sacchi | 45 |
| 15. Maria Helena Motta Paes | 49 |
| 16. Enéas Dedécca | 54 |
| 17. Mário Bueno | 63 |
| 18. Edoardo Belgrado | 69 |
| 19. Bernardo Caro | 74 |
| 20. Francisco Biojone | 80 |
| 21. Geraldo de Souza | 85 |
| 22. Thomaz Perina | 106 |
| 23. Grupo Vanguarda em 1957 | 112 |
| 24. Grupo Vanguarda em 1975 | 113 |

INTRODUÇÃO

Quando se fala em Arte, a primeira coisa que ocorre além de seu aspecto de interesse notório e genérico, é a sua relação com a cultura de um determinado lugar, povo, ou sociedade.

Isso, baseando no fato de que as origens da Arte importam, na medida que essas mesmas origens possam delinear este ou aquele tipo de Arte. Portanto, uma Arte africana possui esta ou aquela característica que a evidencia como tal, enquanto um estilo cubista, ou surrealista, ou mesmo dadaísta, possui configurações muito particularizadas, que evidenciam seus traços característicos, denotam sua modalidade, acentuam muito demarcadamente sua linguagem, estilo e, sobretudo, a representação de uma escola ou evidência de uma linha diferenciada.

Tanto é assim, que artistas impressionistas, expressionistas, tachistas, fauvistas ou concretistas possuem caminhos particularizados, influências singulares e diversas, tanto em seu aspecto de escola, de estilo, de tendência ou mesmo da época em que surgiram e se desenvolveram. Haja vista, que Manet retrata não apenas uma tendência, mas um momento social, um aspecto político, um período histórico determinantemente acentuado.

A pintura, portanto, por mais que se possa ter um propósito de desvinculá-la do seu tempo, permanece conjuntamente à sua época e seu desenvolvimento, às vezes acentuando-o, às vezes indo além do seu tempo. Não dizendo com isso, que a pintura, embora ciente do seu tempo, não venha a ultrapassá-lo ou mesmo a transcendê-lo, pois, com toda certeza, é isso que a faz permanente: a capacidade de ultrapassar sua história e sua época.

Diante dessa colocação, uma pergunta interessa: o que faria a pintura permanecer, além de seu período provável de durabilidade? Por que o fator tempo seria um prolongamento perene? Permanecendo a Arte como registro inegável da história da humanidade, como representação

continua da sua não-perenidade, ela tem o poder da existência imortalizada em imagem, um ícone que se torna símbolo. Se as imagens apresentam essas características, teria sentido afirmar que existiria uma Arte puramente expressionista, ou genuinamente cubista, sem influências de quaisquer outros movimentos ou escolas possíveis e, nesse sentido, existiria uma Arte particularizadamente brasileira?

Talvez, Stuart Davis, um dos pintores contemporâneos mais importantes dos Estados Unidos, tenha respondido a esta pergunta feita por um crítico americano, em um artigo que se intitula “ Há uma Arte Americana?” :

*“(...) Quando se fala de arte francesa por oposição à americana, fica implícita a existência de uma arte americana. Onde se encontra esta, e como reconhecê-la? Há algum artista americano que tenha criado um estilo que seja único em pintura, completamente divorciado dos modelos europeus? Para suavizar a dureza dessa batelada de perguntas, responderei apenas à última: não.”*¹

Stuart Davis nega veementemente a falta de influência sofrida, na busca de um estilo, na busca de uma configuração que levaria a uma espécie particularizada de pintura, à sua concepção enquanto movimento, enquanto expressão particular e em profusão, sua identidade maior. Não seria esta, portanto, a imortalidade da Arte? A união irrestrita dos povos, a congregação de todas as civilizações, o reconhecimento das diferenças, e a identificação das igualdades, tornando homogêneo o que era aparentemente tão heterogêneo?

Ou seja a Arte é sempre influenciada, e através dessas influências ela se faz pluralista, se conforma enquanto corrente, se delinea enquanto característica, colabora e se enriquece intensamente através dessa dinâmica. Tentaremos enfocar aqui, não somente a pluralidade de nosso objeto de estudo, mas precisamente como ela se deu no momento histórico que nos interessa: o surgimento de pintores que se agrupam, na busca de uma representação artística própria, auto-denominando-se Grupo Vanguarda. Esse Grupo, remete à uma questão bem específica : quais as influências sofridas por ele? Qual o lugar que este Grupo ocuparia em termos de Brasil ou, mais modestamente, qual o lugar que ocuparia em Campinas?

Não é demais recordar que, quando se fala em influências sofridas, e quando se trata de Brasil, a Arte e especificamente aqui, a Pintura aparece intimamente relacionada à identidade nacional. Portanto, se na Semana de 22 a preocupação nacionalista era uma evidência dessa busca

¹ Herschel Browning CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 528.

de identidade, através de nossa linguagem cabocla, mestiça, indígena, buscávamos um resgate que nos mostrasse verdadeiramente nossa identidade.

Buscando raízes nacionais, o movimento queria se firmar em tal patamar, para exprimir, dizer e construir sua própria estética. Apoiado pela aristocracia cafeeira de então, Mário de Andrade, seu principal ideólogo, queria uma ruptura com a linguagem castiça, com desprezo pela normas ditas “cultas” da língua, pelos valores estéticos a que não se sujeitavam os modernistas. Queria o agrupamento de nossas “complexidades” regionalistas. Nomes como Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Lasar Segall surgem como representantes deste período. Não é de espantar que São Paulo representasse o arauto deste período, uma metrópole poderia dar conta em sua moderna-idade do surgimento do “novo”, com intenso poder de industrialização. São Paulo surgia não apenas como grande cidade, mas possivelmente aglutinadora de um movimento que encarnasse desenvolvimento e raízes, mecanização e cultura, província e metrópole.

Assim, a luz elétrica aparece em 1890, o automóvel em 1893, a fotografia em 1896. O movimento modernista foi inspirado no futurismo, um movimento surgido na Itália, tendo em seu principal ideólogo - Marinetti, à frente da difusão de seus preceitos e manifestos.

Como todas as rupturas subseqüentes, a Semana de Arte Moderna revelou um porvir, temendo o passado e, através da revalorização do popular, colocou no centro das atenções e dos debates as linguagens que falassem dos meandros do interior do Brasil, até então um Brasil desconhecido ou negligenciado, no que diz respeito à estética e ao ambiente da época.

Nas décadas de 30 e 40, o panorama estético mudou mais uma vez. Se nos anos 20 a Semana de Arte Moderna surge com força suficiente para irromper os ideais vigentes, na busca de novos conceitos, nos anos 40 outro grupo viria dar a reivindicação reiterada pelos primeiros modernistas. O Grupo Santa Helena representou a confirmação dos ideários dos anos 20. Tendo surgido em São Paulo nos anos 30-40, o grupo teve este nome porque se reunia no Edifício Santa Helena, na antiga Praça da Sé, 43. Lá, mesmo, os pintores Francisco Rebolo Gonsales, Mário Zanini, Aldo Claudio Felipe Bonadei, Manoel Joaquim Martins, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi constituíam o grupo. Todos eles eram de origem proletária ou mesmo ligados a ocupações próprias da condição social de onde advinham. Portanto, se a primeira fase do movimento modernista busca diretamente e, também, nossas origens proletárias, estas já estavam reveladas neste grupo.

Rebolo era entregador de chapéus e se notabilizou como jogador de futebol, Zanini foi letrista da Companhia Antártica Paulista, Graciano foi pintor de carroças, Penacchi foi açogueiro e padeiro, Rizotti era torneiro, Volpi era marceneiro e entalhador, Bonadei, o de melhor situação econômica, era bordador e costureiro. Através de Volpi, considerado por uma quantidade enorme de críticos o pintor mais importante do Brasil, o Grupo Santa Helena se constituiu na herança européia que viria a ser nossa pretensa configuração de uma pintura brasileira. Sem dúvida alguma, um dos movimentos que mais se aproximaram desta concepção, já que todos eram imigrantes ou filhos diretos de imigrantes, foi o Santa Helena, que marcou época, junto também de Lasar Segall, Sérgio Milliet e Bonadei que além de pintores eram críticos, e formavam grupos para promover discussões, idéias, etc.

Dentro deste breve histórico, sem nos deter especificamente, há que se assinalar, entretanto, que a primeira galeria de Arte Moderna de São Paulo surge em 1948, a Domus. Assim como uma seção de Arte na Biblioteca Municipal apenas surge em 1945. Ressalte-se, ainda, a criação do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, por iniciativa de Assis Chateaubriand, em colaboração com Pietro Maria Bardi, em 1947. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM, criado em 1948, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949.

Por outro lado, os anos 50 representam uma realização, no Brasil, de intenso intercâmbio com o que era produzido fora do país. A primeira Bienal surge em 1951, no Clube Trianon, de São Paulo; nos anos posteriores muda-se para o Parque do Ibirapuera. Foram os primeiros contatos com a Arte Moderna sentidos pela população ora como sedução, ora como rejeição, seguida de indignação e aspereza. São dessa época pinturas abstratas de Magnelli, Tauber Arp, Paulo Lohse e Bodmer. Por outro lado, não são menos impactantes Picasso, Matisse, Braque e Máximo Campigli.

Ainda assim, Portinari foi o grande nome brasileiro da Bienal de 1951. Inspirado nos muralistas mexicanos, com uma temática social fortíssima, pintava nossa realidade, mostrando colonos de corpos imensos, angulosos e fortes ou, ao contrário, com seus corpos frágeis, miseráveis e cadavéricos, denunciando nossa força servil diante da miséria e da subserviência, persistindo portanto, na mostra e na busca de nossa identidade. Ao lado de Portinari, outro nome ressalta aqui: Di Cavalcanti, cuja linguagem diferencia-se da de Portinari. Di, como era chamado por seus amigos, possuía uma temática social diferenciada, retratando a malemolência da sociedade carioca, ausente até certo ponto da temática social. Se a compararmos com a de Portinari, sua característica era a captação da sensualidade das mulatas, malandros e meandros da sociedade carioca, com seu universo mestiço e encantador.

É diante dessa efervescência, desse Brasil que buscava por todas as formas um conceito sobre si mesmo, que surge o Grupo Vanguarda; num Brasil dos finais dos anos 50, marcado pelo governo de Juscelino Kubistcheck, período em que começa uma industrialização intensa no país, associada a uma abertura ao capital estrangeiro, e a construção de Brasília. A busca da identidade brasileira passava pelo trinômio progresso, desenvolvimento social e industrialização.

É nesse cenário nacional que surge o Grupo Vanguarda, de maneira particularizada na cidade de Campinas, que guardava certas semelhanças micro e por vezes macroscópicas com o que acontecia no país.

Este trabalho visa em primeiro lugar situar o Grupo Vanguarda em seu local de nascimento, mostrando como surgiu, que diretrizes possuía, quais eram seus horizontes e perspectivas. E, dentro desse enfoque, levantar perguntas sobre a forma como se aglutinou, seu itinerário, suas frustrações e posterior separação. Quais foram suas principais realizações, seus principais feitos? Teria faltado apoio técnico, financeiro? Teria faltado ímpeto maior para se lançarem mais verticalmente? Ou ainda, quais fatores fariam este Grupo não se projetar nacional ou mesmo internacionalmente? E por outra contra-parte, qual sua colaboração para o cenário local? Que aspectos relevantes contribuíram e continuam contribuindo, através de seu trabalho para as gerações que se seguiram? Este trabalho tenta levantar algumas destas questões. O Grupo Vanguarda pode ter sido exemplo de inspiração e modelo, mesmo que indiretamente, para inúmeros pintores em Campinas? E, em contrapartida, podem servir ainda como referência viva de uma experiência e de um momento preciso no trajeto pictórico construído na cidade?

A partir dos depoimentos, das interjeições, entrevistando os pintores, coadjuvantes e críticos desse Grupo, objetivamos traçar um perfil mais elaborado, que pudesse elucidar as questões que enumeramos acima. Em alguns trechos das respostas que ouvimos, das decepções, das vitórias narradas pelos entrevistados, este trabalho surpreendeu-nos por vários momentos. Ora pela força com que foram ditos, sobretudo através dos relatos de suas experiências vividas, isso talvez tenha sido a marca mais evidente de todo o processo. Diz um velho provérbio chinês que, “se dermos de ombros à velhice, estaremos fadados a desconsiderar definitivamente a sabedoria”. Portanto, todos aqueles que querem o saber, devem se tornar ouvidores daqueles que já viveram uma experiência singular para o conhecimento.

Podemos, desta forma, estabelecer uma relação com a Educação: existe um conceito largamente aceito, o que se apóia sobre a responsabilidade e autoridade do professor, como

aquele que é capaz de instruir e orientar seus alunos, em função da experiência de que é dotado, da sabedoria que cultiva, tentando transmiti-la a todos eles.

Dessa forma, tal qual um aluno aprendiz, procuramos, através dos relatos e das experiências do Grupo Vanguarda, a captação não só de seu universo, mas em contrapartida o nosso enriquecimento através dele. Assim foi, através da tentativa de copilação específica, por meio de entrevistas com os elementos do Grupo Vanguarda, que este trabalho foi feito. O propósito foi, não apenas ouvir a sua trajetória, definir seus sonhos e perspectivas, evidenciar propósitos, delinear suas frustrações, demarcar seus horizontes; mas também o aprendizado como orientação e instrução, não apenas reconhecendo sua autoridade e responsabilidade, bem como o universo repleto de suas narrativas.

Portanto, entre a escuta do passado e a tentativa da presentificação do seu momento, é que este trabalho se vinculou e retomo a posição de Hannah Arendt quando considera o respeito da educação em relação ao passado. Nesse caso específico não foi diferente das narrativas que ouvimos, igualmente, apesar das dificuldades nutrimos um imenso respeito pelo Grupo, considerando que o papel do educador deve ser aquele que se torna mediador entre o velho e o novo, dessa forma mais do que mediador estaríamos fazendo jus a um passado, muito embora contando sua história no presente:

“É sobretudo difícil para o educador arcar com esse aspecto da crise moderna, pois é de seu ofício servir como mediador entre o velho e o novo, de tal modo que sua própria profissão lhe exige um respeito extraordinário pelo passado.”²

² Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 244.

CAPÍTULO I

1. Metodologia de Trabalho

Qualquer investigação tem início quando dados de alguma natureza não são apenas coletados, mas sistematizados, organizados de forma que consigam fazer sentido, orientar ou mesmo elucidar fatos importantes, preenchendo possíveis falhas e lacunas, exigindo uma espécie de arqueologia a ser feita, a partir de fragmentos vindos das mais diversas fontes.

"A continuidade é assegurada por essas fontes diferentes, cuja própria natureza impõe uma leitura mais ampla: a escrita perde seu privilégio, enquanto assumem importância a arqueologia, o documento iconográfico e até mesmo a enquete oral, no âmbito de uma etnologia histórica(...)"³

Muito embora, não pretendamos fazer um trabalho etnológico, sabíamos da necessidade do levantamento não só biográfico dos elementos do Grupo Vanguarda, da consulta a outras fontes tais como o acesso a arquivos, jornais, revistas, panfletos, convites; enfim, tudo que permitisse uma sondagem mais vertical de sua história.

Percorremos uma trajetória através de órgãos e instituições, trilhando o mesmo caminho do Grupo, no que se refere à sua dimensão histórica e recôndita, procurando o que havia sido publicado, levantado por fontes oficiais ou não sobre ele, buscando encontrar sob essa ótica vestígios, fatos, eventos que acentuassem suas propostas e que mostrassem um pouco mais de sua história. Através desses fragmentos, buscávamos interpretar suas particularidades e singularidades. Mas como poderíamos definir tal singularidade?

³ Jacques LEGOFF, *A História nova*, p. 78.

Tomando documentos, arquivos, entrevistas, notas de jornais, comentários feitos, fragmentos, enfim, um mosaico de informações; procurando dar corpo, consistência e verticalidade a dados esparsos e estrutura a informações que encontramos em nossa pesquisa.

*"(...) Mas, se o caminho do Registro Total é antes um descaminho e por isso inviável, permanece ainda intocada a questão de como apreender a totalidade que até mesmo uma simples e singular vida individual parece ser."*⁴

É nessa totalidade que acreditamos tentar apreender algo, sem perder as particularidades e singularidades de cada um. Pouco familiarizados com a pesquisa histórica desses dados, mas com determinação no sentido de relatar depoimentos e experiências, buscamos construir uma "história" de vida, baseando-nos o máximo possível nos dados coletados, sem deixar de considerar que o verdadeiro objetivo de qualquer pesquisador é efetivamente organizar e captar a maior totalidade possível de dados, dentro da fragmentação das informações que possui. Aqui sim, a fragmentação se tornaria uma questão a ser elucidada :

*"(...) Assim, a dificuldade do historiador está mais na fragmentação do que na ausência da documentação, o que requer uma paciente busca de indícios, sinais e sintomas, uma leitura detalhada para esmiuçar o implícito e o oculto, para descortinar as estruturas do cotidiano."*⁵

Consideramos sempre que dados bibliográficos, revistas, jornais e todo material de que haveríamos de dispor seriam materiais de complementação e enriquecimento da pesquisa; no sentido de descortinar aspectos sutis, detalhes, e nuances tênues de nosso objeto de estudo. Ainda assim, acreditávamos sempre que a palavra seria ainda um registro reconhecido de sua história. Consideramos que, através de entrevistas orais dos integrantes desse Grupo, teríamos acesso a uma quantidade maior de informações e a dados enriquecedores deste universo, de valor inestimável, já que provinham dos próprios envolvidos. Através dessa análise qualitativa específica, julgávamos compreender um pouco da estrutura grupal e particularidades individuais do nosso objeto de estudo.

Propondo-nos a recuperar uma história coletiva e pessoal, empenhamo-nos em coletar o maior número de dados possíveis visando nosso objetivo maior: construí-la de tal forma, que fornecesse, ela mesma, uma orientação para as situações singulares que buscávamos dentro de seu contexto.

⁴ Maria Izilda Santos de MATOS, *Na trama do cotidiano*, p. 20.

⁵ *Ibid*, p. 20

A História Oral

A escolha pela história oral ganhou força, na medida em que acreditamos na sua dimensão de marcar através de seus relatos pessoais, determinados momentos e aspectos vividos e seus lugares singulares na história destes eventos, dizendo eles próprios no que se constituiu suas experiências, e seus possíveis desdobramentos.

Julgamos que a história oral possuía um caráter de autenticidade e personalidade marcantes, no seu próprio discurso. Ao lado do documento escrito, poderia se constituir em fontes diferenciadas e enriquecedoras. Sabíamos, entretanto, que somente a história oral não daria conta de elucidar nossas questões.

*“A principal crítica à expressão “história oral” liga-se ao fato de que nas sociedades modernas não existe um discurso oral puro, e à perspectiva de que um depoimento oral só ganha sua plena significação em confronto com o documento escrito. Além disso, a “história oral” traria embutida a intenção de se constituir em disciplina capaz de uma interpretação científica, escamoteando-se assim sua finalidade de produzir fontes que serão objeto de análises e interpretações.”*⁶

Acreditamos que a história oral tem a vantagem ainda de conservar uma certa independência de pensamentos, sendo neste sentido única e singular, oferecendo também a possibilidade de pessoas discorrerem mais livremente, o que torna este processo mais rico de detalhes, além de dinâmico e participativo. Através de entrevistas colhidas sob a forma oral, buscávamos, pois, resgatar a história individual de cada um, para posterior reajuntamento de uma história que também é a história de um grupo, colhendo, através da história individual, comportamentos que também poderiam apresentar origens sociais.

Sem nos atermos, precisamente, no que representa exatamente um fenômeno social, ou o que é um aspecto individual e particularizado, escolhemos deliberadamente entrevistas que possuíam roteiros. Salientamos que, na entrevista com roteiros, a amplitude que se dá ao entrevistado pode proporcionar um maior espaço para a exposição de suas concepções sobre um assunto específico. Ao mesmo tempo, em função da nossa especificidade, restringimos deliberadamente, visando a abordagem de temas determinados por nós nesta pesquisa e, por vezes, pelo entrevistado.

⁶ Marieta de Moraes FERREIRA, *Abordagens e uso da História oral*, p. 11.

A organização das entrevistas

Estabelecemos um roteiro de entrevistas, tomando o devido cuidado para levantar, através delas, questões de interesse que pudessem elucidar da maneira mais ampla possível nosso objeto de estudo. Como este objeto era o Grupo Vanguarda, um grupo de pintores de Campinas, tentamos levar em conta sua realidade, unindo em seis perguntas centrais o que correspondia à nossa busca e procura:

1. *O que foi este grupo? Como foi sua formação, de onde surgiu, o que representou etc?*
2. *Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?*
3. *Qual seria o papel do crítico de Arte? (Particularidades importantes.)*
4. *Qual a influência da Bienal? Houve outras influências?*
5. *Como você vê o Ensino das Artes? Qual o papel que desempenha?*
6. *Espaço aberto para quaisquer colocações complementares do entrevistado.*

O Procedimento das Entrevistas

De posse desses tópicos primeiros, entendemos que cada entrevista seria uma entrevista singular. Além dos artistas que pertenceram ao Grupo, estendemos as entrevistas aos que nele atuaram de forma indireta, através da produção de textos sobre o Grupo e da crítica de Arte sobre o mesmo, ou que, enquanto artistas, conviveram com os do Grupo Vanguarda. Se os críticos eram ou não artistas é um detalhe que durante as entrevistas se tornou irrelevante, porque tratamos metodologicamente de não fazer essa distinção. No entanto, ficaram assinaladas e registradas ao longo das biografias os que eram ou não artistas, os que eram artistas e críticos ou apenas críticos.

Iniciamos o trabalho, pelos componentes do Grupo Vanguarda, pois eram artistas com uma produção de Arte efetiva, e, conseqüentemente nosso principal objetivo; em fase posterior foram entrevistadas pessoas indiretamente envolvidas.

O Grupo se compunha de artistas de diferentes faixas etárias. Houve recusa, por parte de duas pessoas: uma por motivo não esclarecido (o crítico Alberto Amêndola Heinzl) e outra por se achar doente impossibilitado de dar entrevista,(o pintor Luís Sacilotto). Ao todo foram doze as pessoas entrevistadas. As entrevistas foram realizadas em São Paulo e Campinas, onde mora a maioria destas pessoas. Houve duas exceções: a entrevista de Décio Pignatari, foi realizada em Morungaba (onde possui um sítio). E outra foi realizada via correio, mediante o envio de um roteiro de entrevista a Edoardo Belgrado, que hoje reside em Udine, na Itália, essa entrevista, nos foi enviada e posteriormente traduzida do italiano para o português. Outros membros já falecidos foram mencionados, através de jornais, referências e revistas sobre o Grupo.

Os encontros foram marcados por telefone, realizados nas casas dos entrevistados, com o auxílio de um gravador, cuja utilização era comunicada ao artista. Em nenhum momento foi colocada qualquer objeção. Alguns demonstravam uma desinibição total diante do gravador, embora outros, se mostrassem um pouco constrangidos. Com estes últimos, havia o tempo de conversa pré-entrevista mais demorado e só iniciávamos a gravação quando manifestavam desejo e certa pré-disposição.

Ultrapassados os primeiros momentos, eram cordiais e receptivos. Ressaltavam sempre a importância da presente pesquisa em torno de um tema que julgavam imprescindível na história da cidade. Cordatos, causavam a impressão de que estavam realmente dispostos a colaborar. Em determinadas ocasiões pareceu-nos que a entrevista possuía um caráter peculiar: queriam ser ouvidos, parecendo sempre haver a necessidade de relatarmos sua história. Em nenhum momento pareceu haver qualquer dúvida sobre a trajetória ser relatada, estudada e divulgada, embora, imaginamos que pudessem ficar constrangidos, ou até um pouco “invadidos” pessoalmente, diante de suas confissões. Entendemos que fazer uma declaração é confiar a alguém suas intenções. Neste sentido, as exigências de diálogo cresciam de parte-a-parte, de um lado alguém empenhado e com o propósito de dizer, de outro alguém interessado e disposto a ouvir.

A passagem do Oral para o Escrito

“Todas as declarações psicológicas são pessoais. Não podemos enunciar uma verdade psicológica sem fazer, simultaneamente, uma confissão.”⁷

⁷ James HALL, *A experiência Junguiana*, p. 11.

Tanto é assim, que uma confissão enuncia uma necessidade; acima de tudo dizer é uma autenticação, um momento em que falar representa a reafirmação de propósitos, e sugere outros mais recônditos, mais oclusos, que poderiam também vir a ser explicitados.

Essa talvez tenha sido nossa dificuldade maior: como alguém pode querer dizer algo de que necessita e, ao mesmo tempo, como apresentar sua fala por vezes incompleta, necessitando de algo que a explicita?

Acreditamos, como interlocutor, que na fala sempre existe algo que a possa complementar, que a integre, que faça um novo sentido, que propicie insistentemente uma nova leitura, enriquecedora, instigadora, renovadora, não apenas para quem fala mas sobretudo para quem ouve.

Foi assim que buscamos paulatinamente esses discursos, posto que a passagem do oral para o escrito requereu a retirada de expressões que impossibilitassem a melhor compreensão do discurso (interjeições do tipo: " humm", " não sei", ou mesmo afirmações, acenos, chistes, foram desconsiderados no processo de transcrição das entrevistas, embora fossem considerados "intertextos").

Esta talvez tenha sido a dificuldade maior da transcrição, posto que as entonações são difíceis de serem explicitadas no discurso escrito.

Contidas no discurso coloquial, em que aparecem por vezes mais soltas e por vezes menos aparentes, as palavras compõem um quadro que difere quando se trata do discurso escrito, muito embora a fonte oral tenha sido a nossa pesquisa principal.

De posse dessa percepção, acreditamos que o que tinham a dizer representava uma confissão no sentido de depositarem no entrevistador sua confiança e revelarem seus segredos. Os relatos nos impressionaram pela quantidade de informações sobre suas vidas particularizadas, seus anseios e desejos: falavam sempre sobre seus propósitos com interesse e eloquência.

Não havia um tempo previamente delimitado para a entrevista, que durava exatamente o tempo que julgávamos necessário para a elucidação dos temas e assuntos. Procurávamos fazer o mínimo possível de intervenções usando-as apenas para clarificação deste ou daquele ponto. Por ser um Grupo em que as pessoas conheciam umas às outras houve citações recíprocas; no

entanto, a cada entrevista surgia este ou aquele dado novo, que complementava e aprimorava o processo.

Os entrevistados foram os seguintes: Bernardo Caro, Décio Pignatari, Edoardo Belgrado, Enéas Dedécca, Francisco Biojone, Hermelindo Fiaminghi, Jacy Milani, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Maurício Nogueira Lima, Raul Porto e Thomaz Perina. Por motivo de falecimento não foram entrevistados: Geraldo de Souza, Geraldo Jurgensen e Franco Sacchi.

O processo que usei na transcrição das entrevistas

O trabalho de transcrição das entrevistas foi um processo difícil e árduo, porque não queríamos perder uma palavra sequer. Foram, então, levantados os variados sentidos que as falas poderiam proporcionar, após incontáveis audições das fitas-cassete, e sucessivas leituras na busca de uma análise interpretativa das mesmas.

Assim, buscamos classificar, segundo um modelo temático, as definições do Grupo, as causas prováveis de seu surgimento, as perspectivas que possuíam deles mesmos e dos outros e as possíveis frustrações, anseios, ambigüidades, etc.

O processo de análise de todo o material, veio através do cruzamento incessante entre declarações sobre o mesmo tema ou sobre temas diferentes. Buscamos, desta forma, o cruzamento de entrevistas para obter mais informações e expandir os horizontes de interpretação e hipóteses e, ao mesmo tempo, elaborar considerações mais restritas que permitissem maior objetividade de propósitos.

Assim, as respostas foram agrupadas segundo alguns critérios de análise e comparação que estabelecemos, mas isso não invalida outras análises e formas interpretativas, que porventura possam haver.

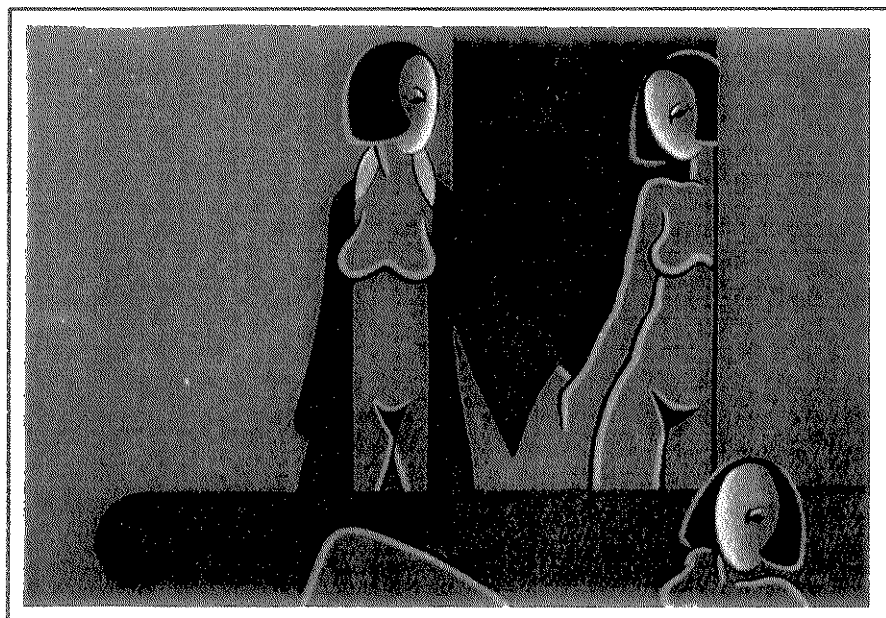
Salientamos aqui que os fragmentos das entrevistas, quando surgem no texto, apresentam-se em **negrito**, evidenciando, assim, a fala dos entrevistados; ao final as letras entre parênteses correspondem às iniciais de seus nomes. E, as entrevistas estão descritas na íntegra nos anexos desse trabalho.

Portanto, no que concerne às entrevistas, obedecemos critérios pessoais de subjetividade ao longo da interpretação, apesar de sabermos que corríamos o risco de outras pessoas interpretarem diferentemente, segundo seus ditames.

Partindo desse princípio, as entrevistas começaram a fazer sentido, porque nesse processo, uma dúvida era levantada, uma resposta esclarecida, uma interjeição era valorizada, de forma que com estas três dimensões, começamos a organizar um texto no exercício da escuta, acrescidos de citações de textos ou de outras fontes pesquisadas.

Sabíamos que o caminho que teríamos pela frente seria longo e sinuoso, apesar disso, consideramos que um grande mosaico começava a se formar e uma composição maior desse quadro se iniciava.

02. Um olhar biográfico e pictográfico sobre o Grupo Vanguarda



Bernardo Caro

Bernardo Caro, artista auto-didata, professor (aposentado) da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP foi um dos fundadores do Instituto de Artes dessa universidade. Pintor e gravurista, membro do Grupo Vanguarda, participou de várias Bienais Paulistas: 1969, 1971, 1973, 1975, 1977. Natural de Itatiba, 1931, reside em Campinas desde 1969. Incorporou-se ao Grupo Vanguarda em 1964 como gravurista. Professor, fez sua trajetória paralela à Educação dando aula em diversos colégios de Campinas e região. Em 1965, ganhou a Medalha de Bronze

do Salão Paulista de Arte Moderna. Pesquisador incessante, no campo da criação, não vê o “fim da Arte”, como apregoam alguns pessimistas, tampouco vê o fim da criação. Acredita em contrapartida, que a Arte e a pintura são fenômenos coletivos e que, como tal, são buscados na expressão dessa coletividade.

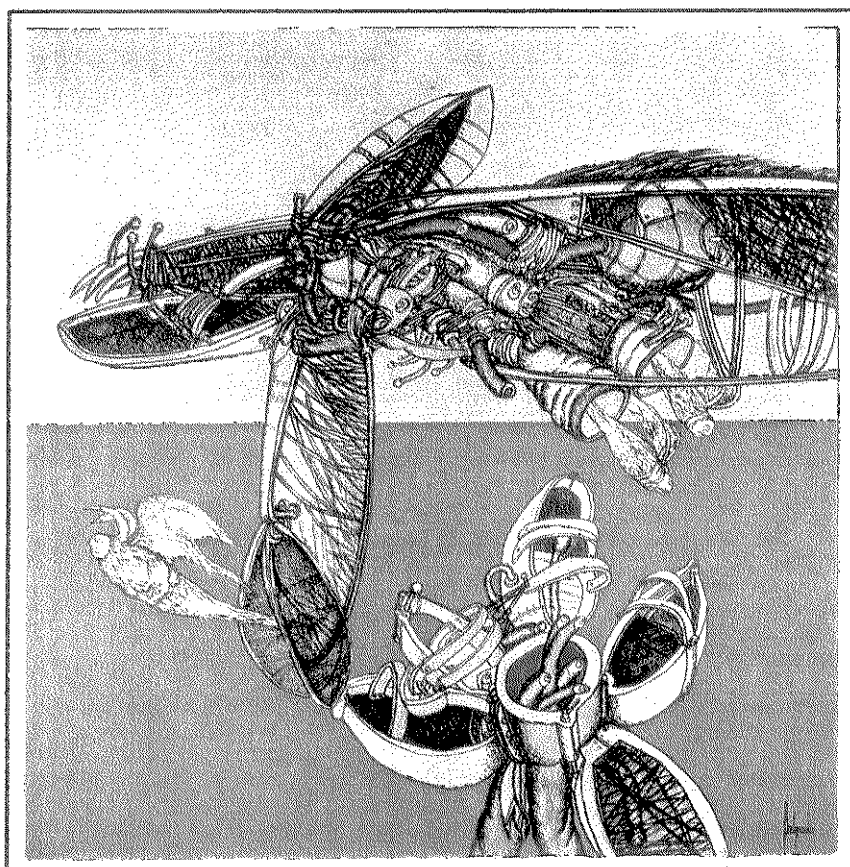
Nesse sentido, aparece como a negação viva da assertiva de que a Arte está com os dias contados. Ele não só não crê, como contesta veementemente isso, através de uma prática, dizendo que continuará a buscar até o fim dos seus dias, a criação.

Entende que a Arte não tem fim, pois entende o fim como busca, se a Arte não tem fim, esse é o caminho escolhido por Bernardo Caro.

Causou polêmica com os “Cavalinhos de Pau” em 1972, uma instalação que apresentou naquela época, quando a Bienal não foi aberta por culpa de seu trabalho, achavam uma alusão à ditadura militar. A “Mulher Totêmica” foi outro trabalho seu com o prêmio Nacional dado pela Bienal em 1974, Neonlúdio foi seu trabalho inspirado nas mulheres envolto em mistério e sensualidade. Fez inúmeras exposições no Brasil e no exterior.

Décio Pignatari, poeta, professor (aposentado) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, professor de Semiótica na Faculdade de Comunicação da PUC de São Paulo. Natural de Osasco, crítico de Arte do Grupo Vanguarda; fez parte ativa do Movimento Concretista e foi fundador do Grupo Ruptura em São Paulo, ao lado de Fiaminghi, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima, Luis Saccilotto, dentre outros. É amigo pessoal de Haroldo e Augusto de Campos, com quem escreveu e publicou poesia concretista, de forma inovadora e polêmica, rompendo com muitos conceitos da época. Foi, ao lado de Waldemar Cordeiro, um grande incentivador do Grupo Vanguarda, bem como da pintura e poesia. Hoje, no seu sítio em Morungaba cidade do interior paulista, continua a fazer seus poemas, refletir sobre a poesia e a pintura de forma genérica. Polemizador ainda, conserva admiradores fiéis, adversários aguerridos, mas respeitosos de sua trajetória irrequieta e instigadora.

Edoardo Belgrado, cursou Arquitetura e Belas Artes em Veneza. Natural de Udine, em 1919, região da Itália. Pintor do Grupo Vanguarda, apaixonou-se perdidamente pelas borboletas presentes nas matas do Brasil quando aqui chegou em 1953. Como italiano, aquele momento, segundo ele mesmo narra, tinha sido uma bênção celestial reverenciada pela Natureza.

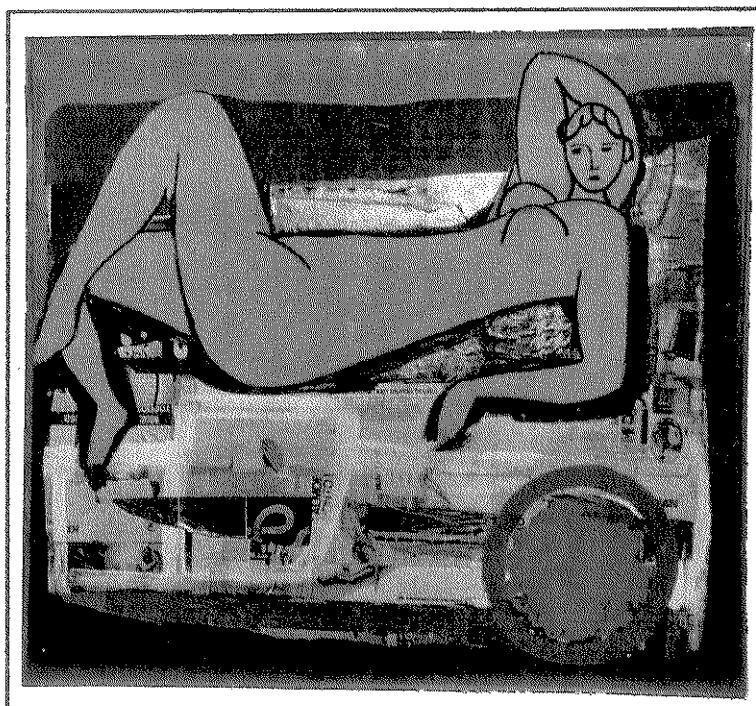


Eduardo Belgrado

Tanto foi assim que suas borboletas “farfallas” fazem parte do seu universo pictórico sempre. Associadas a grandes máquinas, as borboletas representam não só a exuberância da natureza, como denunciam a destruição e, conseqüentemente, a destruição da própria mata, da própria fauna e flora. Dotado de aspectos mecanicistas, Belgrado incorpora máquinas e borboletas, de tal forma que monstros imensos retorcidos engolfam, autofagiam sensíveis borboletas; bólidos de aço contrastam com asas delicadas. Nesse diálogo, usa pitadas de surrealismo. Contudo, protesta veementemente contra a destruição na metáfora da farfalla: a opulência e a ganância pretensiosa, atávica e desmedida da especulação do homem sobre ele mesmo. Belgrado é um ficcionista da realidade, e nada mais bruto do que a própria realidade que denuncia; é a realidade que ultrapassa a ficção. Inquieto, é uma das lideranças do Vanguarda; na sua casa em Campinas, aconteciam reuniões para discussões e propostas inovadoras na Arte de então. Polêmico por excelência, disse que o Grupo Vanguarda estava dormindo quando aqui esteve pela última vez, em 1991, o que causou mal-estares e ressentimentos em várias pessoas ligadas ao Grupo. Sempre polêmico e controvertido, um grande amigo e confidente, foi e continua uma grande personalidade, sem dúvida. Retornou à Itália em 1959, onde reside e

continua a produzir, sem se esquecer, com grande saudade e nostalgia, de seus amigos, do Vanguarda e das suas andanças pelo Brasil.

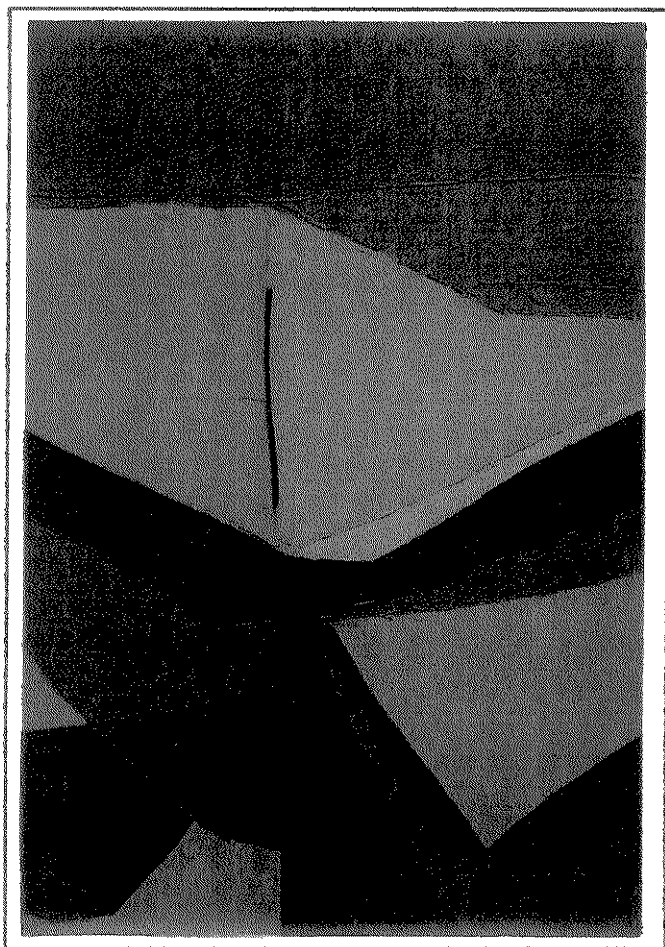
Enéas Dedécca, pintor auto-didata, ex- comerciante, membro do Grupo Vanguarda; natural de Rio Branco, Minas Gerais em 1923. Veio para Campinas e aqui se radicou quando ainda era criança. Começou com Arte acadêmica, fazendo seus tours pelos salões de Belas Artes. Um apaixonado pela textura, Enéas usa a colagem para obter planos matéricos e diversos planos simultâneos. Atraído pela Pop Art, suas incursões pelo tachismo e pelos trajetos suprematistas são notáveis. Como se não bastasse, utiliza-se da pintura com habilidade e maestria. Na sua última exposição apresentou composições que evocavam uma releitura de Picasso, Monet e Cézanne.



Enéas Dedécca

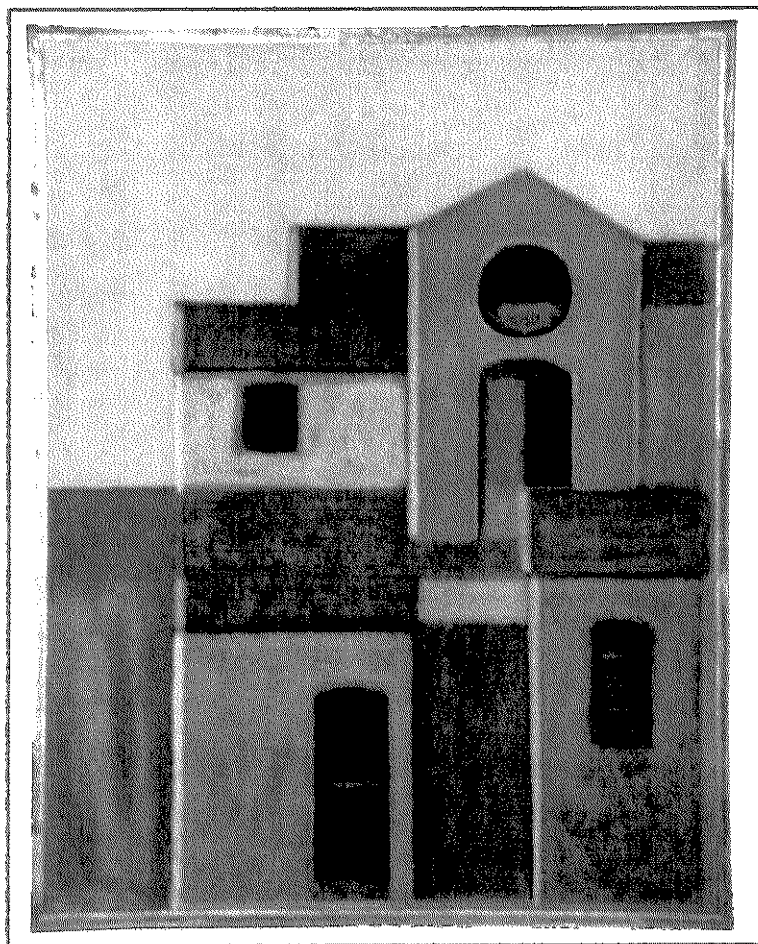
Dentro dessa perspectiva, Enéas se torna um pintor inusitado, porque construir, de forma tão hábil elementos de composições tão diferentes é, por si só, um atributo singular.

Acredita que o Grupo Vanguarda tenha sido um dos mais importantes movimentos ocorridos em Campinas. Dono de uma técnica aprimorada, Enéas continua a fazer suas pinturas, atualizando sempre suas criações.



Francisco Biojone

Francisco Biojone, pintor do Grupo Vanguarda começou sua trajetória na Arte acadêmica. Quando jovem recebeu influências de pintores importantes de Campinas, que segundo ele mesmo marcaram muito seu trabalho. Nasceu em Campinas em 1934, onde reside e produz seus trabalhos com empenho e paixão. Lecionou por bastante tempo em vários colégios de Campinas. Através da Educação e da Arte, sempre procurou passar sua experiência adquirida. Foi expositor na Galeria de Arte da Folha, em 1960, com vários outros elementos do Grupo. Biojone, como é mais conhecido, é um artista que não só delinea seus caminhos através de seu trabalho enquanto artista, como também acredita laboriosamente no conteúdo que produz. Dono de um trabalho que segue seus próprios passos, pacientemente. Biojone é testemunha do que a fidelidade e a devoção constante a ele podem produzir. Talvez essa assiduidade em relação ao que produziu tenha lhe facultado a objetividade e a síntese de seus trabalhos. Foi premiado em vários salões, galerias e exposições no exterior. Acha que a inquietude e o trabalho são características importantes de qualquer artista. Cumpre portanto, através de seu trabalho, a não rotina de criar. Ao longo de anos e anos de dedicação, é sem dúvida uma expressão bastante destacada dentro do Grupo.



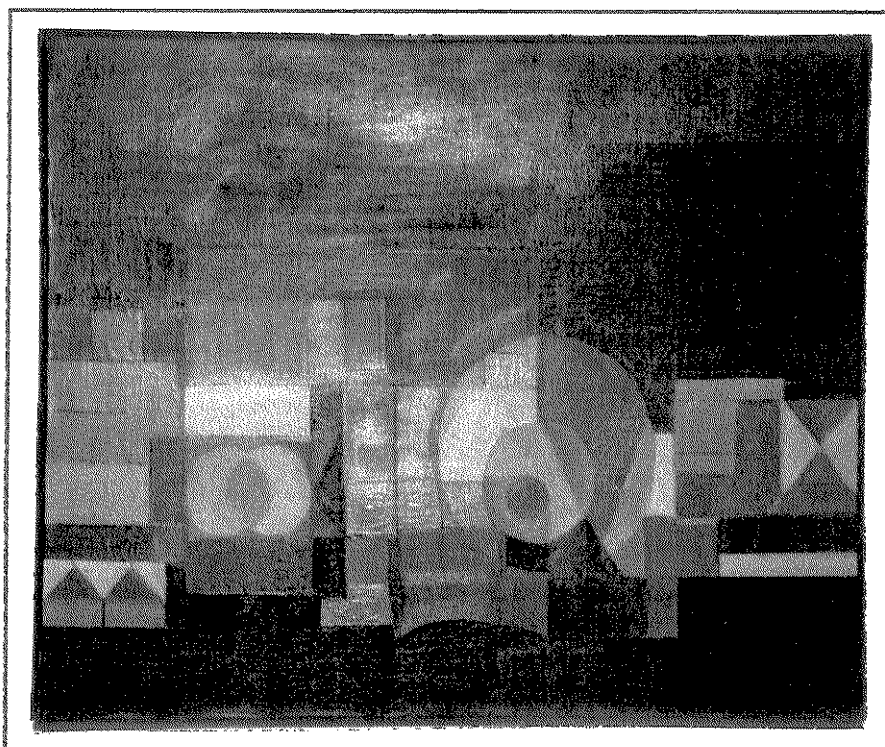
Franco Sacchi

Franco Sacchi, pintor do Grupo Vanguarda, nasceu em Milão, Itália, em 1902; chegou ao Brasil em 1948, vindo para Campinas três meses após sua chegada. Possuía, então, um atelier ao lado do Teatro Municipal. Pesquisador incansável, Sacchi fez a decoração de várias casas comerciais e pinturas de interiores de igrejas, ofício que havia aprendido na Itália, ao longo de sua formação clássica.

Decorou as matrizes de Leme e de Valinhos, em 1957, além de receber o primeiro prêmio no Salão de Arte Moderna de Milão, em 1940. Quando fazia a pintura da Matriz Nossa Senhora das Dores, em Campinas, uma parte do andaime cedeu; não fosse outro andaime logo abaixo, teria perdido a vida nesse acidente. Segundo alguns, Sacchi não perdia tempo com discussões evasivas, produzia febrilmente, pesquisava materiais e formas de expressão diuturnamente. Além disso, tem participação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Primeira Bienal, no Salão Paulista de Arte Moderna, e no Salão Nacional do Rio de Janeiro, em 1949.

Era um operário da pintura, um observador atento e paciente. Sacchi produziu com talento, perspicácia e sutileza. Sua pintura permanece na Matriz Nossa Senhora das Dores, e em

outras mais pelo interior do Estado. Faleceu ainda jovem, em Campinas no mês de Janeiro de 1972, pesquisando e buscando suas cores e formas, que sempre foi sua vocação.



Geraldo de Souza

Geraldo de Souza, pintor do Grupo Vanguarda, nasceu em Sumaré em 1922 e, transferiu-se ainda menino para a cidade de Campinas. Foi aluno de Thomaz Perina durante seu período acadêmico e posteriormente tornou-se modernista, perseguindo um caminho que o levaria à experimentação e constante pesquisa. Mais tarde escreveu para jornais e revistas, participando como júri de vários salões, sempre visando a busca constante de seus objetivos pictóricos, combinando tonalidades claras e escuras. Partiu do abstrato, até chegar à formas geométricas bem definidas. Geraldo era um homem simples. Dizem, aqueles que o conheceram, que possuía uma suavidade sem igual, sua pintura refletia sua alma; sinônimo de acolhimento, recolhimento e sensibilidade. Era sempre o conselheiro e o ouvidor atento de tudo quanto dizia respeito à pintura, no entanto, era também homem trabalhador e empreendedor. Possuía um cargo de desenhista técnico no CATI - Coordenadoria de Assistência Técnica Integral, órgão vinculado à Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, sendo portanto, além de pintor, funcionário público. Faleceu jovem, aos 48 anos, em Maio de 1970, no entanto seu nome é lembrado como uma personalidade meiga, de uma serenidade forte e presente para todos que o conheceram.

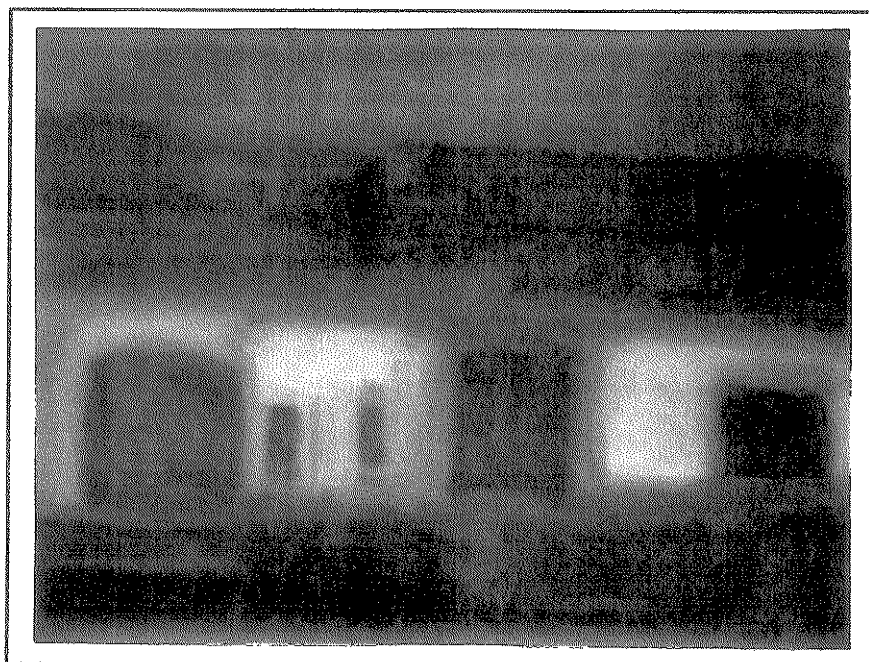


Geraldo Jurgensen

Geraldo Jurgensen, nascido em 1927, em Campinas, iniciou-se na pintura com aquarelas. Posteriormente fez Arquitetura e Urbanismo no Rio de Janeiro. Integrou-se ao Grupo Vanguarda e a Campinas novamente em 1957. Fazia esculturas, desenhos e gravuras. Em 1962, por ocasião do Salão Paulista de Arte Moderna, quando ganharia o prêmio Governador do Estado com uma escultura em arames, além de conquistar a Medalha de Prata em 1966, nesse mesmo salão com tapeçarias. Construiu esculturas e posteriormente fez jóias com sucatas de ferro e tapeçarias. Outro prêmio Governador do Estado lhe foi outorgado em 1975, com outra escultura. Quando faleceu em 1992, a cerâmica era sua mais nova experiência, na forma de conceber seu universo rico e particularizado. Com suas criações, Geraldo se notabiliza por possuir uma carreira extensa e plena de realizações. Contudo, a sua realização maior era ver transformado em museu não somente a sua obra, mas, quem sabe, toda a produção do Grupo Vanguarda (isso o próprio pintor confessava a seus amigos mais íntimos). De posse dessa previsão, deixou parte de seus bens a seu irmão Adhemar, para que fosse construída uma fundação para cuidar do que havia produzido. Em vias de inauguração, a fundação que leva seu nome é um exemplo do que se pode fazer, para não se perder a memória daqueles que construíram, através de muito trabalho, as suas imagens. Ali o seu trabalho é referência obrigatória, daqueles que não só buscam o Grupo Vanguarda, mas de todos os que se interessam pela Arte e pela pintura em Campinas.

Hermelindo Fiaminghi, pintor auto-didata, amigo do Grupo, foi companheiro de Alfredo Volpi, um dos maiores pintores brasileiros, com quem discutia Arte, no atelier da Rua Gama Cerqueira, no bairro do Cambuci em São Paulo, onde Fiaminghi possui seu atelier até hoje. Nascido em 1920, fez parte do Grupo Ruptura - um grupo Concretista que surgiu em São Paulo. Ao lado de Pignatari, Charoux, Maurício Nogueira Lima, Sacilotto e Waldemar Cordeiro, fez parte do movimento concretista. Dono de um temperamento impetuoso e intenso, Fiaminghi continua a produzir e fazer têmperas com uma dedicação primorosa, não diferente do primor do amigo Volpi.

Jacy Milami, professora, ex-secretária de Cultura de Campinas, incentivadora e responsável pela criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, MACC, criado durante sua gestão na Secretaria da Cultura, nos anos de 1964 até 1968. Amiga e incentivadora do Grupo Vanguarda, considerada pela grande maioria do Grupo como uma unanimidade em termos de dinâmica e disposição, teve um papel destacado naqueles anos turbulentos de militância no antigo MDB. Irmã de Enéas Dedécca, outro pintor do Grupo, representou uma resistência construtiva durante esse período tão difícil e turbulento. Nascida em 1913, em Rio Branco, Minas Gerais, é uma das poucas referências absolutamente obrigatórias quando falamos do Grupo Vanguarda.



Maria Helena Motta Paes

Maria Helena Motta Paes, pintora do Grupo Vanguarda, cursou Artes Plásticas na FAAP-SP. Natural do Rio de Janeiro, 1937, sempre foi uma entusiasta da Arte Moderna. Apoiou

os movimentos inovadores e produziu e produz incessantemente. Em 1961 funda, com outros elementos, o Grupo Hoje, uma tentativa a mais de buscar e conquistar novos artistas, e novos movimentos. Sempre preocupada com o espaço pictórico em seus trabalhos, acredita que ele não era problema quando atuava no Grupo Vanguarda, apesar de ser a única mulher do Grupo, (“Nunca me discriminaram”- diz ela). Sua trajetória é regida pela luta incessante em delimitar e não delimitar seus horizontes. Tanto assim, que seu trabalho é marcado pela apreensão do espaço, a configurar-lhe nova dimensão, e sempre novas intersecções.

Assim sendo, Maria Helena trabalha arduamente para suas descobertas, não exatamente uma descoberta para ela, mas para nós, com toda certeza. Nos ilude, por vezes, com limites não tão precisos, e com velaturas surpreendentes, que nos fazem descobridores do seu universo sempre tão inédito. Com bastante empenho, usa e abusa dele, para transformá-lo em cores e formas, como convém a uma pintora.



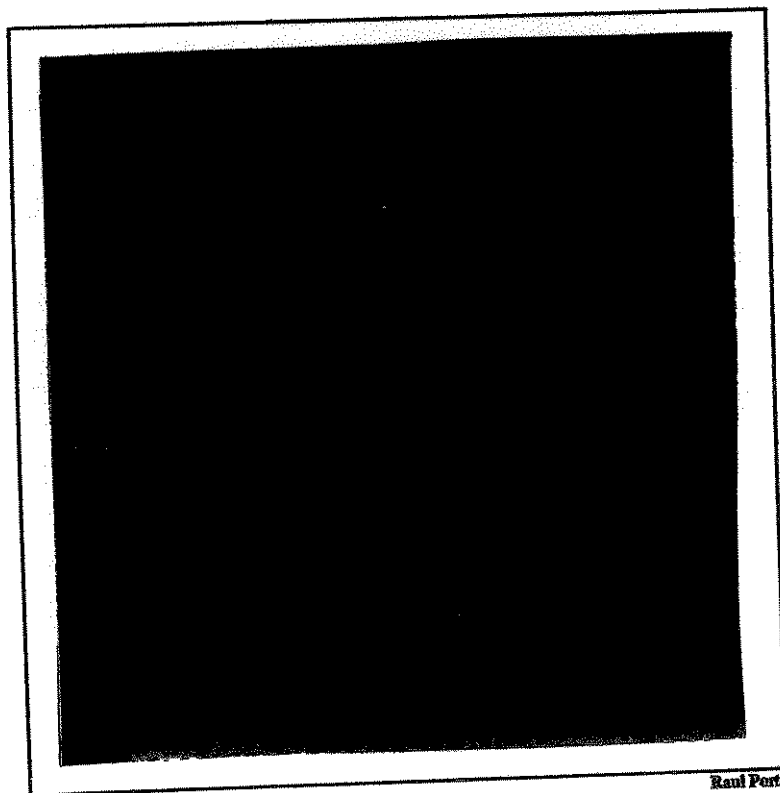
Mário Bueno

Mário Bueno, auto-didata, pintor do Grupo Vanguarda, é também ex-funcionário da FEPASA. Seu interesse pela pintura se acentuou com as caminhadas pelo campo, captando esta ou aquela paisagem, ao lado de Thomaz Perina, seu velho amigo e companheiro. Nascido em Campinas em 1919, construiu, através da prática intensa, uma linguagem que foi devidamente

amadurecida pelos tons pastéis, pelos tons terra, ocre e cinza e por gramaturas de verde, repletas de símbolos. Bueno, em uma de suas fases, construía seus trabalhos com recortes de jornais que, depois de transpostos em tela, metamorfoseariam em máscaras, totens, evocações simbólicas e densas, com efeitos pictóricos de muita força.

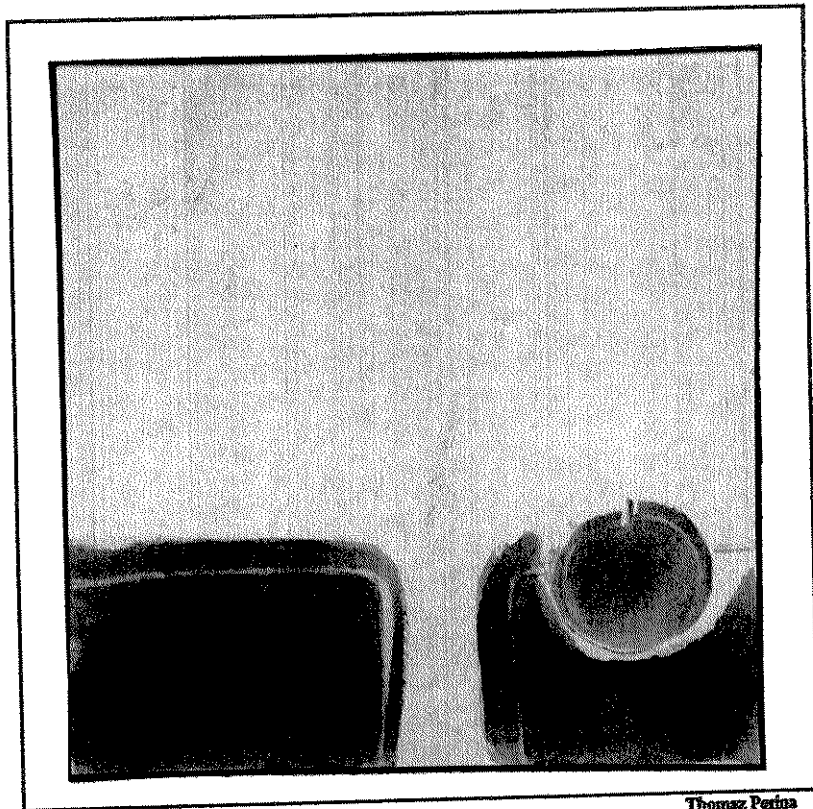
Usa também da figuração; elefantes, peixes e navios se tornam outras evocações de seu gosto apurado. Bueno portanto, é um evocador maduro, transforma em símbolo aquilo que nossa realidade apenas sugere. Faz nos mais do que sugestionáveis a seu universo; faz-nos compartilhadores e companheiros de estrada, seu trabalho fala com intensidade, força e paixão por todos esses anos. Possui obras integradas ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Maurício Nogueira Lima, pintor, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), foi amigo do Grupo Vanguarda. Fez parte do Grupo Ruptura ao lado de Décio Pignatari, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Nascido em 1930, foi e continua sendo ativo participante do Movimento Concretista. Amigo de Cláudio Tozzi, Iwald Granato e Rubens Gerschman, continua a produzir e a se perguntar sobre a Arte e seus destinos. Ultimamente radicado em Campinas, foi um incentivador do Grupo Vanguarda.



Raul Perto

Raul Porto, pintor auto-didata do Grupo Vanguarda, comerciante, nasceu em 1936 em Dois Córregos, São Paulo, e fixou-se em Campinas em 1938. Ilustrava poemas e fazia planejamento gráfico de poesias lançadas no ano de 1957. Raul é um concretista. Entrelaça luz e sombra em seus trabalhos. Interessado nessas dimensões, produziu trabalhos associados a formas "gestalt", onde através de concepções prismáticas nos traz um jogo de claro e escuro, de cores dimensionadas, de dimensões belas, porém sintéticas e enxutas, bem ao gosto do Concretismo. Foi sempre o planejador, o executor, uma espécie de "public-relations" do Grupo, apesar de sua personalidade tímida e introvertida. Raul produzia e organizava as exposições e conseguia tempo para produzir seus trabalhos, bem como administrar a Aremar, a primeira galeria de Arte Moderna surgida em Campinas, ao lado da agência de turismo, que serviu de espaço a muitas exposições. Várias foram suas realizações, com agendas de exposições sem fim. Hoje, dirige sua empresa; não pinta mais. Amante da Fitoterapia tenta combinar e estudar suas ervas medicinais, com profunda paixão e dedicação.



Thomaz Perina

Thomaz Perina, pintor do Grupo Vanguarda; auto-didata, decorador, é outra unanimidade no Grupo. Pelo seu temperamento quieto e silencioso, dono ainda de uma técnica apuradíssima que valeu o título de melhor pastelista do Brasil, é o pintor do bucólico e da inocência. Nascido em 1920 pinta como ele mesmo diz, desde que se entende por gente; mesmo assim considera que a ausência de um modelo de escola a seguir, tenha lhe permitido uma

liberdade de criação muito mais acentuada. Nos tons pastéis, nos cinzas e nos azuis densos, surge seu universo pormenorizado e nostálgico da sua velha Vila Industrial, local de seu nascimento e de toda sua vida. Perina tenta dizer o que tem a dizer de forma sintética, com o menor uso de recursos que não sirvam para “captar do instante a sua amplitude”, mas que não se restrinjam a proselitismos. Segundo ele mesmo, é amante da chuva, dos dias nebulosos e chuvosos, dos universos instigantes e tristes, dos desenhos a pastel, onde retrata suas tias na cozinha de sua casa, com luzes e sombras que sabe como ninguém retratar. Ganhou o Prêmio Governador do Estado em 1961. Seu talento é reconhecido por inúmeros artistas de Campinas. Continua a produzir, a acreditar no que produz, com muito trabalho e silêncio, que é sua marca indelével .



Geraldo Jurgensan

3. Breves relatos sobre aquela Campinas dos anos 50

Para situarmos Campinas nos anos 50, recorreremos aos jornais da época que falavam da vida e da urbanização existentes. Nesse período, Campinas prenunciava-se como cidade destinada a uma intensa e forte urbanização, já que possuía um grande crescimento populacional. Dentro dessa perspectiva é que, quando o primeiro avião a jato pousou na cidade, a imprensa divulgou o fato em tom ufanista. Através dele, o conceito de desenvolvimento dessa época era sempre aquele vindo da máquina, do progresso, das máquinas a vapor, sobretudo nesse caso, um dos símbolos da modernidade: os aviões.

Foram os primeiros ventos de um "futurismo" construído em torno do desenvolvimento urbano e demográfico que então se processava, não apenas no exterior, mas naquela Campinas. Assim se o movimento futurista cantava nos anos 20, o advento da máquina, o grande progresso da ciência transformada em tecnologia, Campinas estaria par e passo com este movimento, aproximadamente trinta anos depois, quando esta inovação acontece no aeroporto da cidade e a imprensa aproveita para noticiar o fato:

"Segundo informações que conseguimos colher junto à população do "Caravelle", pelas suas características de bi-reator, com linhas revolucionárias, oferecendo conforto e segurança aos passageiros, ele desenvolve a velocidade de 800 quilômetros por hora e seus reatores, na parte traseira da fuselagem, eliminam qualquer vibração(...)"⁸

Nesse relato é possível suspeitar também que, enquanto essas inovações chegavam a Campinas, paralelamente a urbanização da cidade se processava com velocidade. Um traçado urbano foi apresentado por Prestes Maia nos anos 30 e se configurava como o grande plano-diretor para a cidade. Ressalte-se que o plano-diretor havia sido planejado para aproximadamente 280 mil pessoas; atualmente este plano diretor é pesquisado, para saber a sua aplicabilidade na Campinas de hoje. Portanto, com traçados "modernos", o plano foi concebido, com vistas a configurar e redimensionar a sua característica de cidade. Vale dizer, que grandes vias cortavam o centro da cidade, privilegiando esta área como ponto nevrálgico e vital do comércio, das relações financeiras, ao lado da indústria e das manufaturas.

⁸ Castro MENDES, *Efemérides Campineiras*, p. 120.

O centro aglutinava os negócios e os encontros financeiros. O trabalhador, que por força desta conjugação, se tornava excluído, e caracterizava-se, assim a periferia como seu núcleo de moradia.

Em maior âmbito, o modelo desenvolvimentista de atração do capital externo e, ao mesmo tempo, de incentivo à industrialização, era estimulado pelo governo JK, que preconizava a abertura ao mercado internacional, à indústria e ao comércio, como alavancas ao bem-estar social.

Campinas não se furtava a esse modelo e se abria aos investimentos do capital externo, com a chegada de grandes empresas à cidade, ao lado da intensa mobilização da indústria e do comércio locais. Pela sua posição geográfica, localizada no eixo Rio-São Paulo, aglutinava uma produção industrial-comercial, que a tornava fonte de migração de todos os pontos do estado e fora dele.

Assim, Campinas também possuía um polo desenvolvido, afinado com os passos desenvolvimentistas de então. Foram comuns nessa época inaugurações e eventos, o que chega a confirmar, de certa forma, esse caráter expansionista:

- em Agosto de 57 é transferida para o governo do Estado a Escola Industrial Bento Quirino;
- em Setembro de 57, a arrecadação do Município de Campinas obtinha a cifra de um bilhão, e quase duzentos milhões de cruzeiros;
- em 4 Setembro de 57 no Jornal Correio Popular, dava-se como certo o surgimento da Cidade Universitária, da Cidade dos Menores, do Colégio Santa Inês, do Seminário e Igreja dos Maronitas, e da Sede de campo da Federação das Bandeirantes do Brasil;
- em Outubro do mesmo ano, concede-se o terreno para a construção da sede da Academia Campinense de Letras;
- em Abril de 58, inaugura-se, no Centro de Ciências Letras e Artes, a Exposição Retrospectiva de Imprensa, comemorando o I Centenário da Imprensa em Campinas;
- em Março de 59, o Teatro Municipal passa a se chamar "Carlos Gomes";
- em Novembro do mesmo ano, instala-se o Museu da Imprensa, na Associação Campineira de Imprensa.

Na época, um artigo do Jornal Correio Popular demonstra uma certa impaciência e preocupação advindas das dificuldades sociais e urbanas, relacionadas diretamente ao crescimento das grandes cidades. Campinas já prenunciava a preocupação com o planejamento urbano.

Entendemos que a trilogia crescimento, desenvolvimento e meio ambiente já se consistia portanto, em ameaça:

*“As emanações de certos produtos utilizados nos motores de combustão interna e, particularmente, nos motores dos automóveis, constituem talvez uma (...) fonte de emanações nocivas (...) É fácil evitá-las, porém isso requer medidas bastante custosas que os industriais evitam, se não forem impostas pela lei (...) Atribue-se a isso diversas lesões dos pulmões, mormente nas grandes cidades, embora a opinião dos médicos, a respeito dos seus efeitos nocivos, não seja unânime (...)”*⁹

Ao lado dessa polêmica, ocasionada pelo crescimento, desenvolvimento e qualidade de vida, o período foi marcado por inaugurações, transformações e rupturas, conforme relata Hélio Pinheiro Machado ao falar da Campinas urbana, que já "sofria" com seus contingentes populacionais. Portanto, o contingente urbano já apresentava os seus primeiros problemas, em um aforismo muito próximo fisiologicamente do ser humano, as comparações eram inevitáveis, mais que uma dificuldade urbana, era um problema sentido no corpo:

*“Falando do coração da cidade em termos urbanísticos, torna-se muito fácil fazermos o paralelo entre o coração da cidade e o coração da vida vegetativa interior do homem. Podemos ver a grande semelhança fisiológica existente nos movimentos dos dois órgãos . No primeiro é a sucção e a evasão dos pedestres que afluem no centro e depois torna-se projetado na periferia. No segundo, os leucócitos são levados pela circulação ao centro e na periferia do corpo” (...)*¹⁰

É interessante que metaforicamente o artigo nos mostra uma Campinas doente, sofrendo do "mal urbano" e da desumanização que o mesmo provoca. Faz lembrar o futurismo de Marinetti, em que as buzinas e o barulho iriam disputar espaço com transeuntes e pedestres.

A oposição homem versus máquina, já era uma realidade, mas entre o medo e o arrojo, entre o ultrapassado e o imponderável, poderia se observar, no entanto, que a crença no futuro estava diretamente ligada ao desenvolvimento econômico, em direta comunicação com o desenvolvimento urbano, ou vice-versa. Portanto, a reportagem ressalta a crescente "evolução" da cidade em relação aos seus recursos e horizontes:

⁹ Correio Popular, 04/09/57, p. 2.

¹⁰ Ibid, p. 2.

"Entre essas realizações, destaca-se a Cidade Universitária, cujo erguimento futuro está entregue à Sociedade de Educação e Instrução, mantenedora da Universidade de Campinas- (que cogita ali no bairro Viracopos) sediar estabelecimento de ensino superior".¹¹

O mesmo jornal dá conta do crescimento econômico e da arrecadação da cidade, em função de seu poderio industrial:

"Isto acontece na nossa terra, graças a Deus e à operosidade das forças que constituem o organismo ativo do nosso esforço, do nosso trabalho (...)"¹²

A cidade crescia, já que o surto expansionista vivia a plena produção de um país voltado "ao desenvolvimento", graças aos investimentos e à recuperação cafeeira (após a crise de 29), cujos recursos incrementavam também a industrialização. Assim, com este panorama não faltaria espaço para o surgimento de um movimento novo em Campinas. A industrialização, a modernização, a crescente vertical e horizontal de suas fronteiras, coincidiam com o cenário apropriado e adequado para a aparição de padrões estéticos diferenciados.

4. Instantes e Surpresas no surgimento de um Grupo Modernista

"(...) A primeira referência sobre a pintura em Campinas data de 1819, quando o viajante Saint-Hilaire admira na sala da residência do capitão-mor João Francisco de Andrade uma parede ornada com motivos florais. Mas a atividade artística surge efetivamente a partir de 1830, quando o pintor francês Hercules Florence fixa residência na cidade, passando a desenvolver experiências fotográficas e a dedicar-se ao ensino das artes plásticas (...) nesse período, destacam-se, além de Florence, os pintores Sampaio Peixoto, H.Lewis e Fernando Piereck, entre outros(...)"¹³

Conforme indicação do texto acima, a pintura parece ter surgido simultaneamente à fotografia na cidade. Essas manifestações aparecem quase que por acaso; a apreciação daquilo que era belo estava intimamente sujeito à observação dos motivos florais em residências, à admiração diletante desta ou daquela cor, deste ou daquele motivo. Até então, não existia a pintura que fosse além do retrato da natureza, com a marca daquele que a transferiu, o pintor.

¹¹ Correio Popular, 04/09/57, p. 25.

¹² Ibid, p. 25.

¹³ Módulo Pintura no Brasil. Síntese das Artes Plásticas no Brasil, p. 3.

Para aquela época, a marca indelével deixada pela forma e estilo de pintar, não existiam. A pintura, portanto, é vista como a representação mais próxima da natureza, sem atalhos ou percursos que a distorçam do seu objetivo principal: a representação fiel, ou mais próxima possível do bucolismo da natureza.

Os tempos passaram; dos idos anos do final de século, a pintura sofreu transformações que caracterizaram sua trajetória. Tanto assim, que as modificações sofridas entre 1830 e 1930, um século portanto, teremos um salto qualitativo e quantitativo. É uma diferença bastante acentuada quando as primeiras impressões florais surgiram em 1819, quando houve as primeiras marcas expressionistas através de Lasar Segall em 1917, a diferença se acentua ainda mais se levarmos em conta Alfredo Volpi em 1930.

Nessas passagens seculares de épocas distintas, mas marcadas acentuadamente, a pintura sofreu transformações intensas, esteticamente. Com base nesta intensidade, a cidade de Campinas teria sofrido igualmente essa transformação? Diante desse quadro, qual era o cenário da pintura na Campinas dos anos 50? Como todos os movimentos, haveria condições que propiciassem o início de um movimento modernista, modificador do panorama estético vigente naquela Campinas de então? Existiriam igualmente aqui preferências, predileções, acentuamentos desta ou daquela escola? Como se configurariam essas diferenças?

Na década de 40 até o fim da década de 60, começa a surgir em Campinas uma transformação no que diz respeito à apreciação artística, a partir do conceito daquilo que até então representava "o belo" e de padrões estéticos representantes desse conceito. A pintura acadêmica, era o conceito estético vigente, mas a partir de um determinado instante, outros pintores começam a se questionar, tentando dar outras configurações e concepções a seus temas.

Começaram a romper com o conceito existente de que a pintura deveria ser a "cópia mais aproximada do real" possível. Através da experimentação na pintura, consideraram que, por mais que se esmerassem na cópia mais fiel possível da natureza, ela sempre ficava aquém daquela realidade, ora representando pálidamente aquele universo, ora demonstrando uma dimensão extremamente inusitada dele. Nesse novo instante, passam a abstrair um pouco da cópia da natureza, através da experimentação, e a considerar que a pintura, além de experimentação, poderia ser um fragmento, um excerto, uma distorção daquilo que antes era cópia. Rompem assim com os cânones da Arte acadêmica, para instalar novos conceitos mais apropriados ao período que viviam, estabelecendo, assim, o que posteriormente chamaríamos Arte Moderna.

Históricamente, havia no ano de 1941, em Campinas, uma única escola de pintura e desenho como evidência um texto sobre sua origem e desenvolvimento:

*"A primeira escola de Artes Plásticas em Campinas foi fundada por Joaquim Olavo Sampaio, neto do artista Antonio Carlos de Sampaio Peixoto (...) De fato, Joaquim Olavo Sampaio fundou, em 1941, duas escolas: a Escola de Desenho e Tecnologia e a Escola de Desenho e Pintura Campinas. A primeira ensinava desenho mecânico, industrial e arquitetura. A segunda que nos interessa particularmente é que visava o ensino artístico. Nela eram ministradas aulas de história da arte, pedagogia do desenho, geometria descritiva, desenho livre e pintura, sendo que, para cada matéria havia um professor específico."*¹⁴

Desta escola saíam futuros membros do Grupo Vanguarda, como Maria Helena Motta Paes, Francisco Biojone e Thomaz Perina que chegou a lecionar na mesma escola por algum tempo, ao lado do professor Olavo Sampaio.

A escola funcionou no período de 1941 a 1981, quando Olavo Sampaio decidiu se aposentar. Fedor Krutinsky, um de seus alunos, passa a ser proprietário durante três anos; é ele o autor de uma frase singular, que reflete bem a influência que o desenho possuía na formação dos pintores e professores daquela época:

*"(...) admite-se um desenhista que não saiba pintar, mas não um pintor que não saiba desenhar (...)"*¹⁵

Outros nomes surgiram neste cenário: José Ferraz Pompeu (o Pompeuzinho, como era mais conhecido), o pintor italiano Orestes Pezotti e também Maria Aparecida Bueno de Mello, Lélío Coluccini, Geraldo Jurgensen e Aldo Cardarelli.

Campinas possuía artistas acadêmicos e, ao lado da escola do Prof. Olavo, surgiram nomes que, posteriormente, vieram a se expressar pelos caminhos da Arte Moderna. Ressalte-se o fato que uma grande maioria de pintores modernos possuía formação acadêmica: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurgensen, entre outros.

Cardarelli, um pintor acadêmico e reconhecido da época, demonstrou, ao final da vida, sua desilusão com o ensino da pintura e com a pouca importância dada ao desenho, que no seu

¹⁴ Sílvia MATOS, *O ensino das Artes Plásticas em Campinas*, p. 19.

¹⁵ *Ibid*, p. 17.

entender era desprezado por grande parte dos pintores, diante do fascínio que as cores provocavam, o que já poderia denunciar que a pintura necessita do desenho de forma imprescindível, bem como alertava para o caráter decorativo da pintura:

*"A maioria quer pintar sem desenhar, ninguém gosta do desenho. Já querem ir direto às tintas (...) apenas a intenção de pintar quadros para enfeitar suas casas (...)"*¹⁶

Além de Cardarelli e de todos os artistas que passaram pelo Prof. Olavo, um escultor marcou sua presença com destaque, apesar de não ter passado pela escola: Lélío Coluccini. Italiano, natural da Toscana, residiu em Campinas, deixando obras de inegável valor artístico e cultural. Destacam-se suas esculturas ao lado do Museu de Arte Contemporânea de Campinas intituladas "Monumento às Andorinhas" e, no Largo das Andorinhas, sua escultura em comemoração ao bicentenário da cidade de Campinas.

A cidade acolhia os artistas vindos das mais diversas localidades, era comum nesse período, os pintores acadêmicos "saírem ao campo" para pintar e transpunham para as obras a "natureza" que viam. O hall do Teatro Municipal de Campinas dava "guarda" às exposições acadêmicas, no entanto, a população participava de forma tímida no que se refere à "captação" da produção artística e ao consumo de Arte.

Portanto, quanto mais fiel a cópia do real, mais a apreciavam como objeto estético dotado da perfeição mais próxima possível da natureza. Enquanto aqui existiam conceitos baseados nesta concepção, na Europa, os conceitos passavam por outra ótica, a de que existiam outros universos a serem retratados, além daqueles que os olhos eram capazes de perceber. Munch dizia em 1907-1908:

*"A arte é o oposto da natureza. Uma obra de arte só pode provir do interior do homem"*¹⁷

*"A natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma-as imagens que ficam do lado de trás dos olhos".*¹⁸

Mas apesar da declaração de Munch, parece-nos que os acadêmicos em Campinas, estavam fixados no conceito estético de que aquilo que é "belo", constitui o que mais se aproxima da "realidade". Vale dizer que o universo existente "atrás dos olhos" representava muito pouco

¹⁶ Sílvia MATOS, *O ensino das Artes Plásticas em Campinas*, p. 19.

¹⁷ Herschel Browning CHIPP, *Teorias da arte moderna*, p. 111.

¹⁸ *Ibid*, 112.

num panorama insistente em que a fidedignidade aos próprios "olhos", não dizia respeito a um universo subjetivo, pessoal, introspectivo como marca da autenticidade pictórica.

Neste contexto "estético", um movimento apareceu sob a égide da confrontação (pelo menos, no primeiro momento), acontecendo de uma disputa no aspecto cultural, já que a legitimação de um ou outro grupo fatalmente se colocava. O Grupo Vanguarda surgiu, então como proposta de uma nova e renovadora empreitada no campo da pintura e no Modernismo, contrapondo-se aos ditames oficiais da arte acadêmica. Se por um lado a Arte era vista como representação da natureza, por outro cedeu lugar às distorções, aos fragmentos, ao experimento, a uma nova forma de ver e construir pintura.

Assim, se os anos 50 foram, no aspecto econômico e político, tranqüilamente desenvolvimentistas para a cidade de Campinas, em relação à pintura houve a necessidade de um corte, uma modificação, impondo uma nova "gestalt" neste período.

Houve momentos de intensa disputa, entre acadêmicos e "recém-chegados", conforme é atestado ainda hoje, por alguns elementos do Grupo Vanguarda, pois os salões acadêmicos dominavam até a década de 50, com o apoio irrestrito do poder público. A partir daí, começam a surgir questionamentos aos ditos da arte acadêmica, que eclodiriam com o surgimento do Grupo Vanguarda, em 1958.

Assim, em torno dessas indagações, os pintores começaram a se reunir para discutir suas idéias e insatisfações com as abordagens estéticas vigentes. Inquietos, procuravam conceitos mais próximos de seus desejos, buscando uma nova concepção, uma nova construção de seus ideários. Dessas reuniões, vão se compondo, delineando os contornos do Grupo, e concretizando-se a presença de seus integrantes. Através dos depoimentos podemos observar como tais contornos foram se compondo:

"(...) estava a fim de uma coisa diferente (...) E começamos a reunir na casa do Tófoli, ao lado do Teatro Municipal (...)" (F.B.)

"(...) reuníamos ali, sem obrigatoriedade de estilo, para trocarmos idéias a respeito de Arte (...)" (M.B.)

“(...) Eram pessoas que já pintavam, tinham a sua obra e se reuniam para falar da sua Arte. Não tinha um influenciado pelo outro, a não ser influenciado para se encontrar (...)”
(M.H.M.P.)

“(...) Vamos nos organizar em grupos e expor, para ter mais força, fora daqui. Nos credenciamos e esclarecemos (...)” (T.P.)

“(...) os jovens do Grupo Vanguarda precisaram se reunir para quebrar isso (...)”
(B.C.)

“(...) quando nos encontramos, existiram essas trocas, entre pessoas preparadas, com certo nível de cultura. Isso para mim era o Grupo de Vanguarda (...)” (E.B.)

“(...) a felicidade de ter o Edoardo Belgrado. Era um aglutinador, que tinha todo o conhecimento. Forneceu todo o embasamento teórico. Foi ele que conseguiu dar força para o novo Grupo (...)” (R.P.)

“(...) O Vanguarda surgiu para concretizar o anseio de cada um. Juntando todos, teria mais força para continuar a pesquisa em pintura (...)” (E.D.)

Segundo Geraldo Jurgensen, por ocasião de sua entrevista à Dayz Fonseca, quando da realização de seu trabalho com o Grupo Vanguarda, o nome do Grupo surgiu em função de uma revista norte-americana, especializada em Arte Moderna, que circulava nas bancas de jornais daquela época, em Campinas.

O Grupo Vanguarda realizou sua primeira exposição no Saguão do Teatro Municipal Carlos Gomes a 4 de Setembro de 1957, com a participação dos seguintes elementos: Aristides Ferraz (Tidi), Edoardo Belgrado, Enéas Dedécca, Franco Sacchi, Geraldo Décourt, Geraldo Jurgensen, Ermes de Bernardi, Lélío Coluccini, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Mário Carneiro (Rio de Janeiro), Thomaz Perina e Raul Porto.

A exposição foi inaugurada não com a totalidade dos elementos do que viria a ser futuramente o Grupo, mas com uma considerável parcela deles. Alguns expositores não pertenceriam ao Grupo; casos específicos de Geraldo Décourt, Ermes de Bernardi, Lélío Coluccini, Mário Carneiro e Aristides Ferraz no entanto alguns deles permaneceram amigos, parceiros, do Vanguarda ou mesmo amigos deste ou daquele elemento.

Em relação a essa exposição, segundo alguns relatos colhidos, as obras causaram, nos espectadores de forma geral, um grande "choque" e alguns visitantes acharam "ostensivo" e "estranho" o que os artistas faziam. As opiniões se dividiram, entre os que efetivamente, sintonizavam com as novas idéias e as propostas modernistas, considerando que a pintura poderia ser vista de maneira diferenciada, e que as apoiavam incondicionalmente, e os que não apoiavam aquela nova forma de manifestação estética. A imprensa evidenciava claramente estas posições antagônicas, reafirmando que o aspecto geral da pintura poderia estar sendo mudado de maneira radical:

*"(...) a cidade toda enquanto grupo heterogêneo, posicionou-se sobre a exposição, alguns reconhecendo de pronto o valor e o efeito de renovação embutidos naqueles primeiros quadros modernistas, outros tentando barrar a revolução da estética, através da reafirmação de noções já então amarradas ao passado, mas todos cientes de que após aquela mostra, o cenário artístico campineiro jamais voltaria a ser o mesmo de antes."*¹⁹

Como uma exposição poderia causar tantos "embaraços", elogios, pontos de vista divergentes e aspectos diferenciados, horizontes de uma nova perspectiva estética que se renunciava? O conflito entre aqueles que concebiam a Arte como os acadêmicos e a nova geração, teria apenas começado. Acadêmicos e Contemporâneos como seriam posteriormente concebidos através dos salões de Arte da época, haveriam ainda de travar várias batalhas. Conta-se que estes últimos, sofreram uma série de ofensas por parte de um desconhecido, em uma das exposições realizadas em Campinas:

"(...) Contrataram até alguém para ir lá e xingar, jogar palavrões etc... Alguém mandou um tipo popular, bêbado. Era uma resposta grosseira, mandada por quem? (...)"(M.H.M.P.)

Mas o que pretendia esse Grupo? O que esperava ele conquistar? Evidentemente, o público de Campinas, habituado à arte acadêmica não poderia ser tão "receptivo" ao sintetismo de Perina, às monotipias cromáticas de Bueno, às "farfallas" aladas de Belgrado, e mesmo ao concretismo de Raul Porto. É necessário que se diga que, apesar dos prenúncios modernistas, as "inovações estéticas" eram mal recebidas e, conseqüentemente, poderíamos concluir que o público de Campinas não era muito afeito a visitas às Bienais (muito embora São Paulo, mesmo

¹⁹ Dayz Peixoto FONSECA, *Grupo Vanguarda (1958-1966)*, p. 5.

naquela época, não fosse tão longe geograficamente) para apreciação daquilo que se constituía em avanço e inovação estética nos países que participavam da Bienal de São Paulo.

E se é verdade que houve pouca receptividade às primeiras exposições do Grupo, significa identicamente que poderia faltar aos espectadores conhecimento do que se produzia em outros lugares, bem como reconhecimento para se poder admirar e valorizar o que se produzira aqui. Não se pode valorizar e reconhecer em primeira instância o que não se conhece. Campinas talvez não tenha valorizado as obras expostas, porque não conhecia, e não reconhecia a Arte Moderna como valor, como apreciação.

Nesse sentido, a maioria das pessoas que criticava o Grupo Vanguarda na época, dizia que as obras não prestavam, ou que não possuíam conteúdo. Em apreço à arte acadêmica, a nova estética, portanto, continuaria estranha e constantemente era ignorada.

“(...) Na exposição do Teatro Municipal foi um escândalo, queriam deprender tudo, você sabe disso. Aconteceu mesmo (...)” (E.D.)

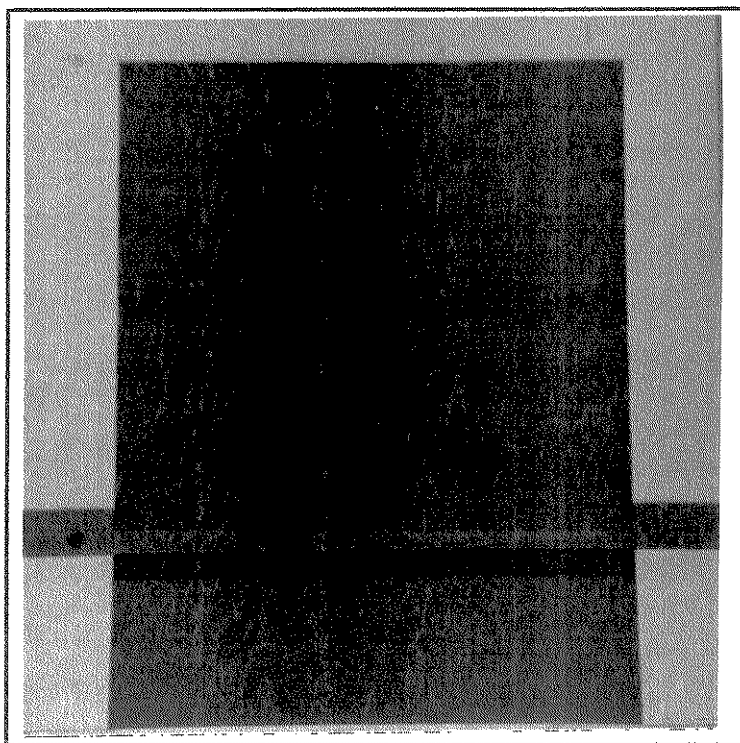
Que propósitos haveriam para que uma exposição fosse tratada como escândalo? Talvez devêssemos partir do contrário, qual teria sido o propósito deste movimento? Todo movimento é feito com propósito explícito ou implícito de "ruptura"; a instalação de uma nova ordem implica necessariamente na negação da outra. É, portanto, temerário, dizer que um movimento artístico não instala, ou não pretende instalar uma nova ordem em detrimento de uma outra "antiga"; muito embora saibamos que, nem sempre, uma nova ordem tenha clareza absoluta de seus propósitos e intencionalidade clara de seus horizontes, que na maioria das vezes, surgem tempos depois.

O Grupo Vanguarda nasceu, entre a provocação e o reconhecimento, entre a concepção e a capacidade de fazer brotar uma estética nova, apesar de toda uma incompreensão de certo público não habituado, e conseqüentemente aquém de uma aceitação maior deste Grupo. Apesar disso, transformou essa negativa em resistência como meta para expor e mostrar seus trabalhos, aspirando sempre não apenas um reconhecimento, mas a capacidade de serem aceitos como artistas.

Parece-nos, no entanto, que seu movimento foi decisivo para propiciar a seus integrantes caminhos mais corretos e horizontes mais precisos, demonstrando-lhes que suas trajetórias estavam em curso e rumo certos, além de fornecer-lhes uma consciência mais clara de seus objetivos.

Dessa forma, o Grupo se configura com onze elementos: Bernardo Caro, Edoardo Belgrado, Enéas Dedécca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina. Incluem-se nessa relação todos que fizeram parte do Grupo entrando após a saída de algum outro elemento.

Queremos dizer, que substituindo Belgrado que retornou à Itália, surgiu Bernardo Caro, gravurista, elemento dinâmico e jovem, que enriqueceu o Grupo, colaborando com "sangue novo". Importante salientar que havia outros artistas que fizeram algumas exposições com o Grupo Vanguarda, ou com alguns de seus elementos, mas que não eram integrantes dele; fazem parte nomes como Ermes de Bernardi, Maria Aparecida Bueno de Mello, Geraldo Décourt, Sara Rozemberg Friedmann, Mário Carneiro e Aristides Ferraz. Outros incentivadores também divulgaram alguns elementos do Grupo, organizando exposições, como Maria Luiza Strauss, proprietária da Galeria Girassol, a primeira galeria de Arte Moderna surgida em Campinas com propósitos comerciais .



Raul Porto

5. Trajetos Inéditos do Grupo Vanguarda

A trajetória do Grupo Vanguarda é uma trajetória singular, não apenas pelo seu agrupamento em torno de um único ideal, mas porque esse Grupo surgiu no interior, fora do eixo Rio-São Paulo, contrariando assim, movimentos que surgiram sempre ao longo das capitais e que, exatamente por isso, permaneceram, tiveram maior apoio, se tornaram maiores, mais conhecidos aglutinando e incentivando acentuadamente a Cultura.

É evidente que quando perguntamos como o Grupo via sua trajetória, as definições do próprio Vanguarda, suas observações, variavam sempre segundo sua determinação, coragem e honestidade de propósitos:

"(...) fizemos aqui e por nós (...)" (T.P.)

"(...) abrir as portas para as gerações futuras (...)" (B.C.)

"(...) foi de uma grande valia (...)" (M.B.)

"(...) A importância foi justamente de provocar a ruptura do academicismo (...)" (R.P.)

"(...) tínhamos respostas de nós mesmos (...)" (M.H.M.P.)

"(...) uma história bastante curiosa e um pouco amarga (...)" (E.B.)

"(...) A gente descobriu a pintura. O moderno (...)" (E.D.)

Em meio a essas respostas é inegável que interroguemos sobre as particularidades desse Grupo, no que se refere a seu surgimento e suas próprias concepções? Entre definições tão variadas, encontram-se aquelas que situam o Grupo Vanguarda entre o ineditismo, a necessidade de serem reconhecidos pelos seus feitos:

"(...) um Grupo de pintores de várias tendências se uniram, pela falta de espaço para se fazer reconhecer (...)" (R.P.)

"(...) Não quero que vocês me façam imortal, porque eu dei a vocês as minhas esculturas, mas me arrumem um museu, me façam um museu, lembrem que eu também passei por aí (...)" (E.B.)

"(...) A Vanguarda não queria sucesso, ela só queria existir, queria fazer as coisas diferentes, com consciência (...)" (E.B.)

Sempre que falam de seus feitos, falam do período que viveram enquanto artistas de um Grupo, que era composto em sua grande maioria, por pessoas que não possuíam formação universitária, eram trabalhadores, oriundos de classes operárias com as mais diversas profissões.

Assim o Grupo Vanguarda se torna um Grupo diferenciado, não apenas diante da multiplicidade de estilos de pintura na formação de seus membros, nem tão pouco da sua variada formação profissional, mas da pluralidade de sua composição e, principalmente, pela diversidade de origem e até de objetivos daqueles que o compunham.

Várias são as causas, não só do aparecimento do Grupo, bem como de seus objetivos, segundo o que foi apontado pelo seus membros; entre outras:

"(...) Que aqui fôssemos aceitos, como cultura da época (...)" (T.P.)

"(...) Analisando friamente, o Grupo Vanguarda foi uma reunião de artistas, para colocar alguma coisa que você está tentando criar (...) Nós éramos e somos auto-suficientes (...)" (F.B.)

"(...) O Grupo Vanguarda foi para Campinas, o que a Semana de Arte Moderna foi para São Paulo (...)" (E.D.)

"(...) nós viemos com a proposta de modificação disso aí (...) resultou na criação do MACC (...)" (R.P.)

"(...) abrir horizontes na cultura de Campinas (...)" (E.D.)

"(...) foi a forma de mostrarmos que ninguém estava brincando, nem debochando, estávamos fazendo outra coisa (...)" (T.P.)

O Grupo Vanguarda parecia, pois, misturar arrojo e empreendimento, timidez, medo do futuro e crença irrestrita nos seus anseios e horizontes.

E não poderia deixar de ser assim; os movimentos vanguardistas nascem de um tempero de futuro incerto, misturado a um grito fecundo de negação de todas as normas vigentes e instaladas; são características da vanguarda a prática crítica e um movimento demolidor de velhos preceitos. Isso acontece porque, a criação necessita de ambas para poder sobreviver:

*"(...) as vanguardas que protagonizam o trabalho do novo lançamento compulsivamente à frente, tendo por princípio a ruptura e negação permanente. Pela prática crítica, demolidora, e pela prática criativa, constituem-se em múltiplas poéticas irreduzíveis umas às outras, só a posteriori agrupadas como modernistas".*²⁰

Esse, portanto, acabou por ser o caráter modernista: ser crítico, demolidor, agindo de forma atuante, parecendo ser a tríplice aliança de um temperamento em ruptura. Se a vanguarda tem por criação a ruptura permanente, o Grupo Vanguarda estava diante de uma Campinas "conservadora" em seus propósitos e valores. A questão era: como abrir uma nova dimensão estética em tal ambiente?

É interessante pontuar, que um dos integrantes do Grupo fala em mudança até mesmo de nomenclatura, no que se refere aos conceitos estéticos vigentes:

"(...) Não tínhamos pretensão de sermos artistas. Essa palavra surgiu depois das Bienais (...)" (M.H.M.P.)

"(...) O Vanguarda existiu para a satisfação da sociedade (...) a vanguarda é apenas uma necessidade da sociedade por coisas novas (...) a vanguarda para mim é a idéia (...)" (M. B.)

Queriam ser aceitos enquanto movimento legítimo, enquanto proposta inovadora e, acima de tudo, mudar um panorama que julgavam pudesse ser diferente.

O que fez com que o Vanguarda apresentasse um manifesto conjunto dos seus propósitos? O que fez com que convergências tão diferentes fossem aglutinadas em torno de uma só proposta? Temos a impressão de que o manifesto veio como referendun às suas propostas:

²⁰ Anna Maria de Moraes BELLUZZO, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p. 14.

através dele tornariam conhecidas suas intenções, proposições e objetivos. Assim, conseguiriam duas respostas por parte do público: ou ele se coadunava com seus propósitos, o que equivale a aceitação, ou os negaria veementemente.

Em relação à formação do Grupo ser tão heterogênea, consideramos que isso tenha sido, uma das grandes dificuldades do Vanguarda, e ao mesmo tempo, seu grande trunfo, sua grande marca plena de possibilidades de diferenciação. A grande luta que nos parece ocorrer, é tornar-se homogêneo, sem perder sua identidade. Não por acaso, mas a confrontação do público em paralelo à sua obra, foram aspectos fundamentais da sua trajetória. Desta forma, o manifesto poderia ser ouvido não só por um maior número de pessoas, bem como poderia existir um possível reconhecimento de grande parte delas.

O início de todo movimento é marcado por um "apelo"; entenda-se busca de atenção, que se supõe a exacerbação dos discursos e reafirmação de posições. Com o Grupo Vanguarda não foi diferente, evidentemente que essa atitude teve propósitos acentuados e igualmente como sempre aconteceu, uma certa turbulência toma conta de novos movimentos:

“(...) O futuro nos chega, às vezes à nossa revelia, com as formações, talvez “anárquicas e confusas”, de mundos novos e diferentes. Seu princípio está nessa confrontação.”²¹

Esse futuro nos chega sempre com denúncias de que a Arte e os movimentos artísticos são indivisíveis, de que a confrontação tem qualquer coisa de reafirmação de propósitos, mas também pode vir a se apresentar anárquica e confusa. Neste embate o que fica claro é sempre o caráter criativo e imaginativo de que a Arte é dotada. Pelo menos pelas suas falas, a mídia parece ter tido pouca influência para o seu sucesso ou fracasso, em alguns depoimentos a Arte é resolvida em outro âmbito:

“(...) quando ouve falar em mídia e todo esse acessório que conhecemos, você imagina multidão, coisas grandes, elevadas. E a Arte é resolvida na intimidade (...) se você vê a origem dela, ela nasceu lá dentro de um atelierzinho (...)” (M.B.)

Assim, o "universo" do Vanguarda começava pelo inter-dito, por vezes, vociferado através do manifesto, dentro dos novos ditames. Algumas pessoas, se predispunham a abrir espaços aceitando as concepções novas. Outras, mais conservadoras, rejeitavam, impediam e não queriam o menor contato com seu trabalho.

²¹ Michel de CERTEAU, *A cultura no plural*, p. 231.

Se de um lado, deveriam romper com uma sociedade que não era disponível ao seu trabalho, de outro lutavam igualmente com amigos do academicismo, ligados ainda em seus preceitos; e que não partilhavam da mesma concepção daquela "Arte nova":

"(...) nós podíamos ter-nos perdido pelo escândalo que provocamos (...) Tinham uma curiosidade de saber e ver o que essa gente queria dizer (...)" (M.H.M.P.)

"(...) Nossas exposições eram sempre colocadas assim, mais de surpresa. Não chegavam a escandalizar, mas não eram feitas assim tão facilmente (...)" (M.B.)

Tarefa duplamente árdua, o Grupo precisava de apoios que não só referendassem o seu trabalho, como também dessem suportes institucionais que perpetuassem a sua continuidade. A cidade de Campinas ocupava uma posição de ora acolhê-los, ora atuar de maneira contrária. Pergunta-se, então, porque essa ambigüidade se processava?

Acreditamos que a incerteza em relação ao novo, propiciava essa ambigüidade constante. Afora um certo número de pessoas que os apoiavam, havia um número bem maior ainda, que tinha não só temor ao que de novo surgia, bem como não havia interesse mercadológico para que esse espaço viesse a ser consolidado. Campinas era uma cidade bem mais provinciana e o surgimento do Grupo Vanguarda pode ter sido uma ameaça muito acentuada neste mercado já tão restrito.

Neste aspecto é importante salientarmos que, não somente a valorização cultural é deficitária, como também a valorização como produto, mercado. Não bastasse essa dupla dificuldade, alguns dos elementos entrevistados consideram que este reconhecimento se torna, algumas vezes, precário ou, por outra, tardio:

"(...) O próprio Segall passou por aqui, e ninguém viu (...)" (M.H.M.P.)

"(...) Pancetti, outro incompreendido na cidade, para nós um reconhecimento tardio (...)" (M.H.M.P.)

"(...) Quando morreu o Geraldo Jurgensen, eu perguntei... veja que pena... morre o Geraldo, agora e em pouco tempo sua obra também é morta (...)" (F.B.)

E, ao lado dessas falas o que fica evidente é a inexistência, de notas, dados bibliográficos desse Grupo em termos de literatura genérica, ou mesmo específica. O nome do Grupo Vanguarda não aparece em títulos relacionados à Arte Moderna no Brasil, sequer em citações. A ausência desse nome nos leva a indagar: O que teria ocorrido? O que deveria levar-se em conta para que o reconhecimento desse Grupo, enquanto tal, se fizesse? As causas, no entanto, são apontadas:

"(...) fizeram um livro chamado Projeto Construtivo Brasileiro. Para colocar a Arte Concreta Brasileira tiveram que dar um apanhado mundial. Começaram do Cézanne e os manifestos russos etc... E depois no Brasil, na década de 50, não citam Campinas (...) Eles podaram mesmo, mas a culpa também é do pessoal de Campinas. Vai lá e não falam, deixa que a gente fale. Eu também não vou me desgastar com isso. Tinha que ir lá e falar " Nós temos que estar aí, temos direito a esse troço (...)" (M.N.L.)

O que nos parece, no entanto, é que talvez não seja apenas o trabalho do artista no atelier, gerando os frutos que ele espera. Uma das causas apontadas é que talvez esse Grupo necessitasse de mais tempo para se consolidar, um amadurecimento que pudesse habilitá-lo a se lançar mais alto, a atingir objetivos que sempre tentaram alcançar, quem sabe um contraponto entre o palpável e o distante:

"(...) Faltou tempo. O Grupo se desfez antes do tempo (...)" (R.P.)

"(...) A intenção era essa. Projetar o Grupo no exterior. Quando chegava no Rio de Janeiro, era a porta de saída (...)" (R.P.)

"(...) Tenho uma idéia muito forte do Grupo todo (...)" (M.H.M.P.)

"(...) Começamos depois de muito tempo a nos dar valor (...)" (M.H.M.P.)

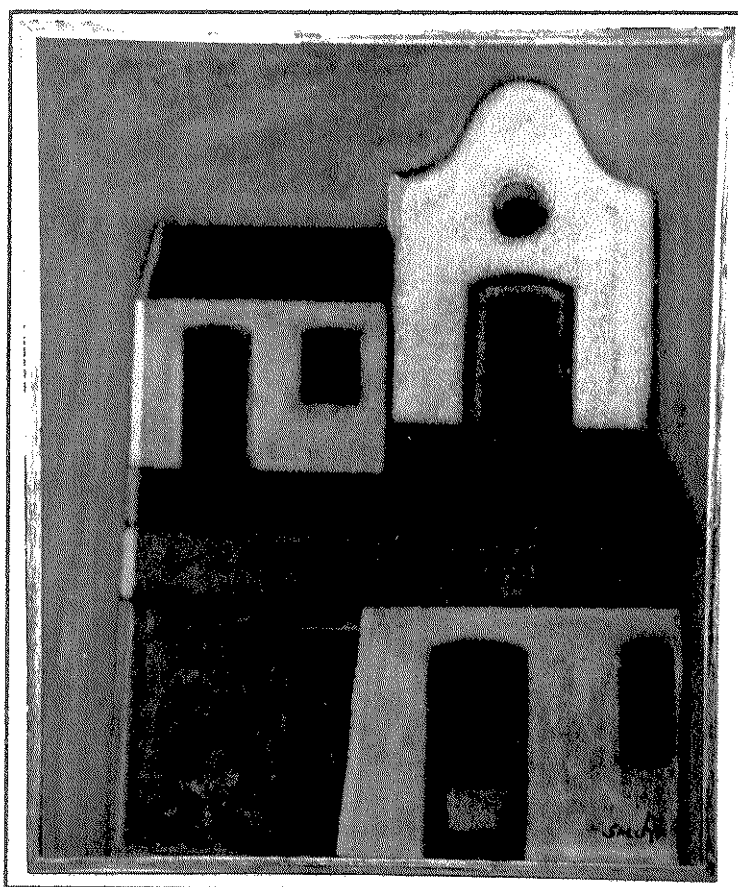
"(...) Eu tinha a intenção moderna de fazer conhecer e pintar, apesar de não saber da situação. E muito embora não soubesse como levar a esse tipo de conceito (...)" (M.B.)

Entre essa ou aquela visão do Grupo Vanguarda, o que nos chama a atenção nessa primeira impressão sobre o Grupo é que sua pintura sofreu ora desconhecimento, ora aplausos por parte das pessoas indiretamente envolvidas. Muito embora existam dúvidas sobre sua atuação e sua trajetória, no que se refere à conquista de outros países, ou mesmo outros Estados do Brasil

- as exceções seriam Minas Gerais e Rio de Janeiro, o que teria faltado para isso? Os depoimentos abaixo procuram responder:

“(...) Acontece que eles não fizeram muitas exposições fora de Campinas, não espalharam seus conhecimentos ou propuseram seus trabalhos. E fatalmente o insucesso veio. E não é só com Campinas que acontece (...)”(H.F.)

“(...) porque eu acredito que eles tinham muitas possibilidades de serem expoentes das Artes Plásticas no Brasil (...)” (J.M.)



Franco Sacchi

6. Conquistas e Vitórias que fazem parte de seu acervo

A história de Campinas se liga intensamente à história do Teatro Municipal e ambas se ligam à história do Grupo Vanguarda. O Teatro Municipal, criado por lei municipal de 1922, foi inaugurado em 10 de Setembro de 1930, depois da demolição do Teatro São Carlos, que abrigou

tantas companhias de Teatro e cuja inauguração foi feita pela cantora Sarah Bernhardt. A imprensa falava do Teatro São Carlos, e denunciava a demolição do Teatro Municipal:

*“(...) tivemos o nosso teatro mais sério, construiu-se o velho São Carlos, nome da antiga vila, onde hoje se levanta nosso Municipal Carlos Gomes, que a picareta do tempo fez desaparecer há alguns anos.”*²²

Conta-se, no entanto, que Sarah Bernhardt teria dito que o público de Campinas não era muito afeito a aplausos, posto que sentira a falta deles no final de sua apresentação quando por ali passara. Curiosidades à parte, o Teatro Municipal foi posteriormente também demolido em 2 de Setembro de 1965 por ordem do então Prefeito Municipal Ruy Heilmeister Novaes. Na madrugada desse dia, uma equipe de funcionários colocou abaixo aquilo que diziam ser um teatro dentro do outro, posto que o Municipal surgiu onde existia o São Carlos. Os lustres do Teatro, relíquias de uma rica decoração, ainda podem ser encontrados na Escola Preparatória de Cadetes de Campinas.

Portanto, a história do Grupo Vanguarda se liga indiretamente ao teatro demolido, que se liga à história de Campinas, já que sua primeira exposição foi ali realizada. A história de Campinas, análoga à história brasileira, constitui-se em mais um dos aspectos da sofrida memória nacional, em nome de inovações demoliram não só o teatro, mas também a Igreja do Rosário.

Ainda sobre o teatro, naquela casa de espetáculos acorreram nomes, da maior importância no cenário teatral do Brasil, nomes como Bidu Sayão, Guiomar Novais, Madalena Tagliaferro, Camargo Guarnieri, Eva Todor, Cacilda Becker, Procópio e Bibi Ferreira, Guilherme de Almeida e Ballet da Ópera de Paris, apenas para citarmos alguns que passaram por ali. Do Teatro Municipal foram retiradas as poltronas, a parte elétrica do palco, luzes e ribalta e suas outras peças foram aproveitadas no teatro de bolso da Secretaria de Educação e Cultura.

Assim, o Grupo Vanguarda perdeu o seu primeiro espaço de exposição, já que ali foi feita a sua primeira exposição oficial. Por outro lado, é por sua influência direta que ocorreu a inauguração do Museu de Arte Contemporânea “José Pancetti”, o MACC, criado em 1965 e que representou para a cidade um novo espaço cultural, conforme atestam alguns dos seus membros:

“(...) acho o ponto mais importante o incentivo e a coragem para que a Secretária da Cultura da época, professora Jacy Milani, criasse o primeiro salão de Arte Contemporânea de

²² Jolumá BRITO, *Jornal Última Hora*, São Paulo, 24/09/59.

Campinas, numa reunião memorável no hall do Teatro Municipal. Isso eu acho que foi importantíssimo (...)" (B.C.)

"(...) Eu não tinha nada para dar para eles (Grupo Vanguarda), mas eles tinham muito a dar para mim (...) o mesmo sentido de progresso que esse Grupo tinha (...)" (J.M.)

"(...) por tudo que o Grupo fez, certo e errado, compensou, refletindo nos salões de Arte de Campinas; se constituiu um laboratório principalmente com as Bienais da época (...)" (B.C.)

É importante salientar que o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, tem seu nome homenageando o pintor José Pancetti, nascido em Campinas em 1904, que fez parte do Grupo Santa Helena na cidade de São Paulo, juntamente com Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, dentre outros.

Em meio à demolição do Teatro São Carlos, para dar lugar ao Teatro Municipal também demolido, uma sincronicidade e um dado acabam por despertar uma questão muito interessante: enquanto o Grupo, responsável pela fundação do Museu de Arte Contemporânea, em 1965, forçava um empreendimento diferente na cidade, Campinas premiava os artistas na noite de 2 de setembro de 1965, contemplando os destaques do primeiro Salão de Arte Contemporânea, e na madrugada daquele mesmo dia a demolição do Teatro Municipal acontecia.

Como poderiam coexistir atitudes tão ambíguas? De um lado, a premiação valoriza a Cultura, resgata os valores da arte pictórica, de outro, a destruição usurpa a grande divulgação do Teatro, da Música e da Dança.

De nada adiantaram vozes, como os historiadores José de Castro Mendes e José Roberto do Amaral Lapa, e umas dezenas de vozes a mais, conclamando à não destruição do teatro. Foi condenado a não mais existir, e exposições que lá se realizaram ficariam confinadas tão somente aos Salões de Arte Contemporânea.

Neste sentido, o Grupo Vanguarda também foi diretamente responsável pela criação dos Salões de Arte Contemporânea. De 1965 a 1988 realizaram-se em Campinas, treze salões de Arte Contemporânea. Os primeiros salões existentes possuíam qualidade e organização impecáveis, decorrido alguns anos, continuaram, mas longe da qualidade dos primeiros. Sabe-se, entretanto,

que a partir daí não houve mais salões em Campinas. Através de seus depoimentos pode-se perceber o que representavam os salões daquela época:

“(...) Então, se um grupo de dez, sete pessoas, como era o Vanguarda, chegasse em peso a São Paulo, com mais seus amigos, a gente tomaria o salão (...) Esse era o medo que os acadêmicos tinham, da tomada do salão. Porque você entrava, tomava e acabou (...)” (F.B.)

“(...) o último salão... disseram que era até Pré-Bienal do Brasil. (...)” (J.M.)

“(...) Os salões também tinham uma valia, pela razão de que aquele tempo (...) mais do que hoje... Havia os artistas já formados, e os novos, então, os nossos trabalhos eram confrontados com os mais antigos. Isso aí servia para nós como lição. Na época, os salões eram necessários para você se fazer presente na Arte, até fazer a carreira que desejasse (...)” (M.B.)

Assim os salões, segundo os depoimentos, misturaram as disputas internas que ocorriam pela hegemonia deles, a dimensão extraordinária e o âmbito de alcance desses salões; e o amadurecimento e o desenvolvimento que os artistas percebiam em seu trabalho participando deles. Mesmo se sentindo co-responsável pela criação do MACC, o terreno para sua implantação só seria doado tempos depois:

“(...) Em 1976, o milionário campineiro, residente em Nova York, Roque Mellilo, doou para a cidade, um edifício, de arquitetura contemporânea, onde se instalariam, no piso superior a Biblioteca Pública Municipal e no piso térreo, o Museu de Arte Contemporânea de Campinas.”²³

É bem verdade, que a instalação do MACC no seu lugar atual, ocorreu em 1976; no entanto, a polêmica acadêmicos e contemporâneos continuava. Os acadêmicos queriam a criação de um museu para si, enquanto os contemporâneos evidentemente, não aceitavam a sua presença, já que o museu era dedicado a esses últimos. De tal forma, que se o Teatro Municipal serviu de espaço dedicado às suas exposições, agora o MACC era o seu mais novo espaço. Um depoimento aponta na direção dessa promessa:

“(...) aquele prédio (do projeto original do MACC), era em tamanho menor do que era o MAC em São Paulo, eu te digo que era feito para isso. Tinha tudo para dar certo, tinha em

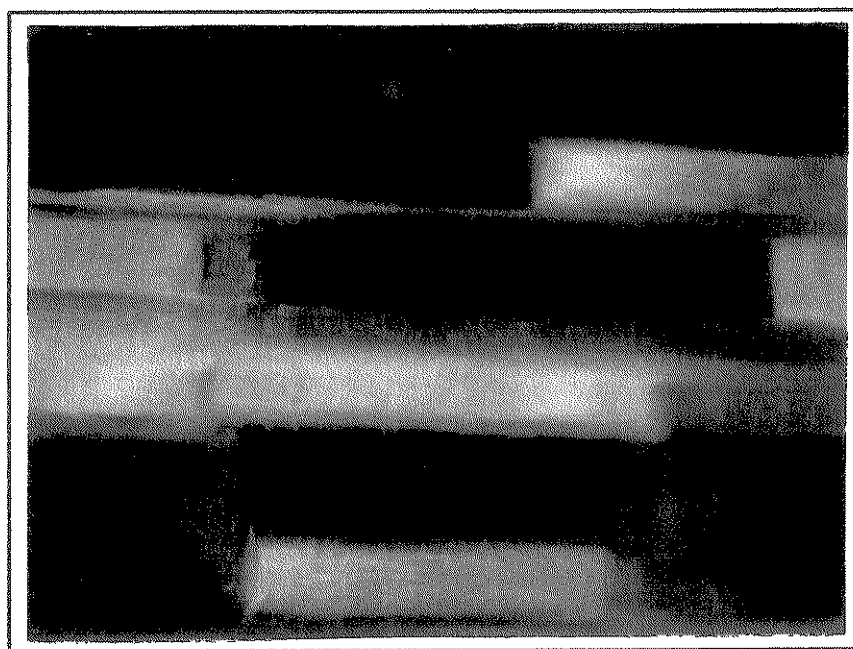
²³ Iracema Salgado, *Catálogo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas*, p. 4.

cima para fazer a Pinacoteca, que era o acervo antigo, que ainda existe não sei por onde, tinha lugar para oficinas de trabalho, máquinas, percursos de gravura... nunca foram abertos os caixões das máquinas... tinha tudo isso. Era uma beleza o prédio (...)" (J.M.)

O projeto inicial para a instalação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, o MACC possuía uma grande estrutura com salas de gravura, pintura e todo um complexo que seria montado em prédio adequado na Avenida da Saudade e que, por razões políticas, foi transferido para o lugar onde está instalado.

"(...) o Orestes,²⁴ o que fez daquele prédio? Trocou a troco de dívidas pela CPFL, o nosso Museu de Arte Contemporânea, que foi na Avenida da Saudade (...)" (J.M.)

Portanto, se o projeto inicial era tão complexo e organizado, o que pode estar evidente é que o prédio foi trocado por dívidas, deixando de existir naquele lugar com toda infra-estrutura, por causa de outros interesses políticos. Não sabemos o que teria ocasionado a desistência do antigo projeto, já que ele possuía toda uma infra-estrutura que o MACC atual não possui.



Marli Helena Moffa Pass

²⁴ Orestes Ouércia, Prefeito de Campinas, (1969-1972).

7. O Golpe de 64: Uma suspeita

As influências do Golpe de 64, foi sentida em toda sociedade brasileira. De alguma forma, a sociedade como um todo se viu cercada e impedida de se manifestar livremente em vários aspectos. Página extremamente conhecida, evitada e mal-vista da história brasileira, o Golpe representou claramente um retrocesso quando falamos de Cultura: obras foram censuradas, peças impedidas de serem apresentadas e a livre expressão foram hostilmente tratadas.

O Grupo Vanguarda se constituía um grupo atuante, exatamente quando ocorreu o Golpe. Portanto, esse grupo teria sido influenciado por ele? Houve impedimento de criação, das livres discussões sobre os temas mais abrangentes? Nos depoimentos tentamos responder a essas perguntas:

"(...) o prefeito Ruy Novaes,²⁵ Secretário, não foram maltratados (no DOPS) mas foram julgados como primários, dentro do panorama político. Eu pensei: " Ah, eu não estou só (...)" (J.M.)

"(...) o Quércia foi envolvido também. Chamaram a Jacy Milani na Escola de Cadetes (...) Ela me telefona, manda eu ir urgente no salão de Arte, trocar os trabalhos (...) eles poderiam me pegar também. Aí troquei por outros três, que deixaram durante muitos anos recebendo sol direto, diariamente e desapareceram (...)" (B.C.)

O que impressiona nesses relatos é exatamente a coação que as pessoas sofreram de forma direta ou indireta, segundo os relatos houve pressões para que retirassem trabalhos, para que alterassem os rumos de sua criação e de seu livre expressar, apesar de se considerarem apolíticos:

"(...) Não, o Grupo não, porque ele era totalmente apolítico, em todos os sentidos (...)" (B.C.)

O Golpe de 64, se não atingiu o Grupo deliberada e sistematicamente, impôs um cerceamento à livre expressão e pensamento, aqui podemos salientar que o Grupo fez parte, como toda sociedade brasileira, deste incômodo e indesejável. Não raro, depoimentos, se não reafirmam isso, abordam essa dúvida de forma enfática:

²⁵ Ruy Heilmeister Novaes, Prefeito de Campinas, (1964-1968).

"(...) Eu senti depois que decretaram o AI-5 (...)" (J.M.)

"(...) Eu fui procurada logo que veio gente nova para cá, pelo comandante (...)" (J.M.)

"(...) o homem (o comandante) estava lá assistindo tudo... tudo que eu mexesse ele estava lá (...)" (J.M.)

"(...) tanto que eu fui parar no DOPS, alguma coisa havia (...) talvez por ter meu nome lá no meio e tal (...)" (JM)

O Grupo Vanguarda pode não ter sofrido a ação direta da censura no Movimento de 64 no entanto pessoas ligadas indiretamente a ele sofreram represálias, tiveram seus trabalhos retirados de exposições e reiteraram (até onde era permitido pelo regime de então) os seus propósitos, de tal forma que não se pode negar a influência desse período histórico sobre os Vanguardistas. Há que se constatar, ainda, que dois anos após o Movimento, o Grupo Vanguarda se dividiu e não mais se reagrupou como grupo efetivamente constituído.

Teria sido também, uma das consequências daquele movimento? Deliberadamente, consideramos que não. Entretanto, não se pode negar, o aspecto ideológico de que foi dotado o Golpe de 64 e que, de forma geral, não só a sociedade se fez por sentir, mas também todo movimento artístico no Brasil, haja vista a quantidade enorme de textos, obras, músicas que foram censuradas, e que através desse recurso foram impedidas suas veiculações e suas divulgações. Campinas não se excluiria desse panorama, tanto que Jacy Milani, que coordenava a Secretaria de Cultura daquela época, dizia receber periodicamente visita de uma pessoa do Exército:

"(...) E a senhora costuma comemorar o Dia do Soldado?" "Disse: Desde que eu era professora primária de roça (...) Depois... é que cheguei a pensar : será que não era para saber o que eu estava fazendo dentro da Secretaria? (...)" (J.M.)

Certos depoimentos revelam sempre a coação direta, por vezes indireta, por que passaram os artistas ou pessoas ligadas à Cultura durante esse período, devido aos órgãos de censura "instalados". A sociedade ficou também censurada sob sua égide diretamente. Queremos crer que, se o Grupo Vanguarda necessitava de um certo apoio para desenvolver seus projetos, empreender novos rumos, a partir desse período pode ter recebido menos ainda, posto que a Cultura, a Educação e o livre pensar foram colocados como ostensivos e frontalmente opositores, como já sabemos. É bem provável, que a imaginação tenha perdido enormemente seus espaços. Portanto:

*"(...) A imaginação só se encontrava desperta entre os talentos da elite. A esta quantidade de outros escritos de circunstância e de combate, uma idéia moral uma aparência de patriotismo, uma bandeira conferia uma espécie de nobreza, recobrando aos olhos do público, dos autores e dos compiladores um motivo mais secreto (...)"*²⁶

O Vanguarda, em sua trajetória, passa pelo Golpe de 64. Se ele foi ou não decisivo para o seu sucesso ou para o seu insucesso, é uma questão que deixamos em aberto ; o que se acredita é que o período foi restritivo para artistas, criadores, teatrólogos e músicos. E esse caráter ficou marcado na história da Cultura do Brasil; ao lado disso, confirma-se a luta de seus membros por uma nova forma de expressão.

Aqui, no entanto, observaremos que, se de um lado vivíamos um período de intensas atividades culturais, de outro, fragmentava-se na força, a capacidade de reunificação e de criação dessa unidade. Nossa modernidade já aparece cambaleante e cerceadora: servem bem as palavras de Touraine:

*"(...) A força principal da modernidade, força de abertura de um mundo que estava cercado e fragmentado, se esgota à medida em que as mudanças se intensificam e aumenta a densidade em homens, em capitais, em bens de consumo, em instrumentos de controle social, e em armas."*²⁷

Se nesse período nossas novidades aparecem fragmentárias e reduzidas pela força do Estado, de outro o que aparece é o caráter atrativo e sedutor do consumo. A força criativa desse Grupo, portanto, só não desaparece de todo, porque as resistências por mantê-las ainda se tornam uma saída:

*"(...) A força libertadora da modernidade enfraquece à medida em que ela mesma triunfa. O apelo à luz é perturbador quando o mundo está mergulhado nas trevas e na ignorância, no isolamento e na servidão. Ele ainda é libertador na grande cidade iluminada noite e dia, onde as luzes que piscam atraem o comprador ou impõe a ele a propaganda do Estado."*²⁸

O Grupo Vanguarda atravessou os anos 60-70, por vezes, sem imaginar que parte houvera feito ou deixara de fazer no aspecto pictórico, que em determinado momento histórico,

²⁶ Renato ORTIZ, *Cultura Brasileira e identidade nacional*, p. 78.

²⁷ Alain TOURAINE, *Crítica da modernidade*, p. 100.

²⁸ *Ibid*, p. 99

poderia ter relações diretas ou mesmo indiretas com o que ocorreu em 64. Devido à censura existente, os artistas de maneira geral se viram tolhidos e por vezes inibidos em suas criações. Isso deu lugar a um movimento contrário a tudo aquilo que fosse censura ou impedimento da liberdade de criar, criando uma resistência ao momento em que viviam. Os depoimentos sempre apontam nesse sentido.

“(...) alguém telefonou para mim e disse:” Olha, a exposição está perdida. Eles disseram que não interessa aquilo. Vão fazer uma exposição das Forças Armadas. Vocês precisam retirar os quadros (...)” (T.P.)

“(...) Eu tive problema porque eu mexia na coisa, no vespeiro. E gostava de mexer, e gosto. Só que agora não tem muito o que mexer (...)” (B.C.)

Por vezes apontam claramente que o Golpe foi sentido por todos, que houve no Brasil um fechamento à liberdade de expressão, cujos efeitos sentimos até hoje, na falta de patrocínio à Cultura, nos investimentos mais acentuados nas Artes de maneira geral, e principalmente, na maneira com que a pintura, em seu aspecto mais amplo, está muito aquém de ser tratada como devia. Se isso se deve também ao Golpe de 64, é uma questão que deixo em aberto, o que se sabe ao certo é das dificuldades existentes naquele período:

“(...) Com o Bernardo Caro houve (...) com os cavalinhos (...) Existia essa censura às Artes (...)” (R.P.)

“(...) Eu declarei que gostava da censura, mas gostava porque eu ficava muito mais criativo, para poder burlá-la. E por essa frase fui muito mal interpretado. Sou contra a censura, lógico(...)” (B.C.)

CAPÍTULO II

1. O Manifesto: suas intenções publicadas²⁹

Manifestar, segundo Antonio Geraldo da Cunha, no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, representa o que é tornar público, notório, apresentar, declarar, revelar, divulgar. Do latim *manifestare* = manifestação, ou então *manifestatio-onis* = manifestante manifesto, adj. sm., é o que torna patente, claro, evidente, uma declaração pública.



Enéas Daldicea

²⁹ As citações em negrito foram extraídas do manifesto do Grupo Vanguarda publicado no Jornal do Centro de

JORNAL

campinas julho 1958

centro
de
ciências
letras
e artes

neste número:

a. a. heinzi
alfredo procaecio
augusto de campos
augusto nadalutti
andré sampato
décio pignatari
francisco de siqueira
haroldo de campos
j. r. amaral lapa
ronaldo azeredo
alfredo voipi
francisco biojone
gerald de souza
m. h. motta-paes
mário bueno
raul pôrto
thomaz perina

este jornal tentará refletir o esforço dos jovens — não nos referimos à idade cronológica — que pressentem próxima a chegada do dia em que acabará na província o mito dos artistas-só-nome (ver manifesto grupo vanguarda) e o vício retórico será substituído por uma crítica sem tragédias, sem usura, consensual com as diretrizes urejadas da arte que hoje se pratica.

o movimento renovador deve, forçosamente, partir do centro de ciências, letras e artes, entidade possuidora de um patrimônio material relativamente estável (todos sabemos a dificuldade de manter-se uma organização de tal gênero) e, aí é que está a vantagem, de um patrimônio cultural renovável, não havendo nenhum obstáculo — nenhum que o trabalho conscientemente dirigido não possa superar — que o impeça de transformar-se num centro cultural uptodate, vivo, inovador, que oponha aos adjetivos desmoralizados com que se costuma enfeitar campinas o seu nome concreto, não como símbolo: mas a coisa em si.

um centro sem mófo, perfeitamente harmonizado com o espírito da cidade que caminha numa evolução lógica, atualização fria da escala de valores, em relação ao que se faz, não ao que se fez ou se pretende fazer.

centro reação instantânea — orientado para a frente — departamentos-laboratórios-experimentais, não divulgadores de velharias do tipo que não traz nenhuma contribuição nova, não ajuda as novas gerações a encontrar a expressão artística do mundo atual — a sua expressão artística.

o departamento de literatura concentra neste jornal todo o seu programa de realizações, por uma arte em si, geral, qualquer tendência, desde que seja legítima e nova, qualquer movimento cujo sentido seja para a frente.

se o jornal não morrer do mal de dois números — e tudo faremos para que isso não aconteça — terá o centro um órgão espelho, divulgador das resultantes do trabalho cultural que nele se realiza e que é a mais palpável esperança de que dispomos senão para um futuro, pelo menos para um hoje com seu valor vocabular inalterado.

dentro das limitações técnicas que nos são impostas, procuraremos dar a esta folha uma feição gráfico-estética funcional e atuante, renovação em toda linha, nosso propósito.

manifesto grupo vanguarda: última página



décio pignatari ao quadro-negro do centro de ciências demonstrando a linha evolutiva da poesia concreta. embora não contando com o apoio de grande número de pessoas que — por ofício ou por vocação — deveriam ter comparecido — foi assistida por um auditório atento — conversa sem tragédias — que, não fosse o fato de o poeta ter que retornar a são paulo na mesma noite, teria ido muito além dos limites de tempo fixados.

apresentação: grupo noigandres na página

problemática de Vieira

José Roberto do Amaral Inpa

Com a leitura deste ensaio crítico, que o sr. Jamil Almansur Haddad realizou, para a apresentação barroca dos Sermões de Vieira (1), voltamos a haurir a vontade sempre renovada de perflorar as letras clássicas do grande jesuíta. Reencontramos com o mesmo entusiasmo o imortal orador, o «Crístono Português», aquele «Padre Grande» dos selvagens de Mato Grosso, das nossas adolescentes leituras do pe. E. Carei.

Aquele mesma permanência, que faz de Vieira uma individualidade excepcional, encontramos agora, também, nesta sua «modernidade» brasileira, proveniente principalmente por três acontecimentos literários, relativamente recentes, que lhe evocaram o nome, a figura e a obra, isto é: o lançamento de seus Sermões Completos, em edição monumental pela Editora das Américas, o estudo do sr. Ivan Lins: «Aspectos do Pe. Antônio Vieira», ensaio bibliográfico lançado pela Livraria São José e este ensaio crítico «Vieira e o barroco» do sr. Jamil Almansur Haddad.

Este ensaísta colocou-se, com as suas setenta páginas de exegese literária dos Sermões, na linha dos grandes estudiosos de Vieira, como João Francisco Lisboa, Antônio Sérgio, João Lúcio de Azevedo, Ivan Lins e outros. O seu estudo merece especial atenção pelo que, aliás, tem caracterizado as modernas interpretações, que se têm feito do jesuíta. Procurou nas raízes de sentido psico-social a compreensão do homem e da palavra de Vieira, cuja atenção repousava antigamente só no estudo das qualidades puramente retóricas e filológicas, a que os filólogos e estudiosos do estiloismo haviam perquirido num vasculhar impressionante, mas no qual, evidentemente, faltava o calor humano e a integração completa do biografado no seu momento histórico, numa trajetória para a posteridade. E, este ensaio do autor de «Revisão do Centro Alvea», num campo de delicada especulação como o é, na verdade, o do barroco, prova cabalmente a fonte inesgotável de estudos, que representam os Sermões, pois mais do que Vieira escreveu e falou, como na maneira como é o fez, do que propriamente na sua realidade humana, é que o ensaísta encontra, neste trabalho, os elementos de sua pesquisa e de suas conclusões sobre Vieira e o barroco.

Eis, portanto, as coordenadas modernas que o autor define nos elementos axiológicos que ele alinha nestas páginas, das mais interessantes e inteligentes.

Além das inegáveis qualidades de ensaísta, que tem o sr. Jamil Almansur Haddad, realçadas neste estudo de

ro, mister se faz lembrar o seu equilíbrio e isenção dogmática ao situar o grande jesuíta, literariamente, como algo que se confunde entre as duas pátrias, levado pela própria interioridade do seu «momento histórico», que nos impede de julgá-lo exclusivamente só brasileiro ou só português.

Restaria verificarmos nos autores coevos do jesuíta, se permaneceram, também, essa indecisão, reflexo sociológico, histórico e literário de uma realidade, que então e para muitos era simples desdobramento da português.

A riqueza extraordinária do seu estilo, para nós inigualável na pátria-frase, é estudada com toda a exaustiva atenção que o formalismo exige. O estupefacente e o anódino, a postura, os gestos, a voz do orador, em tudo procurando estabelecer a justificativa do barroco, distribuído em elementos relativamente fáceis para o autor apontar, quais sejam: o heroísmo, o misticismo, o erotismo, a crueldade e a sensualidade.

Nesse sentido, o autor dissecou o imortal jesuíta literariamente.

Pratica um corte vertical nos Sermões, estabelecendo as suas grandes linhas nas pressões, que conduziram habitualmente ao barroco brasileiro.

Nas suas considerações, alinhavadas à luz de fatos e econômica bibliografia e de conceitos sérios e científicos, chega a considerar comportamentos sociológicos, que consideramos falazes para a compreensão do momento histórico em que viveu Vieira. Exemplos são a revelação de que, entre os primeiros prosélitos de Santo Inácio de Loyola, encontravam-se, principalmente, mulheres de má vida, cujas inclinações o ensaísta procura aproximar das coordenadas barrocas. O Sermão do Demônio Mudo (o espelho) é, nesse sentido, muito sintomático.

Por outro lado, os estudos que o sr. J.A.H. processa das características de retórica, motivação, público, etc., dos sermões, também, são dos mais interessantes. Não é esquecida a decantada coragem de Vieira, que concilia Deus e verbera, muitas vezes, até a efeminação de oradores sacros do seu tempo.

A aversão de Vieira à mulher e outras inúmeras facetas daquela invejável personalidade são enfatizadas, tendo já sido muitas estudadas por autores, que nelas apenas não haviam procurado as raízes ou a justificativa das inclinações e do comportamento barroco.

Outro aspecto interessante do ensaio do sr. Jamil é o linguajar em que estão vazados os conceitos que expende diante de preciosismos, como: «divinizadas, catifélicas, doseagem, astianismo (sic!) etc., ou de alguns descuidos de acentuação e mesmo uma definição como esta: «romanos áridos e chatos» (?), acabamos, talvez, por concluir que o autor escreve barroco. Um crítico barroco para uma literatura barroca, que positivamente vamos releucobrimdo.

Este ensaio mereceria de nossa parte um comentário que melhor pudessem realçar as conclusões interessantes e as observações e opiniões do seu autor que nos despertaram, deveras, a atenção e que nos levam muitas vezes a discordar do mesmo. En-

apresentação

NOIGANDRES, EH, NOIGANDRES,
NOW WATH THE DEFFIL CAN THAT MEAN!

EZRA POUND

grupo noigandres

décio pignatari

ronaldo azeredo

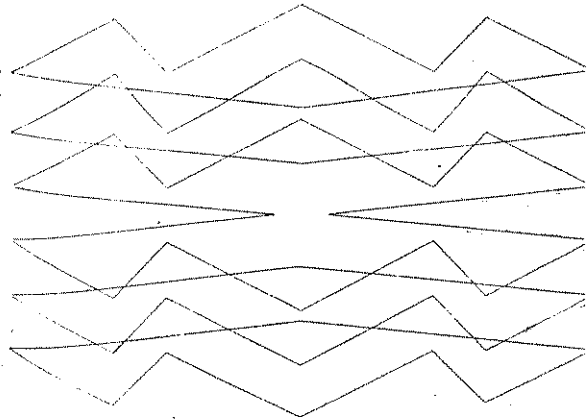
augusto de campos
haroldo

trabalho de equipe
consciente

procura na literatura universal das experiências capazes de compor as resultantes de uma poesia atual e atuante. Interligação entre todas as artes. plano-piloto para a nova poesia. divulgação. tradução/adaptação de poemas antes reputados como intraduzíveis. demonstração da poesia/problema verbalizado em ação de arejamento na poesia poema objeto útil integrado em nossa época

três tanto, um debate não poderia, evidentemente, ter abrigo nesta dúzia de agudados parágrafos aqui redigidos. Mas, não faz mal, o tempo e as obrigações nos permitindo, vamos dar um longo passeio pelos Sermões, e neles, por certo, encontraremos, então, milhares de oportunidades para o cotêjo das modernas interpretações barrocas do grande jesuíta, à luz radiosa dos seus textos de prédica, que são fonte inesgotável de revelações.

(1) JAMIL ALMANSUR HADDAD — «Sermões do Padre Antônio Vieira — Seleção com ensaio crítico de Jamil Almansur Haddad — Companhia Editora Nacional — São Paulo — 1957.



arte-viva

ôlho vivo



AUDIÇÕES DOMINICAIS NO AUDITÓRIO DO CENTRO DE CIÊNCIAS

A diretoria do departamento de música, seta. Viltória Cannellari — presidente do centro acadêmico Heitor Villa-Lobos, — programou para este mês audições dominicais que serão realizadas pela manhã, no auditório do centro, com a presença dos conservatórios locais. A oportunidade será ótima para mais um contato dos departamentos laboratórios experimentais do centro com os estudantes de música da cidade, desde que daí se poderá afetar o grau do progresso dessas estudantes — proporcionando uma intercomunicação necessária e oportuna.

Além das audições de discos semanais — que o departamento pretende realizar dentro de uma orientação amplamente dedicada a todos os gêneros musicais — cogita-se de uma série de palestras-debates em torno das atuais tendências da composição musical — para o que serão convidados musicólogos conhecidos pelos seus trabalhos sobre esses problemas.

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Os testes realizados a fim de selecionar candidatos para a turma de teatro sob a direção do ator Salomão Guiz demonstraram claramente a possibilidade de se fazer um aproveitamento dos elementos locais que — jostem em sua maioria — aliam-se com entusiasmo desuando à realização para os testes — vocacionais e de inteligência — aos quais Salomão Guiz soube comunicar interesse e método racionalmente dirigidos.

De maneira tal que as aulas têm sido orientadas num sentido tendente a provocar uma mentalidade de trabalho de equipe, conversa sem trogloditas, apuro intelectual sem os inconvenientes do intelectualismo, que tem, até agora, constituído sério entrave a qualquer forma de evolução cultural em Campinas.

Esse aspecto de trabalho — centro-entidade-viva — desdenhando por essa e por outras atividades dos departamentos — levou a atual diretoria a pensar seriamente em construir mais um pavilhão no prédio do centro de ciências, para se fazer nele um teatro pequeno, que serviria também como auditório-sala de conferências, dando das mais modernos requisitos da técnica, e que teria, inclusive, aparelhamento de ar condicionado.

O Dr. Hercilano Gouvêa Neto

... presidente do Centro de Ciências, Letras e Artes — recebeu carta do Dr. Francisco Curt Lange — Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia — na condição de técnico-delegado da Unesco no Brasil e como membro da Associação Internacional de Bibliotecários Musicais e do Arquivo Internacional de Cartas de Músicos, manifestando o desejo de fazer um levantamento de todos os documentos existentes na Sala-Museu de Carlos Gomes, fotografando-os por meio de microfílm, tendo em mira a publicação de um catálogo comentado ou pelo Instituto Nacional do Livro ou pelo Ministério da Educação. Acrescenta o musicista que os documentos históricos de maior importância poderão ser incluídos nos volumes de

Monumenta Musicae Brasiliacae, setor paulista, trabalhos técnicos especializados que exigirão grande soma de conhecimentos além de recursos materiais que o Dr. Francisco Curt Lange espera obter aqui mesmo, no Brasil.

Na sua estada em Campinas, o diretor do Instituto Panamericano de Musicologia oferecerá um ciclo de conferências auspiciadas pelo Centro de Ciências.

José Roberto do Amaral Lapa, Francisco de Nogueira e Maria José Pupo Nogueira, compõem a diretoria do núcleo campineiro da União Brasileira de Escritores, eleitos na reunião de instalação recentemente realizada no Centro. Embora o número de pessoas presentes tenha sido significativo — boa parte dos intelectuais convidados não compareceu e não se deu ao trabalho de dizer porque assim fez.

A II Exposição de Arte Contemporânea arrejou o clima artístico da cidade, provocou pronunciamentos pela imprensa e teve a virtude de propiciar um ambiente atual, intelectual e materialmente falando.

O local, loja cedida pelos proprietários da Casa Esquel, não poderia ser melhor.

O Vereiro e escritor João Amândula está trabalhando há já dois anos na feitura de um dicionário Italiano-português que promete ser dos mais completos realizados até hoje. Tendo em vista a importância que a língua Italiana vem assumindo no campo literário e científico a obra de João Amândula se revela de interesse e oportunidade.

a II exposição de arte contemporânea, encerrada dia 6 último, teve em todo o seu desenvolvimento a principal preocupação de aproximar artistas do público, desfazendo o mito de artista-genio incompreendido, fazendo ver a vontade de construir arte-útil, além da moldura, com a mesma intenção do operário que constrói uma cadeira, do engenheiro que ergue uma ponte, o estreito contacto com escritores, críticos, e outros artistas, permitiu o princípio da abolição de arte-estranque, e funcionamento de arte-relação|correlação|intercomunicante|interserviço|ligação total.

a formação do grupo vanguarda se deu em virtude da necessidade de lutar em conjunto pelos mesmos princípios, pois impossível falar a uma só voz, lutar só contra os gestos de escárnio, as risadas dos inocentes, os ataques de meia e de lóla inteira dos que se obrigam obrigados a comentar tudo que perturba o quadrado super-perfeito de sua paz pré-fabricada. a seriedade do movimento liquidou com as preterções dos comentaristas, não obstante a arma do silêncio também seja contundente.

dentro de seus propósitos, os formadores do grupo pretendem: criar um ambiente de ajuda mútua, de troca de informações, comunicação de experiências, cuja aspiração maior é a formação de um atelier coletivo, onde se possa trabalhar sem problemas, sem quebra da estabilidade que deve ter um grupo com proposições sérias de combate.

avaliar a reação provocada na opinião pública, seria arriscar demais, mas podemos dizer que houve interesse, não importa de que forma, e interesse que se comprovou numa média diária de frequência talvez nunca alcançada, criando um ambiente de debate vivo, por coisa viva. rixtos se arriscavam a catar pérola no cartaz, numa preocupação pelos detalhes, falso ouvir, que não atua na vida prática, na observação do fenômeno artístico renovador que se elabora desde os menores objetos até a geladeira e o automóvel. notamos também que as maiores risadas partiam de mças, muitas com vestidos que eram exposições ambulantes das mais avançadas tendências.

inutil querer desligar|ignorar a necessidade primária da arte atual, não aceitá-la é incoerência com a época, pode-se quando muito fazer restrições, temos necessidade do artista e principalmente do artista-especializado: paginador (manchete), o cruzeiro, a cigarra, suplemento jornal do Brasil, decorador, vitrinista, arquiteto (edifício Itatiaia, palácio da alvorada), etc. eles são responsáveis pela nossa revista semanal, pelos objetos de uso pessoal, pelos utensílios de uso doméstico, pelas padronagens de tecidos, linhas do automóvel — tudo em consonância com o evoluir constante da arte, que se tenta negar|abafar.

importante frisar que mesmo dentro de seus quadros um artista pode influir para um novo mundo de formas, ex.: mondrian — decoração|páginação|objetos|fachada|disposição de móveis|tecidos|móveis.

a II exposição de arte contemporânea serve de exemplo claro de boa vontade, de disposição, de mostrar que se pode fazer alguma coisa, ligação para ser aprendida, merecendo todo o apoio de quem se interessa diretamente pela arte, que está presente, que vive|puxa junto de nós, como coisa nossa, que realmente é.

CURSOS EM FUNCIONAMENTO NO CENTRO DE CIÊNCIAS

- TERÇAS-FEIRAS — DAS 20 AS 21 HORAS:
 PORTUGUES — Prof. José Alexandre dos Santos Ribeiro
 QUINTAS-FEIRAS — DAS 20 AS 21 HORAS:
 FRANCÊS — Prof.ª Alba Carneiro Vidigal, sob a orientação da Aliança Francesa
 QUARTAS-FEIRAS — AS 16,30 HORAS:
 ARABÊ — Prof. Ragi Khouri (foi acrescentada mais uma aula aos sábados das 17 às 18 h.)
 SÁBADOS:
 INGLÊS — Prof.ª Seta, Carin Deuber
 Das 14 às 15 horas — para principiantes
 Das 15 às 16 horas — Conversação
 ALEMÃO — Prof. Ernesto Manoel Zink
 Das 15 às 16 horas — para principiantes
 Das 16 às 17 horas — para os mais adelantados
 Das 17 às 18 horas — para os médios
 ESPANHOL — Prof. Dr. André Puig Comerma
 Das 16 às 17 horas
 JAPONÊS — Prof. Walter Soares Cunha Blumenthal
 Das 17 às 18 horas
 CURSO DE TEATRO — Prof. Salomão Guiz
 QUARTAS E SEXTAS-FEIRAS — Das 20 às 22 horas:
 CURSO DE DICÇÃO — Prof.ª Maria José Cardoso
 TERÇAS-FEIRAS — Das 21,15 às 22,15 horas:
 CURSO DE ANIMAÇÃO CINEMATOGRAFICA
 DIAS: 1 E 15 DE JULHO — 5 E 9 DE AGOSTO — 2, 16 E 30 DE SETEMBRO — 7 E 21 DE OUTUBRO — 4 DE NOVEMBRO — 2 E 15 DE DEZEMBRO.

Journal do centro de ciências, letras e artes publicação bi-mensal editada pelo departamento de literatura com a colaboração de todos os outros departamentos. a redação não endossa, necessariamente, conceitos emitidos em artigos assinados.

| | |
|-------------------------|---|
| alberto amândula heinzl | redação |
| raul porto | lay-out paginação |
| composição e impressão | gráfica palmetas rua Álvares Machado, 949 |
| enderço | bernardino de campos, 288 caixa 76 campinas são paulo |

hombre
hambre
hembra

hombre
hambre
hembra

hombre
hembra
hambre

ruaruaruasol
ruaruasolrua
ruasolruarua
solruaruarua
ruaruaruas

sem um numero

um numero

numero

zero

um

o

ru

mero

numero

um numero

um sem numero

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos n

nem menos

pirandello, o diabo e papini

francisco de siqueira

Ao terminar a leitura de «O Diabo», de Giovanni Papini, qualquer um que se tenha embragado de Pirandello — como o fiquel, de maneira irrecusável, ao entrar em contacto com a sua obra — sente não pertença, aquela excessiva, ao pai de Mattia Pascal. De fato, ninguém como Pirandello e nada como a sua arma acurada seria capaz de configurar, com seriedade, a instituição permanente de Lucifer.

Pode parecer um contrasenso, mas Luigi Pirandello teve maiores e melhores oportunidades de conversar com o Demônio. Ao humorista pertence um dom exclusivo — o dom sagrado do humor. A participação da ironia na obra de arte atinge limites que se confinam com as linhas do inferno. Como ao filósofo cabe a procura da manifestação da verdade, é, decerto, daquela perfeita adequação da coisa com seu arquétipo, ao humorista é ofertado o roteiro que se aproxima, inquestionavelmente, dos mesmos objetivos.

O estudioso — seja filósofo ou não — vai neste caminho e é tão mesmo escuro, mas, ao mais das vezes, construiu. O humorista descobre, intuitivamente, as sendas mais curtas, os atalhos mais justos. E chega, às claras, muito antes daquele que se perde, às horas mortas, atrás dos formulários indecifráveis da pedra filosofal...

O humorista vai, sozinho, e, talvez, inconscientemente — por pelos mesmos caminhos, por novos senderos, e nos oferta a mesma realidade, como numa passe de prestidigitação. Assim, Luigi Pirandello chegaria a decifrar Lucifer com maior lucidez que Papini. Pirandello foi mais usado, porque mais puro, e mais inconsciente de seus próprios desígnios.

Quer em «O Falecido Mattia Pascal», ou «L'esciu», ou, ainda, «Il Vecchio e i giovani», enfim, naquilo tudo que Luigi Pirandello nos atira de chofre, diante dos olhos e dos destinos comuns — encontramos, áspere e mau, o dom demoníaco do humor, a perene resposta, o eco demorado das verdades que outros nos revelariam muito mais tarde, ao contacto do homem e da vida.

Em «Quaderni di Serafin? Gubbio, operatore (si gira)», ou em suas comédias, como manobra muito especial se pode observar em «Sel personaggi in cerca d'autore», percebe-se que Pirandello é um conhecedor de almas, um rebucador de consciências e, como tal, pode vendê-las e mesmo fazer pregões pela sua aquilatação. E, disto tudo, ressoa a voz inflexível do bom amigo do Diabo, daquele que pode prever o futuro, pelas mãos do príncipe das trevas. Por intermédio desta embaixador do Mal — e isto nos parece mais razoável do que pelos auses reclamados do Senhor — de vez que Pirandello esteve durante toda a sua vida muito ocupado em

leer enredos — nos dois sentidos — afastando, por pudicícia e prudência, o bom anjo da guarda, leva-e-traz dos páramos celestes.

Pode parecer um amontoado de considerações mais ou menos inválidas, mas que se ajustam à personalidade de Luigi Pirandello. Ninguém melhor do que ele poderia, doando adiantado o dom de sua demônica previsão, aquilatar dos desígnios que se reservam a Satã, diante da perfeita bondade de Deus.

São, quando nada, alguns pontos que se oferecem — a não mais capaz — para uma verificação demorada e autêntica dos necessários estudos, da possibilidade que tinha Pirandello, com aquele inato palpável de humor, para a melhor caracterização da história de Lucifer.

Mas, o que nos resta, disto que se ainhava, é a fato incontestável de que Pirandello, nessa peripetia luctuosa que se submetia — porque ser ironista é defender-se das ares da vida — é o mais significativo repertório da inquietação do século, dessa transmutação de valores e, portanto, da conveniência presente da perda — mesmo para o Grande Mal — mesmo para o próprio Demônio.

«O Diabo», Giovanni Papini — «Casa de Estudantes», Editora.

Departamento de economia

os níveis do salário e a indústria

a. nadalutti

São comuns as queixas de certos setores industriais quanto à instabilidade do mercado consumidor brasileiro.

«Agora está melhorando» ou «isto mês o movimento está mais fraco» estão de certa forma, tornando-se um lugar comum e quase um permanente estado de espírito na classe industrial, provocado pelas flutuações constantes de um mercado instável, por força do aumento constante e progressivo do ritmo inflacionário que o governo não consegue ou não quer deter.

O aumento do custo de vida provocado pela inflação e a determinação legal da revisão do salário mínimo de dois em dois anos, determinam o aparecimento de um ciclo que chamaremos de «ciclo do salário mínimo», para o qual a indústria, e mais particularmente a manufatura dos bens de consumo, paga um pesado taxa.

A revisão dos salários é, geralmente, precedida de uma série de demarques para formação de comissões, com muita demagogia e muitos interesses de perimeto. Instalam-se as comissões e os jornais, de modo próprio, ou por meio de alguém, estão manejando os cordões, começando a noticiar os prováveis salários, com sensacionalismo, provocando imediatamente o sustento de defesa dos comerciantes, que, além de aumentarem os preços, começam a

elevar produtos para ganhar em sua alta inevitáveis que cada notícia sobre os salários vai provocando. Nesse período, a indústria prospera, vende tudo quanto fabrica, não dá para as encomendas que o comércio lhe faz, para guardar e, também, para a venda imediata, uma vez que o preço dos aumentos atinge também o consumidor e este começa a comprar, mesmo sem necessidade, favorecendo a inflação.

Foi o que aconteceu em 1956. Quando toda a indústria pensou que os novos níveis de salário, tendo os mãos dos consumidores, iriam determinar o aumento da produção dos produtos produzidos, foi surpreendida por uma queda brusca no faturamento, mesmo nos meses de outubro, novembro e dezembro, que, normalmente, são os melhores.

Tal fenômeno perituro por muitos meses, derrubando previsões e planos industriais e a situação só melhorou quando o comércio vendeu o estoque acumulado e recomprou, modestamente, o novo ciclo a partir de agosto de 1957.

Desse mês em diante, as indústrias começaram a sentir a melhora no movimento de vendas, mas crescendo lentamente, que se mantém neste ano, apesar das dificuldades econômicas do país e das notícias alarmistas com que nos defrontamos cada dia.

É a repetição das situações anteriores. As compras não aumentando até a decretação do novo salário e, a partir daí, viram uma nova série de movimentos para a indústria, com toda a sua corte de negociações, empregados e empregadores.

É no fundo de todos estes eternos prejudicados que os consumidores, apesar de suas máximas esperanças, não se concretiza: receber um aumento com que realmente possam comprar mais.

Como vimos, isso acontece porque nas comissões de salários mínimo e a própria instituição da revisão salarial nunca cumpriram a finalidade de beneficiar os trabalhadores (não esquecer que, a todo aumento de salário, deve corresponder um aumento de produção, sem o que a inflação será agravada e hipotético, portanto, o benefício).

A revisão tem sido mais uma forma de demagogia, de aproveitamento perigoso da esperança popular em favor de situações políticas que devem ser mantidas a qualquer custo.

O resultado é sempre o mesmo: insatisfação das massas consumidoras e preocupações para a indústria.

Há, pois, necessidade urgente de um estudo da situação antes que seja tarde e insatisfação, reprimida, extolte.

É preciso achar urgente, portanto, uma fórmula para evitar esses pontos de estrangulamento que atuam como desencorajadores das atividades produtivas.

psicanálise & auto-conhecimento

dr. andré samplao

Acabrinhado por frequentes insucessos e desenganos, entediado pelo isolamento em que vivia, Jeremy Portage meditava sobre sua situação. Era tímido, fugia às discussões e evitava intervir, mesmo quando solicitado, em toda contradição, até naqueles em que, dado a seus conhecimentos e suas experiências, poderia, com facilidade, impor-se como homem culto e inteligente. Sua antipatia moribunda à exibição própria, levava-o com frequência a desmular suas qualidades de estudioso e erudito, e, assim, procurava comumente empregar termos de glória em suas conversas. Mas se desincumbava no espírito desses termos e desconfiava como era, entristecia-se ante toda palavra ou gesto alheio em que estivesse haver moçoço à sua pessoa. Isso o obrigava constantemente, nas controvérsias diretas com seus interlocutores, a abandonar a arena das disputas, quando, pelas suas dotes de inteligência e cultura, poderia, muitas vezes, vencê-los facilmente. Entretanto, devido à sua posição, embora as vezes paulatinamente, virava assim de sua especialidade — Literatura e História — mas, embora com pareceres brilhantes e judiciosos (talvez por isso mesmo), sua atitude contraditória e seu sorriso acanhado como que pediam desculpas de sua intervenção. Era a depreciativa própria que o dominava, o modo da chacota e do esgarçado, a falta de confiança em si próprio.

Essas pensamentos melancólicos eram sempre acompanhados da comparação que fazia de si com seus amigos e conhecidos. Nenhum sofreria dessa timidez e assim Jeremy se inebriava num mundo restrito e tedioso. Como a comparação com todos que meditam sobre si mesmos, dessa comparação resultou um modo de comportamento que ele, angustiadamente, esforçava-se por seguir em todas as situações em que se encontrasse. Lera Freud e diversas obras sobre psicanálise, e sabia, portanto, que sua excessiva sensibilidade, seu receio do novo e do desconhecido, eram fruto de seu passado, de fatos que obstinadamente se ocultavam à sua consciência.

Max não se pode dizer que Jeremy se desconhecera completamente, pois as lembranças de suas lutas contra suas tendências e o estójo que fazia entre si e seus conhecidos, tudo isso o informava de seus defeitos e, até certo ponto, de sua capacidade de reação contra a sua timidez — reação que, em raras ocasiões, lhe conferia triunfos em debates a que não pudera fugir.

Max, afinal, em que estava ele pensando? É evidente que na sua pessoa, no seu Eu, pois este se compunha, não só de seus pensamentos de traças e desajustes, como também dos que defileiam da sensação que tinha de si mesmo — o sentimento de

que, não obstante as limitações do seu condicionamento, poderia ainda mudar a sua índole.

Nesse dia, porém, ocorreu a Jeremy que não lhe era possível livrar-se de seus pensamentos. A imposição do seu passado condicionante era forte demais. Talvez mesmo o conceito que fazia de si próprio, como possuidor da faculdade de controlar e coordenar seus pensamentos, fosse também uma balela, uma simples imposição desse mesmo passado. «Se estou pensando sobre mim, o meu Eu, esse mim assim pensado, nada mais é do que meu pensamento. A admiração da minha qualidade de pensante, a noção que tenho de minha capacidade de acolher e rejeitar pensamentos, isto é, de me amoldar a situações ou de contrariar elas me revoltar, essa admiração, por conseguinte, se trata apenas um pensamento a que, como os demais que me preocupam, não poderei de forma alguma resistir.

Mas Jeremy teve mais de prosseguir essas cogitações e não vislumbrando nada na sua que o libertasse de si mesmo, quis rematá-las da seguinte forma: «mas o desejo cujo objetivo é pensar sobre esse fato (que o controlador de pensamentos é novo pensamento) não pertence a um pensante, a uma entidade que tem a liberdade de escolher o dar coerência a seus pensamentos?»

Chegado a esse ponto, percebeu a Jeremy que uma nova camada de sua psique se lhe revelava. Diz ele de si para si: «meus pensamentos de limites, de depreciativa e de autoconfiança são os fatos mundo exterior no que, de uma ou outra forma, terei de enfrentar, é evidente que são determinados pelo passado que me formou. Compulsoriamente, evito dehes e suspiro motões e estôjos em qualquer palavra ou gesto menos claros. Mas quem está assim pensando (insistia angustiado) seria também um produto desse mesmo passado? Sinto-me presente nestas considerações, pois que, além do mais, as chamo «minhas». Esta sensação poderia também ser pensada, ou expressa, através de palavras, fato que provaria a não existência do pensante, mas apenas a do pensamento? Penso sobre minha timidez porque quero, porque, entre minha tendência à apatia e meu desejo de enfrentar a vida, escolho este último, embora me arriscando aos fracassos que até agora tenho sofrido. Minhas atitudes ante as ocorrências são uma imposição do passado, mas não são, por certo, meu desejo de liberdade, para delas me libertar. Admitis, admitindo que este meu desejo fosse também determinado pelo meu condicionamento como reação a estímulos atuais, ter-se-ia que admitir um outro pensante que elaborasse os pensamentos representativos desse meu desejo.

Jeremy começa então a examinar o seu Eu nesse novo nível: «Mas o meu modo de enfrentar os fatos que me desajustam sofreu — parece-me — um deslocamento. Apresentando-se agora como um desejo ou uma revolta contra aquele modo, ou como modo de ter medo daquelas fatos». Coisa semelhante se passaria com uma criança que, tendo a visão de fantasmas, alguém lhe dissesse que estes só aparecem nos medrosos. O medo, então, já não seria o de fantasmas,

mas o de ter medo de lembranças. De outro modo: Jeremy se extapera com a sua intuição, mas dizia a si mesmo: «Se eu pudesse não revelar minha timidez, se pudesse dominar os meus gestos e minha contração ante os circunstâncias, ou não transparecer o meu encoberto, lançando ante as chacotas reais ou imaginárias, aí eu me libertaria da humilhação de ser tido como indolente, pois o que, acima de tudo, me impede de o fazer é o receio de que notem a minha timidez e o meu vexame. Guardando-os comigo, eu os toleraria entocemente nas minhas relações e no meu trabalho.

Mas, Jeremy aprofundou um pouco mais essas reflexões e, assim, concluiu que o modo de ter medo nos fatos que o afligiam (ou o modo de externar seu vexame ante os motões) é de nada mais era do que o modo a fazer nos mesmos fatos. De mesmo modo que o modo que a criança livre de ter medo aos fantasmas, seria simplesmente o modo de fantasmata. Estava, pois, este segundo pensamento reduzido a meros pensamentos e desaparentes cogitações do início de sua meditação.

Mas talvez em não se considerar (ou à sensação de si próprio) como simples ideia — cristalização de pensamentos — imposta pelo seu passado, e assim se interrogava a si mesmo: «Mas, quem reduziu o segundo pensamento a pensamentos, não é ele fato ou pensante ou eu mesmo? Se não fosse, tratar-se-ia, em todo, de uma terceira camada de minha psique que, de meu eu considerado eu, receberia, em sua vez, os estímulos do mundo exterior, e assim, de uma ou outra forma, terei de enfrentar, é evidente que são determinados pelo passado que me formou. Compulsoriamente, evito dehes e suspiro motões e estôjos em qualquer palavra ou gesto menos claros. Mas quem está assim pensando (insistia angustiado) seria também um produto desse mesmo passado? Sinto-me presente nestas considerações, pois que, além do mais, as chamo «minhas». Esta sensação poderia também ser pensada, ou expressa, através de palavras, fato que provaria a não existência do pensante, mas apenas a do pensamento? Penso sobre minha timidez porque quero, porque, entre minha tendência à apatia e meu desejo de enfrentar a vida, escolho este último, embora me arriscando aos fracassos que até agora tenho sofrido. Minhas atitudes ante as ocorrências são uma imposição do passado, mas não são, por certo, meu desejo de liberdade, para delas me libertar. Admitis, admitindo que este meu desejo fosse também determinado pelo meu condicionamento como reação a estímulos atuais, ter-se-ia que admitir um outro pensante que elaborasse os pensamentos representativos desse meu desejo.

Jeremy começa então a examinar o seu Eu nesse novo nível: «Mas o meu modo de enfrentar os fatos que me desajustam sofreu — parece-me — um deslocamento. Apresentando-se agora como um desejo ou uma revolta contra aquele modo, ou como modo de ter medo daquelas fatos». Coisa semelhante se passaria com uma criança que, tendo a visão de fantasmas, alguém lhe dissesse que estes só aparecem nos medrosos. O medo, então, já não seria o de fantasmas,

| | | |
|-------|--------|--------|
| broca | vira | broca |
| broca | ferre | frola |
| broca | fura | gruta |
| broca | rouba | fala |
| broca | brune | blau |
| broca | zune | azul |
| broca | rui | sonata |
| broca | freime | pinho |
| broca | furta | cór |
| broca | breve | rato |
| broca | gera | vácuo |
| broca | cria | cume |
| broca | surge | novo |
| broca | supre | antigo |

alberto a heinzl

em época como a nossa, no individualismo, produto de uma febre, preferiamos, sem mais nada, o banal e o comum.

O poeta da verdade, o artista de verdade, considera os termos múltiplos e solidos como sinónimos ou, pelo menos, de significado facilmente transferível de um para outro. Aquêle que não sabe posicionar a própria solidão é infecundo em poesia. Na arte, pobre de imaginação e, sobretudo, não sabe estar só entre a multidão.

concreto e abstrato: o primeiro é uma expressão não original do pensamento, o segundo é legítima fonte do pensamento.

O que significa falar-se de movimento em uma obra de arte? a palavra arte já não traz implícita, por força, a idéia de movimento e sua presença constante? é impossível falar-se separadamente das duas coisas: em consequência advém que devemos refutar uma certa estética espúria e reconhecer, p. ex., em uma pala bizantina, o mesmo movimento íntimo de uma tela caravaggesca ou do pólo veronese.

O abstrato é a nova moral da pintura, como todos os sistemas lógicos e coerentes de, ou ser integralmente adotado, ou integralmente refulido.

criação não é o mesmo que composição, porque, conhecendo já, aprioristicamente, o caráter plástico de um objeto, conhece-se a emoção que produzirá.

por que razão, o protótipo, o homem deve ser sempre a medida das coisas?

não é preciso lutar o objeto se buscamos criação.

a pintura não é um modo de representação ou de imitação pura (convencional) da realidade. a arte não é passiva.

a arte é o nada no tudo ou, se quiserem, o contrário.

o artista é suicida por vocação. a arte é tristeza ou não seria lamento, seria simplesmente uma coisa fácil, mera banalidade.

a arte é, talvez, amor? tal

vez, mas não me interessa uma bela coisa nenhuma.

a arte não é uma coisa séria: é feita, diz picasso, da estreita união de contrários. é o contingente com valor de absoluto, o concreto que vale como superação da realidade, a realidade material cuja essência é pura abstração fantástica.

a arte é alógica: irracional, estando além do útil ou do inútil.

a arte é um todo indefinível: é o ponto onde o espírito e a matéria não mais existem como entidades bem distintas.

contem- em arte se anula sempre no objeto.

segundo alguns a arte é um agente civilizador: e isso que me importa?

não cremos numa exumação da arte, nem há retorno de qualquer gênero, porque não se pode viver duas vezes a mesma experiência: isso é contrário à estrutura mental da humanidade.

nada de concreto se pode dizer visando definir a arte, talvo que é o todo determina.

do irracionalmente, de positivo neste campo, podemos apenas constatar a gratuidade de toda definição que se põe sobre a base das banais doutrinas filosóficas.

a maior conquista da arte moderna está na afirmação de existência como caráter primordial.

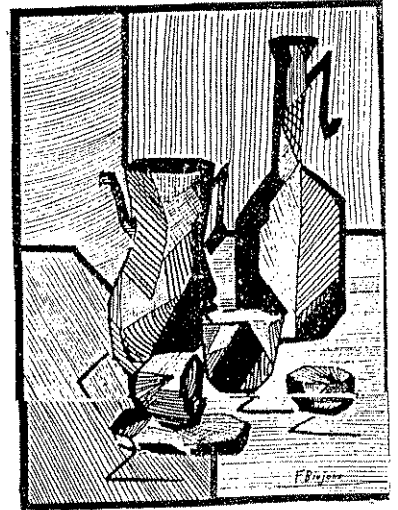
os estilos históricos são uma farsa, não existem porque estão fora de nós, e se ainda persistem em suas investidas, o fazem como parasitas.

a arte (chamada) heroica, nota sentimental de certas obras, assemelha-se a um incidente teatral, e por isso nos provoca o riso.

estilo é apenas um modo de pensar.

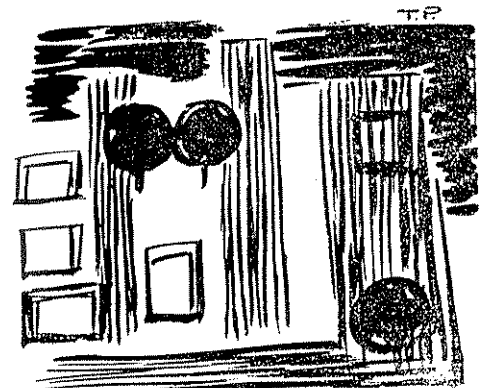
michelangelo igual a kandinski? e porque não? espintase com o cérebro e não com as mãos... (k, no seu livro "da espiritualidade na arte").

artista é aquele que, consumado o processo de libertação do tumulto sentimental, consegue objetivá-lo numa imagem lírica.



paradoxos

alfredo prucaccio



volpi

décio pignatari

O importante é ter o desenho, a idéia, a execução depois é fácil. Alfredo Volpi, 61 anos, esta frase simples — mas suficientemente irritante para a legião de pintores modernos académicos, figurativos ou não, daqui e do mundo — resume em si a criação e a superação do artesanato. Esse artesanato que, se não sempre ligado à figura, está sempre ligado a requintadas e torturadas contorções subjetivistas, solipsistas, místico-metafísicas: não teleguiada pelo falso humano. E no entanto, a frase é de Volpi, mestre artesão por excelência. Esta fala basta para sugerir a medida da singular revolução natural que Volpi operou em sua obra, de dez anos para cá.

Nascido em Lucca, Itália, 1896, Volpi tinha um ano e meio de idade quando sua família emigrou para o Brasil. Estudou. Encadeou-se. Aprendeu de decorador de paredes aos 16 anos — quando começou a pintar — promovido a decorador pouco tempo depois de casar, palácios e vilas de prósperos burgueses, de origem estrangeira em sua maioria. Peculiaridades da decoração de seu tempo: sala-de-visitas, sempre em estilo Luis XV; sala-de-jantar, diversificação: greco-romano, renascença ou barroco (anjinhos), se o dono era de origem italiana; monteco, se o origem Árabe. Nas casas menos pretensiosas, tinha mais liberdade e então se comprazia nos motivos geométricos. Há 30 anos atrás, em tempos bichudos, o decorador se arrebatava a pintar de paredes e ia a pé do Cambuiel a Santana para executar uma pequena empreitada. Nunca frequentou escola de arte ou professor. Aprendeu sozinho, com as coisas e as gentes, vendo o que via: o mundo das formas. Em 1924 expõe — pela primeira vez — três obras, no palácio das indústrias, com mais alguns companheiros. Vende seu primeiro quadro, confidencialmente: minha irmã eu mecofez. O tema, o problema da luz, a atmosfera lembram a conhecida obra de Vermeer, mas a técnica, impressionista, se dobra, pela cor e tonalidade, no quase impressionismo romântico de Monticelli. É reconhecido pintor, conhece outros pintores: Rebelo, Giacano, Zanini, do grupo Santa Helena (assim chamados por terem seus ateliês no edifício do mesmo nome situado na praça da Sé, onde ainda hoje se encontra o cine Santa Helena), ao qual, em verdade, não pertencem, mas que provavelmente o pintor por sua natureza popular, oposta à pintura de elites, conhece de fiore — «um belo artista...» — que costumava dizer de certo pintor célebre que «sua linha isto...» e indicava o punho, para significar: mera habilidade manual.

No período de 1930-41, embora habitando São Paulo, frequenta amêlie Ilanhaém, onde sua mulher convalesce. É dessa época a série de marinhas e casas que marca uma de suas fases: Impressionismo cedendo lugar ao expressionismo. Fixa-se em sua atual casa do Cambuiel, que conseguiria adquirir mais tarde, a duras penas. As ruínas, as gentes, as humildes fachadas de casas continuam a servir de tema às suas telas, e se ataca ao expressionismo com vigor: é de 1945 um violentíssimo, sensual, grotesco e fúnebre, esguio e exposto a um tempo, cinza e gêmeo, unya desumida e suor. Mas aí já se observa aquela que daí por diante seria a sua maior preocupação: limpar a cor. O piso em xadrez cinza e vermelho escuro, o manto-sudário azul celeste e o estrado marrom-rosado denotam essa preocupação.

É dizer que nesse ano, não tão distante assim, Volpi, para viver, se viu obrigado a pintar alegorias sacras (p. ex. — Cristo no horto das oliveiras), hiper-acadêmicas e lambe-língua, copiadas de estampas-modelos (com alterações para evitar acusações de plágio) que o produtor-vendedor lhe fornecia. Levou 40 dias para executar a primeira; achou uma

barbuidade, não tinha mais tempo para pintar de verdade. Na segunda encomenda, passou à produção em série, com sucesso: 4 em vinte dias. Finalmente, dominando inteiramente a técnica, já executava uma em apenas três dias. Pôz, classe média, cerca de 20 que, reproduzidas aos milhares, podem ser vistas em casas humildes e pequeno-burguesas desses brasis novos...

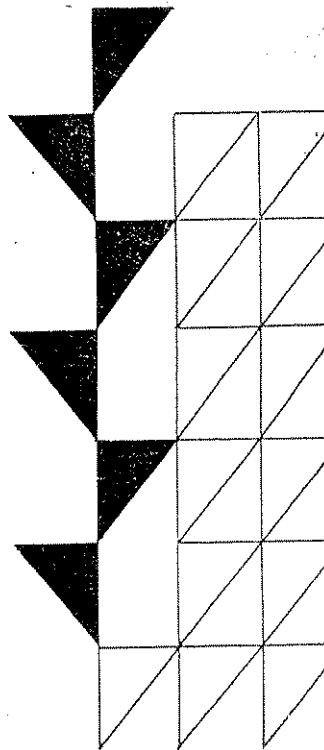
Instintiva, mas sólida, é a noção sentida, de 1946: as arquiteturas da figura humana e da cidade se correspondem quase que elemento por elemento. O mesmo pode ser visto na Nossa Senhora em o Aleuino, de autor barroco e popular; o drapado da cortina do tentilhão-nicho repete as ondulações dos gestos. Embora pronunciadamente se explicita de vez em quando a bidimensionalidade, sua primeira obra de atida tendência geométrica é cor — cores, terras, olivas — embora tonal abstrata, se distribui em grandes planos articulados na parte arquitetônica que serve de background à figura do Cristo. Essa parte, a mais importante, já lembra os chamados primitivos italianos (que Volpi só iria conhecer realmente três anos depois) / A atmosfera que estará presente ainda em sua última obra de casa: se não há a figura humana, que ver, a atmosfera das coisas mais sombreadas e dos corpos de certas gravuras de Goethe. É antes aquela atmosfera de maniconia mística, tipicamente mediterrânea, presente em Giotto, em seu genial discípulo Maso di Bianco, mal chamado Giotto (cf. São Silvestre resuscitando alguns mortos, Santa Croce, Florença), em Schiavo, Bellini, Pissarro, na pintura metafísica e mesmo num Carrá não-metafísico.

1948 marca o início de sua última série de casas, caracterizada pela bidimensionalidade e pela cor pura. Em 1950, vai à Europa pela primeira vez, graças a uma prévia subscrição de 24 obras (Cr\$ 72.000,00), que se executaria quando de novo no Brasil, pois na Europa preferiu ver a pintar. É a visão dos primitivos italianos — «quelli sapevano...» — reforçou e acelerou a evolução formal de sua obra, que acabou por se transformar numa das mais extraordinárias revoluções da história da pintura. Já na II. biennal, suas casas foram a grande surpresa e arrebataram para o seu autor o primeiro prêmio nacional de pintura (juntamente com Di Cavalcanti) — para o que muito contribuiu, segundo consta, a feliz intervenção dos delegados estrangeiros membros do júri...

Em sua obra, Volpi demonstra um interesse relativo pela figura humana: sua preferência vai para a paisagem e, na paisagem, a casa. A medida que a arquitetura visual da casa vai se confundindo com a do próprio quadro a cor vai se purificando: um Mondrian trinitense. E assim como Mondrian supera a ortogonalidade estática de sua obra neo-plasticista propriamente dita pela movimentação barroco-impressionista de elementos (chouge-wangle da última fase); e como Calder transpõe o neo-plasticismo de Mondrian para o dinâmico-planctário de seus móveis — Volpi aceita por agitar, pela variação de uns poucos elementos (janelas, portas, bandeiras de portas, a calva, gítonica fachada de suas casas preto e branco, vermelho e verde), propondo-se um problema de movimento, que se resolveria num tema típico: a ventolinha de papel. Confirmando a revolução, temos, a seguir, a pura estrutura dinâmica de seu grande audez branco e vermelho, onde os elementos que se reconciliam no centro do quadro retangular; incidência do branco confere a um mesmo branco duas qualidades distintas. Esta obra é, e é altamente, uma obra concretista, e das melhores, ainda que a Volpi não interesse, provavelmente, saber em que

isso se enquadra sua última fase. O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns — especialmente os da estrutura dinâmica — ainda que os meios de ataque à sua realização sejam diversos (Volpi fixou-se na tempera). Por outro lado, Volpi ignora o que sejam, tecnicamente, gestalt, topologia e coisas que tá — mas nem por isso é um primitivo, um ingênuo ou um equivocadamente influenciado sua educação e cultura visual, sua capacidade de rigor na organização de formas — dil crítico — fazem de Volpi um dos artistas mais conscientes e consequentes na evolução formal da própria obra. Longe de desprezar o valor do estudo, diz: «hoje, um pode aprender em 5 anos o que eu levei 30».

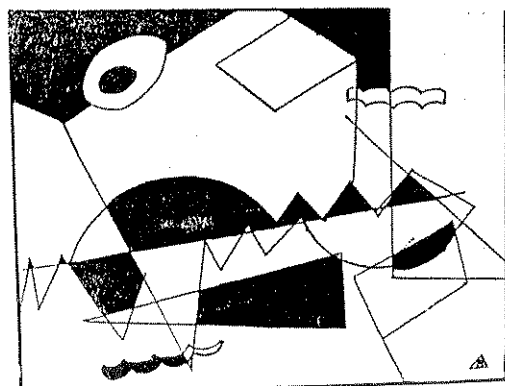
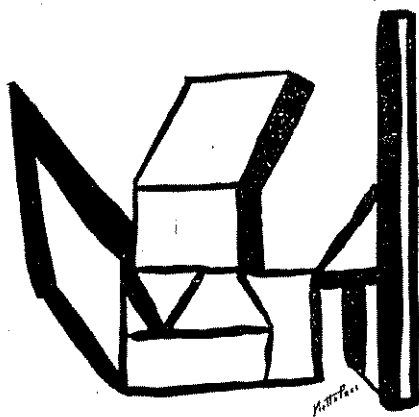
A isto se deve chamar, precisamente, o humano, pois é primário e arbitrário faz derivar a noção de humano meramente o anedótico figurativo, aliás, é bastante curioso esse vício e necessidade de alguns espíritos de algarimar o humano ao figurativo: na la base, toda a cultura árabe seria tachada de humana ou desumana, já que o Corão li terdiz a representação de figuras humanas. Volpi, além do mais, é um dos raros artistas brasileiros que não só não desairam depois dos 40, mas que tiveram a sabedoria e justa coragem de dar um bellissimo salto qualitativo em plena maturidade. Por tudo isto, os concretistas, que — empenhados justamente a fundação de uma tradição a atenção para esse Volpi, consideram-no não somente maior pintor brasileiro, mas entre os grandes pintores internacionais; Foram os concretistas os inspiradores das duas retrospectivas de Volpi: a de maio de 1956, realizada no museu do arte moderna e patrocinada pelo unido dos artistas plásticos, e a de junho-ano passado, realizada no museu de arte moderna do Rio. E no entanto, os responsáveis pela IV biennal não acataram a sugestão incluir Volpi entre os concorrentes ao prêmio internacional de pintura. Mas essa gente o poderá furtar-nos por muito mais tempo uma grandeza que os estraga.



manifesto:
 grupo
 vanguarda
 de
 campinas

como principio antes de tudo: movimento
 anti-modorra
 predicado essencial: fazer
 fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa
 por uma arte atual
 pela renovação|revificação constante e progressiva
 pela comunicação dos chamados segredos da arte
 anti-turris eburnea
 contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato
 por uma crítica partindo do exame da coisa feita
 NAO teritica s ou B? afirmação ou negação apoiada em pontos
 estranhos ao objeto
 interessa a obra em si s/ valor atual não o nome q a assina
 pelo surgimento de uma atitude de debate
 não basta dizer: isto é bom isto não presta
 cabe dizer: porque é bom ou porque não presta
 contra a cultura de almanaque
 contra a crítica à moda blackwood
 cumpre livrar a arte do misticismo inoculado pelos medalhões
 usas conscientes
 fuga " porém sabendo os liames impôr
 pela divulgação
 escrever nos muros e andaimos se fôr preciso
 arte para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas
 coerência c/ o atual estágio evolutivo da civilização
 um poema é um poema
 uma tela é uma tela
 coisas não necessariamente ligadas
 a uma idéia determinada
 de cujo esforço de expressão surgiram
 sobrepor-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado
 a tratados superados
 aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada no bronze
 deva ter penas e cheiro de andorinha
 propor|mostrar|demonstrar|fazer|refazer|renovar
 atitude de luta: anti-expectativa
 conciliação de vectores numa ampla resultante:
 renovação
 não seremos velhos amanhã porque teremos mudado
 artists are the antennas of the race (pow')
 /comunicação não |with usura|
 comunicação para arte presente
 arte hoje
 fora com os burgomestres falantes & vazios
 fora com os fritadores de bolinhos

alberto a heinzi
 alfredo procaccio
 edoardo belgrado
 franco sacchi
 geraldo jürgensen
 geraldo de souza
 maria helena molta paca
 mário bueno
 raul porto
 thomas perina



De um lado, tornar patente, claro e notório parece-nos uma tarefa não muito fácil, quando se trata de uma declaração pública. Tanto assim, que para se fazer uma carta de intenções publicamente, alguns aspectos surgem relacionados ao endereço do manifesto, ou seja a quem se endereça a carta de intenções e o que exatamente se pretende tornar notório, junto a esse ou aquele público.

Por outro lado, manifestação tem o efeito de algo manifesto ou a se manifestar, ou seja: a expressão pública de certa opinião acerca de determinado assunto. Sem contar que, em certa dimensão política, pode significar provocar, instigar, ou estimular esta ou aquela atitude que denote uma certa indução a alguma causa, ou efeito por parte das outras pessoas.

Em Julho de 1958, o Grupo Vanguarda publicou um Manifesto no Jornal do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas. Participaram desse manifesto, além dos artistas do Grupo, Alberto Amêndola Heinzl, Alfredo Procaccio, Augusto de Campos, Augusto Nadalutti, André Sampaio, Décio Pignatari, Francisco de Siqueira, Haroldo de Campos, José Roberto do Amaral Lapa e Ronaldo de Azevedo. O excerto do artigo, fala um pouco dos objetivos do Grupo Vanguarda:

"(...) a formação do grupo vanguarda se deu em virtude da necessidade de lutar em conjunto pelos mesmos princípios, pois impossível falar a uma só voz, lutar contra os gestos de escárnio, as risadas dos inocentes, os ataques de meia e de folha inteira dos que se obrigam obrigados a comentar tudo que perturba o quadrado super perfeito de sua paz pré-fabricada. a seriedade do movimento liquidou com as pretensões dos comentadores, não obstante a arma do silêncio também seja contundente(...)"³⁰

No instante em que o artigo fala em gestos de escárnio, dois parágrafos adiante o artigo nos dá uma visão do que também acontecia, não apenas no Manifesto do Grupo Vanguarda, mas ao longo de suas exposições. Ou seja, enquanto o Grupo apresentava quadros coloridos, de diferentes temáticas, ou mesmo concretos, as pessoas sorriam de forma debochada sem estarem atentas ao que vestiam:

"(...) notamos também que as maiores risadas partiam de moças, muitas com vestidos que eram exposições ambulantes das mais avançadas tendências (...)"³¹

³⁰ Manifesto do Grupo Vanguarda, *Arte-viva - Olho vivo*, Jornal do Centro de Ciências Letras e Artes, julho 1958.

³¹ *Ibid*

Ou seja, a Arte do Grupo Vanguarda era aceita nos vestidos das moças, quem sabe nas toalhas das mesas de decoração, mas quando o movimento ganhava as exposições, e um certo motivo cubista ou concretista ganhava a parede da exposição, ele não era aceito. O que acontecia diante de uma atitude assim tão desencontrada? Acreditamos que era a esse público que seu Manifesto se dirigia, às atitudes de luta diante dessas hipocrisias, à conquista de seus "espaços" pictóricos, a seriedade com que tratavam seu movimento, exigindo de um lado um pronto reconhecimento, ou de outro um silêncio que fizesse reconhecer suas atitudes. Portanto, assim se inicia o panfleto de suas manifestações:

"...como princípio antes de tudo: movimento

antimodorra

predicado essencial: fazer

fazer conscientemente: ir ao âmago da coisa

por uma arte atual

pela renovação/revificação constante e progressiva(...)"

Por que a renovação, a revificação constante e progressiva, dava início ao seu Manifesto? Quando alguém busca incessantemente renovar é que há, com toda certeza, falta de espaço para a renovação. A renovação ao invés de ser "cedida", teria que ser "conquistada". Parece-nos que esse debate, não era uma coisa muito usual. Tanto assim, que solicitam sempre uma atitude confrontativa, debatedora:

"(...)pelo surgimento de uma atitude de debate(...)"

O Grupo Vanguarda solicitava uma atitude de debate, que não havia até então surgido. Ora, se solicitava uma atitude de debate é porque não existia, portanto, o diálogo era totalmente inexistente. E dialogar exige sempre um interlocutor e tem-se a impressão de que o Grupo denunciava não só a ausência de interlocutores, bem como a ausência de ouvidores. Não seria demais dizer que as pessoas em geral eram ou se tornavam "surdas", diante daquilo que não representava o seu "status quo", daquilo que fugia a sua compreensão.

No entanto, o Grupo necessitava se manifestar, tornar aquilo que o público ainda teimava em não reconhecer como tal. O Grupo Vanguarda buscava, assim, difundir sua visão de mundo, os conceitos estéticos que possuía, e queria divulgar também a possibilidade de anunciar suas

inovações, o que até então havia sido uma incógnita, para um grande número de pessoas. Nesse particular, o Grupo surge como fenômeno, já que sua manifestação dependia dele:

*"(...) fenômenos nunca são manifestações, toda manifestação é que depende de um fenômeno(...)"*³²

Dentro dessa dimensão de sua manifestação, o Grupo Vanguarda reivindicava, como "mola mestra" da sua crítica os conceitos ultrapassados do Academicismo - a idéia de que a representação fiel da natureza é a única forma de mostrá-la e dizê-la - além do rompimento com tudo que não falasse sobre o seu tempo, sobre sua realidade presente, por um novo representar, chamando aquilo que era presente de ultrapassado:

"(...) cumpre livrar a arte do misticismo inoculado pelos medalhões(...)"

O Grupo faz da ironia, portanto, sua principal arma, porque através da zombaria, o sentido de provocação se torna mais aguçado às críticas que fazia. Tanto assim, que com sarcasmo seus integrantes provocavam aqueles que julgavam ultrapassados e que não queriam, ou mesmo não viam com os mesmos olhos, sua nova estética. Assim, atacam ao mesmo tempo que se ocultam :

*"(...) aos escribas q pretendem que uma andorinha modelada no bronze
deva ter penas e cheiro de andorinha(...)"*

Atacam ao mesmo tempo que propõem, acreditando que suas concepções possam ser consideradas. Faz-se aqui necessário evidenciar que provocam dizendo que a maioria estava distante de um estágio evolutivo nas Artes, arraigados que estavam em relação à preceitos antigos e sem uso:

"(...) coerência c/ o atual estágio evolutivo da civilização(...)"

Ao mesmo tempo em que se protegem contra eventuais contra-ataques, procuram um melhor ângulo em busca de seus alvos, já que procuram evidenciar que Campinas não era muito afeita ao estágio evolutivo da Arte da época, ou seja, sintonizada com as novas proposições da Arte Moderna. Queriam mudar essas condições presentes na sociedade:

³² Martim HEIDEGGER, *Ser e tempo*, p. 59.

"(...) A essas fases diversas da evolução artística, nós chamamos em geral, de reações porque efetivamente os artistas reagem contra o aspecto imediatamente anterior da arte, naquilo em que esse aspecto não representa mais as condições presentes da sociedade nem da inteligência individual e coletiva (...)"³³

No caso do Grupo Vanguarda, as condições não mais estavam presentes na sociedade, teriam que buscar abrir caminhos para suas obras, alternativas para que seus trabalhos fôssem vistos por um maior número de pessoas. Nesse caso também, a Arte é tanto mais reconhecida, quanto mais vista, portanto suas atitudes buscavam sempre a conquista de espaços. Renovar, portanto, era a palavra-chave do seu Manifesto, muito embora uma atitude de luta seja sempre uma atitude de expectativa, de sucesso ou de seu fracasso, seu manifesto considerava que ao lado dessas duas forças resultantes, insistiam que a renovação da forma de ver, e a aceitação desse novo universo continuava sendo seu propósito:

"(...)atitude de luta: anti-expectativa

*"(...)conciliação de vectores numa ampla resultante:
renovação"*

É importante assinalar também que o manifesto traz não apenas a marca do Grupo Vanguarda, bem como uma certa marca de sua modernidade. O moderno sempre esteve associado a um vazio imenso, ou seja, um universo grande de pessoas pode caracterizar um objeto como moderno, muito embora seja impossível a boa parte dessas pessoas, defini-lo ou descrevê-lo. A dificuldade em designá-lo vem da obtenção segura de parâmetros, que o classifiquem como moderno. Portanto, poderíamos dizer que a palavra moderno é aberta, plena de possibilidades a se preencher, aquilo que designamos como moderno constantemente se refaz, e torna a se re-fazer em cada situação.

Assim, moderno seria uma disposição a relações que abarcam vários conteúdos, que pode sugerir variados nomes.

Consideramos que o Grupo Vanguarda necessitava da abertura que existia no conceito de moderno, para poder mostrar uma multiplicidade de formas, conjecturas e mesmo de enunciados pictóricos que eram, e poderiam ser reconhecidos como tais.

³³ Anna Maria de Moraes BELLUZZO, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p. 97.

***"(...) não seremos velhos amanhã porque teremos mudado
artists arte the antennas of the race (pound) (...)"***

Certamente, quando o manifesto cita Ezra Pound, concordando que os artistas são as antenas da raça, concordam que o conceito de moderno passa pela multiplicidade de formas e conteúdos. A quantidade de aplicação dos elementos no conceito de moderno é o que exatamente perpetua seu conceito. Aqui sim, pode ser respondida a questão por que o Grupo Vanguarda era tão heterogêneo. Porque o conceito de moderno abarca todos os conceitos e sua aplicação se faz por essa diferença. Longe de tornarmos o conceito de moderno, um conceito repetitivo, pelo contrário, ele é mutante a todo instante e nisso se perpetua seu conceito e legitimação.

Assim, o Grupo buscava espaços abertos, para suas criações poderem respirar, por que mostrando o que faziam, eles poderiam fomentar infinitas vezes esse fazer. Apenas e tão somente dessa forma, o moderno se perpetuaria como código, como linguagem, como sistemas encadeados de significação. Se por um lado criticavam um tratado ultrapassado de recursos pictóricos, reacentuavam a crença em um novo tratado, para si e suas obras:

"(...) e para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas (...)"

***"(...) sobrepor-se aos falsos estetas q usam vocabulário emprestado
a tratados superados (...)"***

Escreveria Octávio Paz, no livro "Los Hijos del Limo"³⁴, que uma das características principais da modernidade é a crítica. A crítica, portanto, aliada a movimentos modernistas dariam origem ao modernismo. Antes de tudo, modernismo seria um estilo, um código pelo qual se daria uma significação, um sentido e também relações existentes durante um certo período. Assim, esses códigos, signos, produzidos por um grupo de indivíduos ou apenas um indivíduo, é que dariam sentido a um período, uma geração, ou apenas um recorte dela.

Portanto, se considerarmos que toda obra cultural é produto de uma sociedade, na forma como ela se expressa através do indivíduo, nesse caso o artista, o criador, o modernismo é representante de uma época, exatamente porque não é produto de uma personalidade isolada. A modernidade representa a ação, o modernismo a fabricação.

³⁴ Octavio PAZ, *Los Hijos del Limo*, p. 211.

Se o modernismo representa um fato consumado, a modernidade é a própria reflexão desse fato. A modernidade é a crítica e a auto-crítica, mesmo assim se o modernismo é a certeza, a modernidade é a indagação, a incerteza, a dúvida, e a própria reflexão.

Assim, um pouco diferente do "moderno" europeu, onde se valorizavam através dos movimentos modernistas - o advento das cidades e a solidão implícita aos aglomerados urbanos, o "modernismo" entre nós aparece como a valorização do popular, como a busca de nós mesmos, através da crítica e da auto crítica, conforme já dito no começo deste trabalho - sendo, portanto, sinônimo de identidade. O Grupo Vanguarda não fugiu a essa regra:

"(...) interessa a obra em si s/valor atual não o nome q a assina (...)"

Sem convencionalismos, os modernistas vanguardistas, buscavam na nova estética ferramentas para demolir a "velha" concepção instalando uma nova proposta e continuando a tradição de ruptura; não raro marginalizando-se, não raro buscando formas inusitadas e "alternativas" para dizer o novo:

"(...) pela divulgação

impôr

escrever nos muros e andaimes se for preciso

O novo era o moderno, palavra que vem do latim modernus, que significa recente, cf. hodierno, derivado de hodie, hoje este dia, que significa também tempo presente.

Antigamente, entre os chineses um pintor se tornava novo, quando conseguia copiar fiel e perfeitamente a seu mestre, aí o pintor estreante fazia sua passagem ao mundo do reconhecimento, como sendo capaz de ser igual a seu mestre. No mundo ocidental um pintor do século XVII ou XVIII é considerado um grande pintor, quando pinta semelhante a seus mestres. Essa transformação e interesse pelo novo, surge a partir do século XIX com a mercantilização e a industrialização de um mercado ávido de novidades. Vale dizer, que nesse período Campinas possuía intensa industrialização, portanto deveria ser ávida por novidades, já que o moderno assim exige. E, também isso o Grupo Vanguarda parece exigir em seu manifesto, tentando torná-los mais integrados e participativos:

"(...)pela comunicação dos chamados &segredos da arte&

antiturris ebúrnea

contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato(...)"

Solicitavam para si uma atenção que lhes era negada; o Grupo Vanguarda e seus membros surgiram não só daquilo que lhes era negado, mas tentavam trazer para si a capacidade de renovação, e talvez quisessem dizer que representavam antes de tudo uma novidade, talvez antes de ser modernos fossem algo novo, que funcionasse como indício do moderno:

"(...)fora com os burgomestres falantes & vazios

fora com os fritadores de bolinhos(...)"

A ruptura se processava pelo Grupo Vanguarda, negando o passado, referendando o presente. O novo sempre veio acentuado pela ruptura, no entanto, podemos dizer, a tradição jamais seria a mesma. E a ruptura jamais seria idêntica. Assim a modernidade se processava, acentuada pela diferença, similar em certos aspectos a outras rupturas, mas diferindo em suas particularidades. Essa linguagem de auto-afirmação assume um sentido latino-americano, pois entre nós foi necessário essa expressão para que a conotação de novo pudesse ser sentida.

"(...) Na América Latina, modernidade tem a conotação de novo, como em toda parte. Só que o novo, para nós chegou impregnado de um sentido de auto-afirmação(...)"³⁵

O sentido de auto-afirmação diz respeito a uma identidade que deseja se firmar, deseja ser reconhecida, reafirmada, em certo sentido "oficializada". Mas como oficializar aquilo que é marginal, que ainda representa uma aspiração, ou que ainda necessita de uma contextualização para existir? Ao nosso ver, através de um Manifesto que referendasse sua autenticidade, seus propósitos, seus objetivos, e acima de tudo conquistasse seu espaço com possibilidades, com horizontes, com acesso à durabilidade e permanência de seu trabalho:

"(...)A História acolhe em sua memória aqueles mortais que, através de feitos e palavras, se provaram dignos da natureza, e sua fama eterna significa que eles em que pese sua mortalidade, podem permanecer na companhia das coisas que duram para sempre(...)"³⁶

Necessitaria do reconhecimento do maior número de pessoas possível, para que não apenas seu trabalho fosse valorizado, mas que também através dele, um outro hábito cultural pudesse florescer, a renovação constante, o aprimoramento como meta reconhecimento e, como se dissesse que seus integrantes não brincavam, buscavam sua identidade:

³⁵ Anna Maria de Moraes BELLUZZO, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p. 174.

³⁶ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 78.

*"(...) contra a cultura de almanaque
contra a cultura à moda blackwood(...)"*

Consideramos que sua trajetória e suas reivindicações objetivavam suas obras aceitas, seus conceitos observados, o espaço para o novo legitimado também através de suas exposições e criações, ao lado disso, não aceitariam mais que moças se vestissem com desenhos concretistas em seus vestidos, e por outro lado, debochassem de seus quadros quando iam às exposições, não queriam mais essa falta de reflexão. É bem verdade, que a ruptura entre comportamento e representação origina a ideologia, mas também é a ideologia que faz aumentar a distância entre representação individual e coletiva desse mesmo comportamento.

Nesse sentido, acreditamos que o Grupo Vanguarda surgiu para tentar encurtar essa distância entre a representação individual e coletiva, e tentar lançar espaços de criação que pudessem estabelecer novas comunicações entre as pessoas:

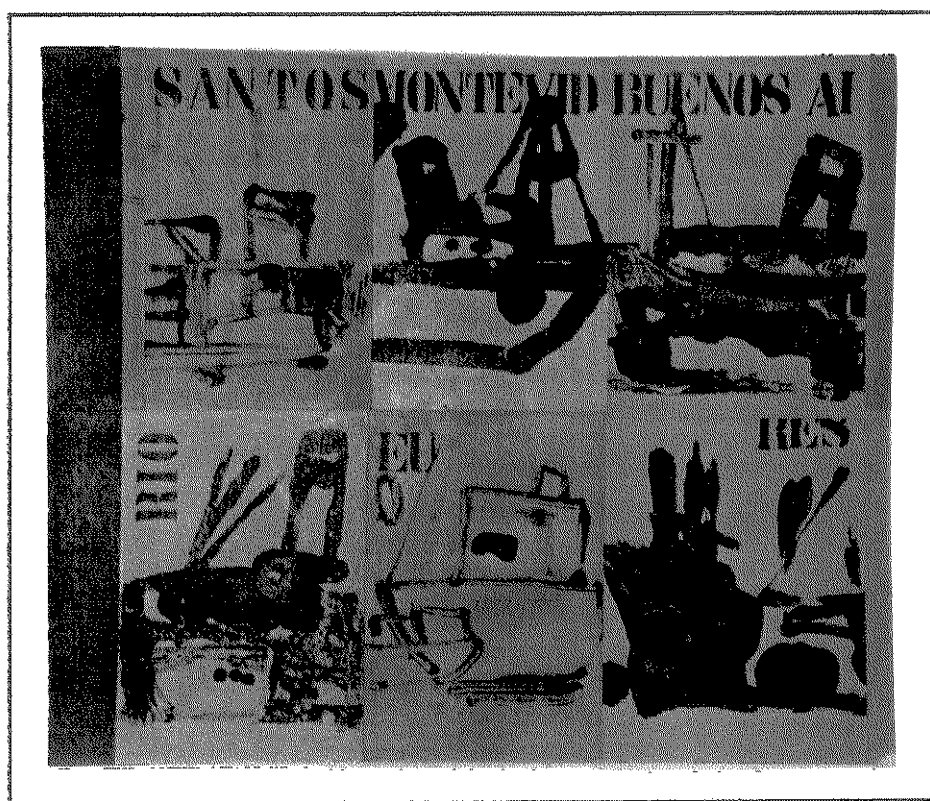
"(...)comunicação não / with usura/

comunicação para arte presente"

"(...) os homens se tornam quase iguais à natureza, e unicamente os acontecimentos, feitos ou palavras que se ergueram por si mesmos ao contínuo desafio do universo natural eram os que chamaríamos de históricos (...)"³⁷

O Vanguarda portanto, lançou seu Manifesto não somente para referendar de alguma forma a Arte Moderna, mas surgiu para denunciar também que a partir daí, não gostaria mais da distância entre público e criação. Por mais paradoxal que seja, é exatamente isso que ocorre na modernidade, e por consequência: no moderno, um afastamento e uma distância entre o produtor cultural e seu próprio público. Parecia que naquela Campinas dos anos 50-60, instalava-se uma concepção moderna, dando de ombros ao fato de que produto artístico e produto industrial são aspectos distintos e opostos, no entanto uma intensa e irreconciliável disputa começava a se formar, se mantendo até nossos dias.

³⁷ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 77.



Mário Basso

2. Alguma relações entre a Cultura Brasileira e o Vanguarda emergente

Em 1958, ano da publicação do Manifesto do Grupo Vanguarda, o Brasil vivia um clima de euforia, com a construção de Brasília, com a entrada dos primeiros carros produzidos pela indústria automobilística recém-instalada. Uma grande inquietação já se notava no movimento operário, exatamente no momento em que começava a onda inflacionária.

Nas Artes, a Bossa Nova e o Cinema Novo ocupavam o lugar de uma forte manifestação cultural. Os Centros Populares de Cultura assumiam seus espaços em São Paulo, Rio e Recife. A Música Popular Brasileira trazia, ainda, o seu protesto e engajamento político, coincidindo assim com os novos tempos.

Ao lado de um dos períodos mais fecundos da História da Cultura no Brasil, o Grupo Vanguarda surgiu naqueles anos 50. Os jornais de Campinas daquela época, davam conta da dimensão existente, no que se refere aos debates e discussões. Assim, escreveu-se no Correio Popular, por ocasião da Segunda Exposição de Arte Contemporânea:

"(...) Nos térreos do Prédio Catedral, os "contemporâneos" expõem. Visitada essa mostra de arte, tem despertado muito interesse nos meios culturais. Lá se nota o ar interrogativo dos visitantes. Que é isso? Que é aquilo? E aquele outro? As vezes as perguntas ficam sem resposta. As vezes, quando o visitante solicita um esclarecimento, do artista ou do crítico, tem a resposta. Tem a explicação. Pode ser que êle se convença, mas também pode ser que não. Entretanto, o mais importante é que é mostra de arte que merece ser visitada e (...) comentada." 38

Em o "Minarete", um suplemento literário que possuía uma página inteira para divulgação do Cinema Novo, das Bienais e de várias tendências que diziam respeito diretamente ao Modernismo, Francisco Isolino Siqueira lembra:

"(...) Campinas se restringia apenas aos espetáculos pagos, vindos de São Paulo ou Europa para o Teatro Municipal, e que o Minarete existia exatamente para despertar sensibilidades" 39

Paradoxalmente, o "Minarete" não conseguiu fazer tantos adeptos, sendo suplemento de um jornal que tentava despertar sensibilidades, outro jornal era contrário a idéias reformistas:

"(...) Em Campinas,entretanto,parece que estas idéias reformistas não têm encontrado acolhimento (...)" 40

E, assim escreveria Arlete Soares Porto sobre o Castro Mendes. E, segundo o Jornal de Hoje, uma declaração melancólica acena para o que representava o Grupo Vanguarda: Uma diversão, enquanto se teimava em não perceber a importância de seu trabalho:

"(...) o público não ia comparecer e muito menos comprar" 41

"(...) era divertido, numa época tão distante do modernismo,as pessoas ainda teimarem em não ver um aspecto tão importante da arte". 42

Isolino Siqueira lembraria no entanto, que apesar das pessoas não comparecerem às exposições, e muito menos comprar o que o Grupo produzia, ele representou uma ruptura importante e decisiva para a cidade:

³⁸ *Jornal Correio Popular*, 29/06/58.

³⁹ *Jornal de Hoje*, Campinas 22/10/81, p. 7.

⁴⁰ *Ibid*, p. 7.

⁴¹ *Ibid*, p. 7.

⁴² *Ibid*, p. 8.

"(...) o Movimento Vanguarda foi o corte de cordão umbilical do tradicionalismo campineiro".

Por outro lado, Décio Pignatari, que participou ativamente como crítico do Grupo na época de seu surgimento, quando fala dele prefere usar um aforismo contrário, porém otimista:

"(...) eles representam um fenômeno que aparentemente abortou (...) um falso aborto. Ele vai frutificar, ele está vivo (...)" (D.P.)

Apesar disso, as dúvidas de Décio Pignatari sobre o Grupo Vanguarda permanecem, muito embora surja a incógnita sobre o que teria acontecido ao Grupo, em relação ao seu desenvolvimento, à sua evolução, ao seu desempenho. Nesse sentido, começam as indagações:

"(...) é um mistério. Porque Campinas tem também muitos mistérios, e não serei eu aquele que sequer levantará uma mínima ponta de véu, para revelar os mistérios campineiros. Mas aconteceu uma coisa muito estranha (...)" (D.P.)

Enquanto Bernardo Caro, lamenta a falta de experiência, e sugere que o Grupo poderia ter avançado muito mais:

"(...) Pena que não pude fazer mais pelo Grupo. Quando entrei, estava quase que para terminar. Se tivesse um pouco de força, de poder, para influenciar, liderar o Grupo, tentar caminhar mais para frente, vencer na capital (...) Na época, eu era um principiante, tinha que aceitar o jogo do Grupo (...). Queria participar do Grupo com toda experiência que tenho hoje (...)" (B.C.)

Além disso, consideram a importância do Vanguarda, bem como acreditam que ele representou um exemplo a ser seguido e um Grupo que se constitui em grande referência:

"(...) porque se aconteceu uma vez, é sinal que pode acontecer de novo, e na outra vez não vai errar (...)" (D.P.)

"(...) quando vou para a Unicamp... e pensei que tivesse encontrado o ambiente para fazer outro Grupo Vanguarda aqui. Não aconteceu (...)" (B.C.)

Mas, salientam sempre a necessidade de estruturas culturais, econômicas, que dêem suporte a novos grupos que podem surgir, referendando seu cuidado e a continuação:

"(...) Se continuar como está, quantos houver tantos morrerão (...)" (D.P.)

"(...) Campinas tem condição de fazer coisas monumentais. É só investir. Dá trabalho, precisa ter pessoas que têm que brigar muito. Muita gente vai fazer cara feia (...)" (B.C.)

"(...) Os meios oficiais poderiam ter patrocinado o Grupo. Nunca foi feito isso. Alguns artistas conseguiram se firmar, continuam trabalhando. Outros não têm interesse nenhum de vender o que produz (...)" (R.P.)

É importante salientar que talvez a forma mais intensa para se fazer uma obra permanecer é conferir a ela o poder da durabilidade através dos tempos e gerações; neste sentido, o tempo fica imortalizado através da própria permanência e perpetuidade da obra. Aquilo que denominamos moderno tem um tempo de duração efêmero, muito embora esse mesmo moderno seja um estilo que confere dinâmica e movimento à sua época, os gregos, diferenciadamente conferiam imortalidade a seus feitos e palavras, como forma de permanência:

"A solução grega originária do paradoxo era poética e não filosófica. Ela consistia na fama imortal que os poetas podiam conferir à palavra e aos feitos, de modo a fazê-los perdurar não sómente além do fútil momento do discurso e da ação mas até mesmo da vida mortal do seu agente." ⁴³

Acreditamos que produzir para perdurar era, pelo menos, num primeiro momento, um dos objetivos do Grupo Vanguarda. Difícil, porém, cumprir tal objetivo, quando perdurar remonta a ter uma certa duração. Como manter uma duração se seus componentes reivindicavam exatamente uma mutação constante? No entanto, era preciso mudar para perpetuar a mutação. E acreditamos que esta talvez tenha sido a maior contribuição do Grupo Vanguarda: instalar, ao lado de outros grupos, essa mutação que permitisse a continuidade, senão do mesmo Movimento, da possibilidade do surgimento de outros que instaurassem, e refizessem o seu trajeto. Assim a dinâmica persistiria, ora como ruptura, ora como resgate, ora como ambos.

Outro episódio que marcaria essa dinâmica teria sido, em termos de Brasil, a realização das Bienais. A Bienal nasceu da iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, o "Cicilo" como era

⁴³ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 75.

“(...) Não se tratava de derrubar os deuses. Tratava-se de encontrar nossa própria realidade, nossas próprias respostas, nossa própria experiência(...) Descobrimos uma coisa simples, mas de amplos efeitos: “A busca é descoberta”. Picasso disse: “Não procuro, encontro.” Faltava-nos a confiança para essa arrogante observação. Descobrimos, em vez dela, que a pesquisa era, em si mesma, uma forma de arte.”⁵²

Dentro desse aspecto vários foram os artistas que se preocuparam com a experimentação. Portanto, parece-nos que sempre nessa referência a educação da Arte passa necessariamente pelo experimento. Apesar disso, as relações surgidas dentro dessa dinâmica são apontadas como importantes:

“(...) Um dia trabalhando me veio a idéia de fazer colagem. Na minha colagem o papel não tem nada a ver com o quadro, o que tem é o papel, a sua textura, a matéria que transforma a tinta sobre o papel. O elo que surge (...)” (E.D.)

Também surgem comentários sobre outros aspectos do ensino da Arte versus comércio, relacionados ao aparecimento de galerias, apontando o pouco preparo existente entre o mercado, a venda e a produção cultural propriamente dita:

“(...) Então também nunca tivemos uma galeria (...) Tivemos tantas que nasceram e morreram no dia seguinte, mas não foram galerias que quisessem trabalhar os artistas. Era uma loja aberta para uma exposição de quadros (...)” (T.P.)

“(...) o que falta para essa projeção, o que falta para um crítico chegar e achar o artista, não sei... Mas não sou eu que vou pedir para alguém.” Vai na minha casa ver meus quadros (...)” (F.B.)

Entendemos que quando sugerem trabalhar os artistas, querem dizer que gostariam que a pintura não fosse tratada apenas como mercado, como mais um produto. Que ela fosse tratada enquanto sensibilidade, desenvolvimento não apenas da capacidade de criar, mas de ver e sentir.

Portanto, essa tarefa caberia à Educação, mesmo porque é através dela que somos levados a perceber, pensar, e lógico, neste caso sentir. Ela poderia ser o balizador entre o mercado consumidor e a apreciação e cultura das pinturas e gravuras. No entanto, são unânimes ainda, em afirmar o pouco interesse existente ora da parte do mercado, ora do poder público constituído:

⁵² Herschel Browning CHIPP, *Teorias de arte moderna*, p. 582.

*“(...) se eu dependesse da Prefeitura, estava sentado na sarjeta pedindo esmola (...)”
(F.B.)*

“(...) Campinas é provinciana. Porque os decoradores não consomem coisas daqui? Consumem onde tem maior quantidade, maior competição de preços (...) Vão em São Paulo, onde tem fábrica de gravura (...)” (T.P.)

“(...) O Grupo começa a ser história e vocês não dão importância para o caso. Mas já são história, me disse o Eustáquio Gomes (...)” (B.C.)

Apesar disso, o Grupo ainda permanece consciente do papel que desempenhou ajudando a construir o cenário da pintura da cidade. Quem sabe, o Grupo Vanguarda tenha sido inédito nesse aspecto: através dele, outros grupos surgiram, várias pessoas foram descendentes diretos ou indiretos de seu percurso. Ainda assim, outras pessoas ou grupos trilharam seguidamente seus passos como perseguidores de mesmo objetivo.

Por isso mesmo, o Grupo Vanguarda sem o saber, se torna educativo, porque o seu trajeto pode ter sido de muita valia, quando não de exemplo vivo para as pessoas que desejam se embrenhar pelos universos da pintura, pelo menos no que diz respeito à região de Campinas. Isso a nosso ver, também vale para o ensino das Artes, onde a observação e a pesquisa incessantes seja o horizonte maior, e a capacidade de criar esteja na razão direta do trabalho e experimentação profícuas.

Nesse sentido está correto Duchamp: a obra perpassa pelos sentidos, mas não se atém a eles. Portanto, a instalação de um conceito é a razão direta da procura dele, através de um trabalho intenso de pesquisa. Assim, a Arte se torna objeto dos sentidos - como diria Octávio Paz⁵³ - e não se pode negar seu sentido pelo objeto, nem tampouco o objeto pelo sentido.

Talvez o Grupo Vanguarda represente muito mais do que a escassa biografia e bibliografia que se tem dele. Não se deve perder a dimensão histórica e a importância intensa desse Grupo, para uma dimensão educativa e perceptiva do seu lugar na pintura em Campinas.

Nos parece que esse também é o grande desafio da pintura na modernidade: não somente fazer sentido diante de uma sociedade de consumo, onde se procura motivo e razões suficientes para a criação; mas acima de tudo a revalorização de seu papel histórico e cultural, para que não

⁵³ Octávio PAZ, *O uso e a contemplação*. História da Arte, p. 7.

CAPÍTULO III

1. Algumas indagações que persistem sobre o Vanguarda

As indagações sobre o Grupo Vanguarda são inúmeras, muito embora o presente trabalho não tenha a pretensão de responder a todas elas. No entanto, uma pergunta persiste inquietante: Como um grupo tão heterogêneo, poderia se aglutinar em torno de projetos comuns? (considerando a expressão “heterogênea” em relação às escolas e tendências artísticas, e não às características pessoais deste ou daquele elemento do Grupo). Sua produção foi e continua sendo considerada muito boa em relação a outros pintores análogos e do mesmo período, mantendo “certo pioneirismo”, mesmo vindo de uma cidade do interior. Por conta desse questionamento, fizemos um levantamento na cidade de São Paulo, e até mesmo em algumas capitais do Brasil, até onde pudemos pesquisar, não houve registro algum de seu nome, apesar de existirem poucos grupos no Brasil que possuíssem sua singularidade e particularidade no que tange à pintura.

Portanto, o Grupo Vanguarda se destaca não apenas pelo anonimato, mas pela particularidade de se constituir em fato de importância vital, apesar disso:

"(...) Ele foi o maior fenômeno que houve, fora do grande eixo Rio-S.Paulo, pelo menos na área da pintura. Teve uma florescência autônoma, fora das grandes capitais (...)"
(D.P.)

Precisamos salientar aqui, a pouca importância dada a esse fenômeno que se observa longe das capitais. Ao lado do pouco incentivo recebido, quando um Grupo surge à margem das grandes capitais, fato em si insólito; se torna impeditivo na medida em que são poucas as pessoas que no interior tem por hábito frequentar exposições de Arte.

Iniciam-se portanto, indagações sobre o que teria acontecido ao Grupo. O que teria faltado para que se firmasse não apenas como "fenômeno", mas efetivamente como um Grupo que possuía uma representatividade mais ampla, uma proposta que tivesse uma pretensão e maior permanência em termos de Estado e País? Não faltam, insinuações sobre os problemas que poderiam ter prejudicado o Grupo:

"(...) um aglomerado de pintores, não forma nada se você não tiver uma coisa em comum (...) cada um tinha uma tendência diversa (...)" (D.P.)

Contudo, uma tendência diversa e talentos individuais tão somente seriam suficientes para o reconhecimento de um Grupo de qualidade tão notável? Acreditamos que a qualidade diversa não tenha sido em si, e por si a razão pela qual esse grupo não tenha atingido uma dimensão maior. Um certo acanhamento, um certo receio de se lançarem continua sendo uma das razões apontadas:

"(...) A Arte desse pessoal não tem que mudar. Eles fazem uma Arte, assim, de uma categoria muito boa. Tinha que mudar são eles, se libertar desse medo, desse troço interiorano (...)" (M.N.L.)

Dependeriam tão somente do Grupo, as atribuições de conquistar seus espaços, encontrar seus próprios caminhos, conquistar seus próprios meios e fazer florescer seus próprios horizontes? Não faltam perguntas, nem sugestões nesse sentido, mesmo porque não podemos nos esquecer que necessitam de todo um aporte social para se lançarem mais acentuada e verticalmente, no entanto as críticas a esse aspecto particularizado, aparecem nas entrevistas:

"(...) A burguesia daqui é uma burguesia f... da p..., e aqui está concentrado o pessoal mais rico do Brasil. Eles preferem comprar carro de luxo, colocar grana em banco suíço, do que fazer um projeto cultural (...)" (M.N.L.)

Lamentam e reclamam a ausência de pessoas na cidade de Campinas, que cuidassem do aspecto cultural, tal qual cuidam de suas contas bancárias, da mesma forma que cuidam de seus interesses particulares, certamente não reclamam de uma praça bancária vultosa, mas de pessoas que usassem esse recurso investindo em Cultura.

Apesar de tudo, a representação do que foi ou do que poderia ter sido esse Grupo é ainda motivo de controvérsia. No entanto, não é demasiado dizer que ele ainda está longe de obter,

mesmo na cidade de Campinas, o lugar que merece; isto sem dizer do próprio Estado de São Paulo e do Brasil. Nossa história é feita de recortes, abandonos, esquecimentos e, lamentavelmente, de negligências, apesar da imprensa reconhecer até certo ponto seus feitos, ainda assim, muito poderia ser feito para que seu nome fosse constantemente legitimado:

"(...) Em julho de 1958, quando lançaram um manifesto no jornal do Centro de Ciências Letras e Artes, muita gente reagiu através dos jornais da cidade, contra as idéias do grupo. Enquanto isso, eles eram convidados para exposições no Rio, Belo Horizonte, São Paulo e outras cidades(...)" ⁵⁴

Apesar disso, é inegável a qualidade que o Grupo Vanguarda possuía e as indagações persistem quando se compara a cidade de Campinas quando o Grupo surgiu, e a Campinas de hoje. Nesse aspecto, continuamos indagando como uma qualidade tão notável, pode haver se dispersado. No presente permanece a indagação:

"(...) Campinas hoje é uma cidade dez vezes mais rica do que era, e não tem um Grupo Vanguarda. Como se explica isso? (...)" (D.P.)

Não faltam suspeitas de que este ou aquele motivo poderiam ser causa ou conseqüência de seu desaparecimento. Em vista disso, algumas críticas sempre avançam no sentido do pouco investimento na criação, da desconfiança generalizada dos poderes constituídos nos processos criativos, no pouco investimento feito nas Artes e sobretudo na criação no Brasil de hoje:

"(...) A universidade tende muito a desenvolver o senso crítico, e isso não é bom, e por outro é (...) ela foge da obrigação do que está acontecendo agora, e se refugia no passado (...) avança na área crítica e vai estiolando a coisa criativa do momento (...) o momento é difícil (...) noventa por cento do que se produz não presta (...) Você tem que aprender a distinguir os valores novos que estão surgindo. Fale sobre eles, arrisque alguma coisa (...)" (D.P.)

O Grupo Vanguarda, constituiu uma trajetória de luta, que pode ter sido um tanto quanto frustrante quando levamos em conta aspectos de um possível reconhecimento nacional ou mesmo internacional; nos parece vitoriosa em outras, quando se trata de uma empreitada na busca de valores e novas dimensões da pintura em Campinas. Salientamos que, apesar disso, hoje as condições podem se apresentar como excelentes ao surgimento de novos valores, e há, ainda, condições teóricas para esse surgimento, nesse sentido existem duas universidades na cidade, e

⁵⁴ *Jornal de Hoje*, Campinas 22/10/81.

nesse particular seu privilégio é incontestável. Muito embora, haja esta ou aquela solução, sempre proposta como contribuição a esses aspectos que apontamos aqui:

"(...) As coisas ficaram mais complexas. E além do mais, o problema da universidade é sempre aquele (...) Ela desenvolve agudamente o senso crítico (...) ela sempre tem desconfiança do lado criativo (...) a não ser universidades novas ou seus setores avançados (...)" (D.P.)

Apesar de tudo, diante de facilidades e complexidades exigidas, o Grupo Vanguarda se impôs, em seu tempo, pelo seu estilo. Se pensarmos o que teria causado suas concepções, na Campinas de 1958, pouco afeita às inovações desse tipo, teremos uma idéia do que ele tenha representado. Para tanto, servimo-nos de um exemplo: uma exposição itinerante de obras brasileiras em Viena no ano de 1959, quando todos esperavam um "exotismo" vindo da pintura brasileira, houve uma predominância do abstracionismo geométrico, seguido de uma certa frustração por parte do público, evidentemente. Um crítico da época, em vista do acontecido, fez a seguinte pergunta:

"(...) Como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive num meio sub-tropical em que a natureza ameaça (...)"⁵⁵

E, no instante seguinte à indagação acentuada, responde com certa perplexidade, alívio e admiração:

"(...) A não ser que tenha sido precisamente como reação ou defesa contra essa circunstância ameaçadora e contra o caos borbulhante (...)"⁵⁶

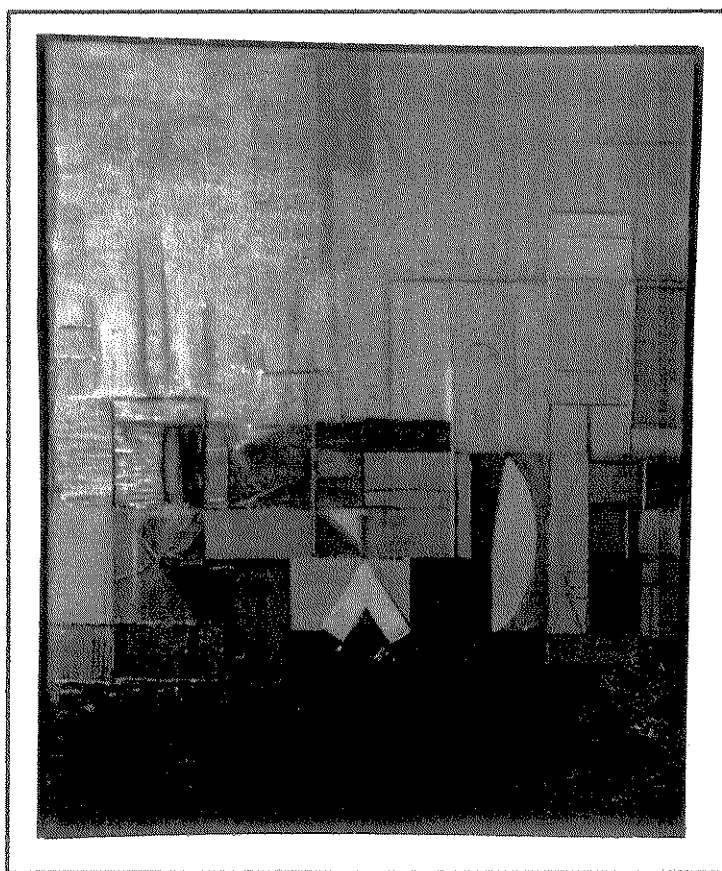
Creemos que é coincidente que o episódio tenha ocorrido em 1959, período em que o Grupo Vanguarda se encontrava em plena atividade. O que este Grupo propunha era, num certo sentido, "ameaçador", o que produziam era com toda certeza, desconcertante. Como se explica um grupo que com tão poucos recursos "teóricos" pudesse ter produzido obras de qualidade muito similar a vários grupos fora do âmbito de Campinas?

⁵⁵ Mário PEDROSA, *Mundo, homem, arte em crise*, p. 292.

⁵⁶ *Ibid*, p. 292

Acredito que isso tenha ocorrido, pela força intrínseca de seus componentes, pelo talento característico de cada um deles, por um período extremamente rico, marcante e forte na Cultura Brasileira que foi os anos 50.

Seria somente a qualidade, que distingue uma grande pintura, ou um grande movimento? Sem dúvida, que a resposta em questão é negativa, porque com uma qualidade bastante notável, o Grupo Vanguarda não é até o presente momento objeto de citações, publicações, ou bibliograficamente referência no Estado ou no Brasil, enquanto Grupo e tampouco como movimento. Mesmo assim, cremos faltar por parte da cidade como um todo, uma maior assimilação, reconhecimento e divulgação de seu percurso e conquistas enquanto Grupo.



Genildo de Souza

2. Campinas como coadjuvante desse quadro

De acordo com dados levantados, alguns elementos consideram, que Campinas tenha sido vítima de seu próprio isolamento, levando-se em conta que a cidade, bem como o Grupo

desapareça no absurdo intenso do anonimato, para que sua identidade e sua dignidade não venha a sucumbir, onde a produção e consumo pareçam mais valorizados do que o artífice e seu trabalho criador e artesanal.



Francisco Bieijone

Vanguarda, possuíam atitude similar, apontando, contudo, um pretensão "fechamento" como causa do insucesso do grupo. Mas o que representa esse isolamento?

Campinas sempre foi geograficamente uma cidade com pequena distância da capital, São Paulo, e há aqueles que reafirmam que a capital se torna aglutinadora das iniciativas do interior. Mas há aqueles que entendem que Campinas seria mais fácil de aglutinar grupos em torno de debates, temas, propostas e movimentos, em função das suas dimensões e de um aparato cultural:

"(...) Se se consegue movimentar São Paulo, que é muito maior, por que não aqui? (...)" (M.N.L.)

Ou, então, consideram, ao mesmo tempo, o contrário, levando-se em conta que geografica e politicamente em relação a São Paulo, essa é centralizadora e monopolizadora de seus propósitos:

"(...) A metrópole é muito forte, os grandes museus estão lá, os críticos (não gosto muito deles), mas estão todos lá (...)" (M.N.L.)

Sugerindo, evidentemente, que o papel da crítica é extremamente importante não apenas na divulgação de qualquer evento, mas por vezes ela é determinante no sucesso ou insucesso de um grupo. Parece-nos que o papel da crítica se encontra par e passo com a mídia e todos sabemos hoje sua influência e persuasão.

Em vista desse enfoque, a crítica é não apenas um fenômeno da Arte Contemporânea, mas também fruto da modernidade e ligada ao urbano. Assim, núcleos maiores podem ser aglutinadores dos menores grupos demográficos, fazendo supor que a cidade de São Paulo surge ora como centralizadora de uma mídia mais crítica, por isso mesmo de um maior número de críticos, ora por esta mesma razão, descentralizadora dos movimentos, iniciados fora dela.

Portanto, a Arte se torna ideológica, quando serve a esse ou aquele propósito, a esse ou aquele grupo, a essa ou aquela atividade, a algum ou vários grupos sociais:

"(...) Sob esse aspecto, portanto, a arte como produto da consciência também está impregnada de ideologia, embora não seja redutível à ideologia. E também sob esse aspecto,

aquilo que o autor ou artista dizem na obra de arte é, na realidade (ou talvez devêssemos dizer também), a manifestação de um grupo social e de sua visão de mundo.”⁵⁷

Teria sido esse um exemplo típico de um fechamento? A falta de oportunidades, ou a disputa intensa por território, ou pelo mercado, teria feito as pessoas se confinarem em seus próprios redutos? Não faltam denúncias acrescidas de um certo desencanto com a crítica, e com uma certa imobilização, nas palavras dos entrevistados:

“(...) falta crítico aqui, não é noticiário (...)” (T.P.)

“(...)E não pode nem falar Brasil, nem estado de São Paulo (...) É isso que eu não entendo das melhores cidades de São Paulo: Como é que as pessoas ficam tão isoladas? (...)” (H.F.)

“(...) vítimas de alguma coisa que os prendeu (...) Foram vitimados por um provincianismo inexplicável (...)” (D.P.)

O que os manteve presos? Que acontecimentos impediram que o Grupo decolasse com toda a força, rumo a horizontes mais distantes, mesmo fora do País? Ou então, o que teria acontecido? Acreditamos que duas coisas, fundamentalmente, tenham acontecido: De um lado, uma cidade com um mercado insuficiente para sustentar, apoiar e dar o necessário aporte a um grupo emergente, com uma proposta inovadora e singular. De outro, a metrópole com um mercado muito mais atraente e promissor, não afeita às investidas de possíveis concorrentes.

Teria havido somente esses dois motivos? Ou, por outra, teria faltado ao Grupo Vanguarda um aguerrimento maior em torno de suas causas e propósitos? Essa denúncia é feita por alguns dos seus elementos:

“(...) Então a problemática seria ter verba para isso... teríamos verba para teatro, música, Artes Plásticas... ou nomeia o curador para cada um, ou abre as portas para todo mundo (...)” (F.B.)

“(...) Então façam um negócio para valer, organiza uma comissão, analisa cada um, adota um artista, e organiza um treco que corra Campinas, que corra o mundo (...)” (F.B.)

⁵⁷ Janet WOLFF, *A produção social da arte*, p. 134.

"(...) Curiosamente é um fenômeno. O que eles eram continuaram a ser e foram depois. Nunca mudaram nada, não foram para frente, nem para trás. Cada qual continuou aquilo que era (...)” (D.P.)

Surgem também, confissões de ressentimentos pela falta de um mecenas ou alguém que os tutelasse. Uma espécie de abandono à sua causa continua sendo muito sentido, revelando por vezes, carentes de alguém ou algo que os resgatasse; e que, de alguma forma, os elevasse ao lugar com que sonharam, lamentando uma ajuda não realizada, ao mesmo tempo em que denunciam uma cidade não muito afeita a esse apoio:

"(...) Faltou um “mecenas” para bancar a coisa. Se fôsse outro tempo... hoje qualquer festa de aniversário tem apoio cultural (...) E de certo ponto contestávamos o estabelecido (...)” (R.P.)

"(...) de uma hora para outra... aí é que eu digo para você que vem o imponderável... como dizem, uma pedra que deixa de rolar, por menor que seja, modifica a situação (...)” (J.M.)

"(...) Posso estar errado. Estou vendo que aqui existe muito espaço, o que falta é alguém de capacidade (...) e que diga: Agora eu vou organizar um negócio bom (...) E Campinas ainda é uma província, quer queira quer não queira (...)” (F.B.)

Insera-se aqui outro ponto: aquele que contesta o estabelecido não tem apoio e por isso, ou é relegado à marginalidade, ou continua paralelo a ela, apresentando-se sempre como alternativa. Via de mão dupla, alternativo ou marginal é aquele que não faz parte dos parâmetros e vias oficiais, não tem voz, a não ser nos limites e bordas de sua opção forçada. Dessa forma, lamentam que viver de Arte é um sonho, e fatalmente irão acordar não apenas para essa realidade, mas consideram que seu sonho obteve uma distinção inigualável:

"(...) viver de arte era um sonho (...) chegou o momento da encruzilhada (...)” (R.P.)

"(...) As minhas descobertas às vezes foram acidentais (...) Hoje, existem pintores até melhores, mas nunca mais vai ter um Grupo assim (...)” (E.D.)

Há nos artistas uma capacidade interna de sobreviver através do que fazem e retirar de condições precárias suas próprias condições de criação. Através de seus relatos fica claro o

quanto lhes custou sua luta, seu percurso pelo reconhecimento, suas labutas com o material que usavam e com a possibilidade de não serem preteridos, e mais do que nunca querem ser lembrados:

"(...) trabalhava em Piracicaba, em pacotes feitos com papéis de cana-de-açúcar (...) desenhar nessas folhas, duras de desenhar, mas belas, porque me lembravam pergaminho (...)" (E.B.)

"(...) Eu não queria reproduzir (...) E muito embora não soubesse como levar a esse tipo de conceito (...) tinha essa determinação comigo (...)" (M.B.)

"(...) Nós somos a história porque nós somos a história, quer queira, quer não, um dia vão ter que dar nome de rua para a gente (...)" (F.B.)

Não seria um fim melancólico, serem lembrados em homenagem, como nome de rua? Segundo alguns elementos do Grupo, haveria possibilidades da montagem de um museu, uma exposição, um espaço que mantivesse e também circulasse suas obras; para um contato direto com o público. Assim, segundo eles, essa seria a melhor maneira de serem lembrados:

"(...) Dei uma idéia uma vez de lançar um livreto do artista, duzentos anos de Arte em Campinas, fazer uma curadoria... porque o curador é aquele que vai observar o artista segundo a sua ótica, ele não é isento, e ninguém é isento. Mas fica essa coisa complicada (...)" (F.B.)

"(...) Pessoalmente, acho que não se dá obra de Arte. Foi feita para ser vendida, ou querida, porque a hora que você der alguma coisa, não dão o devido valor, não dão nada para você de volta (...)" (F.B.)

Parece que sempre lamentam, um possível isolamento geográfico que a cidade tem dos grandes centros produtores, como também constatam um isolamento conjuntural a que estão sujeitos, por força de um precário "aparato" cultural que realmente cuide de suas , e de outras obras na cidade de Campinas. Queremos crer, que reivindicam não só o cuidado com suas obras e sua produção.

É por vezes incipiente falar em Cultura neste País, onde não existem verbas para a Educação, onde a Arte sempre foi tratada como "perfumaria", uma disciplina sem sentido e

descartável dentro do sistema Educacional, onde a Cultura sempre foi tida como entidade difusa, desconhecida e despropositada, onde a carência pelas coisas mais básicas da Arte que são o cuidado, o respeito, sua divulgação e fomento, são além de uma evidência, uma realidade, uma certeza?

*"(...) é preciso que a cultura esteja embutida na educação, que a educação se faça com cultura e arte. Só assim se tem educação. Com o outro modo, o nosso modo atual - manipulação de regras e informações, com as quais o que se faz é aviar receitas-, tem se apenas o ensino (...)"*⁵⁸

O Grupo Vanguarda denuncia a nosso ver este sistema mais profundamente, que Cultura se faça com Educação e que a cidade de Campinas possa abrir dimensões inéditas para a Arte e Cultura. Parece-nos que consideram a cidade reclusa em si mesmo, permitindo pouca troca com o que ocorre no Estado ou mesmo no País, não deixando de perceber a importância de Campinas no Estado, denunciando que isso poderia ser muito melhor aproveitado:

"(...) Aqui é uma cidade de uma certa dimensão, de um certo compromisso com o povo. Secretário deveria já saber em que cabide estão pendurados esses elementos (...)" (T.P.)

3. Perspectivas e controvérsias do Grupo Vanguarda

As perspectivas do Grupo sempre circulam em torno do reconhecimento, da autenticação de seu movimento e de seu trabalho, da reafirmação e do referendado aquilo que foi seu empreendimento: o destaque no cenário pictórico da cidade de Campinas.

As cidades brasileiras possuem um caráter provincial. Biblioteca, teatro, cinema, foram parte integrante das características do sonho de muitas das cidades brasileiras. O Vanguarda de certa forma participou ativamente desse sonho, de dimensionamento dessas características.

Auxiliando na configuração de seu panorama cultural, através do seu trabalho, em sincrônica conexão ao que se produzia no teatro, no cinema e o que fazia o encanto dos leitores, fazendo parte ativamente da história da cidade. Cabem aqui, as palavras de Teixeira Coelho:

⁵⁸ José Teixeira COELHO NETO, *Usos da cultura*, p. 122.

*"(...)Todas as cidades e cidadezinhas brasileiras sonharam primeiro com uma biblioteca. Depois, com o teatro e, mais tarde, um cinema. Em seguida, foi a vez dos museus -- ainda que servissem apenas para guardar a foto da vovó e o sapato roto de algum poderoso de duvidosa reputação."*⁵⁹

Mesmo que jocosa, a referência nos diz respeito a uma escala de valores que a grande maioria das cidades brasileiras possui, primeiro os livros, depois o cinema e, em seguida, os museus. É evidente que de todos eles, os museus, são sinônimo de coisas antigas, de redutos históricos e de todo o memorial passado e recôndito.

Em um País com tantas dificuldades de tornar possível e viável sua memória, os livros, os cinemas, seguidos nem tão de perto assim pelo teatro, representaram sempre um acesso a bens e valores culturais. Os museus, referendaram esse acesso, permitindo um espaço de revalorização e autenticação desses valores. O Grupo Vanguarda reivindica para si a criação desse espaço, por conta de seu surgimento:

"(...) a contribuição resultou na criação do MACC (...)" (R.P.)

"(...) em 66, a Prefeitura cria o MACC. Em consequência do Grupo (...)" (M.B.)

Ao lado destas citações, que sem dúvida alguma autenticam que pela influência do Grupo é que houve o surgimento do MACC, algumas outras falas dizem respeito à falta de continuidade dos projetos, à ausência efetiva de apoio e de público na divulgação dos empreendimentos do Grupo. Assim as indagações ainda persistem:

"(...) Certa ocasião eu acompanhava amigos em conferências que faziam, Museu de Arte Contemporânea de Americana(...) se eu não me engano, tinha na conferência o diretor, a mulher e a filha e um convidado dele. Na época ele recebia 15 mil cruzeiros. Você imagina quanto dava para cada um. Fui no boteco encher a cara de pinga (...)" (H.F.)

É evidente que o desagrado passa a ser não só com o Estado, o Município, mas com o País de uma forma geral. Não sem razão, os artistas apregoam o abandono que sentem diante de suas obras e de suas trajetórias que, foram se tornando motivo de incredulidade, e de uma certa amargura:

⁵⁹ José Teixeira COELHO NETO, *O que é ação cultural*, p. 09.

"(...) Artes Plásticas não dá Ibope para o Secretário. Isso em Campinas e em todo lugar (...)" (B.C.)

"(...) Essas duas cidades (Campinas e São José dos Campos) já me deram muitos dissabores. Estou atendendo você porque o Décio recomendou. Não estou interessado, não há interesse em nada (...)" (H.F.)

Ao lado deste quadro descrente, acrescentam a falta de interesse dos órgãos institucionais em realizar exposições. Consideram que, quase sempre, não há incentivos que facilitem suas motivações, nem propostas que os favoreçam.

"(...) é desanimador, em termos de estímulo. Museus não compram, colecionadores não compram, e não raro tem que estimular e doar quadros aos museus, isso quando expõe bem (...)" (H.F.)

"(...) tentei levantar um acervo que estava jogado nos porões. Tudo que era prêmio de salão paulista, com dinheiro do governo, estava apodrecendo (...)" (H.F.)

Mesmo denunciando que museus e órgãos oficiais não cuidam como deveriam da Cultura, e das obras expostas, apontam sugestões que poderiam dar novo alento e desenvolvimento às suas obras:

"(...) Por que que vocês não restauram as obras? Façam exposições itinerantes pelo interior (...)" (H.F.)

Assim, acima de tudo parece-nos que querem ser distinguidos como artistas, reconhecidos como trilhadores de um caminho. Quando essa indistinção não se processa, têm-se um período de barbárie. Quando os órgãos responsáveis, e uma sociedade que também é responsável, não se atêm ao abandono, podemos estar vivendo um período próximo da barbárie; acima de tudo, indistinção é desprezo.

*"Barbárie não é necessariamente gritos e sangue jorrando. Pelo menos, não no começo. Outro nome para barbárie é indistinção. Quando uma época não consegue distinguir entre uma coisa e outra e seu contrário, essa é uma época de barbárie."*⁶⁰

⁶⁰ José Teixeira COELHO NETO, O que é ação cultural, p. 27.

E o que se sente em relação às suas perspectivas é que aparecem sob a forma de ressentimentos, frustrações que se originaram da falta de reconhecimento, da ausência de apoio. Não bastasse a luta pelos espaços de exposição e mostra de seus trabalhos, a disputa política por ele se torna evidente pela suas falas, como forma de combate para imposição de suas idéias e obras:

"(...) Tinha a luta pelo poder na Bienal, para ganhar a eleição do Salão Paulista, então existia muita luta (...)" (R.P.)

"(...) eu vim muitas vezes a Campinas no mês de julho, no salão de Campinas no MACC. Era um dos salões mais importantes do Brasil (...)" (M.N.L.)

O que teria feito o Grupo Vanguarda persistir, em busca de "espaços" para exposições e reconhecimento, na ânsia de se firmar no cenário da pintura estadual ou mesmo nacional? Talvez, a resposta continue complexa, no entanto as declarações apontadas sempre indicam cansaço e desgaste:

"(...) Estou velho, mas estou lutando para que mude a cidade (...)" (M.N.L.)

"(...) porque tinha um exército inteiro me empurrando e me ajudando. Então você se estimula a fazer também (...)" (J.M.)

"(...) Nós não temos mais cultura, nós estamos no fim da picada, o que vai nos salvar? Eu disse "A Arte. A malvada da Arte. É a única coisa que nós podemos fazer (...)" (H.F.)

Diante desse quadro, o que se imagina é que, apesar de todo o abandono e inércia relativos às coisas que dizem respeito à cultura, a pintura continua sendo para todos os elementos do Grupo Vanguarda seu objetivo maior. Os artistas continuam retirando energia de suas próprias criações e, autodeterminados, acreditam que a sua pintura é construída por eles próprios, já que também reclamam da ausência de um poder constituído, que faria parte também dessa construção.

Como essa mudança ainda parece longínqua, apoiam a si mesmos diante das intempéries e do abandono. Esse talvez seja o único caminho que lhes resta, pois pintar para eles é uma questão de sobrevivência, como uma forma sublimativa, substituem o que lhes seria de extrema valia, pela valia extrema de sua criação:

"(...)Entretanto, as artes parecem indicar alguns processos que contornam o deleite em que, sem converter simplesmente o luto em mania, asseguram ao artista e ao especialista um domínio sublimatório sobre a Coisa perdida(...)"⁶¹

E assim, um dos aspectos considerados se relaciona à dúvida de que apenas a sua criação é capaz de sustentá-los nessa trajetória. Apesar de suas formas sublimativas de criação lhes trazer grandes satisfações, é triste concomitantemente; ver o quanto mais poderia ser feito, o quanto nossa memória poderia ser desperta.

Ainda assim, perguntas centrais teimam em aparecer:

"(...) Como um Grupo tão importante, tão sério, talvez um dos melhores trabalhos feitos no Brasil na época, tenha desaparecido de uma forma tão estúpida como essa? (...)"
(M.N.L.)

4- Frustrações e desilusões nos caminhos do Grupo Vanguarda

Falar do que não se realizou é sempre um instante difícil, pois um desejo que não se realiza, fatalmente origina frustração, decepção. Apesar de árdua tarefa, foram vários os momentos em que essas lacunas apareceram durante a elaboração do presente trabalho.

Ao longo dele, sempre nos ocorreu que poderiam surgir relatos durante as entrevistas que denotassem falta de realizações, ressentimentos ocasionados por esta ou aquela atitude, lembranças e ausências de pessoas que não tivesse atendendo às expectativas desejadas; enfim, qualquer fato, nota ou acontecimento que evocassem tais sentimentos.

No entanto, ao longo desse trabalho, colhemos uma quantidade bastante grande de reivindicações, solicitações, pedidos e mesmo denúncias. Assim, o trabalho foi construído, como uma história que possui um final, mas que tem seu começo sempre revisitado pela fala de alguns dos entrevistados:

"(...) não tinha uma história escrita em livros e publicada em livros, porque a indiferença pela pintura era total. As pessoas que eram filhos de segunda geração italiana,

⁶¹ Julia KRISTEVA, *O sol negro*, p. 95.

que chegaram antes da guerra, de onde partiram da Itália, alguns com habilidades artesanais, alguns com habilidades para serem pintores... mas faltando este suporte da cultura, não podendo fazer um salto pela janela (...) mas faltando-lhes pernas (...) e continuaram a desenhar paisagens (...)" (E.B.)

"(...) Eu considero todos ótimos artistas, honestos, que trabalham com sacrifício. Pode dizer tudo aquilo que você quiser, mas não tiveram vida fácil no Brasil (...)" (E.B.)

"(...) Eu não tenho nenhum mérito, eu sou mais um deles, sou mais um envolvido no drama da floresta (...) a cidade parece um fantasma invisível, e tudo vai num caminho funesto, e também o homem (...)" (E.B.)

"(...) esse Grupo passou pelo ostracismo, pelo abandono (...) Fruto de um trabalho pessoal árduo e dedicado (...)" (R.P.)

O Vanguarda denuncia, a nosso ver, durante todo o trabalho, o abandono de que foram vítimas por parte das pessoas que deveriam cuidar, segundo eles, de suas obras; pelo sacrifício e aridez que encontraram para se firmar enquanto artistas, para sobreviver e serem vistos enquanto pintores. O que dizem e denunciam se refere diretamente ao pouco caso por parte dos órgãos responsáveis pelos cuidados com a Cultura, não só em Campinas, mas no Brasil, e apontam esses descasos ao lado das soluções que gostariam de ver realizadas:

"(...) O País não tem verba para a saúde, e a cultura fica em último lugar (...)" (R.P.)

"(...) a Arte em Campinas, é cuidada como se fosse uma grande piada (...)" (F.B.)

"(...) O sonho nosso era ter um atelier coletivo (...) Uma Vila das Artes, para venda, galeria, troca, e todo mundo trabalhando full-time. Como sonhávamos em publicar uma revista... o máximo que a gente conseguiu era fazer um jornalzinho (...)"(R.P.)

"(...) se tivesse algum artista aí para cuidar... Não tem uma Delegacia de Cultura (...) Diz que não é possível porque não tem verba nenhuma (...)" (T.P.)

Denunciam, acima de tudo, a instabilidade, no que se refere a produção, consumo e principalmente cuidados com as obras de Arte. Ao lado dessa denúncia contra as medidas por demais instáveis por parte desses órgãos, parece-nos também o uso costumeiro dessa política:

*"Quer dizer, impera a instabilidade. E a situação é deixada propositalmente assim, tenha-se na Prefeitura um governo reacionário ou progressista, para que se mantenha uma área de manobra e de barganha da qual a política neste país não consegue e não quer ver-se livre. Há sempre grupos e subgrupos a atender e para isso nada melhor do que ter à mão um 'cargo cultural'(...)"*⁶²

Parece-nos, que se consideram meros figurantes de um processo em que deveriam ser protagonistas. Nesse sentido, uma certa política cultural deu lugar a outros interesses, a favorecimentos, a trocas, transformando assim os artistas em coadjuvantes de um processo que deveria tê-los como centro.

As falas sempre dizem respeito ao investimento que fazem ao longo de suas carreiras, às vezes sem possibilidade de retorno.

"(...) E nós, artistas plásticos, tiramos do bolso todo dia. Da música, eles não trabalham sem cachê, não (...) Se vender uma obra, você ainda tem que dar comissão para o museu (...)" (B.C.)

Com a agravante de que a burocracia e uma clara definição dos programas culturais, constituem ainda fortes obstáculos a seus objetivos:

*"(...) É que é grande a inércia, a força de arrasto da burocracia da cultura a ser vencida, dentro do próprio aparelho do Estado, numa situação agravada pela inexistência, ainda, de uma clara definição das prioridades culturais dentro de um programa político(...)"*⁶³

Portanto, os pintores do Grupo Vanguarda se vêem entre dois fogos. De um lado, o panorama político sem propostas claras no que diz respeito à Cultura que os favoreçam como agentes e produtores; de outro, o pouco incentivo e investimento da iniciativa privada nesta área e a pequena participação de pessoas realmente interessadas em fazê-lo.

Os movimentos acabam ficando restritos a este ou aquele que participa mais efetivamente, ou então, a um mecenas (algo raro nestes dias) que resolva, em nome de um diletantismo, promover exposições deste ou daquele artista:

⁶² José Teixeira COELHO NETO, *Usos da cultura*, p. 96.

⁶³ *Ibid*, p. 96.

"(...) Infelizmente, como eu te falei, não existe retorno (...) como se fosse uma perfumaria, as artes plásticas (...) vaso de flores que serve para enfeitar uma situação, é conveniente (...)" (B.C.)

Reforça-se a idéia de que o artista saiu do papel daquele que falava à comunidade, ficando relegado ao papel secundário. Teria mudado o artista, ou a sociedade é que não é mais a mesma? Evidentemente, que a sociedade não é mais a mesma, o consumo ocupou o lugar que antes era da produção do artista, e claro, o artista já não é o mesmo; visto apenas como um produtor a mais, e não mais destacadamente. Hannah Arendt reafirma a "pulverização do artista", mediante uma sociedade de consumo da qual ele não é mais seu porta-voz, mas continua sendo mais um dos sem-vozes:

"(...) A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer bens de consumo (...)"⁶⁴

"Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento (...)"⁶⁵

Com toda certeza, o que o Grupo Vanguarda denuncia é a ausência de valores sólidos, mediados e sustentados por uma Cultura vigorosa, que abandona propostas interessantes e inovadoras, em prol do entretenimento barato e consumo exagerados:

"(...) Corre para a Pedreira do Chapadão para ouvir Chitãozinho e Xororó, porque não tem nada para ver... Você é resposta daquilo que pedem a você (...)" (J.M.)

Não é de nosso interesse aqui distinguir o conflito entre indivíduo e sociedade, mesmo porque este verdadeiramente não é o objetivo do trabalho, muito embora tal relação seja da maior importância.

O que procuramos levar em conta, este sim do maior interesse é que o artista não foi salvo frente à sociedade de consumo. Decisivamente, foi absorvido por ela, tratado como qualquer bem de consumo. Apesar disso, o Grupo Vanguarda aponta um motivo bem mais básico diante de todo esse processo: a sobrevivência dos artistas.

⁶⁴ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 257.

⁶⁵ *Ibid*, p. 260

Essa sobrevivência é exatamente a grande ameaçada, quando o consumo exagerado toma lugar da produção artesanal, do trabalho laborioso e do lugar ocupado pelo artista nessa sociedade:

"(...) Esse negócio que vai aprendendo, vai se soltando... são dessas coisas que vai tirar prêmios aqui, acolá, ser badalado lá, ser importante... tudo isso você acaba colocando dentro de um saco. O que vai acontecer depois que eu morrer? (...)" (F.B.)

"(...) Tenho trabalhos onde eu não entro (...)" (F.B.)

"(...) É triste você chegar numa certa idade e ficar amargo. A minha carreira não adiantou para nada, tudo aquilo que eu pinte... o que vai acontecer com ela? (...)" (F.B.)

"(...) O Geraldo Jurgensen que eu considero um dos melhores artistas de Campinas, morreu há pouco tempo. Quem fala nele? Ninguém. Cardarelli, acadêmico, se fala nele? Geraldo de Souza, Sacchi, ninguém fala mais... Amanhã a gente morre, dois, três meses e ninguém fala mais. Vai acontecer comigo, com o Perina, Mário. É tudo igual com todo mundo. Reconhecimento? Ninguém pensa nisso (...)" (E.D.)

Campinas, e em contrapartida o Grupo acabaram fazendo parte deste consumo contemporâneo enquanto fenômeno. É bem provável que seu movimento tenha sido contra uma sociedade específica e seus valores esteticamente ultrapassados, mas parecia longe ainda uma possível rebelião contra uma sociedade de massas.

"(...) Basta que recordemos até que ponto todo o movimento da arte moderna partiu de uma veemente rebelião do artista contra a sociedade como tal (e não contra uma sociedade de massas ainda desconhecida) para que tomemos consciência do quanto esse relacionamento inicial deve ter deixado a desejar (...)"⁶⁶

Em que ponto sociedade de consumo e entretenimento são indistinguíveis? No momento em que a Cultura, e sua carga potente e valorativa, é substituída por lazer, e este é tratado simuladamente como se valor fosse.

Cabe aqui, reconhecer que uma possível diluição do Grupo, se dá não só pela prática de uma sociedade mais preocupada em consumir do que em perenizar, em reconhecer valores, cuidar

⁶⁶ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 249.

deles. Mas ao contrário, é exatamente pela prática do consumo que se produz a diluição de seus valores mais efetivos.

"(...) O artista hoje é usado pela mídia (...) o Grupo mantinha uma certa independência, não dependia de pistolões (...) caminhava com as próprias pernas (...)">(R.P.)

Valores esses pulverizados, quando se trata de um processo de multiplicação e reprodutibilidade intensas. Consideramos que o Grupo Vanguarda não imaginava que na mudança de sua estética, estava embutida uma intensificação de uma produção em marcha:

"(...) La vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista."⁶⁷

Sem dúvida, em seu romantismo os elementos do Vanguarda saúdam sempre (e não poderiam deixar de fazê-lo) sua trajetória solitária e idealista, não raro com acentuação de ressentimento e amargura, diante desse sistema que lhes impõe tamanho sacrifício na conquista de seus espaços, mas também retiram deles o lugar privilegiado que sempre tiveram:

"(...) queimei, por causa da Arte, três empresas que eu tinha. E não estou comendo o pão que o diabo amassou, porque fiz economias (...) " (H.F.)

"(...) se você me perguntar se eu repetiria de novo eu lhe digo: Não. Absolutamente não. Neste país, não. Aqui é para ganhar dinheiro, encher o c... de dinheiro, só. Cultura? Ba, Bao (...)">(H.F.)

Suas preocupações aumentam, na medida em que, por conta de um sistema que não privilegia suas obras, elas podem perecer, o que nos parece a última coisa que deveria ou poderia acontecer aos artistas:

"(...) Quem vai tomar conta da minha obra quando eu morrer? Valeu a pena? Isso você nota na última entrevista do Iberê Camargo (...) " (F.B.)

"(...) e eu volto para cá, para minha melancolia, minha solidão (...) " (E.B.)

⁶⁷ Octavio PAZ, *Los hijos del limo*, p. 162.

"(...) aí nós vamos ficando amargos, não chatos, mas amargos (...)" (F.B.)

"(...) A pessoa quer sempre um retorno, quer a marca, o empreendimento (...) aí o artista fica relegado a apenas quem gosta da Arte (...)" (R.P.)

Gostariam de ser agentes de suas criações, reconhecidos como tal, promotores e incentivadores de um movimento que, foi pioneiro em uma Campinas, pouco afeita à Arte Moderna.

"(...) você já construiu uma história (...) a moral da história, nós vemos tudo derrubado, fecha-se o buraco, enterra-se o morto que fedia e aí fica morta a cultura e a informação. Aqueles que não são de Campinas jamais vão saber como era a sua história, porque foram todas informações enterradas, na terra de Campinas. Por isso, mexa-se (...) e depois me diga o que ficou de tudo isso (...)" (E.B.)

Não é de se estranhar, quando um dos elementos do Grupo Vanguarda denuncia o que hoje ocorre: o papel do artista mudou, ele não é mais o responsável direto pelo processo de sua criação e distribuição. Portanto sai de cena o protagonista do processo criativo e entra o mercado como grande distribuidor.

"(...) antigamente, os críticos procuravam os artistas, achavam os artistas nos salões. Hoje os artistas procuram os críticos (...)" (M.H.M.P.)

E, a partir disso, denunciam uma inversão de valores muito freqüente hoje em dia: a de que a mídia, se não é responsável solitária, é coadjuvante ao lado de toda uma sociedade nesse processo:

"(...) eles fazem do não-artista um artista (...)" (M.H.M.P.)

Teria o Grupo Vanguarda se recusado a fazer um percurso através dos meios de comunicação e, talvez, por isso também não tivesse atingido seu objetivo?

É bem possível que, ao lado do abandono por parte dos órgãos competentes, da iniciativa privada que não investe em jovens valores, houvesse, também, o descaso dos meios de comunicação de massa para com a Arte.

Alegam que a mídia é tão importante hoje em dia, que se foi o tempo em que a obra poderia dizer muito mais do artista. Hoje o discurso que sobre ela se sobrepõe é a própria produção artística:

"(...) o importante é a obra, e não o discurso sobre ela. O discurso às vezes, mata (...)"
(M.H.M.P.)

Mesmo assim, não deixam de destacar o poder intenso da mídia, no que diz respeito aos seus critérios de seleção, denunciando que aceitam tudo, sem um critério prévio, seguindo uma escolha duvidosa, obedecendo somente a seus valores:

"(...) Hoje é diferente, tudo é aceito, está nos meios de comunicação. Um artista abre a boca, está na televisão (...)" (M.H.M.P.)

"(...) Muito embora, os artistas que surgem hoje tenham mais espaço e tenham as portas abertas. Às vezes tendo que pagar. Mas apesar disso, os espaços são maiores (...)"
(M.H.M.P.)

O que teria acontecido ao Grupo Vanguarda? Seria vítima do que, segundo Teixeira Coelho, acontece com as Artes Plásticas desde os anos 60? O que considera longe de ser um alento é uma denúncia séria e contundente:

"(...) De lá para cá, as artes plásticas tornaram-se assunto restrito ao âmbito das galerias comerciais e seu público congelado, com os artistas abandonando toda pretensão de intervenção no panorama sócio-cultural, ou político-cultural, e resignando-se a aparecer como penduricalhos da society das colunas "sociais", dos restaurantes badalados e das festinhas en privé." 68

É bem provável que Campinas não tenha faltado a este modelo, assim como bem poucas cidades o tenham. Como não se possui uma estrutura para dar suporte e circulação a nossos bens e patrimônios culturais, fica-se, ainda, mais exposto ao superficial entretenimento, à diversão, às colunas sociais. Não é difícil encontrar respostas nesta direção, quando se constata há pouca troca entre artistas e críticos.

⁶⁸ José Teixeira COELHO NETO, *O que é ação cultural*, p. 88.

"(...) deveria ter um projeto para trazer críticos de Arte (...) onde os artistas colocassem todas as suas obras (...) um intercâmbio entre artistas e novatos (...)" (B.C.)

"(...) Nós tivemos cronistas sociais, aliás, belos cronistas sociais, que apoiaram bastante o Grupo Vanguarda, mas enquanto críticos, não (...)" (B.C.)

Dentre várias hipóteses que poderiam justificar a trajetória do Vanguarda como um Grupo que não se projetou, uma resposta talvez aponte para a ausência de um delineamento teórico.

A ausência de delineamento teórico, porém, é sentida por alguns dos elementos do Grupo que acreditam que, se houvesse uma melhor condução nesta particularidade, o caminho do mesmo poderia ser diferente; já que entendem como delineamento teórico a mão de um crítico que pudesse fornecer um cabedal intelegível para um conhecimento maior, vindo daí seu reconhecimento como Grupo, posteriormente:

"(...) faltou a mão de um teórico, a mão de um teórico (...) o grande pintor, é incapaz de fazer formulações teóricas. Teoricamente não consegue (...) não havia ninguém lá que conseguisse (...)" (D.P.)

"(...) Primeiro nós não temos ninguém especializado. Nunca tivemos uma pessoa com uma visão, uma abertura, que tivesse um espaço em um jornal para escrever, rádio ou televisão (...)" (B.C.)

Parece nos, que quando reivindicam um delineamento teórico reivindicam uma pessoa que pudesse fazer formulações teóricas, que dariam sustentação e consistência ao Grupo, para que se firmasse, mas outros fatores podem ter contribuído para essa ausência. É possível que os artistas tenham sido vistos como mais uma forma de produção e, como tal, tenham sido regidos pelas leis de um mercado que ainda não se definira em direção às propostas vanguardistas. Foi incorporado como um mercado a mais, e não como um mercado singular e particularizado, porque não aparece como um mercado "livre", mas subjugado às leis que o regem.

"(...) Assim o trabalho, realizado por artistas, músicos e escritores, ainda não integrado pelas relações capitalistas e pelo domínio do mercado, nem por eles afetado, passa a ser visto como uma forma ideal de produção, porque aparece como livre, de uma maneira que outras

*produções não mais são. A similaridade potencial das duas áreas - arte e trabalho - perdeu-se na medida em que o segundo foi reduzido à sua forma alienada."*⁶⁹

Talvez em virtude dessa lacuna, falam com nostalgia de um tempo em que o apoio era mais acentuado e que, talvez por isso mesmo, fosse melhor sucedido:

"(...) nós não encontraríamos tanto apoio quanto naquela época, porque hoje ninguém acredita mais (...)" (J.M.)

Além disso, alguns componentes do Grupo Vanguarda, apontam como causas de seu insucesso o descrédito nas instituições, a ausência de investimentos na área cultural, maior reconhecimento em novos valores emergentes na Pintura.

"(...) Mudou acima de tudo a falta de confiança no poder público (...)" (J.M.)

"(...) ninguém dá mais nada para o poder público. Retira quando pode (...)" (J.M.)

Assim desacreditam do poder público, muito embora o considerem como organismo que deveria cuidar de sua produção. É interessante que Coelho Neto salienta que a Arte é sempre feita contra alguma coisa; no entanto, parece-nos que os entrevistados consideram que os órgãos responsáveis pela tutela da Arte, tiveram um certo "descuido" de esquecer dos artistas e suas obras.

*"(...) É imprescindível entender que a arte é quase sempre feita contra alguma coisa-a rigor e ao final, contra a sociedade. E que isso deve ser não apenas tolerado como cultivado (...)"*⁷⁰

No entanto, quando essa descrença é uma característica sentida e os órgãos que deveriam cuidar deste aspecto importante dos artistas e da Arte, já não o fazem mais, o que resta?

Resta o abandono e a competição. Portanto, esses podem ser sinais característicos de que a solidariedade, bem como o cuidado com obras de Arte, possam estar se ausentando e cedendo lugar a uma displicência, cujos valores sociais podem estar em plena transformação:

⁶⁹ Janet WOLFF, *A produção social da arte*, p. 30.

⁷⁰ José Teixeira COELHO NETO, *O que é ação cultural*, p. 49.

"(...) Então, em Campinas, temos artistas demais. Conheço cidades por aí que têm um, a cidade paparica, a Prefeitura apóia (...)" (F.B.)

"(...) o Brasil tem uma terra ácida e tem toda essa dificuldade para quase tudo, se fazer entender, dialogar, tudo muito difícil (...)" (E.B.)

Assim, Campinas, que deveria ter a vaidade de possuir artistas em demasia, corre o risco de ter artistas que reclamam de "maus-tratos" e grande quantidade de artistas que lutam por espaços cada vez mais escassos, por territórios cada vez mais ausentes e distantes; na exata medida em que se sentem abandonados e, por força dessas circunstâncias, fazem o mesmo com os artistas mais novos e emergentes.

"(...) eu pinte porque quero pintar. Se deixar de pintar, sei que não vou fazer falta. Acredito que o Grupo tenha feito alguma coisa, não é por Campinas e sim para eles (...)" (T.P.)

"(...) Eu acho que é um pouco de tradição. Vivi uns tempos em Campinas. Nos finais de semana eu passava sozinho à noite (...) Eu sofria de tédio, não tinha quem viesse conversar comigo (...)" (H.F.)

Neste contexto de tantas confluências e trajetões, o que poderia fazer reverter esse quadro um tanto esmaecido? Ou ainda: o que faria com que pintores experimentados, continuassem sua trajetória, deixando de esperar um possível apoio? O que os faria continuar? O que os faria persistir no percurso pictórico? Não é tão difícil encontrar as respostas:

"(...) Até onde compensa você continuar produzindo? Me responderam: Acontece que você tem essa função, você está magoado agora, quando chegar em casa você vai pintar outra vez, porque a Arte é maior para você do que toda e qualquer coisa que possa acontecer (...)" (F.B.)

E as respostas continuam a surgir com aforismo de "fraturas, quedas e quebras", sugerindo que "as dores" provocadas por toda uma sistemática de gerência e organização do panorama artístico, não são poucas, muito embora a Arte persista como a grande esperança, segundo eles:

"(...) É a mesma coisa que salvar um cara do afogamento, você salva, mas quebra os dois braços do cara, mas salvou da morte (...)" (H.F.)

"(...)Tive uma conversa quarta-feira com o Décio Pignatari, não digo desanimadora, porque não desanimo fácil, eu já tenho uma casca de jacaré, ele disse: Fiaminghi, e agora? Nós não temos mais Cultura, nós estamos no fim da picada, o que vai nos salvar? (...)" (H.F.)

Ou então, outros aforismos bem mais utópicos aparecem, outros surgem em tom de desabafo, anunciando que é preciso persistir sempre:

"(...) Piero de la Francesca ficou duzentos anos esquecido completamente, ninguém sabia dele. Vêm os críticos ingleses o descobrem (...) começam a colocar Piero no seu devido lugar (...) foi esquecido por duzentos anos (...) A esperança é a última que morre (...)" (H.F.)

"(...) Tarso na estrada de Damasco recebeu um jorro de luz (...) Que venha essa luz (...) da providência divina, é claro. Mas é só o que eu espero, porque os homens precisam mudar, senão a situação não muda (...)" (J.M.)

"(...) Na história você vai ver homens que passaram, que procuraram ser fiéis a si mesmos e na vida cultural de Campinas, isso deve ser lembrado (...)" (E.B.)

"(...) O Centro de Convivência está pingando (...) precisa de restauração. Outro centro cultural da Santa Casa? Vai ficar a mesma m..., demagogia... façam um supermercado, uma fábrica de bonecas, muito melhor... ganhariam mais dinheiro com isso... Demagogia de fazer centros culturais sem ter capacidade de suporte (...)" (M.N.L.)

Acreditamos que é assim que se sentem, diante das transformações que terão que ser feitas para que a Arte, e notadamente a Pintura, possam de novo ocupar o lugar que sempre mereceram. No entanto uma indagação persiste: se artistas mais velhos supostamente teriam maiores espaços e maior reconhecimento (o que ficou constatado negativamente através das entrevistas), o que acontecerá aos mais jovens e iniciantes? O que poderá acontecer com os iniciantes futuros e suas produções?

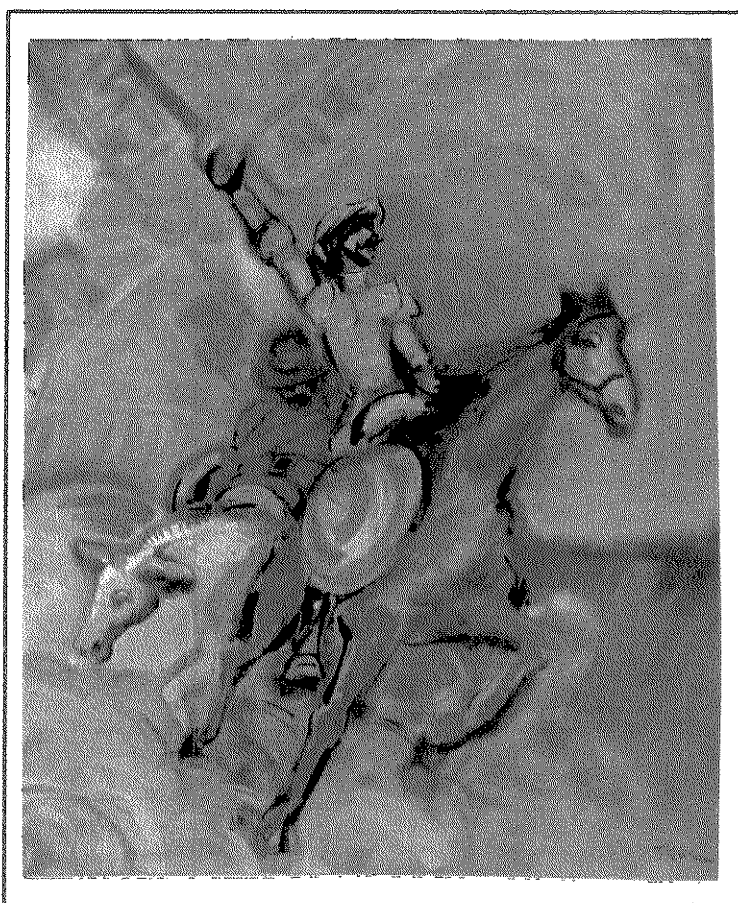
É bem provável que a Arte continue sendo a redenção do Grupo Vanguarda; no entanto, a que custo e a que preço, diante das constatações registradas aqui?

Teixeira Coelho tem razão quando aponta o horizonte: uma esperança surge de que possamos construir dias melhores, quando se fala em uma política cultural que mudaria os rumos atuais, diante de um aforismo que representa uma metamorfose, capaz de nos proporcionar novos horizontes em meio a nossa realidade, tão perturbadora e contundente:

*"A ação cultural é uma lagarta: sua visão só é tolerada quando é possível antecipar a imagem transfigurada e multicolorida que dela vai surgir(...)"*⁷¹

Como nem sempre podemos prever a imagem de nossos projetos, nem a imagem multicolorida, (o exemplo cabe para o Grupo Vanguarda)-o autor alerta sobre o perigo existente e recomenda simultaneamente a paciência e o cuidado como forças mutantes da realidade atual:

*"(...) Mas cuidado: se o trabalho de autoparteira demorar muito, vem a vontade incontrollável de esmagar aquele bicho repelente, com tudo que possa abrigar de promissor em seu corpo mutante(...)"*⁷²



Thomaz Perina

⁷¹ José Teixeira COELHO NETO, *O que é ação cultural*, p. 94.

⁷² *Ibid*, p. 94.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso do Grupo Vanguarda, e também ao longo deste trabalho, pudemos constatar a quantidade de anseios e projetos no que diz respeito à Cultura em Campinas, e também em torno da Cultura no País.

O que se indaga entre o parâmetro localizado da cidade de Campinas, é se houve um Grupo Vanguarda, em seu surgimento, diferenciado do Grupo constituído ao final de seu percurso, ou seja, quando o Grupo se desfez. É muitíssimo provável que esta resposta venha a ser afirmativa.

Deve-se considerar que o Grupo Vanguarda do início, o Grupo do Manifesto apresentado em 58, era diferente do Grupo Vanguarda dos anos 60 ou, mais especificamente, de 66, ano de sua dissolução.

É certo, no entanto, que de 1958 a 1966 os discursos, as propostas e a maneira de encarar os problemas mudou.

O que nos impressionou, porém, durante todo este trabalho, foi a força dos depoimentos apresentados, o descaso generalizado da coletividade para com aquilo que representava na sua época o novo e, que hoje representa por vezes, em alguns aspectos melancolicamente sua história.

Por vários momentos, durante a elaboração das entrevistas, surpreendeu-nos a enorme quantidade de desabafos, transformados em discursos de abandono, desinteresse e ausências sentidas pelos artistas, diante de sua produção realmente inovadora.

Diante desse quadro, perguntávamos sempre o que os moveria a continuar produzindo. O que os faria continuar, quando seus discursos apontavam sempre para uma trajetória sem alguns objetivos alcançados?

Talvez a esperança de que a produção artística resgate aquilo que há de mais humano na Pintura, a possibilidade de vencer a dor, as intempéries, e apesar de tudo isso, continuar a buscar incessantemente a beleza. Assim, a produção artística diante de um mercado consumidor que é por vezes destruidor, se mantém e se processa, mesmo que de forma tímida, constante, artesanal e autônoma.

Em função dessa falta de apoio e notoriedade, quase sempre negadas a nossos artistas, nossa realidade pictórica ainda é cinza, mas continua, com os poucos recursos que possui, a insistir no resgate de si mesma.

De um lado, a falta, de outro a sua produção solitária que insiste em não morrer. Parece, também, que a Arte, apesar de produzir ressentimento, mágoa e tristeza, também forja espíritos capazes de continuar, mesmo que modesta e estoicamente, atendendo seus anseios pessoais, no anseio sempre presente da produção do Belo.

Assim, parece-nos que os artistas partilham, com eles mesmos, e lógico também com aqueles que os querem muito, a labuta e o resultado que lhes resta: a sua própria produção.

É evidente que não é o incentivo material, profissional ou valorativo que os move, muito embora lhes sirva de estímulo; não são apenas obstinados, mas fazem da obstinação a sua força. O surgimento do Grupo contribuiu sobremaneira para o surgimento de novos valores, surgiu exatamente para estabelecer um “valor” ao longo de toda sua história, como mudança de “ordem”, como novo referendium.

Neste caso, a insistência resiste ao abandono, a persistência suplanta as previsões mais obscuras e a determinação, pelo menos nesse caso, levou este Grupo a ser solidário consigo mesmo e com seu trabalho. O Grupo Vanguarda consegue viver porque (ainda) consegue ser solidário com sua criação:

*"Em lugar da morte, e para não morrer da morte do outro, eu produzo-ou pelo menos penso em fazê-lo-um artifício, um ideal, um "além" que minha psiquê produz para se colocar fora dela: êxtase. Belo por poder substituir todos os valores psíquicos percebíveis."*⁷³

Julia Kristeva tem razão quando considera a criação uma entidade feminina, metamorfoseada em beleza. Segundo a autora essa é uma das formas de fazê-la ressurgir, de retornar à vida:

*"Como as indumentárias femininas, que escondem depressões tenazes, a beleza se manifesta como o rosto admirável da perda, ela a metamorfoseia para fazê-la viver."*⁷⁴

É necessário observar aqui, que no início deste trabalho, temos a canção de Gilberto Gil como epígrafe e que esta evidencia a capacidade do ser humano de sobrepujar a dor. Segundo o compositor o terceiro mundo se engaja na vida do fundo do coração, o que vale dizer que a escolha da epígrafe é análoga à trajetória deste Grupo que também foi escrita com paixão.

Estranha coincidência, Gil assinala que ele também se engaja na vida do fundo do sono, o que também vale dizer da sonolência, morosidade e dificuldade não só de seu surgimento, desenvolvimento e emancipação de si próprio ou, neste caso específico, da natureza ideológica da sua falta de apoio, da distância e do abandono que são vítimas, e do sonho que persistem árdidamente em buscar, através de seu trabalho. Tem razão Octávio Paz quando salienta:

*"A técnica moderna operou transformações numerosas e profundas mas todas na mesma direção e com o mesmo sentido: a extirpação do outro. Ao deixar intacta a agressividade dos homens e ao transformá-los, fortaleceu as causas que tendem à sua extinção- Em compensação, a artesanaria nem sequer é nacional: é local. Indiferente às fronteiras e aos sistemas de governo, sobrevive às repúblicas, e aos impérios: a olaria, a cestaria e os instrumentos musicais que aparecem nos afrescos de Bonampak sobreviveram aos sacerdotes maias, os guerreiros aztecas, os frades coloniais e os presidentes Mexicanos. Sobreviveram também aos turistas norteamericanos. Os artesãos não têm pátria: são sua aldeia. E mais: são de seu bairro e ainda de sua família(...)"*⁷⁵

Creemos que o Grupo Vanguarda guardava em si toda essência dos artesãos de que fala Octávio Paz; quando considera que os artesãos são de seus vilarejos, de seus bairros, de seus

⁷³ Julia KRISTEVA, *O sol negro*, p. 96.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁵ Octavio Paz, *História da Arte*, p. 7.

pequenos países, análogamente esses pintores queriam ser de sua aldeia, de sua pátria, e por vezes, conseguiram; por vezes, nem tanto. Falamos isso porque grande parte de sua aldeia não conhece nem reconhece o que teriam representado em seus próprios limites; quem dirá em escala maior, além das suas fronteiras?

Porque ao acentuarem e preservarem o seu trabalho, terão necessariamente adicionado singularmente a continuidade e fecundidade da história. E, por si só terão cumprido brilhantemente seu destino, ao dar passagem e indicar aos mais jovens a continuidade e a modificação daquilo que fizeram, transformando também, acima de tudo, a própria mutação que empreenderam.

Assim sendo, o que se pode concluir, é que o Vanguarda poderia se constituir em um grupo muito além dos horizontes que constituiu; faltou ao Grupo alçar vôo muito além de seus territórios. Apesar disso, esses propósitos estão muito aquém do próprio Grupo hoje, e lamentavelmente grande parte da população de Campinas não sabe quem ele foi.

Um outro fator a se destacar, seria a heterogeneidade do Grupo: um conglomerado de pintores que parecia não buscar objetivos comuns. Embora, homogeneidade não seja marca ou designio certo de sucesso, talvez tenha faltado ao Grupo uma coesão interna, que permitisse uma homogeneização em torno de produções tão diferentes. A busca da identidade sempre foi sua marca, embora, cada qual possuindo sua identidade nos parece não ter sido suficiente, para um melhor delineamento do Grupo.

O que se constata, ainda, dentro do panorama atual da Cultura Brasileira é que a busca da identidade sempre foi uma característica desde a Semana de 22, passando pelos anos 30, 40 e 50 chegando ao Golpe de 64, a terminar nos nossos dias, essa tem sido uma preocupação destacada. Acreditamos ainda, que o presente texto continua em aberto, para novas adesões, interpretações e leituras desse mesmo tema. Longe de nós, imaginarmos que ele se esgota aqui.

Queremos concluir que, durante todo o trabalho buscamos nos identificar com ele. E, quando se trata de identidade, nos consideramos privilegiados, porque ele é dedicado ao Grupo Vanguarda.

O privilégio se acentua quando constatamos que após quase trinta anos completados do surgimento desse Grupo, com exceções feitas à Dayz Peixoto Fonseca e seu trabalho, a Paulo

Sérgio Barreto com seu trabalho sobre os artistas na cidade de Campinas, esse é um trabalho que trata exclusivamente dele e seu trajeto.

Talvez aqui tentamos projetar coletivamente o que tenha faltado individualmente:

“(...) O Grupo de Campinas me lembra Aníbal. É um grupo cartaginês, chega às portas de Roma, e você não sabe por quê; Roma já está entregue, e não ocupa. Nenhum deles se projetou individualmente (...)” (D.P.)

Nessa perspectiva, tentamos fazer o contrário e projetar um pouco de sua história através de suas falas que sonharam, projetaram, aspiraram, criaram ou pintaram metafóricamente seus sonhos, projetos, aspirações. Criando a cada dia, e, fortunadamente a tentativa de um mundo melhor.

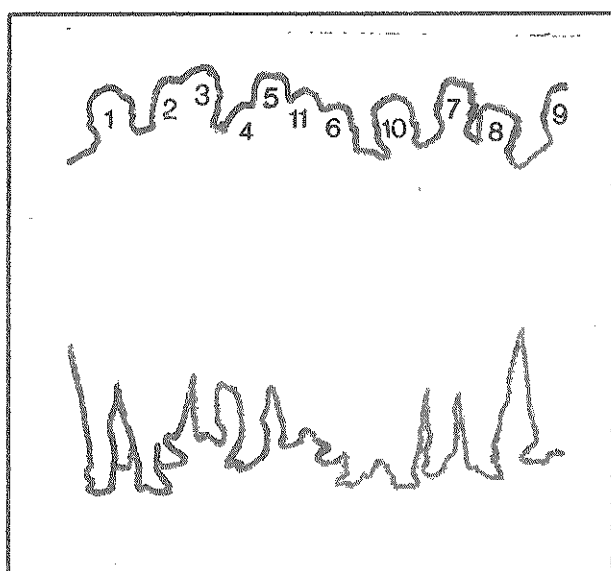
Tem razão Hannah Arendt, quando relaciona o mundo novo das crianças com a Educação, creio que o mesmo vale para o mundo adulto, e nossas tentativas de sempre e sempre renová-lo, tal qual o Grupo Vanguarda:

“A educação é, também onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum (...)”⁷⁶

⁷⁶ Hannah ARENDT, *Entre o passado e o futuro*, p. 247.



Parte do Grupo Vanguarda em 1957



- (1) Geraldo de Souza
- (2) Edoardo Belgrado
- (3) Raul Porto
- (4) Maria Helena Motta Paes
- (5) Mário Bueno
- (11) Aldo Pucetti
- (6) Franco Sacchi
- (10) Ermes de Bernardi
- (7) Francisco Biojone
- (8) Thomaz Perina
- (9) José de Castro Mendes



O Grupo Vanguarda em 1975: Da esquerda para a direita: Geraldo Jurgensen, Bernardo Caro, Raul Porto, Thomaz Perina, Enéas Dedécca, Mário Bueno e Francisco Bicjone

ANEXOS

BERNARDO CARO

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

B.C.- A importância do Vanguarda na época em que ele surgiu foi muito importante, porque ele veio abrir as portas para as gerações futuras, para caminharem dentro de uma forma total de criatividade, da Arte moderna e da Arte contemporânea. E, muito mais ainda, o Grupo proporcionou, e acho o ponto mais importante, o incentivo e a coragem para que a secretária de Cultura da época, profa. Jacy Milani, criasse o primeiro salão de Arte Contemporânea de Campinas, numa reunião memorável no hall do Teatro Municipal. Isso eu acho que foi importantíssimo, pois foi consequência da atuação do Grupo. Quem criou o salão foi a Jacy Milani, isso porque, sendo irmã de um artista do Grupo (Enéas Dedéca), e sendo uma mulher de uma posição de destaque, ocupou de uma forma espetacular a Secretaria de Cultura, a melhor secretária até hoje, uma mulher fantástica. Então, eu acho que por tudo que o Grupo fez, certo e errado, compensou, refletindo nos salões de Arte de Campinas; se constituiu um laboratório principalmente para as Bienais da época. Não posso dizer que tenha sido errado, mas um dos erros, vamos dizer assim, faltou um pouquinho mais de persistência, coragem, de se jogar muito mais na Arte contemporânea, não ficar somente na Arte moderna. Acredito que, no Grupo, fugi às regras, e me aventurei, deixei de ser gravador e segui para a área da pesquisa, com técnicas, materiais expressivos, mudando de processos expressivos, ora desenhista, ora escultor, ora pintor, uma necessidade da obra que eu tinha que fazer. Faltou as pessoas se jogarem, faltou um impulso que levasse esse Grupo a um renome nacional. Eu acredito que nós não podemos culpar ninguém, em termos de estrutura, poder público, ou as instituições. Porque, veja bem, vou falar sobre mim: se eu tive uma trajetória instigante, perante todos os problemas da Arte e, sozinho, quando procurei as autoridades para certos projetos, sempre consegui alguma coisa. Nunca o poder público, me negou algo, porque tinha projeto para tal. Se cada membro do Grupo tivesse o seu projeto, como um todo, as instituições iriam colaborar. O Grupo, quando teve sua vitalidade, quebrou barreiras importantíssimas que existiam. Então, se ele teve essa força suficiente para retirar tudo isso, se ele como um Grupo funcionasse, de uma forma participativa, nem tão individualista, mas mais no sentido de Grupo, aí conseguiríamos muita coisa. Imagine uma pessoa que eu admiro muitíssimo: o Thomaz Perina. Se ele se atirasse mais, nossa ele estourava. E outros artistas do Grupo, todos tinham qualidade, e possuem até hoje, mas ficaram amarrados, uns pela própria filosofia de vida. O Perina ficou muito tempo parado. Ele chegou a um conceito que talvez tivesse chegado a um ponto final. E penso que isso prejudicou em termos de uma vida mais participativa. Depois quando retorna, retorna muito bem, muito forte, mas perdeu um bom tempo deste retorno. Eu queria ter o Thomaz Perina ao meu lado. Me lembro de quando eu disse ao Grupo para fazermos um projeto e o Perina falou, então, "Vamos começar com a Semana Santa". A Via Crucis seria na Anhangüera, onde

fariamos esculturas, desde os limites do município, algo fantástico, mas depois, a idéia desapareceu.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

B.C.- O Grupo não tinha uma linha diretiva. Se reunia para quebrar a oposição da cidade, fazia uma pressão muito grande sobre os mitos de Campinas, como os acadêmicos que tinham força dentro da imprensa. É lógico que eles eram bons dentro do estilo deles, tinham força no gritar. Por isso os jovens do Vanguarda precisaram se reunir para quebrar isso. Rompendo com os grilhões do Academismo, com as tradições, com a elite cultural de Campinas. O Vanguarda surgiu em 58, a Primeira Bienal em 51, a Semana de Arte Moderna em 22, e só em 58 aparecem artistas que querem romper, romper com o quê? Não tem nada que você possa quebrar: Nós queremos este espaço para nossa exposição: Este espaço pertencia ao Grupo. A política cultural que nós tivemos, a única que deu certo foi a da Jacy Milani. Para se conseguir alguma coisa nesse País, tem que ser na raça mesmo. Você tem que conseguir muitos inimigos. Por exemplo, nossa reunião famosa do Teatro Municipal. Me lembro bem uma das frases : "Você vai dar força pros modernos, e nós acadêmicos com tantos anos..." E ela respondeu: Cadê o salão de Arte de vocês? Vocês afundaram com o salão de Arte. Eu vou apoiar os modernos." Eu fui membro da comissão especial de Artes plásticas, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, depois eu fui eleito presidente. Tinha representantes da USP, da UNICAMP, éramos seis. E o que eu ficava puto da vida, com o secretário Cunha Lima, que o maior apoio que ele dava para as Artes era para o Teatro. Segundo, Música. Terceiro pedacinho: Artes Plásticas. Por que isso? Porque Artes Plásticas não dá Ibope para o secretário. Isso em Campinas e em todo lugar.

P- Você julga que é por isso que as Artes Plásticas têm tão pouco apoio das Secretarias de Cultura? E porque ela não dá Ibope?

B.C.- Lógico, lógico. Eu acho injustiça. Veja essa exposição, quanto que eu já desembolsei para mostrar essa exposição de trinta anos de Arte: já estou chegando aos dois mil reais. Vai haver retorno ? Dificilmente. Com um quadro eu presenteio, outro não vou vender, vou arcar com todas as despesas. Agora, vai haver um retorno, lógico, porque é uma exposição de porte, o Secretário está me apoiando. Nomearam uma comissão seletiva na Bienal e tentaram barrar o projeto que apresentei, porém o Guimar (montador da Bienal) disse: "Se o projeto é do Bernardo, podem aprovar, pois ele realiza tudo que propõe." Todos os Secretários da Cultura, quando precisei, fui, e fui bem apoiado, mas eu sou uma exceção. Quantos artistas recebem um apoio como eu recebo? Numa gestão de cada quatro anos, eu bato uma vez nos gabinetes das autoridades. Com o teatro, eles recebem bilheteria, cada noite pinga um dinheirinho lá. E nós, artistas plásticos, tiramos do bolso todo dia. Da música, eles não trabalham sem cachê, não; da prefeitura, e de outros lugares. Se vender uma obra, você ainda tem que dar comissão para o museu. Veja você, um Grupo que tinha tudo para acontecer e, infelizmente, não aconteceu. Na minha opinião, foi do próprio Grupo, dos membros do Grupo. A política cultural, como eu te falei, ela não monta um processo, um esquema, para proteger as Artes plásticas. E o artista

também, ele não quer participar do processo cultural, ele não quer sentar numa mesa para discutir o problema cultural, ele quer que seja discutido e levado a ele. Por aí, não vai. Penso que por aí também o Raul Porto, que foi o cérebro do Vanguarda, se cansou. Por problemas particulares, deixou de carregar o Grupo, e a consequência foi o Raul parar. Ele tinha razão, não dava mais para carregar. De repente, qual a minha maior obra, de educador ou de artista? Quando existe um líder, uma pessoa que nasça na hora certa, no lugar certo. Por exemplo, Waldemar Cordeiro. Foi um líder em São Paulo, o primeiro professor de Arte contratado pela UNICAMP foi ele. Ele ia desenvolver um projeto de Arte iônica. Naquela época era um mistério. Daí ele morre, foi numa palestra inclusive, mas era um líder. Se tivesse ido para a UNICAMP, tinha amizade com Perina, possivelmente teria liderado o grupo Vanguarda, uma força maior. Primeiro o Belgrado, o Belgrado era o cérebro, o Raul que carregava nas costas. O Belgrado foi embora e o Raul se cansou. Uma cabeça fantástica. Não que eles estejam arrependidos, pelo menos conversando assim, mas creio que interiormente eles estão arrependidos. Porque eu estou. Eu poderia ter feito muito mais.

P- O que foi a Bienal para você?

B.C.- De todo o Grupo Vanguarda, fui o único que participei de dez Bienais. Hoje são os curadores que convidam os artistas; na época a comissão fazia uma seleção e você era escolhido. Participei de cinco internacionais, e cinco nacionais. A Bienal era um grande laboratório. Foram propostas malucas. Eu gostava de instigar o público. Tinha momentos curiosos, gostosos, que eu ficava satisfeito. E o Grupo Vanguarda não sei por que saía do suporte tradicional, mesmo quebrando as molduras. A minha penetração no Grupo foi para o lado de Duchamp, a Pop Art. Nunca me rotulei...Fato importante, aquele trabalho sobre as bolas de bilhar, alguém disse: "Olha o surrealista das bolas de bilhar!". Não sou surrealista. Resultados de lá da Bienal, trazia-se para cá, para Campinas. Se não existem pessoas que têm vontade de participar do processo cultural, deixar de ser individualista e passar a fazer projetos que realmente abram as portas, nós temos o exemplo o próprio salão de Arte, pessoas que ficaram notáveis, e que não eram de São Paulo. Hoje, temos o exemplo de Valinhos, se lá for bem trabalhado, pode competir até com São Paulo, e a sorte nossa é que estamos pertinho de Valinhos, temos uma Bienal com todos os defeitos que possui. Mas Campinas não tem...

P- Como você vê o Ensino das Artes?

B.C.- Eu fico preocupado. Existe ensino de "técnicas", métodos de ensino, seguro? Existem professores preparados para isso, que saibam respeitar a cabeça de cada aluno, responder positivamente sem interferência na obra, sem ser o dono da verdade? Ensino da Arte é isso. Mesmo assim, tenho receio. Minha vida foi tão complicada, porque colocando o pé em duas canoas, uma como professor que era meu ganha-pão, e outra como artista que era meu prazer, era tão pouco tempo que me restava parar fazer as duas coisas, parar pensar, não sei se faria outra coisa diferente. Nas mesmas circunstâncias acho que não. Porque, além de artista, era

educador, e educador é até pejorativo hoje em dia. Eu tinha um certo idealismo, dentro da educação. Eu sempre levava em mente que se eu tive dificuldade para estudar... Tive bons professores, que consegui aprender muita coisa. Houve outros professores péssimos, ou eu não gostava da disciplina. Isso porque eu estudava em colégio pago, noturno. O rico está no Culto à Ciência, situação de época, e nós, pobres, à noite, pagando, e com professores ruins. Assim mesmo fiz a minha carreira. Encontrei dificuldades tremendas e quando eu me formei, prestei concurso, pois tenho que dedicar minha vida a isso, a dar o que eu recebi. Que era o prazer do aluno se sentir bem, e sabendo que eu poderia dar uma continuidade na educação da criança, que vinha nas minhas mãos, do lar, e aí era um idealismo tremendo, mas sem metodologia. Fiz um curso Normal. Qual a minha maior obra como educador, ou como artista? Prestei concurso para professor secundário, passei. Dava aula de trabalhos manuais. Fui para o sertão de Rio Preto...então conheci uma pessoa extraordinária professora de Desenho, Dinorá do Vale, hoje escritora...onde comecei a discutir Arte Moderna, como método de ensino das Artes. Quando voltei para cá, coloquei em prática esse trabalho. Depois fui professor no Colégio Progresso. Trabalhei dois anos. Depois criei uma escola de Arte. Minha vida foi sempre assim: educação e pintura.

P- Houve algum problema com vocês em relação a 64, e suas relações com o Golpe?

B.C.- Houve. O Quércia foi envolvido também. Chamaram a Jacy Milani na Escola de Cadetes, e tive que retirar gravuras do Museu. Ela me telefona, manda eu ir urgente no salão de Arte, trocar os trabalhos, porque eles poderiam me pegar também. Aí troquei por outros três, que deixaram durante muitos anos recebendo sol direto, diariamente, e desapareceram.

P- O Golpe atingiu de alguma forma esse Grupo?

B.C.- Não, o Grupo não, porque ele era totalmente apolítico, em todos os sentidos. Então essa pressão... eles não tentavam fazer algo a mais que a censura fosse encrencar com eles. Então não houve interferência nenhuma. Eu tive problema porque eu mexia na coisa, no vespeiro. E gostava de mexer, e gosto. Só que agora não tem muito o que mexer. Eu declarei que gostava da censura, mas gostava porque eu ficava muito mais criativo, para poder burlá-la. E, por essa frase fui muito mal interpretado. Sou contra a censura, lógico.

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

B.C.- Primeiro nós não temos ninguém especializado. Nunca tivemos uma pessoa com uma visão, uma abertura, que tivesse um espaço em um jornal para escrever, rádio ou televisão. Nós tivemos cronistas sociais, aliás, belos cronistas sociais, que apoiaram bastante o Grupo Vanguarda, mas enquanto críticos, não. Na época do Grupo, os críticos de Arte de São Paulo analisavam e tentavam se infiltrar dentro da obra e escrever sobre aquilo. Mas como era a maior parte moderno... então havia um vocabulário muito especial. Falava, falava e não falava

nada. Falar sobre Arte Abstrata é meio difícil. Mas, de repente, esses críticos morreram. Eles tinham uma contribuição dentro do jornal, ele prendia o leitor, para sentir vontade de ver uma exposição. Daí, começaram os salões de Arte, os críticos começaram a participar como membros dos salões de Arte, começaram a julgar o artista, de uma forma de prêmio, ou de punição, prêmio dando prêmio ou aceitando, punição cortando. Uma certa ocasião, um crítico perguntou se poderia dar um prêmio que eu ia receber a uma pessoa que estava iniciando. Eu disse que sim. Afinal, o que eu iria dizer? Sabe quem era a pessoa que estava iniciando? Era a esposa dele. É lamentável. Então, os críticos começaram a dominar punindo ou premiando os artistas. Foi quando os organizadores dos salões começaram a contratar artistas para fazer parte dos salões e do júri, e aí houve uma briga tremenda. Os artistas começaram a dominar os salões e os críticos ficaram de lado, e ficaram putos da vida. Então, o que acontece... Depois desta fase, a Associação Paulista de Críticos lança um manifesto contrário aos artistas participando de júris. Quem sabe daí vêm os críticos, intelectuais criativos, aqueles das teorias, que dá origem aos curadores...ou seja, eles querem criar mais do que o próprio artista. Não existem verdades, muito embora os críticos tentem fazer de algumas coisas certas verdades... E foi aí que terminaram com os salões de Campinas. Ou seja, verba de prêmio, verba de montagem, vieram todos e ficaram a semana inteira no melhor hotel, cada um trazendo seu artista. E assim foi. Atrás de cada crítico tem um artista premiado. Se você vê o júri, logo diz "Fulano, fulano, fulano serão os premiados". É circunstancial, sorte sua se três ou mais críticos começam a brigar entre si: "O meu é bom o seu é ruim". Veja o Grupo Vanguarda: "O grupo começa a ser história e vocês não dão importância para o caso. Mas vocês já são história," me disse o Eustáquio Gomes. Agora, é lógico que a gente não percebia. O próprio Vanguarda, que fez o salão, deu espaço para ocupar esse mesmo espaço. Aí que eu fico meio revoltado, em deixar que o grupo Frei Caneca, viesse de São Paulo e dominasse o salão de Campinas. O Jô Soares fazia inclusive parte do Grupo Frei Caneca. Já que foi obra do Vanguarda, ele deveria se impor e dizer "Não, vamos receber vocês para troca de experiência, mas não para dominar nosso espaço". Aí acho que o Grupo errou. O Grupo teve tudo. A política cultural não deu certo. E um pouco também o próprio Grupo que não exigiu essa política cultural. O Grupo se acomodou. Faltou reivindicação, exigindo acesso às comissões, assessorias, Secretários de Cultura, tendo participação ativa. Fica na mão de aventureiros, pessoas que não conhecem o metier da Arte, acham que entende. Hoje você vê o apoio maior, e a briga maior é de teatro. Então o teatro domina, e a mídia o que ela faz? Dá noticiário. A semana passada estava uma briga porque o teatro etc... Vai um artista plástico brigar aí pelo nosso museu. Veja se dá manchete. Dá nada. A própria mídia... Então, é tudo jogo de interesses. Agora é bonito. Chega a hora, quando precisam de você para doar obra para beneficência. Aí então, eu dou o meu trabalho, para um amigo. Mas doar para fundo beneficente, não. Pois somente lembram de você neste momento. É importante o Secretário de Cultura. Acredito muito nesse nosso atual. Mas a democracia exige que você, como Secretário de Cultura, crie comissões. Seus projetos pessoais, que você deveria ser conhecedor... se tem um projeto muito bom chega na comissão e é barrado. Então é difícil. A turma de teatro, gritando, esperneando...Eu falo tudo isso porque fui diretor do Instituto de Arte, então, todos os segmentos das Artes eu dirigi. Contactei com todos eles.

Eles brigam e eles conseguem. Artista Plástico não faz isso. Acho que a Prefeitura, a Secretaria de Cultura, deveria ter um projeto para trazer críticos de Arte, para fazer palestras ou criar um mecanismo, via museu, onde os artistas colocassem todas as suas obras. Um espaço aberto. Isso, tenho impressão, cria um intercâmbio entre artistas e novatos. No campo das Artes o iniciante pode te dar lições, as pessoas têm que sair do pedestal. Um espaço aberto. Chama cinco críticos de Arte, de São Paulo para percorrer o salão e conversar com artista por artista, obra por obra, conhecendo o que é produção. Não é um salão, não é um julgamento, crítico e artista em comunhão. Não de um crítico com uma "panelinha". E o crítico sendo bem pago, vem e vem com gosto. Vem e faz com que os outros, que não vieram, venham ou fiquem com vontade de vir.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

B.C.- Nós tínhamos o reconhecimento de dois, três, quatro, cinco críticos de Arte. Enfim, houve esse reconhecimento, na época, do valor, da importância, e aí o Grupo se sentia bem. Mas depois morre Geraldo José Vieira, e aí começa aparecer geração nova de críticos, que já não eram da linha moderna, eram mais da linha contemporânea. É quando começam a surgir os novos críticos... e aí o Grupo Vanguarda já se vê em dificuldades, porque quais os artistas que se enveredaram? Eu, o Biojone um pouco, o Jurgensen que ia, voltava, mas sempre tentava dar um passo à frente. Os outros se mantiveram dentro daquela linha, não podiam mudar. O importante é querer descobrir outras coisas. Algo que eu possa acrescentar no meu trabalho, eu fico radiante. Infelizmente, como te falei, não existe retorno. Eu vejo mais ou menos assim, como se fosse uma perfumaria, as Artes plásticas, dentro da política cultural. Quer dizer, aquele vaso de flores que serve para enfeitar uma situação, é conveniente etc. e tal porque o grosso mesmo fica na música e no teatro. Agora, Belgrado saiu, eu entrei. Não vi Belgrado por aqui. Consegui fazer minha carreira. Cada dois anos, faço uma exposição em Campinas. Considero que a minha obra é bem aceita nos últimos tempos. Todo mundo que vai na minha exposição espera algo novo. Se você fica pensando em repercussão, em termos financeiros, é outra coisa. Sou um artista respeitado. Eu diria que o Perina não está dormindo, porque ficou numa gestação muito grande. Não ficou parado, não. Tira do baú coisas daquela época. O Perina não parou, outros pararam. Thomaz, para mim, não existe. Thomaz é um fenômeno. Ele é meu mestre. Sempre falei, o admiro pois tem uma postura muito elegante. A única coisa é que ele foge da raia, quando poderia dar uma contribuição, para a cultura de Campinas. Ele é respeitado. Duas vezes tentei levá-lo para a UNICAMP, esse homem lá seria um fenômeno. Sempre se recusou. Tive que contratar outros.

P- Mais alguma coisa a dizer, Bernardo?

B.C.- Me sinto honrado em ter participado do Grupo. Pena que não pude fazer mais pelo Grupo, Quando entrei, estava quase que para terminar. Se tivesse um pouco de força, de poder, para influenciar, liderar o Grupo, tentar caminhar mais para frente, vencer na capital, São

Paulo, vencer um Rio de Janeiro... Na época, eu era principiante, tinha que aceitar o jogo do Grupo. Eu não tinha a experiência que tenho hoje, é a única coisa que eu lamento. Queria participar do Grupo mesmo, com toda a experiência que tenho hoje. Mas ao mesmo tempo eu vejo, quando vou para a UNICAMP... e pensei que tivesse encontrado o ambiente para fazer outro Grupo Vanguarda aqui. Não aconteceu. Não aconteceu. A coisa acontece porque tem que acontecer. O Grupo Vanguarda aconteceu porque teve que acontecer, entende? Não é fabricado. É uma necessidade da pré-disposição para acontecer. A semana de 22 poderia ter sido antes, mas precisou encontrar aquelas pessoas. Vendo a Bienal de Valinhos, quase que setenta por cento do Grupo estão lá. Com algumas exceções, gostei muito do trabalho do Perina. Não sei se deu pra entender o que eu quis comentar agora. A Bienal foi bonita, mas achei ela muito melancólica. Não chega a ser o primeiro salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas tem condição de fazer coisas monumentais. É só investir. Dá trabalho, precisa ter pessoas que têm que brigar muito. Muita gente vai fazer cara feia.

DÉCIO PIGNATARI

P- Décio, o que foi o Grupo Vanguarda para você?

D.P.- Bem, primeiro, primeiro eu não tenho muita precisão de datas, ano a ano, não tenho. Só teria com os documentos à mão. Eu conservei vários. Chegamos a ter uma ligação grande, tanto na área da visualidade, quanto na literatura. Porque nós, os poetas que ainda naquele tempo não eram concretos, ligávamos aos pintores que ainda naquele tempo não eram concretos, digamos abstratos geométricos...O Ruptura, que era um grupo grande...Na Biblioteca Municipal, existia uma saleta, alugada para os pesquisadores. Os poetas o Haroldo Augusto e eu trabalhávamos desde 48. Não vou me estender sobre o grande boom porque já escrevi muito sobre isso, um monte de coisas que marcou São Paulo e mantendo a tradição de 22. O Rio sempre foi a capital cultural de um Brasil rural. Digo sempre isso. Quando o Brasil começou a se industrializar, os sismos culturais se deslocaram para São Paulo. Tudo que aconteceu depois da guerra, foi, talvez, em função dessa efervescência, que ocorreu o grupo Ruptura, 51,52, Waldemar Cordeiro, Alexandre Wolner, pessoas que depois se separariam, Olavo de Barros, outros, alguns que ninguém mais lembra, outros que foram pela área do design, o grupo do Ruptura...

P- O que foi a Bienal para você?

D.P.- São Paulo tinha efervescência internacional por causa da Bienal. Do grupo Ruptura vai nascer o grupo Concreto, cujo líder seria Waldemar Cordeiro, romano-brasileiro, filho de um amazonense, com uma italiana romana. Nasceu lá. E que depois da guerra, dadas as circunstâncias da Europa, o Nazismo, a Guerra, aquela Guerra pavorosa, ele tomou uma decisão rocambolesca, audaciosa, revolucionária, a la Caravaggio: ele chega na Embaixada do Brasil e opta pela cidadania brasileira, porque tinha que optar. Esteve no Brasil em 48, voltou para a Europa, depois voltou de novo e se fixou no Brasil. Então ele era líder de uma Arte Construtiva, abstrata, geométrica, e com certa visão de esquerda. Mas não uma caretece que dominava o Brasil, nem aquela da França. Era uma esquerda diferente. Vinha da Itália alimentada por Antonio Gramsci. O Cordeiro foi o primeiro que falou em Gramsci, no ambiente brasileiro. Eu me tornei e me liguei a ele. Fui quase um secretário dele. Viajamos juntos ao Congresso de Cultura no Chile, em 53. O Ruptura quer dizer que você partia para uma Arte Abstrata, mas não um abstracionismo francês, genética, uma Arte que queria ser não- francesa. Na nossa visão, a Arte francesa não estava com nada no pós-guerra em relação à Arte e Poesia. Então, através do Pedro Xisto, adido cultural no Canadá, do Grupo Ruptura nasceria a Arte Concreta, cujo guru era Max Bill, que tinha ganho o prêmio da bienal. A partir daí a Arte Concreta teria em Waldemar Cordeiro, assim como Tomás Maldonado era o líder argentino... E

nesse clima é que se iniciou a luta da Arte concreta, não sei bem por que meios. Em 56, no MAC, na Sete de Abril, onde se lançou a Poesia Concreta, tinha voltado da Alemanha, e na França não interessei por nada. Minha ligação foi com Pierre Boulez, Stockhausen, Cage. Não sei exatamente como o Cordeiro conheceu o Thomaz e o Grupo de Campinas, o Vanguarda, muito ativo onde todas as Artes se manifestavam. Você tinha desenhistas, escultores, poetas como Amendola Heinzl, desenhistas, e era um grupo com um leque variado, e pintores que tinham categoria. Mas, acima de tudo, o Cordeiro ficou muito impressionado com a qualidade da pintura do Thomaz Perina. Porque para nós era o seguinte: ou você inventava uma coisa nova e aí, estaria na pole-position da Vanguarda, ou você tinha que ter qualidade na coisa antiga. Então perseguíamos duas coisas: inovação ou a tradição bem feita. E o Cordeiro se impressionou com Thomaz e a qualidade dele, e dizia que ele tinha sido o guru do Grupo de Campinas. Achava que a pintura tinha uma incrível intuição compositiva, e achava que o Perina teria sido o grande mestre, o que teria feito o Grupo de Campinas. E de fato assim foi. O Cordeiro era além do mais um político, era o homem que nos ligava aos movimentos políticos e culturais. Tinha sido caricaturista da Assembléia Legislativa. Comunista, muito embora não aceitávamos o socialismo soviético. Éramos um caso especial no Brasil, aliás único, o Grupo de São Paulo. Em Buenos Aires não era assim, no caso do Maldonado. No Rio também éramos um grupo de Arte concreta construtiva de esquerda, marxista. Daí as dificuldades e os problemas teóricos que se colocavam. Como conciliar os problemas de uma revolução proletária com uma Arte Concreta. Então houve muitos comentários sobre isso, inclusive de gente que não entende, ou são tardios. Faziam esses comentários, de quem não percebeu os esforços em unir uma Arte de Vanguarda com uma idéia de esquerda. E que na verdade só tinha existido no tempo do formalismo russo. Posteriormente a Itália fez esse esforço graças ao Gramsci. O único país do mundo onde existia um partido comunista forte, e não combateu a Vanguarda, graças ao Gramsci. Então a nossa idéia era essa, praticar uma Arte de Vanguarda que estava ao nível da evidência.

P- Você sente esse trabalho reconhecido?

D.P.- Nesse tempo não éramos tão conhecidos como hoje, mas éramos aguerridos e lutadores. O mistério do Grupo Vanguarda, talvez só alguém que vai decifrar. Você, alguém, porque eu também não entendo o que houve. Eu acho que assim como há "vírus" que atacam computadores, acho que o grupo Vanguarda foi atacado pelo "vírus provinciano". E teve a chance de sair, e não saiu. A chance de se projetar nacionalmente, e não se projetou. Foi, é um mistério. Porque Campinas tem também muitos mistérios, e não serei eu aquele que sequer levantará uma mínima ponta de véu, para revelar os mistérios campineiros. Mas aconteceu uma coisa muito estranha... Tudo bem, eu tive fenômenos semelhantes, pouco depois na área da poesia. Se deu no Ceará, um grupo de Fortaleza, e o único grupo fora São Paulo que comemorou a poesia concreta. O próprio Giron Barroso, que era um poeta tradicional, fazia parte do grupo, Alcides Pinto e outros. E curiosamente a Arte Concreta teve um desenvolvimento no Ceará, e até mais sucesso, o Sérvulo Esmeraldo, com quem estive outro dia,

toda a obra dele é muito marcada pela Arte Concreta... Ele não faz questão de se chamar artista concreto. Ser artista ou poeta concreto é uma maldição. Você usa todos os nomes, menos esse porque esse é maldito. Mas ele tem incríveis esculturas lá em Fortaleza, belíssimas. Tem uma grande obra distribuída por Fortaleza, que hoje é uma cidade surpreendente, uma metrópole impressionante, mais de dois milhões de habitantes, é a quinta cidade do Brasil, impressionante, florescente. Enfim, Waldemar Cordeiro localiza Thomaz Perina e diz: "Essa obra tem qualidade". Atrás do Perina tem todo o grupo que depois seria o Grupo Vanguarda. Existe gente que apóia. Estava surgindo Campinas como um centro internacional. Havia uma galeria já de turismo, a Aremar que era do Raul Porto, que era desenhista, promotor e promovia e agitava. Inclusive uma revista, um jornal, onde eu publiquei a primeira versão do meu ensaio, sobre Oswald de Andrade, foi lá, O jornal, a diagramação...Mondrian... Aparece a Ligia Clark... toda uma reunião de Vanguarda, que nem em São Paulo tinha. Curiosamente é um fenômeno. O que eles eram continuaram a ser e foram depois. Nunca mudaram nada, não foram para frente nem para trás. Cada qual continuou aquilo que era. Eu não sei, quando você entra em contato... é evidente, se eu estou em contato com Pierre Boulez, ou John Cage, isso me influencia, eu tenho que pensar na minha obra. Se eu conheço um poeta como Gomringer, um suíço boliviano lá em Ülm, isso vai alterar a minha obra. As influências existem de uma maneira rica ou não, mas elas existem. E você se defronta com essas influências, ainda mais quando você está em formação. Ora, o Grupo de Campinas entrou em contato conosco, que éramos, representávamos a vanguarda nascente, e que lutava na Política Cultural com Waldemar Cordeiro, nos júris e nos prêmios. Porque naquele tempo o mercado era muito fraco, os salões é que davam uma mínimo de compensação financeira. Pois o Waldemar Cordeiro chegou a dar o primeiro prêmio, que era o prêmio Governador do Estado, para o Thomaz Perina, que era o prêmio mais importante de Arte naquele período, não digo do Brasil, porque o Rio sempre teve um vôo próprio. Embora mais conservador, São Paulo era novato neste assunto. Mas tinha o prêmio ao estrangeiro. Melhor artista brasileiro ganhava viagem ao estrangeiro. Basta dizer que Volpi nunca pôde ganhar o prêmio. No auge de apoio, mesmo com Mário Pedrosa, mesmo reconhecido como maior pintor brasileiro na época, mesmo acima do Portinari, não pôde ganhar o prêmio porque não se naturalizou brasileiro. É curioso. Enfim, foi um mistério. O Perina poderia ter levado com ele todo o Grupo de Campinas, e, no entanto, nem ele fez isso. Ele não tinha vocação de liderança nenhuma, era um grande professor, talvez. Talvez um grande pintor, muito modesto. Mas, curiosamente, mesmo em contato com as idéias novas... Você pode ver, o jornal do Grupo Vanguarda, aderiram às idéias novas, divulgavam as idéias novas. Maior cobertura a nós, publicavam as nossas coisas. Como se estivessemos associados. Mas eles próprios não foram influenciados por nada disso. Eles nunca mudaram a sua obra por causa disso. Apoiaram tudo e nunca mudaram a sua obra.

P- Isso seria honestidade, ou nem tanto?

D.P.- É difícil dizer se é questão de honestidade, porque é um termo muito vago. Estou querendo entender isso sobre um ponto de vista histórico-cultural. Eu não sei o que é que os

reteve. A verdade é que foram vítimas de alguma coisa que os prendeu. O engraçado é que não houve exceção, quer dizer nenhum deles saltou fora, veio para nosso grupo. O Amendola fez poesia concreta e nunca viajava a São Paulo. Quando conheci o Paulo Leminsky, nós estávamos em 63 fazendo a poesia de vanguarda em Belo Horizonte, estávamos na UFMG. Chega um garoto, um mulato só faltava ter sacola nas costas um mulato polonês, que veio atrás da informação. Saiu de Curitiba e foi parar em Belo Horizonte, ver o que estava acontecendo. E, no entanto, o pessoal de Campinas que estava aqui, que tinha tudo, jamais se interessou por isso. E ninguém fez questão de pertencer ao nosso grupo, ninguém mudou a sua Arte em nada, continuaram a fazer a que tinham feito antes, e assim morreram... É surpreendente, um mistério. E o fato que nenhum deles tenham saído do próprio Grupo, é mais misterioso ainda... Não tenho a mínima idéia, não faz sentido. Eu posso aventar uma vaga hipótese como "caipirismo-artístico de vanguarda". Alguém, quem sabe o Grupo achava, ou tivesse achado, que não deveria aderir a nada, para não perder a sua autenticidade. Talvez tenha sido isso, você achar que simplesmente ir para São Paulo, ou aderir ao movimento de São Paulo, ou participar, a pretexto de não perder a autenticidade, sobre a capacidade de Campinas de lhes dar apoio... Fala " Já que temos a importância lá fora, vamos fazer nós aqui mesmo, o nosso movimento". E até que a idéia não está errada, eles fracassaram, até certo ponto. Não tiveram esse apoio que imaginavam, talvez hoje com a Unicamp Campinas é um dos maiores centros universitários do Brasil talvez hoje tivessem obtido êxito nas suas pretensões. Mas acho que cometeram algum erro tático. Me lembra a história de Aníbal: Alguém consegue explicar porque Aníbal (o cartaginês) não tomou Roma? Roma estava vazia, ele chegou às portas de Roma, e não tomou Roma! O Grupo de Campinas me lembra Aníbal. É um grupo cartaginês, chega às portas de Roma, e você não sabe por quê, Roma já estava entregue, e não ocupa. Nenhum deles se projetou individualmente, nenhum rompeu com o seu Grupo, para ingressar no nosso ou em outro, ou no grupo carioca, enfim... nenhum deles mudou a sua obra. Continuaram na mesma coisa. Ele muda de qualidade, o Thomaz. Ele já foi até mais avançado. Ele dizia que nunca ia abandonar a figura, o círculo com a perninha. Eu não sei. A qualidade dele não muda, só ouvindo cada um deles. Porque é provável, que a gente... naquela época tínhamos assim idéias muito amplas, e gerais, e não ligávamos para motivos subjetivos e psicológicos, para nós isso não tinha muita importância. Hoje acredito um pouco, tem sim. Hoje acho que tem mais do que achava antes. Mas mesmo assim não acho decisivo, a qualidade da obra. Mas hoje dou mais importância a fenômenos de natureza subjetiva. Dou mais importância... De qualquer forma, é um quebra-cabeças que tem que ser montado com paciência, tem que pegar uma palavrinha de um, uma palavrinha de outro, para você decifrar, e montar o quebra-cabeças. Não sei... eu não entendo... como vou explicar um coisa dessas? Você não pode dizer que não teve apoio. Fomos podados, panelinhas, não conseguimos entrar. O Waldemar Cordeiro deu o primeiro prêmio para o Thomaz Perina. Meu Deus! Que mais você quer? Não, não aconteceu nada. Ele ganhou o prêmio Governador do Estado e não aconteceu absolutamente nada. Nem com ele, nem com o Grupo. Nem se expandiu, e regrediu...

P- Você acha que a Metrópole englobou as iniciativas do interior?

D.P.- Não, não foi o caso. Porque primeiro, eles tinham tudo, se quisessem inclusive concorrer com a Bienal, ganhar prêmios, Governador do Estado, ou ganhar o Salão Paulista, que era o maior prêmio daquela época... Que mais você quer ? Dizer que não teve oportunidade não é verdade.

P- Você acha que faltou apoio cultural?

D.P.- Não, houve. Deve ter havido um erro tático estratégico no Grupo. o Grupo não era um grupo. Era um aglomerado de pintores, isolados, sozinhos, cada qual na sua faixa, e faltou uma liderança. O Perina era o grande guru artístico, faltou alguém, ou um consenso: " O que vamos fazer agora?" Então ficou um mistério. O grupo floresceu e se atrofiou de graça, sem explicação. Não entendo, não sei... uma vez que você não pode dizer que não houve chance. Houve. Se o Grupo de Campinas quisesse se unir a nós, teria sido fácil. O Cordeiro inclusive era um homem político. Se ele procurou o Grupo de Campinas, era para ganhar força. Na nossa luta, evidente que era um movimento político era um lance de política cultural. Éramos perseguidos e combatidos. Se nós conseguíssemos que o Grupo de Campinas viesse para cima e se juntasse a nós, ganharíamos força. E não foi, nem deu força. E perdeu força.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna, na sua opinião?

D.P.- Não, tácito não. Se você quer dizer explícito, não. Mas com toda certeza insinuado. Você não precisa falar isso... nosso contato com o Grupo de Campinas era muito grande. Durante dois ou três anos, tivemos íntimo contato, mas o Perina sempre muito trancado, e os outros também não falavam nada. E aconteceu uma coisa. Em outras ocasiões nós podemos falar mal da teoria, mas aqui podemos falar bem. O Grupo de Campinas morreu por não ter delineamento teórico. Não tinha quem formulasse teoricamente sua posição. Faltou formulação teórica para o Grupo de Campinas. Ele não se decidiu para nada e ninguém teve coragem de formular, ninguém tinha capacidade de formular. Então nem aderiu nem deixou de aderir...

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

D.P.- Mudaria. Mudaria, porque, apesar de tudo, você sabe, um aglomerado de pintores, não formam nada se você não tiver uma coisa comum. Então eles não conseguiram porque quiseram evitar a "ruptura". O que existe de comum entre Maria Helena Motta Paes, Biojone e Jurgensen? Que na verdade, fazia até uma escultura interessante, com aquelas telas de arame que foram precursoras... Morreu recentemente. E eles não conseguiram encontrar o elemento comum entre eles. Então nenhum se separou isoladamente, para aderir ao movimento maior. Nem conseguiram, porque cada um tinha uma tendência diversa: um era meio figurativo, outro era manchista. Como não conseguiam, para não romper, para ninguém tocar na área do outro, cheia de pudores, eles fizeram um conglomerado, que não tinha coesão interna. É esse o

problema... Eles eram um agrupamento de artistas e não formaram uma Gestalt. Cada qual correndo em faixa própria, sem solidariedade. Faltou alguém ou, o Grupo falar " Não, tomamos uma posição". Eles não tomaram posição, não se definiram, não aderiram, não fizeram nada... Ele foi o maior fenômeno que houve, fora do grande eixo Rio São Paulo, pelo menos na área da pintura. Teve um florescência autônoma fora das grandes capitais. Nem isso conseguiram explorar. Não houve muitas manifestações. Na área da poesia era mais fácil. Houve um grupo de poesia concreta, em digamos Poços de Caldas. Então dois sujeitos começaram a fazer e a imprimir coisas em serigrafia, e fazer coisas diferentes. Faleceram depois de cinco anos. Houve um grupo concreto de poesia no Ceará... enfim fez durante muito tempo... e a influência, mudaram sua Arte. Em Artes plásticas o Grupo Vanguarda foi o primeiro que floresceu nos anos 50. Um caso raro, quer dizer, havia outras capitais importantes; Belo Horizonte, Porto Alegre... pelo menos, não houve esse fenômeno. Ele ocorreu em Campinas, esse foi um fenômeno novo, e não sei por que ele não floresceu. Não ganhou ímpeto, faltou formulação teórica, e curiosamente eles não evoluíram, eles continuaram aquilo que sempre foram. Claro, e o Perina continuou a ser o grande artista que é, mudando com fases, ora figurativo, ora abstrato, e os outros pouco a pouco sumiram. Foi um fenômeno muito especial, o Grupo Vanguarda de Campinas foi especial sob muitos aspectos, porque teve a chance e não quis, recusou-se, foi soberbo, foi provinciano, quem sabe...

P- A cidade de Campinas tem alguma coisa a ver com isso? Em que sentido?

D.P.- É difícil dizer, mas sempre tem, não é? Sempre tem, porque você distingue as diversas culturas, o ambiente em que você vive. Campinas sempre foi uma emolação, de São Paulo. Houve um tempo em que chegou a ser maior que São Paulo. Ela é muito próxima e muito distante ao mesmo tempo. É um mistério, eu não sei... eu não sei... eu não sei... Acredito, inclusive, que nem tudo foi dito. Acho que é preciso dizer de novo isso: contar a história do Grupo, a peculiaridade desse Grupo, a especificidade desse Grupo, e levantar a história. Porque isso vai fazer parte da história. E quem disse que, para o futuro, agora que Campinas é um grande centro universitário, um novo grupo campineiro não continuará aquilo que eventualmente ficou frustrado no Vanguarda primeiro?

P- Se ele tivesse "acontecido" o que você julga que teria mudado?

D.P.- Impossível saber, porque aí é especulação futuroológica, futurologia voltada para o passado. Mas eu creio que existe esse vírus. Foram vitimados por um provincianismo inexplicável, era só desprovincianizar-se. Isso acontece. Os cariocas se divertem dizendo que São Paulo é uma cidade provinciana. Por exemplo, em alguns aspectos, sim. Então, eles não conseguiram sair do líquido amniótico campineiro, onde se davam tão bem. Eu não sei... Eu acho que não foi o problema de Campinas, eu acho que foi uma perda geral, eu acho que foi uma perda para todos os lados. Porque se ele tivesse se unido a nós naquela época, e nós a eles... porque fizemos tudo para eles. Se tivéssemos feito isso teria tido conseqüências

extraordinárias, na Cultura brasileira. Você teria rompido a primeira vez o esquema das grandes capitais, você teria montado um esquema São Paulo -Campinas, que não foi feito individualmente nem em grupo. Individualmente, você tem quantos artistas do interior daqui, de lá? É espantoso. Pensando bem ... veja: você vai ver artistas famosos aí, novos, jovens ou não. Nasceu em Araraquara, veio não sei de onde, ou veio de Araçatuba, ou nasceu em Goiânia. E se projetam. São gente que está indo para o exterior, estão na Bienal, gente que tem marchands. Muitos artistas vieram do interior, e porque é que Campinas não pintou? Não dá para entender... Pelo menos deveria haver um, ou dois, que fala "Chega... tchau. Vou para Paris, Alemanha, Rio..." Saía, ia, fazia, acontecia. O Grupo inteiro ficou solitário e não solidário, ao mesmo tempo. Nem se projetaram, nem individualmente, nem grupalmente. Não dá para entender uma coisa dessas. Se o Perina ganha o prêmio Governador do Estado, nos anos 70 deveria estar famoso, inclusive com marchands com toda uma organização. Não, é um mistério, um grande mistério... A cidade pode não reconhecer, como há países que não reconhecem. Não é verdade. Como há estados que não reconhecem grandes artistas, isso ainda hoje no Brasil. Não é preciso voltar-se para o passado. O Brasil por exemplo, o maior poeta do século passado é maranhense, Joaquim de Souza Andrade, e ninguém conhece. O estado do Maranhão não reconhece. Faz, editou a obra dele, mas ele é marginal. Quem é marginal é marginal sempre, marginal no seu estado, no seu país, na sua cidade. Para São Luís, o grande poeta é Gonçalves Dias. O repertório de onde você se coloca. E é o repertório de quem recebe a sua mensagem. Nem todo artista tem nível A. Artistas, pessoas, grupos, times de futebol devem ser classificados sem pejorativos, em níveis a, b, c, d, etc. As ligas de futebol não têm? Cada nível tem seu ponto de excelência. Você pode ser um escritor do nível C, com nível de excelência. Você tem pintores do nível C com níveis de excelência. Ninguém pretende que Modigliani seja melhor que Picasso. Modigliani será pintor de nível B, mas com faixa de excelência, no seu nível. Quando você tiver nível de excelência respectiva das suas faixas... Então o problema com a Cultura provinciana é de tal maneira, que ela fica alienada com o nível tal, que não consegue se jogar na comparação com outros níveis, e tem medo de ser derrotada. Ela tem medo de entrar no choque, na comparação, e aí recua. Ela prefere ser considerada do nível B em Campinas, do que do nível C em São Paulo. Tem esse problema. Quando isso na verdade... Eu na minha visão... É uma coisa que está superada. Não existe isso. Cada qual tem seu nível, e você pode ser bom no seu nível, um profissional no seu nível, um político, um cientista. Ninguém pretende que um professor de Física na universidade seja melhor que Einstein, mas ele, dentro do seu nível, tem uma faixa de excelência. O Grupo de Campinas tinha um nível muito bom, que era um nível B naquele tempo, no Brasil. E preferiu não sair dele, nem para cima nem para baixo. Só que depois foi para baixo, porque o tempo foi, foi, e você não deu o salto, você não arriscou nada. Eles nunca quiseram arriscar nada. É uma opção, é uma opção... "Eu estou bem assim, quero continuar assim e pronto." Decide que é assim, ou você tem medo de que de repente... O Perina morria de medo de julgamento. Para concorrer a um salão e ser recusado, era uma coisa que, meu Deus... O campineiro morria de medo... Então, você nunca arriscava nada. Se fosse assim, o Manet não existia. Só porque foi recusado em um salão. Você tem que ir ... É um leque de razões, não é uma razão só. Apontei algumas coisas especulativamente. Seguramente faltou um

teórico, faltou a mão de um teórico. O Perina, que é o grande guru, o grande pintor, é incapaz de fazer formulações teóricas. Teoricamente não consegue fazer nada e curiosamente não havia ninguém lá que conseguisse. O Raul, um dos que possuíam uma capacidade de formulação, pelo que me lembre, e o Amêndola, que deveria ter, não tinha. A poesia concreta e tal... depois desapareceu. Tem um fenômeno bem provinciano, mesmo. Agora... quem sabe existe o problema contrário. Hoje, a província tem seus encantos desconhecidos. Hoje a gente sai de São Paulo e vem para a província. A Hilda Hilst, eu saí, o Maurício saiu. Quem sabe você está tendo o movimento contrário, agora? Saturou, você não quer mais. Hoje os meios de comunicação são de tal natureza, que tanto faz se você pinta em Goiás, aqui etc. Hoje você pode ir para qualquer lugar. O primeiro mundo era assim, e hoje tem isso. É por isso que fica mais difícil compreender. Se pensar nos termos de hoje, não se entende. Há outra coisa: em homenagem ao Vanguarda, em condições muito mais precárias... As condições naquela época... Surgiu o Grupo... E hoje, com aparatos, universidades, informações, e riqueza, e gente, não surgiu um novo Grupo Vanguarda. Esta pergunta também tem que ser feita: que mistério é esse? O que aconteceu em Fortaleza... Eu estava inaugurando...tentando fazer uma indagação a respeito dos movimentos criativos na história. Num certo tempo e lugar, comecei a lançar questões. Porque surge Camões no século XVI, e depois Fernando Pessoa...Porque na segunda metade do século passado, na França, aparece tudo que a França não tinha tido. Aparecem quatorze pintores impressionantes, dez poetas incríveis, cientistas de todo lado, Debussy, que vale por não sei quantos... Porque os brasileiros são ótimos pilotos de Fórmula 1 e Indy, porque o Brasil é tetracampeão de futebol, e é bom em futebol, e mantém essa tradição... Porque a Grécia não era um país rico naquele tempo, como tocou o primeiro violino em Filosofia... Existe uma norma, uma riqueza. É às vezes não. A Reflex era uma câmera que os alemães inventaram depois da guerra, a primeira câmera portátil, e os alemães não fizeram nada com a sua invenção. Até os anos 70 não houve cinema alemão. E a França, com a Reflex, fez a Nouvelle Vague. E o Brasil fez o Cinema Novo. Com a câmera na mão, com a câmera na mão, tinha dinheiro, tecnologia, e não fez o cinema. E a França fez. A Reflex... E o Brasil também. Como se explica isso? Mistério. Nem tudo é dinheiro. Campinas hoje é uma cidade dez vezes mais rica do que era, e não tem um Grupo Vanguarda. Como se explica isso? Será que existe uma lei, sacando da estatística? O que é que explica?

P- Como você vê o ensino das Artes?

D.P.- As coisas ficaram mais complexas. E além do mais, o problema da universidade é sempre aquele, é a grande coisa da universidade, e é a sua parte fraca. Ela desenvolve agudamente o senso crítico das pessoas, e como ela desenvolve sempre o senso crítico, ela sempre tem desconfiança do lado criativo. Então a universidade procura não incentivar o lado criativo, a não ser universidades novas ou seus setores avançados. A universidade tende muito a desenvolver o senso crítico, e isso não é bom, e por outro é. Porque desenvolvendo o crítico, ela foge da obrigação do que está acontecendo agora, e se refugia no passado. Ela fica fazendo como Antonio Cândido: fica estudando Senhora, do José de Alencar. Você não arrisca para não

errar. Então, você vai naquilo que já está sedimentado, está assentado. Descobrir novos aspectos daquilo que já existe, já foi feito. Do que está acontecendo agora, não. É castrante, devido ao problema do senso crítico. Por isso, alguns setores no mundo todo criam. Em alguns setores... O lado criativo no setor científico, você incentiva, e cria setores onde as pessoas especiais podem criar. Você avança na área crítica e vai estiolando a coisa criativa do momento. Claro que o momento é difícil. Claro que noventa por cento do que se produz não presta. Claro que tudo que se faz... gente que dança, noventa por cento não presta. Você tem que aprender a distinguir os valores novos que estão surgindo. Fale sobre eles, arrisque alguma coisa. Por isso que você, veja... Vejamos o exemplo de José de Alencar e tentar classificá-lo: depende do âmbito em que você se coloca. Podem ser classificados em a,b,c,d, e tal, e sempre de um modo polêmico. Pegamos José de Alencar. Se eu apanho o Romantismo brasileiro na literatura, ele é nível A como romancista, ele é o melhor romancista brasileiro, dentro do romantismo brasileiro. Já no romantismo latino-americano, bem, aí eu não conheço o suficiente. No Peru, Argentina, não existe ninguém importante. Talvez fosse no nível A ainda. Nas Américas, aí já muda, já tem Edgar Allan Poe, é romancista, escritor, poeta e viveu antes dele. E não se pode dizer... aí já cai para o nível B. Então, agora vamos ver o romantismo mundial... Então aí, tem Victor Hugo, Puchkin, literatura do século passado. Aí então é nível C. Vai comparar com Flaubert? O Secretário da Cultura achou que tinha que defender... mas eu leio com o maior prazer ... O secretário disse que o Glauber primeiro chegou e disse que o José de Alencar era uma droga. Daí dez anos depois ele disse que o José de Alencar era um gênio. Eu falei: "Problema de droga"... Foi uma risada tremenda. O Secretário da Cultura se vê obrigado a defender isso, não tem senso de humor. É isso que acontece... você onde se coloca... Ele perguntou, eu disse "Eu estou num bom nível B" quer dizer, ele não tem senso de humor.

P- Alguma coisa mais, Décio?

D.P.- Eu tenho a dizer o seguinte... Que são muitas especulações. Idéias que estudiosos, como você, vão ter que dar no futuro. Nunca dar o assunto por encerrado. E continuar a ver. É a partir daí é que aparece uma coisa, uma idéia, novos grupos, novos artistas. Como eu acho em todo esse aranzel de coisas possíveis, causas possíveis que espoucam aqui, e ali, num país, numa região, num momento da história. O que eu acho é que sempre existe uma coisa nova ocorrendo que abre uma porta, independentemente. Às vezes, nem sempre ligado ao bem-estar econômico, material, mas sempre que se abre alguma porta de alguma coisa nova, existe a possibilidade criativa, o encanto, o fascínio, a navegação... Nos séculos XV e XVI, Portugal, Camões... certas aberturas, certas coisas... futebol, futebol... O Brasil abriu essa porta, foi criativo. Aviação, temos um gênio, o pai da aviação... É nada, não se trata disso. Estava entre os primeiros. Abriu-se uma porta, essa coisa nova que surge. Veja o número de mulheres que têm aparecido do século passado para cá, e veja o número de mulheres atuantes de 60 para cá. Essa nova abertura da pílula para cá. Porque o Ocidente tem essa força, é por causa da mulher. Porque o mundo árabe está atrasado, pela situação da mulher. O próprio Japão tem uma situação feminina horrível. Quer dizer, e no entanto, se libera uma força, começam a surgir coisas novas.

Acho que uma possibilidade que explique essa força...Eu estou lendo Safo agora. Eles descobrem a natureza e uma explicação não mitológica da natureza, não deídica. São os primeiros que fazem a leitura da natureza, independente de explicações religiosas. Isso é uma novidade no mundo. Na Grécia, pela primeira vez, aparecem cabeças livres, que vêm até nós e fazem uma revolução. Eu acho que o Grupo Vanguarda representa isso. Abriu-se um horizonte. Esse Grupo vinha trabalhando bem, graças ao bom nível, ao bom repertório do Perina, e não deram o salto. No entanto, eles representam um fenômeno que aparentemente abortou, mas que no meu entendimento é um falso aborto. Ele vai frutificar, ele está vivo, porque se aconteceu uma vez, é sinal que pode acontecer de novo, e na outra vez não vai errar, é isso que eu acho... A gente comete erros, se você errar, continua errado a vida inteira... Se Campinas, em condições que não eram tão ricas quantas as de hoje, produziu o Vanguarda, por que não pode produzir outros grupos, em outros setores também? Se ela mostrou que pode produzir este Grupo criativo em artes visuais, porque é que não houve continuidade? Em Campinas, mesmo, onde estão os continuadores do Grupo Vanguarda? Ao menos tivessem formado escola, gente, grupos. Um fundado uma escola, outro entrado na universidade, e ir penetrando e mostrando que isso poderia um dia frutificar de novo. Parece que não se deu... Veja, quando eu acho que alguém pode me ensinar alguma coisa, eu me inscrevo como aluno. Ele era meu amigo e eu me inscrevi na classe dele, para aprender a têmpera. Eu sou um amador de vanguarda. Para saber como se faz, tive atelier com o Volpi, com os concretos. São José dos Campos é a mesma coisa, um mistério. E, no entanto, pinta uma cidade, como o interior de Minas, como Cataguazes, onde acontecem coisas, cinema ... os poetas concretos... Às vezes, acontece fenômeno único. É o caso de Lesbos. De repente, surge no mínimo dois grandes poetas: Safo e Alceu. Safo é uma coisa especial, quer dizer ela é uma coisa muito especial. Porque ela influenciou toda poesia depois dela. Os grandes poetas latinos só falam na Safo. E, no entanto, a obra dela sumiu... Linda edição, essa do Joaquim Brasil. Eu apenas sou poeta. Sabem grego, e eles têm a infelicidade de não ser, enquanto eu tenho a infelicidade de não saber grego. Eu gosto de trabalhar com os eruditos, porque a natureza não dá tudo o que os eruditos sabem. No entanto, eles não têm a sensibilidade poética. Enquanto que o poeta é um ignorante... aquilo que eu digo... O erudito entende de língua e não entende de linguagem. O poeta entende de linguagem, não entende de língua... Às vezes calha que o poeta entende de língua também. Quem estudou na Europa... os poetas sabem grego, latim. Lamento muito não ter aprendido direito latim e grego. Eu tento adivinhar, transcrevo os sons, as letrinhas, é isso, vou para os amigos, vou adivinhando. Por isso, quando o erudito se junta ao poeta, o resultado é muito bom... Eu creio que se nós estamos no Grupo hoje, há uma razão. É um caso estranho que merece ser estudado e por quê? Para que se dê atenção também na universidade, ao lado eurístico das coisas... que é o lado criativo... E que se abram constantes diálogos entre tecnologia e Arte... Eu acho que o Vanguarda foi pioneiro, inclusive em termos nacionais. Não levou avante alguma coisa que eu chamaria de prospectiva, ele não se projetou para frente. Pensava em termos de perspectiva e não de prospectiva. Fazia retrospectivas sempre, e nunca fez uma projeção para frente. Boa qualidade todos eles... porque não avançaram na sua Arte, porque não arriscaram, não tentaram. É um mistério... Mas eles continuam sendo um mistério... e isso é interessante. A lição é esta: se houve

uma vez, poderá haver outra vez. Faltou um pique teórico, é provável. Às vezes, a teoria é muito importante. Os pintores visuais falam pouco, eles operam num outro nível. Tem que encontrar alguém que fale em termos teóricos... Se continuar como está, quantos houver tantos morrerão... Porque a área de humanas é lastimável. Eles apostam em tudo que é antigo, passado e legitimado, nas universidades. E não arriscam uma palavra sobre o que é novo. O setor de literatura, então, é um horror. A turma da Arte, o setor estético, médio... Então não arriscam nada em relação ao singular. Eu creio que não adianta querer converter essa gente. Eles que façam sua tarefa bem feita, estudando as múmias, inclusive as modernas. A poesia para eles acabou em Vinicius, fora isso eles não arriscam mais nada. Quando eu defendia João Cabral em 50, era uma coisa... Depois que ele teve sucesso com *Morte e Vida Severina*, que não é das melhores coisas dele, então é fácil defender João Cabral. Eu acho melhor não tentar inovar, nem renovar esses departamentos, bobagem... É preciso criar setores novos, ligados à área de experimentação. Depois de oito anos eu visitei a PUC e fiquei muito bem impressionado. O setor de Pós-Graduação, de Semiótica e Comunicação, montou um departamento computadorizado, ligado ao som, palavra e imagem, que é das poucas coisas boas desse gênero no Brasil. Maravilha... Solicitam toda forma de experimentação. Você tem que dar chances para os criadores, e não só para os críticos. É isso que eu estou dizendo. Um poeta, nos EUA, vive de poesia se ele quiser. Não porque ele vende, porque existem sistemas. Ele percorre cento e dezessete universidades americanas, explicando seus poemas, dizendo suas coisas, mostrando um vídeo, falando da sua obra, e ganha... duzentos, quinhentos, seiscentos dólares para cada coisa. Isso, você cria, podemos criar uma situação para isso, temos que fazer. O que você não pode é só o artista local. Às vezes basta uma pessoa, que está lá e enxerga, essa vale por uma Cultura. As injustiças existem também, o reconhecimento também existe, como nos anos 50. Os intelectuais que nem eram de alto nível, como Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, como eles descolaram o José Antônio da Silva, que eu acho um dos maiores pintores brasileiros? Naquele tempo começaram a descobrir os primitivos, os loucos, as crianças... Nessa nova abertura, por vezes psicologizante, surgiram os primitivistas, e quantos primitivos, um dos quais está aqui, surgiram, quantos naïfs surgiram? Nisso surgiu o José Antônio da Silva, como muitos outros que vendem, exportam são mais conhecidos lá fora, do que aqui. Abriu-se essa nova porta. Quando a música popular abriu, foi ela que fez Paulo Leminsky. A poesia é a música de massa, minoria de massa. Foi ela que levou a poesia moderna para um público mais amplo. A poesia moderna lida, ninguém lia, mas a poesia cantada, do Chico e Caetano... As gravatas eram todas concretas. Nunca vi gravatas que não eram concretas. Como ninguém pagava royalties, como ninguém se queixava. Desde que você não dissesse "Olha, é uma Obra Concreta". Quando você fala, "isso é uma Obra de Arte" aí vamos conversar.

EDOARDO BELGRADO

P- O que foi para você o Vanguarda?

R- Você me pergunta o que foi o Grupo de Vanguarda, que sob certa forma tanto tempo faz, e que também me traz recordações. Faz-se necessário voltar no tempo, para tentar te colocar algumas coisas, que farei aqui com situações que me parecem bem reais. Me é difícil voltar atrás, porque é uma história bastante curiosa e um pouco amarga, a minha estada no Brasil. Porque parti da Itália pleno de esperança. Depois de alguns anos que voltei atrás, devendo recomeçar tudo. Mas falando, recontando um pouco a minha história... podendo haver um grande intercâmbio... havendo uma parte de bastante reconhecimento por parte da Sílvia, minha esposa. A minha vida digamos, na Itália, de dez anos últimos. Era a de restaurador de igrejas, casas e restauração delas... e trabalhava para fazer a manutenção, com outros artesãos. Meu pai, durante o inverno, trabalhava sempre, e eu tive essa espécie de influência. Tive essa influência também para começar a desenhar, já na minha fase de adolescência. Passei a guerra não combatendo, mas fugindo dela, e cresci com um espírito da academia, pois freqüentava liceus de Belas Artes. Conheci professores da academia. E por um momento esta vida de pintor, pintor boêmio, vagabundo... Houve uma oportunidade de encontrar um grande personagem, porque em Veneza havia um ponto de encontro, na Trattoria Colomba, onde se podia comer dando um desenho ao proprietário. Era um pouco da vida tipo parisiense, em escala logicamente veneziana. Tive contato com esse mestre, que era um mestre que havia tido contato com De Chirico, Pisis,¹ gente que ia do centro da Itália a Veneza; Digamos que o centro veneziano era de uma discussão de Arte. Nesta Veneza, era a cor cinza... digamos depositar neste personagem Tiépolo Canaletto², assim, bem representado nas igrejas e nos museus...E agrupavam nesse pintor, a ponto de chamá-lo transgressor, que usavam para libertar-se da contaminação do gênero de pintura clássica que encontravam no muro de Veneza na arquitetura. Não raro de encontrar um canal... era sempre uma forma de fugir do modelo. Era um discurso... primeiro do que a guerra... era a pintura, a arquitetura de acordo com sua ideologia, com formas inspiradoras românticas, da Itália e de suas colônias. Porque tínhamos um império... Alguns pintores como Mário Sironi³, por exemplo, por um período exaltou este tema, produzindo uma pintura muito áspera, fora dos padrões, fora das regras, e sendo também um transgressor, fora dos parâmetros impostos dos críticos, dos parâmetros impostos pelos mestres da Arte. E que tinham chegado na Pinacoteca a desenhar os bustos, essa coisa ufanista e romana. E como princípio de educação, completamente negativo, e que custou cansaço a tantos quantos, de livrar-se. Porque é claro, se falamos no campo da estética, acabaram por

¹ Pintores Modernos Italianos.

² Giovanni Batista Tiépolo - pintor italiano (1665-1770).

³ Pintor moderno italiano - com trabalhos expostos em várias Bienais no Brasil.

abandoná-la... Passado um grande tempo, tempos depois na Faculdade de Arquitetura...Colomba era uma vida nossa de cada dia. Até certo ponto, decidi voltar a Udine, um estúdio de pintura, onde encontrávamos nós, os amigos de pintura, como ponto de encontro. Imagine você uma comunidade pobre, depois da guerra, passando suas necessidades... Não havia livros de forma nenhuma, porque a Itália não importava livros de nenhuma parte, tínhamos a falta do discurso transcrito, malgrado o discurso megafônico. Tudo somado, havia muito relacionamento entre nós. A cidade era pequena. O grupo se formava de cinco, seis pessoas, que percorreram caminhos, pois possuíam quase que a mesma idade, e depois de certo ponto decidiram formar um estúdio de arquitetura. E começamos a fazer um trabalho de um certo prestígio. Havia vontade de infringir as regras. Tinha Corbusier, Groupius.⁴ Tinha este material que, através da cultura, que era coisa do triunfo... Defronte a este material fizemos uma arquitetura que ainda assim era incompleta, não era convincente. Desta forma isso serve para te dar uma impressão do que era o que eu chamo de uma certa "arquitetura transgressiva". E depois outros trabalhos menos importantes, em um ambiente bastante dificultoso. Um dia, resolvemos ir à África, para ver o que estavam fazendo. No Sul da África, havia o meu amigo José De Tófoli, engenheiro ítalo-brasileiro, retornando de Veneza. E ele, então, me disse que estava partindo para o Brasil, que chegou a notícia da morte de um tio, médico em Campinas, Dr.Tófoli. E depois de haver lhe falado da minha intenção de ver a África, me disse: "Porque vai à África? Por que não o Brasil? Para ver as coisas, o mundo é muito grande"etc..."Você poderá vir com a minha família, a tua," etc... "Fazemos um estúdio, trabalhamos," e bom, assim foi feito. Ele partiu e, depois de um mês, me mandou chamar, porque se instalou na casa da rua Costa Aguiar, no escritório de um tio seu. E quando cheguei ali, era um pouco perplexo, porque não era bem um lugar que eu pensava como estúdio. Ele como engenheiro e eu como seu ajudante. Ele havia tido o seu título, com todas as possibilidades de realização e desempenho de suas funções. E daí me instalei ali com a minha mulher. Comecei, então, a viver no estúdio. E daí começamos a abrir portas a todos os amigos que encontrávamos, que eram pintores: Perina, Raul. Mesmo porque nos encontrávamos numa posição feliz, à saída do Teatro Municipal. Porque quando saíam do Teatro, passavam por ali. Mesmo porque ainda Campinas era provinciana, pequena. E ali começamos nosso discurso, no estúdio, o tempo perdido etc... O primeiro trabalho que fiz foi o trabalho nas fazendas, a planificação, o estabelecimento das zonas rurais, agrícolas. Trabalhos hidráulicos que eram de competência de meu amigo Tófoli, porque era também engenheiro hidráulico. Assim começamos a andar pelas fazendas. Descobrimos florestas densas, descobri as borboletas, fiquei encantado. Fiquei muito tempo correndo atrás delas. Pensei que fosse realmente a verdadeira felicidade, encontrando essa fauna maravilhosa, dentro dessas florestas fascinantes, encantadas. E ali começou a germinar este amor desenfreado por este animal. A desenhar a semântica, a máquina, não como colecionador, como um

estudioso. Procurei o Instituto Agrônomo no meu tempo livre. Começou a processar em mim esta coisa pela natureza, que aqui na Itália está completamente abandonada. Na guerra... Antes não se falava também dela, falava-se somente de se fazer casas, fazer edifícios, qualquer coisa a

⁴ Designers da Arquitetura, cuja preocupação era com espaços e formas dos objetos e construções.

fazer transferido para o utilitário. E a natureza não era levada em consideração. Não tinha dinheiro para estruturar ou restaurar os parques. E andando em frente com o trabalho, que também era cansativo mas divertido, era um conjunto de coisas e de estados emocionais. Era uma coisa de explorador. E começamos a dizer o massacre que toda a gente fazia contra essa obra de Arte que é toda a natureza. Sem contar que dentro dela temos monumentos... mesmo que não perto dali tenhamos outros monumentos... mas tenho imagens fantásticas, imagens belíssimas. E estavam destruindo estas potentes paisagens. Americanos, em poucos meses, transformando a fisionomia, fazendo esta coisa... incrível... E eu pensava aqui nas borboletas, e pensava que estavam perdendo o habitat, e pensava nesses homens malditos, com essas máquinas, acabam com a natureza em poucos meses, sem nenhuma lágrima. E comecei a fazer essas séries de desenhos. Um amigo meu que trabalhava em Piracicaba, em pacotes feitos com papéis de cana-de-açúcar... comecei a desenhar nessas folhas, duras de desenhar, mas belas, porque me lembravam pergaminho. Fiz uma série de desenhos com essas borboletas e apresentei ao Museu de Arte Moderna em São Paulo. Foi feita uma espécie de conferência, tanto para dizer o que era aquela coisa que eu apresentava, e chamavam mecanicista. Para mim era o primeiro ponto de transgressão, que eu coloquei na cultura... entre Veneza, Roma e outras cidades da Itália... Ali para mim começou antes de tudo esse valor moral sobre o que acontecia. Por outro lado, transferir inicialmente no sistema diagramático o equilíbrio imposto do classicismo e das regras de construção, e do modo de Corbusier, que me lembravam coisas frias, e essa harmonia de linhas e de personagens sempre plenos... Porque era sempre a batalha entre o homem e a borboleta, entre o poder... no direito de ser o primeiro a se apossar da terra...poderia, então, ser o primeiro a destruí-la. Posto isso de grande ensino para mim, comecei a me envolver no Grupo desses pintores, cheio de problemas, também porque não tínhamos tanto dinheiro, a vida era difícil. Aqui em Veneza comíamos bem com um desenho, mas eles, era uma situação muito mais precária, a rigidez de uma vida espartana. No entanto, a beleza da juventude, pela vontade de sermos únicos, e unidos pela vontade de sermos contestadores e transgressores... E começamos a propor a transgressão, eu através de meu desenho, sem me sentir mestre ou coisa alguma. Porque no Brasil tive um grande choque elétrico que me deu a floresta, que me deu amor por essas borboletas, e toda a minha raiva de haver fenecido toda a minha época. E me bati com eles, sempre da parte da transgressão. E continuei com o tema homem, espaço, arquitetura, batizando assim porque era muito fácil falar de arquitetura... que não falava de pintura no meu artigo semanal no jornal... enquanto a pintura era um problema bastante difícil ali...que além de tudo não tinha uma grande história. Portinari ou outros... havia os naifs... portanto, não tinha uma história escrita em livros e publicada em livros, porque a indiferença pela pintura era total. As pessoas que eram filhos de segunda geração italiana, que chegaram antes da guerra, de onde partiram da Itália, alguns com habilidades artesanais, alguns com habilidades para serem pintores... mas faltando este suporte da cultura, não podendo fazer um salto pela janela... mas faltando-lhes pernas... e continuaram a desenhar paisagens... alguns artistas habilidosos e sérios, artistas de respeito. Não havia, contudo, permissão para serem transgressores. E as pessoas não eram muito afeitas a isso, não eram preparados para recebê-la, porque a cultura era muito decadente de nível. E

agora surgiam esses artistas, que poderiam dar respiro a essa gente. E completamente fora da órbita da cultura campineira, porque eram, digamos, os vanguardistas, homens de ponta, que lutavam tão somente para manter em pé os seus sonhos, de suas imaginações, de realizarem-se de maneira mais livre... e a propor nas mostras, e a si mesmo, o seu produto. E então eu, com a rubrica que tinha, poderia frustrar as pessoas que queriam outra coisa. Logicamente tínhamos resposta da outra parte, de forma que começava uma atmosfera bastante picante. A briga era sempre uma curiosidade, sempre estimulando os debates e dinamizando, e também fazendo coisas sérias. Alguns artigos sobre arquitetura, como alguns artigos sobre a igreja do Rosário, com uma arquitetura pseudo-colonial, pseudo-gótica. Através dessas coisas se formou praticamente esse agrupamento para mim, esses rapazes que não se sabia por onde andavam... mas não se sabia se trabalhava no campo da Arte... Antes de ser nosso ideal, era nossa natureza, força nata de princípio. Foram pintores antes de mim... porque foi praticamente batizado ali... e eles, quando crescidos, provavelmente havia em primeiro lugar o desejo de exprimir-se. E assim, chegamos ao ponto que lembra e que torna tudo centro: um Grupo com consciência determinada, de saber aquilo que acontecia em torno de nós... que acontecia de experiência, de material... e aí nasce o Grupo Vanguarda em Campinas.

Eu não tenho nenhum mérito, eu sou mais um deles, sou mais um envolvido no drama da floresta, uma causa que eu abracei através das borboletas, que eram as vítimas. Era, digamos, o êxodo, a destruição, um holocausto. E depois que retornei à Itália, não era a mesma coisa, porque a coisa mudou, e eu me encontrei como patrimônio de cultura, porque me sentia como a árvore do cacau que é plantada no Brasil, mas quando cresce vem exportada para cá. E quando aqui cheguei as coisas mudaram, porque eu imediatamente comecei a construir um estúdio de Arquitetura, com idéias um pouco mecanicistas do desenho, muito embora com uma experiência nova, sul-americana. E um certo senso da transgressão, porque da arquitetura abandonam certos padrões, por uma arquitetura mais despojada, eu acreditei nisso. De resto é por tradição, uma arquitetura puramente econômica, digamos, uma arquitetura de especulação, porque joga-se no tempo a velocidade de conter, a velocidade de ocupar grandes espaços, se faz negócios, depois vêm outras pessoas, faz-se dinheiro etc... E assim forma-se um grande organismo funesto que leva à destruição das pessoas, a cidade parece um fantasma invisível, e tudo vai num caminho funesto, e também o homem. Em vez de respirar a vida, o homem, ao invés de sentir a sua alma, em vez disso têm-se dinheiro e trabalho, dormir e cagar, duas ou três vezes uma escapada e tudo vai em frente assim... e depois agora são as máquinas... Neste momento eu me encontro, estou fazendo agora coisas estranhas... primeiro contra a intensa destruição das borboletas, a destruição contra a generosidade, de dar... a natureza versus a destruição. Tudo somado, tento dar continuidade ao meu trabalho, ganhar meu dinheiro. Não vivo da pintura e me sinto com a consciência tranqüila. Porque os culpados são eles, de outra parte. Me encontro agora com as borboletas na mão, com um inimigo que não sei qual é. Não é a máquina que destrói, são esses blocos grandes que levam e colocam dentro a gente, e as protegem da chuva. Então começo a desenhar as máquinas que depois vi no Brasil em 79, quando fizemos a primeira mostra, que são coisas estranhas. Psicologicamente havia expressões contra os militares, uma espécie de ventre que comia tudo. Dentro havia homenzinhos que tinham caras

oprimidas, e além disso havia a consciência, havia o homem que tinha dentro a borboleta, que eu chamava "farfaluc". Esse homem que acreditava em ser livre, porque no fundo eram prisioneiros das máquinas etc... Eu não sou um mecânico, mas um que desenha sonhos. Nos sonhos tem a máquina rombuda, como uma grande prostituta disponível, com os seios com as coxas, que pode caber dentro e afogar-se, que dá a este "farfaluc" a consciência do retorno à grande mãe... que não sugere, nem diz nada, mas te deixa feliz... mas que no fundo não é nada. Tudo é comando, tudo programa, mas aqui a minha rebelião é contínua. Como o cacau que enche o saco e diz "Aqui não se entra". É tudo um truque, tudo embromação. E quando tudo pronto, aviso Raul: "Tem um saco pleno de coisas aqui". Não sei o que seria, porque eu também não entendo. No entanto, gostaria de levar essas coisas... poderia, no entanto, levar isso aos meus amigos. Portanto, tenho algum dinheiro, posso pagar minha viagem. E Raul me disse " Sim, pode fazer uma mostra no museu de Campinas." Eu disse " Bem, é aqui que posso encontrar os meus amigos, e continuar a transgressão que na Itália ninguém entende muito, porque no fundo desenhava os meus sonhos, as minhas coisas, e me encontrei no Brasil com toda essas coisas." E ali disse " Não posso me chegar aos meus amigos, sem dizer que eu não estou morto." Por isso pensei em fazer uns murais, preparei meu material, e mesmo assim a coisa era precária, precária de material, precária de uma série de coisas. Se bem que Campinas é uma localidade um pouco diversa. E levei aos meus amigos do Grupo Vanguarda as coisas que havia feito. E na última parte, a qual havia também uma performance... e depois um astronauta que fazia parte da história, que colocava no fundo... porque ninguém havia pensado... hoje sim... que o homem poderia andar nos céus, com suas máquinas. E disse a Raul que deveria combinar com um grupo de coreógrafos, onde tivessem como tema a borboleta, e a libertação da borboleta... digamos um grupo de seis bailarinas, vestidas de branco, com collant... contruímos um palco todo negro, sobre o qual vinham projetadas cores dos meus quadros, que lembravam fábricas... esse concretismo mecânico... e bailando nessa imagem projetada atenuaram o negro do fundo... lembravam fantasmas coloridos que dançavam este ritmo obsessivo, mecânico... falamos ao tempo dos bons futuristas... criei esta sugestão necessária para poder aproximar e interpretar o meu cansaço. E veio o momento da inauguração que foi uma coisa belíssima, todas essas pessoas sentadas, atentas e inteligentes... houve uma inauguração e, no escuro, eu comecei a desenhar... tinha um fecho de luz que iluminava só eu... depois de terminada essa performance, começava a música da borboleta prisioneira que era também cruel, com os atritos, que davam um certo ar de máquina, organismo... depois desse momento de pausa, aparece a música de Stockhausen, saltam essas bailarinas iluminadas, com cores esplêndidas. O meu agradecimento a Henrique, que foi uma das pessoas que me ajudaram bastante, bem como o Vanguarda. E hoje, quando vou ao Brasil, o trato como irmão. Digo e testemunho que Henrique é uma das pessoas mais sensíveis, que nos incentivaram, digo isso em relação ao Vanguarda. Assim que acabar essa fita, vou colocar a outra e dou continuidade, e abraço novamente o meu discurso. Mas a primeira parte é uma parte musical, é uma fita que já foi gravada. Você ouvirá um pedaço de música. Procure suportá-la, depois tudo continua, continuo meu colóquio com você. Desculpe o incidente mas não sou um super-técnico e não sei o que fazer para continuar sem interrupção.

Então, sabe o que me aconteceu? Enquanto falava sem me virar, percebi que o sinal não aparecia, e então eu disse " Droga, já acabou a fita? Eu não posso deixar inacabado esse discurso com você." Comecei devagar e fui me empolgando e aí, tum, pára aí, porque... Agora retomo de Brennand⁵ esse homem verdadeiramente decidido em fazer cerâmica. Quando ele entrou no estúdio de Deguè(?), não estando preparado para o desenho... talvez ele tenha feito alguma coisa no estúdio da academia que frequentou em Recife... mas é muito provável que não estava tão atento... e começou a fazer esses retalhos de mulher tirados das revistas, fazendo assim um trabalho meio futurista, juntando pernas, ventre e nádegas de diversas mulheres... e assim surgiam novas figuras, o erotismo sempre presente... provavelmente ele tinha essa grande importância de homem forte, e talvez fosse um grande admirador de mulheres, talvez porque na presença que você pode ter assim diante do livro, ou diante da forma... Se você tiver a oportunidade de ver, existe este ar de lugares fechados ambíguos. Ele construiu essas imagens, essas colunas todas de cerâmica, esses escravos que ele alinhou um atrás do outro, esses animais ambíguos que não têm sexo... são coisas curiosas... e existe a Vênus, essa coisa magnífica, é uma grande cerâmica de mais de um metro e cinquenta, e sobre ela essa escultura feita com grandes nádegas e logo abaixo as nádegas... Fica visível o sexo da mulher... depois duas pernas em diagonal que ficam direcionadas para o céu, usando um sapato modelo de Paris, com os botõezinhos... aquele tipo de botinha que se usava na Belle Époque, com botõezinhos... então os pés nessa escultura são indignos... Uma escultura cheia de volume... ele cobre os pés com esse volume desse sapato, e são dois sapatos que aparecem, e depois os braços cruzados, e você deve dar a volta para ver as outras partes da mulher... é evidente que uma mulher com as pernas para cima... etc e etc... Onde realmente essa escultura é escultura cheia, uma escultura quase bocciniana, coisas tipo Paolo Uccello,⁶ assim por dizer, esculturas que parecem guerreiros... só que não existem guerreiros, existem sinais, sinais fálicos, sinais conturbados, e formas eróticas deliciosas. Eu estou com o livro aqui na minha frente, porque eu falo e, folheando, eu encontro esse homem que tem essa força, que vai para Paris, volta para sua casa, cria essa cerâmica. O mundo talvez não o conheça, porque, talvez nos livros de história... ele teve que fazer o seu livro, que é um livro belíssimo, gastou milhões. Existe o mercado de Arte, existe uma coisa que me impressiona. Então eu digo, o Grupo de Vanguarda não se pode dizer que foi em Recife. É muito interessante ver este homem com estes grandes bigodes (estou olhando para a foto), com a pipa na boca todo sorridente. É uma coisa que as escolas deveriam fazer. Olha essa aí de Recife, que não sabia nada. É estranho, porque enquanto nós aqui, não é que temos tudo ao alcance da mão, mas procuramos, vamos nos encontrar, programamos encontros. No Brasil esses homens da Arte, que são esses artistas do Grupo que têm tudo limitado etc... Às vezes é comum que fiquem presos na linha comercial. E aí, fiquei um pouco impertinente. Por isso, na última entrevista que dei, disse que o Grupo de Vanguarda está dormindo. Caramba, falei, peço desculpa ao Grupo de Vanguarda. Mas o Grupo de Vanguarda devia me mandar um sinal. Mas devem ser o Grupo... Vamos lá, aqui, vamos conversar, vamos sentar, perto de um copo de vinho, podemos beber a cachaça (eu sou

⁵ Francisco Brennand - Pintor e ceramista - nasceu no Recife em 1927.

⁶ Pintor italiano da Toscana (1397-1475). Seu nome era Paolo Didonno, o sobrenome veio pela sua paixão pela pintura de pássaros.

louco por caipirinha). Mas façamos alguma coisa, vamos nos mexer. Ao invés... existe um nome estranho. Mesmo porque Campinas é uma cidade deformada. Não conheço mais a população, ninguém mais se encontra para falar besteiras, ou ir para esses shoppings? Onde me levou Raul, na periferia de Campinas, onde existem essas merdas para ricos, Fiorucci, Gucci, que aqui na Itália já... tudo bem, que aqui temos Berlusconi... todos nós damos risada perante tudo isso, temos que ver onde vai. Mas aí as pessoas vão e se perdem nesses sonhos que não podem comprar, porque custam demais. Na verdade não imagino os preços desses supermercados de luxo, com cascatas e cascatas, lindo. Mas o peão, quando deve descansar os olhos, vai ali e vê tudo, lindas plantas. Mas quem compra uma camisa ali? Um par de meias? Ninguém. O mundo... é preciso segurá-lo com as rédeas curtas antes que escapem... O mundo, com a sua cultura... O consumismo é um cavalo louco que vai embora em poucos segundos. E esses pobres artistas correm o risco de ficar assim. Quando eu estive a penúltima vez, e se realizou uma reunião... o Biojone é um rapaz formidável... a família dele nos hospedou com grande generosidade, porque tinha de tudo para todos. E também Raul, mas ele está habituado, é uma homem de mentalidade internacional, não é brasileiro e faz coisas, promove situações que ninguém do Grupo de Vanguarda jamais conseguiu, coisas que Raul conseguiu, com dificuldades. Mas esse Biojone proporcionou um encontro, o encontro de todo o Grupo, com Maria Helena Paes, Bueno, Perina e estava ali esse Jurgensen, esse arquiteto que não fazia parte do Grupo porque se sentia arquiteto, mas tinha em si esse germe da escultura, porque o Brasil mexeu com ele. Talvez fosse de origem nórdica, mais fechado, menos livre e menos desinibido do que italiano que vai e faz. Ele é mais fechado, mas não era um hippie. Eu fiquei ali na casa do Biojone, e aí surgiu um grande problema. Eu fiquei assustado. Ele declarou que gostaria de deixar, depois de morto, as suas coisas para um museu. Fiquei atento... onde ele... aí junto aos amigos declarou que tinha um certo número de esculturas, um certo número de coisas, mesmo sendo dinamarquês (junto do irmão), estava ali prevendo o seu final, e ele queria um museu. O Grupo ficou assustado, ficou como uma coruja, olhar de uma coruja, pensando: "Mas o que ele pede? A lua?" Não, porque se eu estivesse aí, teria colocado tudo no jornal, imediatamente, porque ele deu sinal de uma vida breve. Mas minha mulher que estava ali comigo teve uma conversa com ele, mais de uma hora. E na volta para a Itália, ela comentou comigo que talvez ele tenha uma grande doença e sabe que a vida está fugindo por entre os dedos. E então é um que se perde do Grupo, e ninguém pensa em fazer uma pequena divisão, num espaço público, com um teto de plástico branco, e deixamos as esculturas, onde todos os dias as pessoas passam para memorizar esse rapaz pelo empenho. Trabalhou com tanto vigor que, diferente de mim, que causei confusão, permaneceu quieto, fazendo as suas criaturas, como fez Brennard, que se carregou aqui de energias agressivas fez o que fez... Por isso, eu te abro essa espiral para você ver onde ia o Grupo de Vanguarda. Existia essa contaminação, onde nós todos pertencíamos ao mesmo saco. E todos tinham coisas para dizer, todos queriam dizer. " Não quero que vocês me façam imortal, porque eu dei a vocês as minhas esculturas, mas me arrumem um museu, me façam um museu, lembrem que eu também passei por aí." Não digo que o artista deve ser grande ou pequeno, isso não interessa. É preciso decidir de personalizar, especificar as presenças intelectuais que passaram pela cidade de Campinas. E, então, quando

eu estive aí, disse diante desses fatos, eu voltava com outro espírito. Eu já estava fora, quando voltei em 1991, na minha exposição, que Raul me disse que Collor doou a Fazenda de Café do Instituto Agrônomo para realizar exposições de Arte para os artistas. Onde foi feita uma doação para a Prefeitura local. Eu te faço uma mostra aí, um edifício tipo Niemeyer bonito, estético, no meio do verde, perto do lago, é uma coisa linda. Porque as pessoas podem continuar trabalhando ao mesmo tempo e verdadeiramente encontrar um refúgio para esses rapazes, o Grupo de Vanguarda, para reuni-los, material de pesquisa. Nesse momento, você vem até mim para encontrar o que deveria encontrar aí, e você deve fazer coisas aí e deixá-las para que outros encontrem.

Então, essas coisas nós devemos dar atenção, porque são coisas de emoção e também de presença. Porque todos que passaram pelo Grupo devem surgir, aparecer de qualquer modo. Tiveram amor, fé, seja certo ou errado, na Arte grande, média ou pequena, não importa. São homens que renunciaram a alguma coisa para seguir os seus sonhos, e merecem atenção. Não digo merecem elogios. Atenção. Eles passaram, passaram um certo tipo de nível. Eu me lembro quando o Papais(?), tinha uma fábrica de cimento e fazia coisas em cimento, aquelas estátuas de cemitério, aqueles anjinhos, aqueles cisnes. Um dia me chamam pelo telefone, Dr. Hélio Pinheiro Monteiro, que já morreu. Eu escrevia em italiano, e ele traduzia porque eu escrevia para um jornal... eu mal falo português, quanto mais escrever... ele estava sempre em contato comigo, porque eu escrevia entre um trabalho e outro. Nesse meio tempo, eu tinha meu trabalho, de onde eu tirava o pão duro. Ele era assíduo, estava sempre no Grupo, eu diria que ele fazia parte do Grupo, sempre ali fascinado, nos amava muito. Uma manhã ele me liga e diz "Vai ver o que fizeram no bosque." O quê? Vou no bosque e vejo no meio da praça esse chafariz, com um cisne de cimento com as asas abertas, que era um horror, porque foi feito por esses artesãos de merda. Aqui na Itália você encontra às dúzias ao longo das estradas, que vendem para os alemães, franceses, aqueles anõezinhos de branca de neve e os sete anões, essas esculturas virginais, que são feitas em Verona, feitas em série, de todas as cores... essas merdas. Ele fazia esses cisnes, anjinhos para o cemitério e fez essa doação desse cisne. E a comissão de Belas Artes resolveu jogá-lo lá, no meio do bosque. Não sei se você vai conseguir individualizar esse tema entre os artigos que eu escrevi, que deve estar incluído no livro composto por minha mulher. Se você quiser um, fique com aquele de Raul, quando eu voltar lhe darei outro. Foram feitos sete ou oito, poucos. Os demais existentes são xerox. Eu vou lá, vejo o cisne, escrevo um artigo sobre isso e, no dia seguinte o cisne sumiu. No fundo tiramos as manchas da roupa, através do quarto poder, a imprensa. Com o quarto poder que eu tinha, eu podia criar freios. E se eu estivesse aí, na morte de Jurgensen, eu teria lutado que tivessem feito uma espécie de memorial para ele. E agora quero dizer isso, e depois te digo ciao, porque eu devo ter te enchido o saco. Mas esse tipo de coisa você deveria ter me pedido em Setembro, porque agora estou no meu estúdio, que está lindo, 5 x 6 - 30m², com todas as minhas coisas. Pintar ou não pintar... isso fica assim e tudo me deixa feliz. Parece que você está aqui comigo. Daqui a pouco você desce comigo para comer macarrão com feijão e tudo bem... Eu te disse ao telefone "Vem aqui comigo, não fique aí dando volta pela Itália." Ponto. Quando eu fiz esta coisa em 91, onde apresentei essas fábricas... porque eu já tinha passado pelas mãos dos graúdos, dos

industriais... eu navegava nos barcos deles. Ignorantes que conseguiram dinheiro roubando, e através deles realizei o trabalho sobre as fábricas. E o livro que eu te mando foi produzido com o apoio de um industrial. Para mim deu tudo certo, eu trabalhava para isso e assim pude comprar livros, coisas e, você sabe, é simples. Cheguei e fui dar uma volta e tive uma idéia. Essa gente sabe esses problemas do cotidiano das pessoas de Campinas. Você sabe que eu vivi um tempo junto de José De Tófoli, porque nossas esposas partiram, foram embora, e não tinham a menor intenção de voltar ao Brasil. Isso foram coisas internas, familiares, mas nós dois sozinhos: Um dia ele fazendo sopa e no outro dia era minha vez, e aí eu cozinhava bananas, e sempre damos risada quando lembramos. Eu fazia não é uma cultura de cozinha, isso eu desenvolvi depois aqui... mas aí José fazia sopa e eu bananas, e assim foi. Mas não tínhamos tempo de ir, dar voltas por Campinas. Nós estávamos fora de Campinas. Quando eu voltei aí, fui ver essa Campinas de perto e descobri grandes coisas. Descobri que os franceses faziam casas a francesa, italianos a italiana, turcos a turca. Caramba, aqui estão as origens. Campinas é composta por pessoas de diversos países, que por algum motivo vieram trabalhar aqui. Trabalhar, não sei te dizer, talvez nas fazendas de café. Não sei... como a história não conheci... e ali eu fiz uma entrevista com a rádio declarando que algumas casas deveriam ser respeitadas. Não digo que você não pode derrubá-las porque os terrenos começam a ter preços altos, mas pelo preço acabam derrubando, destruindo tudo. As grandes porcarias acabam sendo construídas. Algumas dessas porcarias eu mencionei nas minhas obras. Estas casas, antes de serem derrubadas, devem ser pintadas, desenhadas, para se fazer um arquivo, preservar a cultura em Campinas, preservar a origem. A origem de Campinas era essa, existiam estas presenças, existiam esses arquitetos, esses escultores de cimento que são muito bons, que trouxeram da terra a sua cultura, tudo isso de uma beleza irrepetível. As obras que são feitas aqui na Itália ninguém mais põe a mão, e aí nasce o medo, medo dos proprietários dos terrenos. Ao invés de dizer "Vamos tomar tudo isso com seriedade, vamos fazer esse livro com esses desenhos..." Tantos arquitetos aí que não fazem merda nenhuma... basta que existam esses traços, mais algumas fotos, duas plantas da parte anterior e aí você já construiu uma história. Sem muito esforço, sem gastar muito, e numa questão de meses e... Para a moral da história, nós vemos tudo derrubado, fecha-se o buraco, enterra-se o morto que fedia e aí fica morta a cultura e a informação. Aqueles que não são de Campinas jamais vão saber como era a sua história, porque foram todas informações enterradas, na terra de Campinas. Por isso, mexa-se Crispim, e depois me diga o que ficou de tudo isso. Eu tenho uma foto, eu sei como tudo está. Nós recebíamos as pessoas na sede do Teatro, mas essas coisas ficaram enterradas em nossos corações, na nossa alma, na nossa imaginação. Mas a história é aquela que o Grupo de Vanguarda deveria procurar. Isso é o que vocês deveriam procurar. Depois você me diz. E agora chega, acabei a tortura. Te mando um abraço e, quando você vier por aqui, eu acredito que você vai ter a curiosidade de me visitar. Eu te mando... achei uma pequena foto grudada na porta do meu estúdio... é toda cheia de fotos de posters etc... amigos, amigos daí do Grupo. Eu achei uma foto do Grupo de Vanguarda. Eu te mandarei uma cópia maior, porque ela é bem pequena (10x10), mas eu vou ampliá-la com as máquinas bárbaras que existem por aqui. O Belgrado bateu a cabeça aqui, e não lá. Eu podia ir a Viena buscar inspiração, mas eu peguei

inspiração aqui. Muitas pessoas, eu descrevi, já estão mortas. Então, agora, com tudo isso que eu te mando, meus discursos, que são discursos amáveis, não quero absolutamente te influenciar. Você é um pesquisador e o pesquisador, o que faz? É o garimpeiro, é o que peneira, ele peneira tudo e, de repente, ele encontra aquilo que procurava. Você tem que peneirar tudo, porque você tem que dar essa identidade, digamos, uma autenticidade para o Grupo. Você tem que peneirar até as pessoas que eu mando na foto. Cada um tem que buscar alguma coisa, e cada pouquinho que você recebe de cada pessoa você tem que filtrar. E daí, de repente, aparece aquela coisa que eu te falei: "Vamos desenhar as casas antes de derrubá-las, bem ou mal, mesmo a mão livre." Mas se eu estivesse aí faria um monte de desenhos, um monte de casas. Com as medidas eu saberia toda a dimensão interna. Isso seria um documento visível, único, que conta um pouco da história, onde tudo reunido, as casas italianas, dos franceses, dos libaneses, tudo documentado. Eu sou muito amigo daquele libanês, o Dr. Bittar. De domingo ele nos convidava na sua casa para almoçar. Para eles... o José De Tóffoli era o neto desse grande médico e foi uma pessoa importantíssima para Campinas... além de ter feito o Hospital ele nos convidava na sua casa e cortava em rodela os tomates com sal, e ali reunidos nós jogávamos conversa fora, nós comíamos tomates e tomávamos caipirinha até meio-dia. E aí, meio bêbados... um dia eu disse "Onde está a tua filha?" e ele disse que ela não estava bem. Então, resolvi ver como ela estava e fui até o quarto. Foi um choque, para eles isso não podia acontecer, um homem estranho num quarto de uma moça, mas eu não sabia. Ela gritou assim que eu, como um cretino, entrei no quarto. Eu não sabia que a religião deles não permitia. Meu Deus, que coisa medieval! Imagine um italiano proibido de fazer isso! Agora eu terminei. É meio-dia, está um lindo sol lá fora, eu moro numa casa onde eu vejo uma parte da cidade. Meu estúdio fica no sétimo andar, meu apartamento fica no terceiro andar. Na frente, eu tenho o jardim da escola; é um lugar tranqüilo. Quando eu quero, eu viajo. Outro dia fui com minha mulher para Provigno, uma hora e meia daqui, na Croácia. Um lugar lindo, com 70.000 liras nós dormimos num lindo hotel, comemos peixe tanto no almoço quanto no jantar, um café da manhã com presunto e azeitonas e voltamos para casa muito felizes. Um mar lindo, tomamos um banho de mar na água fria. Aqui tem tudo. No inverno, eu vou esquiar aqui ou na Áustria. E tem de tudo um pouco. Mas agora, esse governo é um pouco louco. E não sei se vão acabar com toda a minha aposentadoria, eu espero que não... Se caso isso acontecer, eu migro para o Brasil, e espero que você me dê uma mão, não é, Crispim? Mas dessa vez, eu vou morar na floresta e não na cidade. Um beijo para todos e mande um abraço para Raul com amor. José também foi um cara bárbaro, um irmão, um amigo adorável. Agora ele vai ficar alguns dias comigo. Nós vamos para a Ligúria, onde mora meu irmão. Lá é um lugar lindo. Também iremos para a França, em Nice. Ele daí volta e eu volto para cá, para minha melancolia, minha solidão. Um abraço para o Grupo de Vanguarda. Estou olhando para a foto, da esquerda para a direita. O primeiro já morreu, depois sou eu, Raul, Paes, Bueno, Franco Sacchi morreu, agora estou sem memória, Perina é este, aquele é que nos hospedou em sua casa, Biojone. Ontem eu encontrei, em Udine, De Tófoli, que me levou esse questionário que eu devo responder. Você tem de esclarecer algumas coisas. E começo assim com esse preâmbulo, porque, antes de mais nada, você tem esse grande resumo, que eu fiz, onde eu conto a minha história, a história do

Grupo, as coisas nos tempos e, acima de tudo, é importante te levar para um tempo uns 50 anos atrás, quando eu vim da Itália, depois de uma guerra, onde o Brasil era contra a Itália. Fecharam as fronteiras, não existiam trocas culturais, não existia nenhum relacionamento. Passou a segunda geração, que foi uma geração de imigrantes, de mão-de-obra, tudo isso aquecido pelo fascismo, que jogou para fora gente que às vezes tinha uma grande cultura. Era uma linguagem meio provinciana, Pugliesi, Calabresi. Nós chegamos depois da guerra sem nenhum relacionamento anterior e sem um reconhecimento e, logicamente, foi um choque, um estranhamento. As pessoas nos olhavam com desconfiança, até com desprezo. Eu sentia assim na pele, de perto. E aí, com o nosso dinheiro, com nosso cérebro, e pensamento, e cultura, fomos pegos como pobres diabos. Trabalhar a terra como fez muita gente que veio e acabou nas fazendas...

Tentando seguir o seu questionário, vou responder a primeira pergunta:

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

E.B.- Para mim, os rapazes do Grupo de Vanguarda foram uma coisa muito importante, foram aqueles que antes de todos os outros, me deram calor, força e, acima de tudo, estima. Ainda não existia informação. Eu tinha acabado de chegar. Esses rapazes se conheciam, entre eles trocavam pinturas. Eu chego com coisas de academia e chego fazendo um trabalho completamente diferente. Eu faço um estudo de engenharia hidráulica topográfica. Quando nos encontramos, existiram essas trocas entre pessoas preparadas, com certo nível de cultura. Isso para mim era o Grupo de Vanguarda.

P- Existiam conflitos entre Arte acadêmica e Arte Moderna?

E.B.- É uma pergunta curiosa, não tem resposta..., não tem resposta. Enquanto academia que tem seus professores e regras. Mas, a Arte Contemporânea, que na verdade Moderna, não tem significado nem ao mesmo histórico, é uma cultura transgressiva, que pertencia a estes rapazes. Para se rebelar, para olhar aqui e ali mensagens da pintura que vinha da Europa. E isso para mim era importante, porque eu também era transgressor e preparado para iniciar um diálogo transgressivo. E depois, Arte contemporânea não significa absolutamente nada. Contemporânea de quê? De quem? Em cada lugar nascia uma escola, nascia uma tendência, para se diferenciar faziam pintura Contemporânea. Aqui na Europa isso existe, existem os realistas, cubistas, e foi assim. Mas de Contemporânea não tem nada. A Arte não tem tempo, ela se manifesta e desenvolve dependendo da tendência cultural dos artistas, do momento econômico, do mundo onde você vive, onde você deixa uma semente, onde a terra é boa, porque se a terra não for boa nada cresce. O Brasil tem uma terra ácida e tem toda essa dificuldade para quase tudo, se fazer entender, dialogar, tudo é muito difícil. Veja... o salão de Arte foi inventado por mim num jornal. Nos agrupamos para tomar posse do Teatro Municipal, com a promessa da Prefeitura de que poderíamos fazer uma mostra do Grupo. " Quando nós somos mais de seis já, somos um grupo que existe, de gente que quer manifestar um modo de pensar diferente da tradição dos

pintores locais já existentes." Não vou citar nomes, mesmo porque nem me lembro. Então, no artigo, eu coloquei "salão de Outono", onde todos os pintores de Paris mostravam sua Arte e pintores de menos nome também tinham seu espaço, onde se conversava. Não lembro se vendíamos. E talvez essa abertura, pela primeira vez, do salão de Outono... realmente uma grande batalha que tivemos, quando chegamos aí, ao criarmos este espaço... a Prefeitura não queria nem saber disso, quem estava no comando tinha outros interesses que a Arte. Nós achamos essa exposição de máquinas agrícolas e entramos para ocupar esse espaço, nos rebelamos, pegamos todos os nossos quadros. E no Correio Popular existe uma foto onde nós estamos, estamos no Hall do Teatro, indignados, onde eu escrevi esse artigo, dizendo que finalmente seria inaugurado o salão de Outono de Campinas com todo o fiasco, tudo num sentido de protesto. Nós éramos transgressores, a gente criava confusão e desorientação nos pintores que já existiam, que trabalharam no período da guerra em absoluta tranquilidade. Onde não existiu influência de nenhuma força negativa, que poderia ser eu, que chego da Itália e começo a encher o saco. Não digo que eram ruins, eram bons pintores, mas eram fora de uma força que o artista tem que fazer para procurar o seu mundo, para procurar um certo tipo de valor estético na pintura, que seja novo, informado para saber o que está acontecendo. É inútil falar com linguagem de 1600, precisa trocar tudo, costumes. Eles faziam as suas paisagensinhas limpas. Esse movimento de perturbar, essas abelhas criaram confusão, barulho, escândalo, porque nós éramos transgressores. Não éramos revolucionários, não tínhamos futurismo, uma bandeira, divisionismo, nada disso de "ismo." Não éramos nada, nós queríamos pintar, ficar longe das tradições acadêmicas, que talvez não fossem nem acadêmicas. Os pintores que estavam aí acho que nem viram academia, mas eram pintores bons que pintavam com tranquilidade, produziam um bom produto e depois chega... A Vanguarda quer dizer olhar para frente, ver antes aquilo que está se modificando. Essa Vanguarda onde os pintores eram fora das regras que existiam em Campinas, que ficaram vanguarda. Mas não quebrava nada, enchia o saco... que possuiu a sua clientela e fim. Estavam contaminando a atmosfera, modificando pensamentos... as trevas das palavras confundiam a orelha de alguém... A Vanguarda não quebrou nada, foi para frente, tranquila... Quando eu escrevia, eu não queria encher o saco de ninguém, eu queria procurar a verdade, queria que Campinas crescesse na sua cultura que não tinha, e é tudo aí...

P- O que foi a Bienal para você?

E.B.- Antes de mais nada eu não era um pintor, eu era um pintor mas não um pintor de profissão. Eu sou arquiteto, engenheiro, topógrafo, aquele que olhava o estúdio, esse era meu trabalho. Eu fui ao Brasil ganhar dinheiro, mas eu fui ao Brasil levando o meu dinheiro, eu me agreguei a José com a metade do dinheiro do meu estúdio da Itália. Eu tinha perto um amigo, uma pessoa esperta, um brasileiro. Mais do que isso, eu não podia fazer. Aquilo que depois eu fiz foi por solidão, numa terra bastante hostil para pessoas que vêm de fora, de outro planeta. Os rapazes do Grupo Vanguarda nos aproximaram, vinham perto de mim porque eu trazia... A Bienal é uma influência, como se fosse um diretor que acaba dirigindo o filme dos outros. Eu ia

na Bienal de Veneza, ia ver o que estava acontecendo, se existiam novas propostas, se eu podia dividir esses novos acontecimentos. Aquilo que eu tenho dentro de mim eu não posso achar em ninguém. Pode ser um livro, uma academia, mas nada me contamina. A Bienal não tem nenhuma influência. É só pegar, abrir uma revista e chega. Na Bienal não existem encontros, você pode encontrar. A Bienal para o meu trabalho não serviu, e quando eu te disse que a idéia inicial eu recebi no Brasil... Quando desenhei essas máquinas e fiz uma mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, caramba, foi um exame para mim. Eu não desenhei coisas mortas, eu revolucionei eu transgredi. A revolução atrapalha a transgressão, desobedece as regras.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

E.B.- Eu considero todos da Vanguarda, ótimos artistas, honestos, que trabalham com sacrifício. Pode dizer tudo aquilo que você quiser, mas não tiveram vida fácil no Brasil, porque ou por causa econômica, ou por profissionalismo, falta de profissionalismo... crítica que não se interessa por nada... o patrimônio de crítica que teve o Grupo de Vanguarda foi aquilo que eu escrevi no Correio Popular, esse é um jornal similiar ao Correio aqui da Itália. O dinheiro é uma coisa importante, mas ajuda a comprar livros, fazer viagens... Eu te disse, nunca existiu uma proposta de viagem para Recife, para procurar as coisas... Quando uma vez todo o Grupo veio para a Itália e coloquei todos num barco de um amigo meu, levei todos para a Jugoslávia, coitados, eles não tinham nada, pouco dinheiro, comeram um sanduíche e nada mais... Eu não sei que tipo de carreira você quer, que tipo de carreira que tem, mas aqueles eram uma coisa espremida... Eu voltei para a Itália porque?... Vou te explicar por quê. Fazia um ano que eu estava casado. Eu e minha mulher juntamos o nosso dinheiro e resolvemos viajar. Um ano para uma mulher é muito tempo. Ela tinha muitas saudades da Itália, não encontrou um ambiente familiar para viver, ela não se acostumou. Isso é uma coisa de cultura diferente... nós voltamos para a Itália... Depois eu voltei para o Brasil. Ela, enquanto isso, ficou aqui, na Itália, cuidando das nossas coisas e, depois de um tempo, que as coisas eram muito difíceis, nos ficávamos muitos dias fora, nas fazendas, e ela sozinha. Ela não tinha moda, teatro e espetáculos, tudo o que uma mulher italiana possui e... foi embora para a Itália... Depois de um tempo, ela propôs voltar na condição de que ela tivesse um filho e, assim, ela se manteria mais ocupada. E, assim nasceu minha filha que, hoje deve ter 34, 35, 38 anos não, sei mais. E depois de 2 anos, realmente não deu mais e voltamos para a Itália... A condição para voltar ao Brasil era que eu ganhasse mais do que ela, e isso era impossível, porque ela era contadora especializada e ganhava infinitamente mais do que eu e, assim, medindo forças na área financeira, eu voltei para a Itália... Portanto, você já deve ter um quadro geral. Mas na verdade essas perguntas já foram respondidas... Depois, quando eu voltei para o Brasil, e por rádio fiz a denúncia, de que estavam demolindo a história, derrubando casas sem preservar nada... "Que raio de cidade é essa?" Nada mudou, todos são prisioneiros do dinheiro... eu não vi nada, eu não vi o Grupo de Vanguarda, os meus amigos que levam uma vida complicada, Bueno, Perina e os outros, aqueles que eu conheci... Campinas está parada, imóvel, onde existem quatro pessoas que se transformaram em brontossauros e sobreviveram porque eram um grupo.

Olha, Ermes DeBernardi, que perdeu a memória num hospício, bancou o espertinho, desenhando paisagens, decoração e fez coisas para viver... como artista era um cara morto. Franco Sacchi, quando viu o Grupo de Vanguarda chamá-lo, ele vinha de Milão, o cubismo e o impressionismo já tinham surgido, começou a mudar sua pintura e começou a desenhar pedras. Ele mudou, se mexeu, não se dobrou ao poder do dinheiro. Quando se precisa de dinheiro tudo acaba se transformando para não morrer. Agora, para concluir você pergunta:

P- Se eu tenho algo mais a dizer...

E.B.- A Vanguarda não queria sucesso, ela só queria existir, queria fazer as coisas diferentes, com consciência. Desenharam muito, pintaram muito até em cima de idéias pessoais. Difícil de entender. Olha o Perina, que faz coisas que podem ser de um alto grau de modernidade. Na sua torre onde ele se fechou ele é um grande. Bueno é um grande artista. O Grupo de Vanguarda não se pode dizer que não deu certo. Eu fui sempre fiel e devoto da transgressão. Por isso você, meu querido Crispim, não fique inquieto. Na história você vai ver homens que passaram, que procuraram ser fiéis a si mesmos, e na vida cultural de Campinas, isso deve ser lembrado. Volto a dizer: pode demolir, mas é preciso memorizar essa existência para se preservar a história. Se você perde a memória, você enlouquece. Como você quer colocar o nariz nessas coisas, de Vanguarda, você tem que memorizar. Vai, busca, olha, vê, e aí muda tudo. Quem hoje lembra do futurismo? Ninguém lembra de nada. Veio o Pós-Moderno, mas quem fala mais? O importante é documentar, inserir tudo na existência do homem ... Gostaria de concluir, te pedindo um favor. Gostaria que um dia você juntasse o que sobrou do Grupo de Vanguarda, e em uma mesa com uma boa caipirinha e... eu aqui também com uma boa caipirinha (embora longe), dividíssemos este momento. Ouvindo essa minha opinião junto deles. E aí mais assunto surgiria para ser discutido, e assim se aproximar mais da verdade.

ENÉAS DEDÉCCA

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

E.D.- Um movimento moderno que surgiu em Campinas. O Grupo Vanguarda foi para Campinas, o que a Semana de Arte Moderna foi para São Paulo. Uma espécie de abrir horizontes na cultura de Campinas. Ninguém aqui tinha a visão moderna, mesmo estando São Paulo logo ali, ninguém saía daqui para ir a São Paulo. O Vanguarda surgiu para concretizar o anseio de cada um. Juntando todos, teria mais força para continuar a pesquisa na pintura. Na exposição do Teatro Municipal foi um escândalo, queriam depredar tudo, você sabe disso. Aconteceu mesmo. Hoje, existem pintores até melhores, mas nunca mais vai ter um Grupo assim. Mesmo porque, a época favoreceu esse evento. Agora tem pintores modernos bons que pintam porque gostam, e não precisam aparecer nos jornais. Outros mediócras, só querem se projetar.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna, no seu entender?

E.D.- Senti que o acadêmico que eu pintava já estava monótono. Senti necessidade de renovação. Eu, Perina, Mário abolimos certas linhas, fomos recompondo certos detalhes e aí modernizando a pintura. Um dia trabalhando me veio a idéia de fazer colagem. Na minha colagem o papel não tem nada a ver com o quadro, o que tem é o papel, a sua textura, a matéria que transforma a tinta sobre o papel. O elo que surge. Trabalhando surge a forma plástica, vem as idéias. Agora nessa exposição, eu pensei em fazer a Monalisa para fazer o constraste, uma homenagem. E os acadêmicos não aceitavam, naquela época. Houve mesmo a depredação do Teatro. Veja o Pancetti⁷, é meio acadêmico. O Vanguarda não. Tinha o Cardarelli, o Pompeu⁸. O Coluccini⁹ respeitava muito a gente. O Cardarelli era inimigo mortal do Grupo Vanguarda. Foi o maior inimigo da pintura moderna. Tive atelier com ele antes dessa fase, depois eu tive que separar. Não tinha sentido. Eu sentia a reação dele, ele falava, xingava...

P- Qual você entende, tenha sido o papel do crítico de Arte?

E.D.- Eu nunca procurei ter diálogo com crítico de Arte. Só um, Mário Schemberg, que tem dois quadros meus de 65, na época quis comprar e eu vendi. Disse que queria me lançar em São Paulo. Na época, tinha aquele sistema, não sei... eu tinha mais valor comercial, não queria me lançar mais, não me interessei. Quando eu pinto, pinto para mim, até hoje. Não faço exposições só quando alguém convida e vem aqui pegar os quadros. Há dois anos, fiz aquela exposição

⁷ Pintor nascido em Campinas, que pertenceu ao Grupo Santa Helena, em São Paulo.

⁸ Pintores acadêmicos de Campinas.

⁹ Escultor, que deixou inúmeras obras em Campinas.

com Mário Bueno, Thomaz Perina e mais alguém... Fazia cinco anos que eu não pintava e minha criatividade está atual. Só volto a pintar quando minha imaginação me der uma outra temática. Não vou ficar fazendo quadros todos iguais.

P- O que foi a Bienal para você?

E.D.- A gente ia, e conhecia muita coisa. Não houve influência no meu trabalho. Hoje considero que não houve. As minhas descobertas às vezes foram acidentais, como em tudo, a descoberta é acidental. Havia muita troca, discussão com o Grupo, mas não influencia.

P- Em relação ao ensino das Artes?

E.D.- Arte não se ensina. Na música, em todas as Artes. Não se ensina. Ensina-se a perceber. Tem pintores em Campinas, tentando pintar e não pintam. Não se vê criatividade. Mas tem pintores muito bons surgindo, e tudo vai se renovando.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

E.D.- Eu considero. Existem pessoas que não dão valor à pintura. Não conhecem. Mas, desde a época dos salões acadêmicos, nunca fui cortado. Tenho várias premiações. Nos modernos também, tenho prêmio Governador do Estado, o Thomaz também ganhou. Na época, tínhamos apoio do Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari. Teve a fase da gente... hoje, não há mais sentido. Tudo na vida tem sua época. Com a idade não dá mais para ir à São Paulo, isso acabou. A gente descobriu a pintura. O moderno. Às vezes o jornal procura. Mas acabou. O Geraldo Jurgensen que eu considero um dos melhores artistas de Campinas, morreu a pouco tempo. Quem fala nele? Ninguém. Cardarelli, acadêmico, se fala nele? Geraldo de Souza, Sacchi, ninguém fala mais... Amanhã a gente morre, dois três meses e ninguém fala mais. Vai acontecer comigo, com o Perina, Mário. É tudo igual, com todo mundo. Reconhecimento? Ninguém pensa nisso. Eu cheguei a vender um quadro por dia. Hoje ninguém vende. Mesmo acadêmico. Pouca gente compra quadros. Mesmo quem diz que vende a uns mil dólares, será? Tudo caiu.

P- Você tem mais alguma coisa a dizer, Enéas?

E.D.- O Vanguarda foi um Grupo cheio de entusiasmo. Encheu a vida da gente. O que fez o Vanguarda vencer foi a união que havia entre os elementos. Com tendências completamente diferentes, havia união, vontade. Descobrimos novos horizontes.

nós tomamos uma atitude. O que não era bom eu queimo, tacho fogo, destruo, porque está cheio de coisa ruim por aí. Quanto menos coisa ruim tiver, eu não vou endossar. Então, eu tenho do bom para o ótimo, abaixo do bom eu queimei. Às vezes, passa alguma coisa, mas depois acabo queimando outra vez. Que é para evitar decorador, comprador falando "Me dá" e tal. Pessoalmente, acho que não se dá obra de Arte. Foi feita para ser vendida, ou querida, porque a hora que você der alguma coisa, não dão o devido valor, não dão nada para você de volta. Como a carreira foi muito sacrificada e se luta muito para a coisa, você aprende a se impor, você aprende que você tem mesmo é que trabalhar e pronto... O Grupo servia para isso, para a gente bater papo. A gente se reunia no atelier do Sacchi, definia qual salão que ia mandar. E a turma dizia "Justamente por ser acadêmico, vamos dominar?!" A eleição do Salão Paulista de Belas Artes, vamos dizer, você poderia votar apenas nos artistas que foram aceitos. Então, era muito pequeno o número de quem ia votar... porque a turma é preguiçosa, não vai votar e acabou a história. Então, se um grupo de dez, sete pessoas, como era o Vanguarda, chegasse em peso a São Paulo, com mais seus amigos, a gente tomaria o salão. Esse era o medo que os acadêmicos tinham, da tomada do salão. Porque você entrava, tomava e acabou. Então, modernizaria o salão, isso no Acadêmico. Depois vieram os salões modernos, tinha Rebolo¹², Tarsila,¹³ Anita, Biojone, Perina, Maria Helena.¹⁴ Prêmio? Quantos você quiser. Depois o Grupo perdeu essa função. Tudo chega a um certo ponto que cansa. Cada artista tomou confiança na sua obra, passou a ser respeitado na cidade, dentro daquilo que fazia, dentro da sua capacidade. E agora, torna-se questionável o artista. Eu mesmo me questiono... quero dizer o seguinte... nós fizemos a última exposição do Vanguarda, enquanto Grupo, há muito tempo. Então, existe uma nova geração... por exemplo... Um conhece o Grupo, mas a geração dele não. Então eu pergunto: onde está hoje o Vanguarda?! Interessante fazer uma exposição do Vanguarda, hoje.' O que aconteceu? Como está a pintura desse Grupo historicamente? Ele é contemporâneo? É moderno? Ou virou acadêmico? Está acomodado? Como estão os elementos? Isso é uma coisa que se questiona, depois de um determinado tempo, porque hoje não existe mais o Vanguarda. O Vanguarda existiu enquanto houve a necessidade de impor um novo conceito. A cidade tinha que respeitar e a cidade gosta muito dos elementos. Campineiro gosta de campineiro. Então eu acho muito importante. Campinas com quantos... não sei... mil habitantes, e tem vinte artistas, quando muito, e olhe lá. E isso é muito bom. Então, em Campinas, temos artistas demais. Conheço cidades por aí que têm um, a cidade paparica, a Prefeitura apóia. E nós nunca dependemos do poder oficial. Nós somos história, porque nós somos história, quer queira, quer não, um dia vão ter que dar nome de rua para a gente. Porque uma vez eu declarei num jornal, fizeram uma pergunta idiota e eu respondi com outra: se eu dependesse da Prefeitura, estava sentado na sarjeta pedindo esmola, porque o que a Prefeitura faz pelos artistas da terra? Nada. E, além disso, é função dela paparicar os artistas da terra? Acho que não. Aí é que entra um monte de perguntas e respostas duvidosas. A gente não precisa desse paternalismo. Eu acho que temos elementos muito bons, acho que poderia ser feita uma grande exposição do Grupo Vanguarda, hoje, vinte quadros de cada um. Ocupa o Pavilhão da

¹² Francisco Rebolo Gonzales - pintor do Grupo Santa Helena em São Paulo.

¹³ Tarsila do Amaral - pintora que participou da Semana de 22 em São Paulo.

¹⁴ Elementos do Grupo Vanguarda.

Bienal, exposição da América Latina... jogar para fora aquilo que eles têm de valor, e se é história, mostra a história. Então, isso eu acho importante... Quando você chega lá, não existe verba para isso, não é tão caro. Dei a idéia uma vez de lançar um livreto do artista, duzentos anos de Arte em Campinas, fazer uma curadoria... porque o curador é aquele que vai observar o artista segundo a sua ótica, ele não é isento, e ninguém é isento. Mas fica essa coisa complicada...

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

F.B.- Não houve. Nós éramos e somos auto-suficientes. Nós somos nós. O Thomaz é o Thomaz. Eu tenho um dele de 1930, e ele é um Thomaz 1994. Quer dizer, muda o anedótico, o conceito, a análise profunda da obra, e continuam os meus quadros de 1950. E hoje é a mesma coisa, dentro da linha... Então, você vai ver que eu era figurativo, que os tons continuam. E assim você vai pegando todo mundo, todo mundo que está vivo, e produzindo, continua. E então não houve isso." Eu era acadêmico, hoje sou moderno." Isso não existe. Existe é o seguinte: eu era pintor, e hoje sou pintor, continuo sendo pintor, porque eu não divido pintura em moderno, acadêmico. Para mim, existe a boa pintura ou não existe. A pessoa tem liberdade para fazer aquilo que ela bem entende. Depois que todo mundo é firmado, citado em enciclopédia, em história, não há esse enfoque assim... Como uma vez o Aldo Cardarelli¹⁵ me disse que tentou uma Arte Abstrata... Como a pintura estava sendo implantada e todo mundo ficava respeitando, ele fez uma tentativa, porque o Aldo Cardarelli era o melhor pintor acadêmico daqui, ele era profissional, a família vive disso, mas ele voltou para o dele. Na minha coleção eu tenho Pezotti,¹⁶ porque ele foi honesto, era acadêmico, continuou e morreu acadêmico. Você veja, as atitudes são as mesmas, nada muda. Se você for a uma Bienal, você vai sair revoltado de lá. Por exemplo, já fiz ambiental em mil novecentos e setenta e tantos. Tenho todas elas arquivadas, o que era vanguarda. Eu já fiz isso no tempo enquanto o Décio jogava farinha em todo mundo, e o outro dizia " Mijo da lua." Era uma coisa assim. Houve uma exposição em que o tema Cristo... então, o que era o Cristo para o cidadão... e eu no papo com Geraldo, coisas bobas, que tema..." Mas vai ter muita gente jovem, conceitual"... "Você pode mandar quadros"... E eu disse " Tá me chamando de velho". E fiz um trabalho para mim, atual, abafou... Uma vez me convidaram para fazer uma exposição sobre cavalos, só cavalos. Cavalo, cavalo, cavalo. Vou mandar três espelhos emoldurados: você era o cavalo. Numa outra exposição, não se aceitava que se retirasse a obra, eu fiz um prato de sardinha, ficou um fedor e pediram que eu retirasse a obra, não retirei. A gente era o brincalhão da coisa, e hoje estão voltando a fazer isso. Mas a coisa já foi feita. Rompimento? Intenção de romper, com relação ao Vanguarda, só se foi inconsciente. A minha intenção era preparar caminhos para a minha profissão artística. Eu nunca me preocupei em criar polêmica em torno da minha pintura. Tenho uma necessidade de produzir, então produzo. Quando morreu Geraldo Jurgensen, eu perguntei... veja que pena... morre o Geraldo, agora e em pouco tempo a sua obra também é morta, que judiação, uma pessoa que faz jóia, escultura, é arquiteto, tem livros, é respeitado tudo isso, e foi enterrado

¹⁵ Aldo Cardarelli - pintor acadêmico de Campinas.

¹⁶ Orestes Pezotti - pintor acadêmico de Campinas.

fisicamente. Acabou a casca, botou lá. Parou por aí? A produção dele, quem toca isso? Até onde compensa você continuar produzindo? Me responderam: "Acontece que você tem essa função, você está magoado agora, quando chegar em casa você vai pintar outra vez, porque a Arte é maior para você do que toda e qualquer coisa que possa acontecer, para todos vocês." E é isso que acontece conosco com o tempo ficamos mais apurados. Nós não estamos ficando velhos, estamos mais apurados. A idade vai chegando, a gente continua com o mesmo espírito, o espírito nosso é novo, não tenho culpa da máquina pifar. Nossos colegas têm oitenta, noventa, o Iberê Camargo está mal de saúde, e não se preocupa com a Bienal. Então eu com vinte e poucos anos tive prêmio dado por Tarsila Amaral. Então, quando fizemos o movimento, não foi um movimento local, não tivemos essa preocupação para sermos o Perina, o Bueno, a Maria Helena. Nós queríamos que nós ficássemos na nossa pintura, fôssemos respeitados no Brasil. Porque a grande, verdade, o Max Ernst diz, que você tem que conseguir seu espaço no seu território, para depois ir para outro. Agora, que eu estou indo para os Estados Unidos, para a França, depois de muito tempo, quando eu chego lá, quem são os artistas jovens? Eu. Porque os velhos são Monet¹⁷, Manet¹⁸, Picasso¹⁹. Você compra nas lojas... quem está mesmo na ativa, é gente da minha geração. Para você ser considerado artista você tem que ter trinta anos de cavalete. Lá a geração nova tem cinquenta anos, a geração nova aqui tem quinze, a geração nova tem dinheiro... Tem a pessoa que você paga mil dólares, para fazer sua propaganda, jornal. Até certo ponto é tão importante você dizer que estava bem... até que um imposto de renda caiu em cima. Meu terno é de linho, meu apartamento no Guarujá... a grandeza do artista e do dinheiro, para ver quem vendia... Fizeram um levantamento das galerias, quem pagava ou não imposto, aí acabou. Fecharam as galerias, então estamos na moda pobre.

P- O que foi a Bienal para você?

F.B.- Eu sou esquisito. Eu fui a grandes coquetéis da Bienal, vi muitas coisas, mas influência não. Eu não sou um artista de Bienal, tanto que na minha carreira não tenho Bienal. A minha Arte não é uma Arte de Bienal, só se alguma coisa no subconsciente... "Vai ser uma exposição brasileira, ou montada pelos colegas da Unicamp? Vai ser representativa da Arte brasileira?" Você é curador, tem a sua ótica, e a sua ótica não é a minha. Essa ótica eu ultrapassei em sessenta, setenta. Me perguntaram " O que você acha de estar expondo junto com o Volpi?²⁰ Eu estou acostumado, não sinto nada, expomos no Salão Paulista... Sabe aquela coisa de interior? Você sabe que o interior valoriza São Paulo. Eu tenho um cliente que compra quadros meus, de São Paulo, sabendo que eu moro aqui. É chique, é bonito. É triste você chegar numa certa idade e ficar amargo. A minha carreira não adiantou para nada, tudo aquilo que eu pintei... o que vai acontecer com ela? Quem vai tomar conta da minha obra quando eu morrer? Valeu a pena? Isso você nota na última entrevista do Iberê Camargo²¹. Você nota que ele está

¹⁷ Pintor impressionista.

¹⁸ Ibid

¹⁹ Pintor cubista espanhol.

²⁰ Alfredo Volpi - pintor do Grupo Santa Helena em São Paulo.

²¹ Pintor expressionista brasileiro, recentemente falecido.

amargo, porque a realidade dele está terminando. Quer queira quer não, pegou uma doença que vai acabar com ele. Esse negócio que vai aprendendo, vai se soltando...são dessas coisas que vai tirar prêmios aqui, acolá, ser badalado lá, ser importante... tudo isso você acaba colocando dentro de um saco. O que vai acontecer depois que eu morrer, aí que nós vamos ficando amargos, não chatos, mas amargos. Eu tenho família, e quando você pensa nisso, você pensa na instituição cidade. Agora, por exemplo, está havendo uma comemoração do Victor Brecheret,²² em São Paulo, um dos maiores escultores que nós temos... O que estão fazendo? Nada. Pouquíssimo. Temos artistas que têm obras que podem estar em qualquer lugar, têm em abundância e não se dá valor. Realmente, não estou vendo isso acontecer. A Arte em Campinas é cuidada como se fosse uma grande piada. Posso estar errado. Estou vendo que aqui existe muito espaço, o que falta é alguém de capacidade, que temos muita gente, e que diga: "Agora eu vou organizar um negócio bom."

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

F.B.- Acontece o seguinte: se você for ao médico, ele te faz tratamento de graça." Você precisa ser operado de graça?" Não faz. Então o crítico tem que ganhar. Agora, se não existe um cachê para ter um salão, o salão tem que acabar. Não é problema do crítico acabar, ou não. O crítico não caba com nada, quem acaba é o artista. Se você quiser organizar uma exposição e só aparecer porcaria, vai ser um salão péssimo. O único responsável pela coisa é o artista. Mas como? A Prefeitura tem que dar a verba para que isso aconteça. Aí eu pergunto "Qual a importância deste salão?" Porque já estou em outra. Salão em Campinas, ou qualquer coisa em Campinas é mais um. Eu já estou de saco cheio de mais um. Então façam um negócio para valer, organiza uma comissão, analisa cada um, adota um artista, e organiza um treco que corra Campinas, que corra o mundo, ponha para andar. Então a problemática seria ter verba para isso... teríamos verba para o teatro, música e Artes plásticas... ou nomeia o curador para cada um, ou abre as portas para todo mundo. Quando fui diretor do museu, eu subdividi em blocos o Centro de Convivência. Primeiro bloco, uma exposição bem boa, educativa. O grande, para escultura, desenho. Onde é o bar, para os artistas novos. E nunca tiveram uma exposição permanente. Você paga imposto, você tem direito de usar. E, com isso, abria tudo no mesmo dia. Então você, que nunca fez exposição... Tinha, por exemplo, os convidados do Volpi, do Ianelli, de um grande artista... quem ia circulava por tudo... Veja, então, tivemos com o Grupo Vanguarda uma projeção nacional, o que não teve foi internacional. Os artistas do Vanguarda nunca foram convidados para expor na Bienal do Chile, México ou no Museu de Arte de Nova York. Pintura sei que não faltou. Será interesse? Não sei como funciona. Esse mecanismo maquiavélico não é um problema que aqui em Campinas teve... não tem. E Campinas ainda é uma província, quer queira quer não queira... o Secretário de Cultura é meu amigo... é um negócio pequeno. Gente boa existe. Não seria juntar... e se não juntou porque hoje não conhecem a gente como conheciam há vinte anos atrás, trinta anos... porque a mídia, jornais, era do tempo em que o Vanguarda estava na luta. Chega uma hora que cansa, morre muita

²² Escultor com inúmeras obras na cidade de São Paulo.

gente e o Grupo até continua amigo. Todo mundo é, mas não sei. Tudo que gira é mais um. Se me pergunta o que falta para essa projeção, o que falta para um crítico chegar e achar o artista, não sei... Mas não sou eu que vou pedir para alguém: "Vai na minha casa ver meus quadros..."

P- Como você vê o ensino da Arte?

F.B.- Quer que eu seja bem honesto? Arte não se ensina. O que você faz é um laboratório de aprendizagem. Eu também dou aula de pintura, e tenho minhas turmas. O que eu dou aí? Eu dou chance deles trabalharem a coisa deles ali, e não a minha. Não ensino nada, eu apenas cotuco. E daí? Outro dia me perguntaram. Você tem que aprender o básico, e aqui também. O ensino da Arte consiste em aprender a martelar, tem que pegar o pano, tela, duratex, esticar, tem que saber qual é o espaço, noção visual de espaço, isso você pode ensinar. Que o que é plano tem duas dimensões, o que é espaço tem três. Você pode ensinar requinte, que uma peça dourada pode ser bonita, mas cafona... Você dar noções de ótica, resistência e de conteúdo. Eu acredito, que o ensino é a maneira antiga do Magister Dixit. Você não ensina, orienta, levanta dívidas. Se houvesse ensino propriamente, todo mundo seria artista. Se você tem uma luz que é projetada no meu quadro à direita, você estando à direita, à esquerda, você vai notar que vai aparecer certas nuances de cores diferentes. Isso não existia e não existe. Porque a cor é única. O que vai acontecer é a projeção luminosa, que vai modificar conforme o espaço que você ocupa. Você recria. O quadro é sempre visto de uma outra maneira, de uma outra visão. Bate-papo é constante no atelier. Não é ensino das Artes. Talento não existe, existe trabalho, perseverança. É claro que existe em tudo aqueles que são feitos para aquilo. Artista gosta de viver bem, morar bem, comer bem, vender bem... Genialidade? Isso é diferente. Um por século.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

F.B.- Sim. Sem dúvida. Tenho trabalhos bem distribuídos: Edifício Francisco Biojone, prédios construídos pela Lix, BHM, em vários lugares. Tenho trabalhos onde eu não entro. São Paulo, Rio. Tem duas faces do Biojone: o Biojone artista e o Biojone professor. Muita gente frequenta o meu atelier. O importante é não acomodar, não deixar para fazer depois, porque depois não dá tempo... não perder o bonde. Passou, pega. Não espera o próximo, porque ele pode não passar de novo...

P- Mais alguma coisa, Biojone?

F.B.- O Grupo Vanguarda tem quadros espalhados pelo mundo inteiro, em coleções particulares em todo mundo. Agora mesmo eu vendi para a Alemanha. Mas, oficialmente, assim a coisa não aconteceu. É esquisito isso. Eu quero que alguém descubra e conte para a gente...

HERMELINDO FIAMINGHI

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

H.F.- Em termos de importância do Grupo, ele tem a importância equivalente à cidade em que está. Porque conheci principalmente na década de 50 o pessoal de lá. E assim como São José dos Campos, conheci nessa época. A distância das cidades, que são dos pólos mais próximos, quanto de Campinas, quanto de São José... essa distância aparece na diferenciação de comportamento. E é o que acontece nas cidades do interior? O porquê dessa diferença? Porque é tão perto, as Bienais estão sempre aí, os salões estão sempre aí, e eu nunca vejo nos salões, encontro ou encontrava, o pessoal dessas duas grandes importantes cidades. Santos também... Então a importância para o Brasil é quase zero. No sentido de importância, por falta... dessa falta de entrosamento e conhecimento. Então, a evolução que eles fizeram, enclausurados em suas cidades, até que foi bastante evolutiva, foi um avanço bastante grande, pela distância que mantinham. E uma coisa interessante: apesar disso, o que distancia esse pessoal dos grandes centros, eles têm uma informação através de rádio, jornais, tv etc... eles têm uma informação atualizada. O Grupo Vanguarda de Campinas, principalmente o Grupo de Campinas... o que não ocorreu com São José dos Campos... digo delas porque participei dessas duas cidades. Tiveram assim até um pequeno movimento de Arte Concreta, informados por uma informação aqui e lá. Chegamos até expor com eles no saguão do Teatro Municipal de lá. Foi aí que mantivemos o contato e depois eu tive um contato com a galeria do Raul Porto, a Aremar. Eu expus na Aremar, acho que foi em 65, 66 por aí... então a importância é mais ou menos isso... Tem uma hora que esse "oba-oba" de conjunto... assim como foi o Grupo Vanguarda de Campinas se dissolvendo... pois veja: apelidaram o Grupo Paulista de Arte Concreta de "Grupo Ruptura." Porque praticamente se compunha de alguns elementos do Grupo Ruptura. Então não tem nada a ver com o Grupo Concreto, o Ruptura. O Ruptura foi uma exposição, não foi o grupo, não foi nem um movimento. O Movimento Concreto sim. Como grupo durou porque eram seis pessoas. Durou praticamente dez anos e depois se desfez, por quê? Primeiro: é cansativa, a participação coletiva. Segundo: há certas atitudes que você deve tomar, a contragosto, às vezes, para satisfazer a vontade de uma maioria. Então você vai se tolhendo aqui, vai se podando lá, um poda daqui, outro poda de lá, e chega uma hora que você quer um lance maior. E nisso o cara se lança individualmente. Eu fui um dos primeiros que rompi com o grupo Concreto. Eu estava cansado de certas exigências grupais que se fazem.

P- O que foi a Bienal para você?

H.F.- Por exemplo: "Vamos boicotar a Bienal". Sentimentalmente eu não estava disposto, mas como atitude de grupo, "Vamos boicotar, vamos tentar o boicote." Então, com isso, você vai se

escondendo e fica tolhido. Por exemplo, recusar até prêmios, recusar convites de Veneza, coisas assim... A questão aqui no Grupo era uma coisa política, era uma questão de enfoque, comportamento político. Então, era cordato ou não. No nosso caso era político. Não creio que seja o caso de Campinas. Nem o caso do Rio de Janeiro. No Rio, eles viviam grupalmente mas individualmente ao mesmo tempo. Na hora do vamos-ver era tudo junto, na hora cultural era cada um para si, Deus para todos...

P- Nomes como você, Pignatari, Maurício e membros do Grupo Concretista são pessoas de um certo nome no Brasil...

H.F.- E não pode nem falar Brasil, nem estado de São Paulo. É isso que eu não entendo das melhores cidades de São Paulo: como é que as pessoas ficam tão isoladas? E em razão de universo, São Paulo... Não fomos para Nova York, Alemanha, Londres, nada... Fomos, participamos de exposições, mas contatos, pessoas, não tivemos nenhum. Eu praticamente fiz uma viagem para a Europa. O Maurício Nogueira Lima viajou o ano passado. Nós também, em termos universais, somos iguais ao pessoal de Campinas, que não vem a São Paulo, que não participou dos principais movimentos culturais que fizemos... nesse sentido, que ficam isolados, desconhecidos e apagados... Nós tentamos agrupar, na ocasião, com Campinas, principalmente. Depois, mais tarde, eu fiz um movimento muito grande em São José dos Campos. Deu em nada, deu em nada, ninguém está mais pintando em São José dos Campos, ninguém está mais pintando... Quer dizer todo aquele trabalho que eu tive, de ir para lá fins de semana, meio de semana, e gastei um, dois carros para ir, voltar, deu o quê? No que é que deu? Deu apenas em sacrifício, quer dizer, o pessoal não abraça a coisa. Quer dizer, a Arte não é um devaneio. O cara acha que vai exercer a profissão que quer, e exercer a Arte. Ora, nesse tipo de coisa eu também bordo. Então isso é que apagou o pessoal. Pergunta se o povo está pintando. Não está, acabou. Desenhistas equivalentes a um Charoux, acabou... A Maria Helena Motta Paes, que tinha um talento, não sei se ainda tem, o que que está fazendo? O Perina está fazendo decoração? Na arte, penso, há um sacrifício muito maior que o pessoal do interior não está disposto a fazer, não se dispuseram a fazer...

P- Você acha que faltou apoio?

H.F.- Não faltou. Não faltou porque os salões estavam aí, era só mandar. E não mandavam, eram fechados. Foi feito um livro, eles nem citaram o Grupo Concretista, nem citaram... o pessoal também não nasceu assim... Nós recepcionamos aqui o pessoal, fomos falar, fizemos algumas conferências, fizemos exposições em conjunto com o pessoal, demos prêmio ao Perina aqui no Salão Paulista... Não vieram lutar aqui pelo Perina, nós é que lutamos por ele. Porque o Perina tinha um trabalho. Trouxemos as obras na galeria que fizemos às nossas custas, a Novas Tendências, que tivemos. Expusemos o trabalho da Maria Helena Motta Paes. Então, apoio teve. O que não teve é ressonância, correspondência, afinidade... sem isso não dá, nem sei se daria. Porque não é a afinidade que faz a Arte, nem a dedicação intensa. A Arte é talento, é

cabeça, é olho... O que faltou foi evolução do trabalho artístico. Isso acontece com toda cidade que se fecha... cidade que se abre a algumas coisas... Veja o que ocorre com Curitiba: adianta todo aquele teatro de arame, aquele troço, com gente com mentalidade deste tamanhinho? Adianta? Meu filho fez seis anos de música em Amsterdam. Era o primeiro violino na Orquestra de Campinas e foi para Curitiba... Foi aceito? Não. São essas coisas... o cara pode te fechar na cozinha da tua casa, mas pode crer que vai para o quintal, não para o jardim... não adianta se fechar...

P- Você considera que Campinas se fechou?

H.F.- O pessoal de Artes se fechou. É uma cidade fechada, não se abre... São José dos Campos, que é um pouco mais próxima do Rio de Janeiro, é mais aberta... Eu não sei... Eu acho que é um pouco de tradição. Especificamente, eu não sei... Vivi uns tempos em Campinas. Nos finais de semana eu passava sozinho à noite. O Adhemar Manarini ligava para o pessoal... eles não apareciam a lugar nenhum, para conversar. Eu sofria de tédio, não tinha quem viesse conversar comigo. Nós já tínhamos feito um movimento, cada um ia para suas casinhas, para suas casas. O resto que se ferre. O Manarini²³ que era abertíssimo dizia: "Você fez alguma coisa para esse pessoal?" Eu dizia " Não fiz, ao contrário." "Mas porque não aparecem para conversar?" Não dão telefonemas, e assim vai a Arte, de cumbuca, você está entendendo? Eu sou convidado toda hora para voltar a São José dos Campos, mas nem amarrado. Nem amarrado vou perder meu tempo. Primeiro porque não tenho mais saúde para estar viajando para cá e para lá, e segundo porque não vou fazer uma terceira tentativa quando fiz duas. A terceira não dá, não. Agora, que se virem... Olha, vou te dizer uma coisa, o Aristodemo Pinotti, quando era reitor da Universidade de Campinas, quando dei um apoio à Sueli Pinotti, da galeria, dentro do Campus, e muitas idéias, levei gente para expor comigo, deixamos um pequeno acervo lá e o Pinotti chamou, eu acho que era o Caro, e falou: " Convida o Fiaminghi para fazer um curso de Litografia". "Você tem interesse?" "Tenho, sim". Você chamou? Você avisou alguém? Ficou com medo de perder o emprego. Será? Nem o diretor pedindo, falando... Bom, esse é o fechamento... o que você acha mais que pode ser isso?... Isso parece que reflete o comportamento individual, pessoal, fechado etc... falso tradicional. Parece que não influi na Arte... influi na Arte, influi muito, muito... Coletivamente era Dedéca... uma turma grande, não fizeram uma exposição em São Paulo. Convidamos individualmente, se increveram alguns, Raul Porto, Maria Helena, mas não como Grupo Vanguarda. Nós como Grupo Concreto expusemos em 58. Eu era do Conselho da Galeria da Folha, do Conselho de Artes Plásticas...

P- Fico pensando, você sente seu trabalho reconhecido, juntamente com o Vanguarda?

H.F.- Acontece que eles não fizeram muitas exposições fora de Campinas, não espalharam seus conhecimentos ou propuseram seus trabalhos. E fatalmente o insucesso veio. E não é só com Campinas que acontece. Teve um grupo argentino que fez a mesma coisa na França, fizeram

²³ Adhemar Manarini - incentivador das Artes, e da pintura em Campinas, amigo do Grupo Vanguarda.

sucesso e depois cada um partiu para a sua... não tem arte grupal, não existe... Como você vê a Cultura, o apoio dos organismos institucionais...

É muito pouco. O nosso apoio, quando era apoio cultural, vá lá, mas quando era oba-oba... a importância da crítica só aparece quando há um propósito maior, e não pretensões individuais dentro de um grupo. Certas pretensões até gratuitas, eles destroem, não constroem. Essa é a coisa do Estado. O espírito de grupo não apóiam. Eu vejo que foi muito mais importante uma exposição do Aldemir Martins²⁴ que uma exposição do nosso grupo. Agora, você pode comparar? Sem desmerecer alguma coisa, Manabu Mabe nunca... deram um prêmio... nem na Folha, onde eu era um dos do Conselho... É o medo, a páira generalizada... deram um prêmio ao Manabu Mabe,²⁵ ao Aldemir Martins, todos individuais não pertencentes a grupo. Deram um prêmio a Ivan Serpa²⁶ porque não pertencia a grupo. Porque o artista, quando apoiado no coletivo, eles têm medo... porque fazem um movimento e um movimento contra o regulamento da Bienal, nunca foi individual. Então, isso eles têm medo, é da afronta que você pode fazer, eles não podem pensar sozinhos. Você não deixa o cara pensar sozinho. E ninguém apóia isso. O coletivo o crítico não apóia porque se não é podado também na Bienal, ele nunca será convidado para pertencer ao Conselho da Bienal...

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

H.F.- Pois é, passa a existir numa cidade fechada, um movimento de vanguarda, independente da crítica. O crítico não fez nenhum deles, mas individualmente alguns tiveram a coisa da crítica aqui. O Porto e o Perina tiveram, porque participaram de algumas exposições antes do Grupo... Um Grupo que tinha apoio fora de Campinas...

Alguns tiveram antes do Grupo. Na história da Pintura Concreta não consta o Vanguarda. Não consta porque eles não faziam, eles nunca falaram que era concreto, não queriam saber, nem da união com a gente...

P- Para você, o Vanguarda era concreto?

H.F.- Não. Não, porque se compunha de várias tendências: havia abstracionismo, até figurativo tinha, tinha alguns concretos... Porto, Perina... era meio concreto, meio abstracionista... Se um crítico disser que era um grupo concreto, não está muito bem informado, sintonizado com o que se fez... Para dizer a verdade, eu não vi uma exposição do Grupo. Vi uma exposição que nós fizemos conjuntamente no saguão do Teatro Municipal. Não se falava em Grupo Vanguarda. Depois disso é que tomei conhecimento que existia... a exemplo do Neo-Concretista, não vi uma só exposição, pode ser que tenham feito, mas eu não vi. Nós fizemos, foram seis artistas concretos na Folha, mas eu estava lá, isso foi em 60...

²⁴ Pintor cearense radicado em São Paulo.

²⁵ Pintor abstracionista radicado em São Paulo.

²⁶ Ivan Ferreira Serpa - pintor, desenhista e gravador.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

H.F.- É inédito. Tem valor, quando a gente pensa em Campinas. Cidade, ela é feita de pessoas, e falando de Arte ela é feita daquelas pessoas. E quando digo em grupo fechado, não se movem, não se expõem, não colocam seu trabalho em jogo, para ser julgado... o que você está vislumbrando, pertence a eles mesmos. Onde estão os pintores? Quem é que está pintando? Historicamente um ou outro trabalho, você vai encontrar? Onde estão os trabalhos? Com toda dificuldade que pode vir de uma cidade do interior, Campinas etc, etc, ocorre com informação, senão não ocorreria... As Bienais, quando nós tivemos contato com o pessoal de Campinas, já tínhamos percorrido cinco Bienais. A informação táí. Não é assim que surgiu sozinho, exige uma certa informação. Já estávamos no Décimo salão Paulista de Arte Moderna, de que alguns participaram. Então não caiu do céu a coisa. Informação se recebe, e principalmente a busca do novo, o novo na Bienal. Se você disser que a cidade não apoiou seus artistas, por ter tradição de Arte acadêmica não é verdade. Eu acho que eles politicamente não romperam a coisa. Foi o que fizemos aqui. O Grupo Concreto foi massacrado, porque nós politicamente arrasamos com a coisa, como feras, e por isso fomos arrasados. Depois de dez anos, até hoje somos... somos convidados para a vigésima bienal e somos massacrados. Participação política cultural, nós não acomodávamos ninguém, não deixávamos ninguém acomodados. Isso não aconteceu com o Grupo de Campinas, eles não romperam com a coisa. É acusar onde está errado, e como está. Tem que agredir... pôr o dedo na ferida... tem o Manifesto? Tem. Mas agride alguém?

P- Como você vê o ensino da Arte?

H.F.- Não mudou nada, é esse o vazio. Depois de tudo que nós programamos, as pessoas usam marcas concretas em embalagens... O cara aceita a nova Arte Concreta na arquitetura, ou numa casa super, ultra-moderna, e pendura paisagens do Pancetti, e um cangaceiro do Aldemir... Nós não podemos mudar o mundo. O mundo não se muda assim. Van Gogh não se suicidou à toa, não foi de graça. E até hoje tem gente do metier que não aceita Van Gogh. Cem anos depois não adianta você perseguir essa idéia. Tem gente que não sabe ainda o que é impressionismo. Você fala de Arte Concreta para um estudante da USP, ele não sabe... não tem nem conhecimento. Dei um curso no MAC de três meses, tinha trinta pessoas, alunos da ECA. Pois bem, pedi que trouxessem o que pintavam: tinha cachorrinho, cabeça de cavalo, tinha imitação de um Fukushima. Copiou. E tinha gente que me perguntava, enquanto os jornais publicavam a semana de 22, quem eram os pintores da semana, o que faziam. Falei " Eu não estou dando curso de História da Arte." Se você pega os jornais, que você vai ver, pessoal do meio, pessoas do meio, acabei com dois alunos. " Vocês precisam aprender a ler, que é tão importante quanto desenhar." Vieram colocar no currículo que tiveram aula com o Hermelindo Fiaminghi. Proibi..." Se alguém daqui puser eu vou nos jornais e desminto. Vocês não estão aprendendo nada comigo, não ensino nada, vocês vão cair fora o mais rápido possível. " Porque a secretária do curso caiu na besteira de aceitar todo mundo, sem fazer um teste. Eu dei um teste para fazer. Tem pintor de Praça da República, isso lá no Montparnasse está assim, ó... pintor de tapeação de turista. Eu tenho um conhecido que vende tudo o que pinta de marinha, às dúzias.

Leva no cavalete, leva dez e vende dez... Em questão de mudar o mundo, não tenho nem interesse... não quero saber...

P- Não é trágico, você que tem tanto tempo, traçar um paralelo assim...

H.F.- Vou lhe dizer que eu queimei, por causa da Arte, três empresas que eu tinha. E não estou comendo o pão que o diabo amassou, porque fiz economias... Por causa da Arte, se você me perguntar se eu repetiria de novo, eu lhe digo "Não. Absolutamente Não.

Neste país, não." Aqui é para se ganhar dinheiro, encher o c... de dinheiro, só. Cultura? Ba, Bao. Tive uma conversa, quarta-feira, com o Décio Pignatari, não digo desanimadora, porque eu não desanimo fácil, eu já tenho uma casca de jacaré, ele disse "Fiaminghi e agora? Nós não temos mais Cultura, nós estamos no fim da picada, o que que vai nos salvar?"

Eu disse "A Arte. A malvada da Arte. É a única coisa que nós podemos fazer. Você vai fazer os seus poemas lá em Morungaba. E eu aqui no Cambuci vou fazer meus quadros." Para que, não interessa. Vou fazer uma exposição em maio, na Galeria São Paulo. Vou ficar bem de olho, bem de olho, e vou fazer um balanço mental, só para ver o que acontece. Ainda falta a data...

P- Você considera que alguém podia cuidar da cultura, ou isso é ultrapassado?

H.F.- Eu me baseio pela história, Piero de la Francesca ficou duzentos anos esquecido completamente, ninguém sabia dele. Vêm os críticos ingleses e o descobrem, e a Arte, e começam a divulgar o trabalho como primitivo da Renascença. Aí no século XVIII, vem o Argan e começa a colocar Piero no seu devido lugar, e queima tudo o que os outros fizeram, e é o Piero de la Francesca²⁷ que conhecemos hoje. Então, veja se ele fez o que fez, e foi esquecido por duzentos anos. A esperança é a última que morre...

P- Você não acha que é atribuir papel muito importante para o crítico? É ele quem vai ou não colocar as coisas nos seus devidos lugares?

H.F.- Mesmo que ele faça errado, é um resgate. É a mesma coisa que salvar um cara do afogamento, você salva, mas quebra os dois braços do cara, mas salvou da morte, está com os braços quebrados... é mesma coisa os críticos ingleses. E viram erradamente a sua pintura. Negócio é fazer e bem. Agora, também eu não sei se os modismos criados são suficientes, ou suficientemente capazes para arribar ou criar. No modismo é fácil você sacanear, falsear a coisa... Jack Leirner é um modismo copiado, modismo copiado é feito ao estilo, falso modismo virou estilo. Está empilhando cinzeiro. Vamos empilhar panela, o que vale é o primeiro. Warhol²⁸ só tem um. Marilyn é dele, só tem uma. O resto é cópia...

²⁷ Pintor Renascentista italiano (1420-1492), matemático, descoberto pelos críticos ingleses que o fizeram sair da obscuridade... Em suas obras aparecem pela primeira vez a tridimensionalidade.

²⁸ Andy Warhol. Artista americano, pai da Pop-Art, que fez um trabalho com Marilyn Monroe.

P- Algo mais a dizer?

H.F.- Tenho hoje uma ênfase muito desagradável de Arte. Já passamos épocas bastante gloriosas, tivemos apoio, altos e baixos, e depois vendi um quadro... Então, é desanimador em termos de estímulo. Museu não compra, colecionador não compra, e não raro tem que estimular e doar quadros a museus, isso quando expõe bem. Tenho quadro deteriorando inteiro na Pinacoteca. Vou depois entrar na Justiça, vai ter que pagar, de acordo com o Diretor. Tanto pode glorificar uma obra, quanto pode exterminá-la. É assim que está meu trabalho lá. O meu trabalho foi requisitado pela Bienal, na exposição século XX. Eu olhei para o meu quadro, não chorei porque eu sou duro. Mas esbravejei a família inteira do cara. Malandragem. O diretor que está lá, é artista, artista e bom artista. Agora eu sou um concretista, aquela obra é concreta. Se eles pudessem acabar... ela é um pedregulho no sapato deles, eu vou esperar... é só uma questão de tempo. A primeira coisa que ele fez, existia uma sala de obras concretas, porque antes tivemos dois ou três diretores, essa sala simplesmente sumiu, não existe mais. Nesse estado que está a minha obra, existem outras. Não, não acontecem só no interior, fui outro dia lá, aproveitei a presença de um diretor, e tentei levantar um acervo que estava jogado nos porões. Tudo que era prêmio de salão paulista, com dinheiro do governo, estava apodrecendo. " Por que que vocês não restauram as obras? Façam exposições itinerantes pelo interior." O que tinha ali, nomes espetaculares, Volpi, Ianelli, Bonadei²⁹, e tudo aquilo apodrecendo, não fazendo nada. Quanto mais a obra é exposta, mais ela vive. Faça um patrocínio da Pinacoteca. Por que não pode circular? Você fez? Ai, quem fez? Que eu repisei a coisa de novo. Só não circulou. Isso está pendurado em salões da Assembléia, do Palácio do Governo, autarquias, casa dos caras. Porque essa coisa não se faz um levantamento sério, um livro de tombo, não tem nem catálogo. Onde está a obra, nem o pintor se interessa... Nós incluíamos Campinas, eu estou me lembrando agora, em todas nossas exposições. Eu fiz uma exposição no Museu de Arte Contemporânea, aqui, em 1965, e reuni um grupo. E já era dissidente do Grupo Concreto, com Walter Zanini³⁰. Era crítico diretor de arte. E a nossa combinação é que seria itinerante... e dessa exposição saíram, e a primeira cidade foi Campinas. Não teve um gato... Em 65, o Vanguarda já existia, nada... mosca completa... Certa ocasião eu acompanhava amigos em conferências que faziam, Museu de Arte de Americana. Naquela época, se não me engano, tinha na conferência o diretor, a mulher e a filha, e um convidado dele. Na época ele recebia 15 mil cruzeiros. Você imagina quanto dava para cada um. Fui num boteco encher a cara de pinga. Por isso eu lhe digo uma coisa muito triste: não quero mais nada com o interior de São Paulo. Você imagina o Nordeste. Essas duas cidades já me deram muitos dissabores. Estou atendendo você porque o Décio recomendou. Não estou interessado, não há interesse em nada. Se me convidarem para a exposição, não vou. Quem está assim também é o Rio. O Rio acabou. Veja bem, quando reuníamos, você via tudo ali, era bonito, ali também acabou...

²⁹ Pintores modernos nascidos ou radicados no Brasil.

³⁰ Pintor do Grupo Santa Helena.

JACY MILANI

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

J.M.- Não vou dizer que tenha sido o grito ou parecido ao grito da Semana de Arte Moderna, seria um exagero. Mas eu acredito que, para o Brasil, ele veio para assumir uma posição de muita importância, na ativação do processo cultural do País. Porque eu dou muita importância ao Grupo Vanguarda. Gente muito boa, idealista, muito séria e compenetrada daquilo que fez ainda procura fazer. Não encontra talvez tanta facilidade como a Bienal. Não é mais a Bienal que foram outras. Eu dou o valor que nem todo mundo reconhece, talvez por não ser desse círculo cultural.

P- Você sente que faltou reconhecimento para o Grupo Vanguarda?

J.M.- Acho. Nem vou citar todos. Mesmo meu irmão que teve oportunidade de participar de duas Bienais. Nem vou falar de Thomaz Perina, que eu considero extraordinário. Daquele que faleceu há pouco tempo, o Geraldo Jurgensen, só para citar aqueles que agitaram mais a situação. Mas eu acho que o que faltou a eles... você é supersticioso? Como todos nós, na hora da desgraça, parece que faltou alguma coisa de sorte para eles. Porque eles tinham tudo para ocupar um papel que muita gente aí que é "fingidor" lá no sentido do nosso poeta português, que finge ser e não é... eram autênticos, tinham tudo para ser reconhecidos...

P- O que você quer dizer com "sorte"?

J.M.- Circunstâncias, que às vezes você pode ter, e você não sabe por que você perde. Esse foi um porquê, foi um dos motivos, um dos mais importantes. Porque o Grupo vinha se desenvolvendo muito bem, sem grandes oportunidades. Depois houve para mim, que eu considero uma sorte, aquilo que eu considero o "karma" da pessoa, e eu ter as mesmas idéias, o mesmo sentido de progresso que esse Grupo tinha. Então eu, naquela ocasião, fui ao encontro deles, e eles vieram ao meu encontro... Foi sincronicidade de objetivos, de ideais, de pontos de vista. Tudo se casou, foi um casamento perfeito. Eu não tinha nada para dar para eles, mas eles tinham muito a dar para mim, como me deram. E eu não sei por que tinha o meu plano de trabalho na Secretaria, e fiz então uma espécie de organograma, no qual, para mim, era importantíssimo o setor de Artes plásticas, como foi de Música. Tanto que a Orquestra Sinfônica foi criação minha. A parte referente à biblioteca, organização, Feira de Livros, nós fizemos, não foi minha idealização... Eu fiz aquele organograma e achava que um setor de Cultura deveria haver isso, isso e isso... " Então vamos partir para a realização." E deu tudo certo, sabe por quê? Porque na minha ínfima possibilidade de ação, eu encontrei em qualquer desses setores

gente que deu sangue para realizar as coisas. Gente que me apoiou, mas que fez mais do que eu. Eu sozinha não faria nada. Crispim, agora você vê com essa gente do Grupo Vanguarda, para correr a cidade, para procurar indústria, para procurar patrocínio. Não tínhamos dinheiro, não tínhamos nada. E fazer o que eles fizeram naquele tempo... O último salão, disseram, até jornais publicaram... disseram que era até Pré-Bienal do Brasil. Você não chegou, você nem morava aqui, mas eles podem contar a você... Eu só atribuo à sorte, porque escuta, você sabe perfeitamente por tudo que você conhece, no setor dentro desse terreno que você está agora pisando e estudando, e afinal você participa desse setor. Você sabe que naquela época nós tivemos talvez até como um reflexo do movimento artístico do tempo do Chiquinho Matarazzo, do fundador do Museu em São Paulo... Nós tivemos gente que poderia levar esse Grupo de Campinas para São Paulo, com o mesmo sucesso com que artistas de São Paulo... Considero que Tomie Ohtake, Manabu Mabe³¹ não possuem mais do que os nossos artistas. Agora, você vê, nós tínhamos gente que se interessava... veja você que estávamos com o pessoal de São Paulo... você viu no trabalho da Dayz Fonseca.

P- E o papel do crítico de Arte? Como você entende esse papel?

J.M.- Muitos apoiavam, dentro "dos nossos arraiais": Olney Krouse,³²: Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari... Quando eu digo arraiais, usando a palavra política... O Waldemar tinha uma revista editada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil. Tinha o Mário Schemberg, fazia e matava artistas. É ou não é verdade? Estava tudo pronto para isso. Não que a gente fizesse com essa intenção, não era essa a minha intenção. Nem a deles, porque eram pessoas muito despreendidas. Daqueles que correm, formam escolinhas, igrejazinhas, porque estão próximos daquilo que move a máquina... Mas nada impedia que fossem para lá. Veja você, tínhamos gente do Rio de Janeiro, Governador Valadares, Theon Spanoudis³³, toda essa gente que vinha a nosso convite. É porque dava valor ao que era construído aqui, em relação ao movimento e qualidade desses artistas. Depois de uma hora para outra... aí é que eu digo para você que vem o imponderável... como dizem, uma pedra que deixa de rolar, por menor que seja, modifica a situação... esse movimento vinha crescendo. Olha, eu queria que você assistisse o último salão, que beleza que foi. Em 1968, foi uma coisa extraordinária. Não para Campinas em si, mas dentro desse contexto que inclui tantos órgãos diferenciados... Aí é que vem o que eu digo a você, a sorte, a predestinação, aquilo que tem que ser. Com a minha saída, mudaram os vários eixos e coordenadas... Com grande boa vontade de todo mundo, até das indústrias, que não dão a mão para qualquer um, eu digo o meu pessoal, porque juntava todos eles, saíam pela Bosch, pela GE, traziam tudo de graça para nós.

³¹ Artistas abstracionistas radicados em São Paulo.

³² Crítico de Arte do Grupo Vanguarda.

³³ Psicanalista, crítico de Arte do Grupo Vanguarda, radicado em São Paulo ao lado de Edelhaid Koch. Foi fundador da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

P- O que você acha que mudou desse período para hoje?

J.M.- Mudou acima de tudo a falta de confiança no poder público. Se hoje eu e o Vanguarda fôssemos organizar tudo de novo, acredito que se nós fôssemos bater à porta de uma Bosch, nós não encontraríamos tanto apoio quanto naquela época, porque hoje ninguém acredita mais: "É dona Jacy Milani, ela já fez alguma coisinha"... "Ah, fez nada!..." Além de tudo que faz com que o poder público, seja responsável por aquilo que pede. Não é pedir e depois não saber o que faz. Ninguém dá mais nada para o poder público. Retira quando pode... que não é o nosso caso, felizmente... Mas eu acho que essa foi uma das razões... Tinha uma concepção, uma filosofia diferente, orientados por um período "mais à esquerda." Foi uma filosofia de grupo, de formação de sociedade, de valores, que hoje não vejo. Já estive no DOPS, por sinal fui muito bem recebida. Desconfio até que quem foi designado para me ouvir, tinha uma certa "familiaridade" com o assunto, porque foi extraordinária a minha conversa lá. Quando eu soube que tanta gente esteve lá, o prefeito Ruy Novaes³⁴, Secretário, não foram maltratados... mas foram julgados como primários, dentro do panorama político. Eu pensei: "Ah, eu não estou só..." Como é bom saber que não se está só!

P- Vocês sofreram alguma coação efetivamente?

J.M.- Não. Eu senti depois que decretaram o AI-5. Porque quem comandava o Exército... eu não sou muito entendida em Exército... é uma das áreas que eu não entendo nada... Eu fui procurada logo que veio gente nova para cá, pelo comandante, mas eu sou uma pessoa sem maldade, sabe. Agora eu estou mais escolada um pouquinho. Naquela época eu disse... uma visita... Digo uma coisa... dentro do meu cargo era uma coisa, fora era outra. Ali eu era uma funcionária que teria que tratar todo mundo da mesma forma. Que inclusive um dos meus maiores companheiros de trabalho veio de um setor que eu até desprezo, o setor religioso. Um dos meus maiores companheiros foi Monsenhor Emílio José Salim, era uma admiração recíproca, uma amizade e um respeito extraordinários. Portanto, ele vinha muito, mas me tratava maravilhosamente bem. Nessa primeira visita... depois é que eu fui juntando as peças da engrenagem, dizia: "A senhora tem muitas inovações na secretaria." Disse "Tenho isso, aquilo, tenho até um jornalzinho..." Acho que ele pensou "Aí vem o proselitismo, aí vem a evangelização." Eu pensei que ele pensou... mas não na época... e disse que gostaria de ver o jornal... foi em agosto, lembro-me até da data, dezanove de agosto... dia vinte e cinco era dia do soldado... ele pegou o jornal... quando chegou em uma página tal parou e leu, e disse "Aqui é influência da senhora?" Disse "É, o Jornal é toda influência minha." "E a senhora costuma comemorar o dia do soldado?" Disse: "Desde que eu era professora primária de roça." Depois... é que cheguei a pensar: será que não era para saber o que eu estava fazendo dentro da Secretaria? Para terminar, era o maior e mais constante espectador de tudo: semana folclórica o homem estava lá assistindo tudo, se era orquestra estava lá, se era feira do livro estava lá, se era enfim... tudo que eu mexesse ele estava lá. Mas tempos depois, examinando essa situação toda, que ele não queria ir saber o que eu estava fazendo, talvez por ter o meu nome lá no meio

³⁴ Ruy Heilmeister Novaes - Prefeito de Campinas de 1964 a 1968.

e tal. Tanto que eu fui parar no DOPS. Alguma coisa havia. Eu confesso a você eu nunca me prevaleci, a não ser como professora que fui da Escola Normal de Administração, Finanças Públicas... Entrei na Secretaria através de um convite do prefeito, que eu nem conhecia, quem o conhecia era meu marido, que era vereador. Mas um dia quando tomei posse agradei. Eu disse que sabia em consideração ao meu marido, ele disse " Não, isso aqui não tem nada a ver com isso, é a senhora que eu estou convidando. E depois um homem de uma visão muito aberta...

P- Existiam, no seu entender, conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

J.M.- Eu não vou dizer o prefeito que saiu foi melhor ou pior, o secretário foi pior ou melhor, não posso julgar aquilo que não vi, não conheço. Veja, não tinha nada em Campinas, no setor de Artes Plásticas. Tinha um grupo acadêmico muito bom, muito dedicado, mas já tínhamos superado isso aí. Porque nada é feito do nada. Veja como vem a tal de sorte. Quando pensei nisso tudo, me aparece o diretor do Senai, me oferecendo um negócio, porque tinha um exército inteiro me empurrando e me ajudando. Então você se estimula a fazer também. Ele me ofereceu o prédio, não sei se você estava aqui, lá da avenida da Saudade. Se eu te disser que aquele prédio era em tamanho menor do que era o MAC em São Paulo, eu te digo, que era feito para isso. Tinha tudo para dar certo, tinha em cima para fazer a Pinacoteca, que era o acervo antigo, que ainda existe não sei por onde, tinha lugar para oficinas de trabalho, máquinas, percursos de gravura... nunca foram abertos os caixões das máquinas... tinha tudo isso. Era uma beleza o prédio, tudo estava dando certinho, certinho. Fiz uma coisa que fui condenada pela minha família: eu me candidatei a prefeita de Campinas, pelo MDB, com a promessa de que se ele Orestes Quércia,³⁵ ganhasse, eu continuaria na Secretaria de Educação. Não era por interesse, porque eu não sou nenhum Antonio Hermirio de Moraes, tenho o que é meu, não dependo de ninguém, mas aceitei isso na ânsia de conseguir o que estávamos empenhados... A coisa, nessa época, começou a ficar com as bruxas soltas e essas coisas todas. E quando eu me candidatei, o pessoal que não se conformou com isso, começou a tramar por trás, junto ao Comando aqui. E nessa época estava aí esse comandante, e ele foi falar comigo na secretaria... Não tocou nesse assunto político... ele disse "Faça o que a senhora quiser na sua campanha, que a senhora tem o meu apoio" Quer dizer, era tudo coisa de quem não me queria lá. Era problema inteiramente político. Tanto que Orestes ganhou, depois ele veio falar comigo e disse " Estou com problemas, estou encontrando dificuldades na sua nomeação para a Secretaria da Educação..." Acho até que ele foi muito leal, ao conversar comigo..."Posso ir conversar com o pessoal da Escola de Cadetes?" Ele disse" A senhora tem amplas liberdades, só não quero que a senhora pense que sou eu que estou criando dificuldades." Mas por infelicidade ou por sorte não sei, quando eu pedi uma entrevista com o comandante não era mais o comandante Carlos Alberto Cerqueira Lima. Era um outro que eu nunca tinha ouvido falar. Até me tratou maravilhosamente bem. Deveria haver qualquer coisa, porque ele não pôde me nomear...

³⁵ Orestes Quércia - Prefeito de Campinas de 1969 a 1972.

P- Em toda essa trajetória, existe alguma coisa que você faria de novo?

J.M.- Eu não digo que eu tenha tentado reconstruir, porque eu acredito que a coisa tenha continuado, mas eu tentaria com a mesma boa vontade, com a mesma dedicação. É vontade mesmo de fazer...

P- Você considera que se houve uma "política cultural" esse Grupo poderia ter dado certo?

J.M.- Ter dado... acredito. Porque eu acredito que eles tinham muitas possibilidades de ser expoentes das Artes plásticas no Brasil. Sem salientar esse ou aquele... por que veja, os dias atuais mudaram também, as circunstâncias são outras... Em primeiro lugar, os dirigentes tinham que querer fazer. Acho que isso é importantíssimo, é básico. Mas precisa vontade, e precisa convergências de vontades. É preciso que o prefeito queira escolher, e tenha capacidade de escolher aquele que quer fazer. Entender de Arte, e querer fazer um salão são coisas totalmente diferentes. Eu não entendo nada, mas gosto, e gostava de fazer. Agora você vê, entra política no meio, você vê que não é uma política voltada para interesse público. Não estou pondo defeito em ninguém. Quando chega num ponto em que você tem que escolher, um é aquele que pode fazer, outro é um seu amigo a quem você deve...

P- Como você vê o ensino da Arte?

J.M.- O povo, em geral, tem sede de Cultura. Tem, mas não acha. Então deriva suas energias para o Romário, para o Senna, e para outros aí... Você acha que com o nosso "pendor" artístico, e somos como os italianos, é visceralmente artístico, se o povo acha, ele não corresponde? Corresponde. Mas precisa dar. Agora, quando o povo acha "pão e circo", só isso não dá. Além de você sufocar uma série de manifestações que poderiam ser uma série de realizações, você desfigura completamente o panorama cultural de um país. Você pode não achar. Corre para a Pedreira do Chapadão para ouvir Chitãozinho e Xororó, porque não tem nada para ver... Você é resposta daquilo que pedem a você. O povo quer, mas o povo não acha. Se eu soubesse o que fazer, eu diria a você que sou mais milagrosa que Jesus Cristo, e também não tenho a menor idéia... Em primeiro lugar, não tenho medo de te dizer, não sou nem um pouco democrata... Onde vai acontecer esse milagre para nós? Tinha que vir um governante que não se abaixasse para ninguém, que não se vendesse para ninguém, que fosse vocacionado para fazer deste um grande país... Quando chega um déspota esclarecido, vira um carrasco... Eu não vejo. A sua luta em favor disso é dar soco em ponta de faca... Vivo uma vida que já chamo de ostracismo, no entanto, acredito que tem muita coisa boa...

P- Foi na sua gestão como Secretária da Cultura, que houve a criação do Museu de Arte Contemporânea...

J.M.- Pode até ser que fizemos parte de um ideário. Pode até ser, enfim... a gente fica pensando... o que vale é a intenção que a gente teve de fazer. Não sei, não conheci mais nenhum

MÁRIO BUENO

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você, Mário?

M.B.- O Vanguarda, para mim, não foi a chave de toda a minha estrutura. Eu sempre achei fundamental a troca, conjunto de conhecimentos. Isso não pode ficar só para a gente. As incertezas acabamos acertando nas reuniões. Através do Vanguarda fiquei conhecendo gente que até hoje eu respeito. Sou forçado a dizer que para mim foi de grande valia. Na época nós já vivíamos em contato com as Bienais, já pintávamos num aspecto moderno, e aqui apareceu o Edoardo Belgrado, um arquiteto italiano, e veio trabalhar em Campinas. Não sei por que razões veio para cá, e tinha um escritório ali na Costa Aguiar, do lado do Teatro Municipal. Via a gente e via as exposições que eram feitas no saguão do Teatro Municipal. Ele fez alguns contatos conosco e sugeriu que a gente formasse um Grupo e se reunisse no atelier dele. Foi sugestão dele, e apenas reuníamos ali, sem obrigatoriedade de estilo, para trocarmos idéia a respeito de Arte. Dentro disso, uma vez por semana nos reuníamos. Havia a procura de se fazer exposições do Grupo, cada um dentro da sua modalidade, dos seus conhecimentos, dos seus interesses, e não houve mais do que isso. Isso foi em 1958. Em 1968, comemoramos os 10 anos do Grupo, mas nessa época ele já não existia mais.

P- Existiam conflitos, no seu entender, entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

M.B.- Eu comecei pintando no campo, mas a minha intenção já era diferente. Eu não queria exatamente reproduzir. Eu tinha uma intenção moderna de fazer conhecer e pintar, apesar de não saber da situação. E muito embora não soubesse como levar à esse tipo de conceito. Mas eu tinha essa determinação comigo, sem saber ainda como. Agora, com o aparecimento das Bienais, foi primordial me transformar naquilo que eu tinha guardado comigo e queria fazer. Então acho que essa transição foi natural, porque quando voltava do campo, estudava no atelier, e a maioria das coisas fiz dentro do atelier. Foi uma época heróica. Não era tão conhecida, familiar, a Arte Moderna. Então sofriamos a consequência disso aí. Nossas exposições eram sempre colocadas assim, mais de surpresa. Não chegavam a escandalizar, mas não eram feitas assim tão facilmente. A consciência do Grupo Vanguarda sempre foi transformar as exposições em coisas mais atuantes e, dentro disso, achei natural o que a gente tinha que passar. Não sofri ilusão nenhuma. Novidade é assim mesmo, a maioria não aceita aquele tipo de manifestação. Achei natural, na época não sofri nenhum impacto, porque aqui em Campinas aquilo não era conhecido. A vanguarda é apenas uma necessidade da sociedade por coisas novas, a sociedade capitalista. Não sou eu que falo isso. Ela estabeleceu, para determinado efeito de comportamento, uma necessidade da sociedade de vanguarda. Em todos os aspectos eles querem ver coisas novas. O Vanguarda existiu para satisfação da sociedade. A

vanguarda para mim é a idéia, a idéia é a vanguarda. Quando você faz a idéia, já não é mais vanguarda. As coisas se modificam tão rapidamente, que a vanguarda hoje chega a ser ridícula. Os que tinham que fazer vanguarda já fizeram há dois, três anos atrás. O que é vanguarda? Duchamp, por exemplo, fez o que fez, querendo ironizar, colocar a Arte no aspecto de que tudo é Arte. Todas as imagens para nós são símbolos, depende de você transformar aquilo em emoção. Você tem a capacidade de transferir aquilo para uma tela. Duchamp admitia que só você colocar uma peça insólita, que não tinha nada a ver com Arte, em cima de um cavalete, já a transformava. Muitas coisas que você sente intuitivamente, mas não sabe falar e formar... a criação é demorada e sofrida. Nesse aspecto, vanguarda não existe mais.

P- O que foi a Bienal para você?

M.B.- Nas primeiras Bienais, havia um aspecto didático. As apresentações dos pintores eram acompanhadas de informações. Então, foi muito aproveitável. E para mim foi fundamental o aparecimento das Bienais, porque eu conheci todos os artistas de vanguarda. Através delas considero um luxo eu ter visto tanta coisa boa, mesmo que tivesse que gastar em viagens para o exterior. O que eu conheci em tempo hábil não teria conhecido. Acho, para mim, que guardadas as proporções, mais importante foi a importância dos americanos na Bienal, a maneira, o respeito com que tratavam a coisa, elementos que criaram renome internacional. Acho que isso influenciou tremendamente e me deu todo o conceito da liberdade da Arte. Então, eu respeito tremendamente a presença dos americanos nas Bienais. Me serviu amplamente para ter o conceito que tenho hoje da Arte. Os salões também tinham uma valia, pela razão de que aquele tempo os salões, mais do que hoje... Havia os artistas já formados, e os novos, então, os nossos trabalhos eram confrontados com os mais antigos. Isso aí servia para nós como lição. Na época, os salões eram necessários para você se fazer presente na Arte, até fazer a carreira que desejasse. Através deles tomava conhecimento da Arte e conhecimento de você também.

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

M.B.- O crítico sempre foi de grande valia. Eu sempre preferi o crítico analisando a Arte do que o artista. Eu analiso o crítico sempre fora de uma preferência por modalidade. Então, eu sempre achei que o crítico serviria melhor que o artista. Não sei se o crítico prejudicou os salões, mas na minha opinião todas as coisas têm seu tempo. Os salões também tiveram sua época de serventia. Agora, a não ser que apareça um outro tipo de modalidade de salão a servir como serviram na época. Porque hoje há uma profusão de salões, isto também cria um aspecto de facilidade para o artista. As coisas deviam não ser tão frequentes para dar tempo para o artista se preparar. Quem sabe aí se preparasse melhor. Hoje, qualquer um vai servir de crítico, servir de júri. Ao invés de melhorar, confunde, sem desmerecer ninguém. Muitas vezes o artista ganha prêmio em São João da Boa Vista e nem entra em Mogi-Guaçu. Há um contraste assim. Quem sabe houvesse um cuidado maior, para uma melhor solução, que as coisas servissem de parâmetro para os salões, que não fosse assim tão fácil.

P- Como você vê o ensino das Artes?

M.B.- A Arte em si não se pode ensinar. Se a Arte é criatividade, como é que você vai ensinar? Se vem uma pessoa, no meu atelier, sem inclinação nenhuma, e quer fazer Arte, pode-se ensinar o ofício. Porque as escolas podem servir dentro desse aspecto. O ofício pode ser ensinado, mas a criatividade não. Inclusive o talento tem uma conjugação de coisas. Não é só o talento que faz o artista, não só a aptidão de transformar as idéias em imagens, acho muito difícil. A pessoa pode ser levada a sentir a Arte, comparando com a religião. Assim como tem uma iniciação na religião, tem na Arte. Existem os predestinados evidentemente. Não exatamente fazer, mas entender e reconhecer. Sofri influência dos impressionistas. No começo, tudo o que fazia chamava impressionismo. Não era, mas eu chamava.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

M.B.- Não sei, não. Eu acho que tem gente aqui que gosta das minhas coisas. Agora, não sei se é reconhecimento. É por respeito, ou porque gosta realmente. Ai depende de cada um. Às vezes o espectador não é que gosta, mas ele respeita. Tem alguma coisa de valia, apesar dele não saber analisar. Apesar de tudo, sinto uma porção de simpatia em Campinas. Não posso me queixar...

P- Alguma coisa mais, Mário?

M.B.- Hoje, apesar de toda tecnologia, a pintura continua a ser artesanato. Quanto mais fugir da máquina, acho que você é mais artista no sentido próprio da Arte. A mídia, e toda essa parafernália que conhecemos hoje, não corresponde à intimidade. Você, quando ouve falar em mídia e todo esse acessório que nós conhecemos, você imagina multidão, coisas grandes, elevadas. E a Arte é resolvida na intimidade. A idéia, quando você a vê na mídia, se você vê a origem dela, ela nasceu lá dentro de um atelierzinho. Sabe lá que jeito, num canto de quintal. Não foi no meio da parafernália, no meio do movimento que se imagina. A Arte nasce desse sozinho, foi somente de você que resolveu. Evidentemente que tem serventia a mídia, mas não é no aspecto criativo. Voltando para nós do Vanguarda, ele teve um aspecto de trazer para Campinas a contemporaneidade da Arte. Nós tratamos exatamente de Campinas e nos aproximamos de outros centros. Gozamos da aproximação do Grupo Concretista de São Paulo, e assim da aproximação de outros críticos. Na época, a Pagu, Patrícia Galvão, trabalhava no Jornal Tribuna de Santos. E fez um artigo elogiando o Grupo Vanguarda. E convidou os artistas de Santos a se reunirem. Tivemos nosso jornal, um Jornal do Centro de Ciências Letras e Artes, e usávamos o termo "Vamos parar de fritar bolinhos." Fizemos exposições seguidas naquela época, em torno de 59. Expusemos na Galeria Folhas. Sempre nos convidavam. O Grupo Vanguarda deu um chute, um impulso, pois em 66 a Prefeitura cria o MACC. Em consequência do Grupo. E para os salões que aqui tinham muita qualidade. Tudo por causa do Grupo Vanguarda...

MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

M.N.L- Claro que esse Grupo foi importante, não só para Campinas, como para o Brasil inteiro. Nós entramos em contato com o Grupo, não sei se tinha esse nome já na época. Foi mais ou menos em 1954, 55, nessa ocasião. Porque eu pertencia em São Paulo a um grupo chamado Ruptura, que era um grupo de Arte Concreta. Era eu, Waldemar Cordeiro, Sacilotto, Fiaminghi pouco depois, Décio. Pouco depois, também, Charoux e Casimiro Cleiser. Eu conheci Waldemar Cordeiro e estava trabalhando no Museu de Arte de São Paulo, estudando... tinha 21, 22 anos... estudando Desenho Industrial. Depois de três ou quatro anos parou, porque não tinha apoio das indústrias. A indústria brasileira começava com indústria gráfica e tecelagem em São Paulo. Me dediquei mais à parte gráfica. Eu fazia umas experiências formais, e o Waldemar Cordeiro olhou e gostou. E me convidou a participar do grupo Ruptura. O grupo fez algumas exposições, entre 52 e 54. Participamos de Bienais e salões, e depois fizemos uma grande exposição na chamada Semana de Arte Concreta, que foi em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. E em 57, no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Aí tinha o pessoal do Rio: Lígia Clark, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar. Mas os poetas entraram em contato com a gente, por ocasião do II Salão de Arte Concreta, que nós dominamos, uma ala do realismo socialista de um lado, e os concretistas do outro. Todo mundo ligado ou simpatizante do Partido Comunista. Um que levava o pessoal comunista da década de 10, por aí, e outro mostrava a realidade da União Soviética, trabalhadores etc... do ponto de vista bem acadêmico. Então, foi nessa época que entramos em contato com os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Foram visitar o Salão, gostaram do nosso trabalho. Tivemos afinidades com o tipo de poesia que estavam começando a fazer na época. A nossa pintura mundialmente não era pioneira disso aí, mas a poesia deles era pioneira concreta no mundo. Porque não se fazia uma coisa com aquela simplicidade, e com aquela objetividade telegráfica como eles faziam. Eles gostavam do nosso trabalho e começavam a fazer poemas-cartazes. Aí nós começamos a trabalhar juntos. Não sei se foi depois dessa exposição nacional de Arte Concreta, ou se foi um pouco antes, que tivemos contato com o Grupo de Campinas. E foram eles que foram a São Paulo visitar exposições nossas e tentaram uma aproximação. Que eu me lembre, o primeiro que eu conheci foi Raul Porto. Ele fazia um trabalho muito parecido com o nosso, e nós ficamos entusiasmados. Então, é curioso isso, toda década de 50 até 62 por aí. A gente vinha muito a Campinas, pelo menos uma vez por mês a gente estava aqui em Campinas. Nos encontrávamos no Teatro. Era um teatro que parece foi demolido...acho que era São Carlos... Tinha um salão... porque tinha uns poetas que não me lembro o nome deles também... que tinha um contato com os poetas de São Paulo. E a gente vinha fazer bate-papo, conversar, ver o trabalho deles e dizer coisas teóricas, e dizer o que nós deveríamos ler. Surgiu uma grande afinidade. O Perina era

Secretário de Cultura. Aliás, no meu tempo a Secretaria não tinha tantas dependências, não tinha espaço físico para nada, depois é que foi melhorando. Aquele que nós ganhamos que seria até hoje, um monumento para o Grupo Vanguarda, tiraram de nós. Eu saí, outros entraram. Premido pelas circunstâncias, o Orestes, o que fez daquele prédio? Trocou a troca de dívidas pela CPFL, o nosso Museu de Arte Contemporânea, que foi na Avenida da Saudade. Agora, como aqui estava quase pronto, a Secretaria viria para cá, lá ficaria só o museu. O concurso para o novo teatro, que aliás era para ser construído na Lagoa do Taquaral... é como eu te digo, quem ganhou era um projeto belíssimo, mas tinha um defeito, não era campineiro, porque aqui também tem "grupinhos", viu? Porque se eu ficasse lá, a história poderia ser outra. Porque o secretário de Obras não tomava conhecimento de nada. Tanto que tive um corpo de engenheiros para trabalhar comigo, na construção das minhas escolas-parques, em um ano construí dez escolas-parques, que agora estão fazendo iguais, os CIAPS... Então, durante o governo Quércia, o museu veio para cá. Basta dizer que o ano passado me telefonam querendo uma entrevista comigo. Você viu como demorei para falar com você. É aquela espécie de repulsa a querer falar. Queriam uma obra de um pintor... No dia seguinte meu irmão veio falar comigo que a Dayz tinha reunido o Grupo Vanguarda, que a Dayz estava por conta porque na Rádio Educadora tinha sido feita uma denúncia: que uma coleção valiosíssima de telas tinha "sido incendiada" pela Secretária Jacy Milani, umas obras que não valem nada. E eu aqui sem saber de nada. Meu Deus, de onde saiu isso? Depois eu soube de onde saiu. Você sempre tem alguém que quer te pisar no pé, não precisa procurar, porque tem... Mas, depois clareou, o tal que estava interessado em descobrir e fazer escândalo, foi ao museu, alguém disse que essas coisas a que você se refere estão em caixas, embaladas, etc... e disseram que nada foi queimado: "Aqui nunca houve incêndio" Estava tudo lá guardado. Você vê, anonimamente uma pessoa que nunca me viu, que não sabe quem eu sou, vai fazer uma denúncia dessas, num programa para ter "público" com obras "incendiadas" entre outras... Tudo isso me deixou de um jeito tal... Não é desprezo, mas de fazer como aquele lá "Me esqueçam". Hoje eu sou assim... a gente passaria por cima dessas "querelas" se soubesse que teria gente ao seu encontro, gente que compreendesse você...

P- Mais alguma coisa, professora Jacy?

J.M.- *Se é para ponto final, desejar que a coisa mude por si, não dizem que Tarso na estrada de Damasco recebeu um jorro de luz, e que fez dele um santo? Que venha essa luz. Tem que ser da providência divina, é claro. Mas é só o que eu espero, porque os homens precisam mudar, senão a situação não muda. Não está mais em gente da minha geração fazer nada. Tem que saber a hora de você se retirar, para dar vez a essa gente que vem e que eu espero que seja capaz de fazer tanto ou, espero, mais... do que a gente que contribuiu para que aquele período fosse tão áureo. Porque eu não estou sozinha. Foi um período áureo da Cultura de Campinas, que eu espero que haja.*

um sujeito muito tímido na época, quem aparecia mais era o Raul Porto. Foi o primeiro Grupo fora de São Paulo e Rio, que nós tivemos contato. Tivemos contato com um grupo na Paraíba, no Ceará, mas esses dois grupos se dissolveram... O mais forte que nós tivemos contato foi esse de Campinas. Daí nossa ligação com Campinas por muito tempo... Eu vou dizer para você uma coisa: eu não entendo o porquê. Deve ter sido um problema pessoal de cada um. O Grupo resistiu, porque eu me lembro que eu encontrei, tempos atrás, não sei se o Bueno, ou o Bernardo Caro, e falei sobre isso, e eles mandaram até uns catálogos das exposições que eles fizeram. Mas me parece que a atitude deles era um pouco tímida e regional demais. E esse tipo de Arte que a gente fazia era anti-regional. Nós usávamos elementos universais, que era a geometria, que era entendida no mundo inteiro. Não há dificuldades para se entender esse tipo de linguagem. Tenho a impressão de que eles se fecharam um pouco e ficaram trabalhando regionalmente. Agora você pode perguntar: Campinas praticamente é São Paulo. São noventa quilômetros. Isso nos USA, por exemplo, são cidades extremamente ligadas. Quando a gente fazia exposição aqui em Campinas, o pessoal de São Paulo não vinha ver. Quando fazíamos em São Paulo o pessoal de Campinas ia ver... Parece aquela mentalidade regional de dizer " Bom, o que é bom é em São Paulo" E a gente dizia " Campinas é legal, produz coisa boa, nos interessamos pelo pessoal." O Raul Porto foi o que trabalhou mais nesse sentido, e tinha uma galeria ligada ao irmão dele, a Aremar, e foi nessa agência que fizemos várias exposições. Eu fiz uma em 62, Waldemar Cordeiro em 60, outros fizeram em 61. Não sei quando foi fundada essa agência, mas tínhamos exposições mensais. A gente sempre vinha aqui para as exposições. Na minha exposição, Waldemar Cordeiro, Mona Gorovitch, Charoux. Quando a gente vinha aqui, Waldemar tinha uma perua, a gente lotava. Cabiam 10, 15 pessoas. E daqui vinham três ou quatro pessoas só. Era às vezes inauguração com 10 pessoas. A gente chegava, acabava a inauguração do negócio, mais ou menos 8 ou 10 horas da noite, ia para um restaurante, enchia a cara e voltava para São Paulo. Por isso acho que não vingou. Eles aqui não faziam muita promoção dos seus trabalhos...

P- Qual você entende o papel do crítico de Arte?

M.N.L.- A metrópole é muito forte, os grandes museus estão lá, os críticos (não gosto muito deles) mas estão todos lá. No interior, Campinas, Ribeirão Preto, São José dos Campos, que possuem galerias interessantes, mas esse pessoal... ou eles não têm dinheiro... Porque em São Paulo ninguém tem dinheiro também, mas não promovem. Mesmo os críticos que tem nesses lugares, mesmo eles, não são críticos, são colunistas de Arte, fazem um colunismo um pouco social. Não vão a fundo, não chamam o artista para fazer uma conferência, não têm dinheiro nem para pagar a passagem para o artista. Infelizmente há uma coisa no Brasil, a iniciativa privada, como está querendo este governo atualmente chamado neo-liberal. Quer que a iniciativa privada tome a iniciativa, porque os institutos como Funarte etc. não têm mais dinheiro para nada disso. Mas a iniciativa privada não está interessada em coisa desse tipo, Artes plásticas, literatura, está interessada em música popular brasileira que tem uma amplitude, e que dá dinheiro. Nem o teatro, nem o cinema. O cinema eles acham muito erudito,

muito complicado. Então, financiam talvez um pouco de ballet, dança e coisa bahiana, porque coisa bahiana tem dinheiro para tudo... Então, essas frivolidades. Mas é comercial. Então se interessam em gastar dinheiro nisso. Então, o que acontece? A coisa se concentra aqui na metrópole. A Bienal Internacional, dizem das mais importantes do mundo. Não é. Estive na Europa. Ninguém nunca ouviu falar da Bienal de São Paulo. Mas conhecem a Bienal de Veneza, a Documenta da Kassel. Sabem que distribuí uns prêmios bons, mas quem se interessa? Ninguém vai lá... Antigamente tinha o salão de Arte Moderna, que dava prêmios de viagem. Isso tudo acabou. E eu queria acrescentar que na década de 60, eu vim muitas vezes a Campinas no mês de julho, no salão de Campinas, no MACC. Era um dos salões mais importantes do Brasil, porque expunha a turma daqui e do Brasil inteiro. O salão era muito importante, a Prefeitura dava verba para isso. Vinha para cá em perua, pagavam. A última vez, vieram eu, o Mário Schemberg, o José Geraldo Vieira. Davam acomodações. Uma moça chamada Lourdes Cedran, que viveu com o Mário Schemberg, fazia essa aproximação. E tinha obras de uma categoria excelente. Era melhor que o Salão Paulista de Arte Moderna. Depois, no final da década de 60, esse salão de Campinas deu uma mudada, alguns acham para melhor, outros para pior. Aí fizeram uma coisa internacional, pegaram um curador para convidar artistas mais de vanguarda, para fazer instalações, no final da década de 60, começo de 70. Então, esses curadores faziam grandes coisas desse tipo assim. E aí esse salão de Campinas virou o salão mais importante do Brasil, mais importante que o salão de São Paulo, de Santos ou do Rio de Janeiro. Agora eu pergunto a você, e eu mesmo respondo: esse salão acabou... existe hoje? Comecei a frequentar Campinas em 74, quase que uma vez por mês. Nunca mais eu ouvi falar em salão de Arte Contemporânea de Campinas... Eu atribuo à não-eficiência dos artistas locais, e dos intelectuais locais, que deixaram que a coisa acontecesse, não forçaram a iniciativa privada, ou a pública. Porque Campinas é uma cidade muito importante do ponto de vista cultural. No final do século, até o começo do século, ela era mais importante que São Paulo: teatros, óperas vinham para cá etc. Porque que isso acabou de uma hora para outra?... Isso é que eu pergunto para os campineiros. Ninguém sabe responder. Eu tenho a impressão que os artistas se confinaram, cada um foi para o seu atelier, e por incrível que pareça, sumiram. Faz uns dez anos, eu encontrei o Raul Porto. Tudo que se fala, disse, fala de vocês, do pessoal do Rio, a gente não aparece. Eu disse que eu sou um dos únicos que faço força. Porque o Grupo de Campinas etc... Mas os jornalistas, os críticos, nem anotam essas coisas. A memória brasileira é muito curta. Mas vocês também têm que fazer alguma coisa. A gente está fazendo uma puta força. Você viu, se a gente não quebrasse o pau, nunca apareceria. Que tinha uma disputa muito séria entre Rio e São Paulo, e grande parte dos críticos eram do Rio de Janeiro. Então, você houve falar de arte concreta como Hélio Oiticica, Lígia Clark, pessoal do Rio. Acho que os poetas paulistas criaram uma coisa de vanguarda mesmo. Claro que tiveram influências de poetas ingleses que trabalhavam com a palavra. Mas se o artista, poeta, escritor, cineasta, não se esforçar, não manter sua produção em dia, conhecida, sabe, a memória é muito fraca. Felizmente eu tiro o povo disso, porque o povo nem sabe o que aconteceu. Se eu perguntar para uma pessoa de classe média, em Campinas, ela provavelmente vai dizer que não sabe quem era esse Grupo. Pode ser que esteja ligada a artistas como Egas Francisco, Biojone pode ser que

saiba um pouco mais. Mas outra pessoa não sabe o que aconteceu em Campinas, que foi um movimento de vanguarda importantíssimo... Não existiu nada similar no interior de São Paulo, nem no interior do Brasil inteiro. Porque nós viajamos o Brasil inteiro procurando gente que fizesse alguma coisa similar. Excetuando Campinas e o Rio de Janeiro, um pouco na Paraíba, e no Ceará, nem em Pernambuco... Porque se investe muito pouco nessa área. Existem áreas que têm rendimento maior, volta maior: televisão, novela, e música popular quase ligada ao Carnaval. Não uma MPB mais inteligente, tipo Caetano Veloso. Alguma coisa do Chico Buarque não é muito popular. Caetano não vende discos como Xitãozinho e Xororó, não chega a um décimo. E pouca gente se interessa por ele. A mídia, no entanto, fala muito. Não digo esse último disco, que é de bolero mas o outro, anterior, não vão entender nada. Esse aspecto da Cultura brasileira é muito importante, e é nesse momento que eu discuto o problema da privatização da Cultura, como EUA e França, onde grandes conglomerados industriais fazem esse tipo de Cultura. Esses capitalistas roubam tanto do povo, que eles têm que devolver alguma coisa. Mas o capitalista brasileiro não é bem assim. O burguês brasileiro é um cretino completo, um cara que veio do nada e ganhou dinheiro explorando. Nunca vai devolver nada e Cultura para eles é futebol, carnaval, novela de televisão. Em um país como este, a iniciativa do governo é muito importante. A verba que o governo tem para a Cultura é mínima. Dia desses fui a Pernambuco, terra natal, para fazer uma exposição, no MAC de Pernambuco, que fica em Olinda, e tem um velho amigo tentando fazer a curadoria etc. " Eu dou a sala, monta-se a exposição e eu dou apenas um cartão, convite preto e branco. Não temos dinheiro para mais nada." Então começou a procurar um monte de gente para pagar o envio das obras, arrumou uma transportadora, foi numa tal de FUNARP para ver se arrumava uma verba para um catálogo, fez o boneco do catálogo, três folhas com a biografia, um texto de apresentação, três cromos, a viagem que eu tinha que ir lá, iria fazer conferências, me ligar à Universidade de lá. A agência Abreu pagou. Essas agências recebem passagens quase de graça. Trocaria por um ou dois quadros. Eu achava que tudo estava arranjado. Chega o Secretário da Cultura, Ariano Suassuna, grande escritor, e diz que com aquela verba não iria fazer conforme previsto, que iria fazer coisas populares, literatura de cordel, xilogravura. Pensei " Bom, se a grande manifestação artística do Nordeste é essa, vamos cortar tudo que não seja assim." Cortou a minha exposição. Isso acontecia na União Soviética: se o governo achava que não deveria ou convinha ao povo, cortava imediatamente. Estamos chegando pior que fascismo, a um tipo de arte dirigida, ou comercial demais, porque de fato era, porque popular é mais fácil. Até com a exploração do povo, enquanto o povo fica inculto, fazendo aquele folclore dele, interessa muito à burguesia esse tipo de coisa. Então, porque não fazer? Eu natural de lá, já expus no mundo inteiro, menos nos USA, várias exposições, Bienais etc. Sou um cara sério, não sou um artista comercial. Um catálogo que custaria 5 ou 6 mil reais, o que é isso diante de milhões? Então esse problema deve ter acontecido aqui também...

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

M.N.L- É, a primeira grande coisa foi quebrar com uma Arte Acadêmica... como uma Arte tipo Di Cavalcanti, Portinari, ou com uma Arte decorativa, muito comum naquela época, painéis decorativos, fachada de prédio. Isso sempre foi disseminado, não só em São Paulo, mas no interior todo. Mas o interior era uma Arte Acadêmica, era o que mais comprava. Conheci galerias em São Paulo, na década de 50, que só vendiam Arte Acadêmica. Tenho um jeito de fazer outra coisa. Punha outro nome e vendia. Iam vender pelo interior de São Paulo queimadas, naturezas mortas, santas ceias, cavalos, mercado persa, isso vendiam muito por aqui. Esse Grupo teve a gloriosa inteligência de quebrar com isso, mas não fazendo uma Arte modernista brasileira, mas já fazendo uma Arte geométrica, na tradição construtivista, na tradição de São Paulo etc. Inclusive, na época tinha um ou outro poeta aqui também, ligado a um problema de uma realidade política, sexo, urbano etc... de uma forma muito objetiva, frases telegráficas, o máximo de informação com um mínimo de forma. O tipo de trabalho do Raul era muito ligado ao meu. Fui um dos primeiros no Brasil a fazer a Optical Art. O Raul sacou e começou a fazer trabalhos desse tipo. Já Perina fazia um trabalho simples, chapado. Quem gostava muito era o Waldemar Cordeiro. O Perina é o maior pintor do Brasil. Eu era membro de júri no salão paulista e o Perina mandou um trabalho. E o pessoal estava contra. Era o único que estava defendendo. Mas como pertencia a um Grupo, primeiro a gente selecionava, depois de duas semanas é que a gente ia dar a premiação. "Agora vamos fazer a coisa em colegiado e em conjunto." O Cordeiro falou "O primeiro prêmio tem que ser para o Thomaz Perina." Eu falei "Perfeito." Primeiro porque é um sujeito que não está em São Paulo, apesar de perto de São Paulo, não tem tanta informação como tem São Paulo, mas de uma pintura extraordinária, uma pintura quase minimal, que foi um movimento que veio logo depois, ele já era um pioneiro nisso aí. Diziam que era muito simples: "Esse aqui é melhor, tem muito mais coisa." Eu dizia "Então eu vou para os jornais denunciar isso." Volta, diziam "Vamos negociar." Ficava dias negociando, mas conseguimos. Não sei se 59 ou 60 foi para o Perina. Porque na época estava começando um movimento que ainda não estava existindo... Essas pistas do porquê o Grupo não aconteceu eu não sei bem. Como o Décio, também imagino que ele não saiba. Acho que se enclausurou, não abriu o seu trabalho. Houve uma tendência nova na década de 60, 64 até o final, de uma tendência mais semântica, que foi a pop-art americana. O Brasil é um Estados Unidos pequeno e mal ajeitado. Então, foi uma grande influência para nós. E eu, Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros entramos nessa da pop-art, diferente da americana, inglesa, mais no sentido de levar à simbologia de massa, Marilyn, Jogadores de Futebol, Beatles etc. Tinha uma programação visual muito objetiva e direta, e alguns toparam esse negócio. A gente estava fazendo coisas geométricas, quando começamos a usar a figura. Não tínhamos nada contra figura, tínhamos contra o fato do artista sempre junto do trabalho para dizer o que tem que ser, o que quer dizer. Defendíamos um trabalho que defendesse sua própria objetividade. Nem sempre conseguíamos fazer isso. Só dois transformaram e conseguiram: um foi o Bueno. O Bernardo Caro e Raul Porto fizeram uma tentativa. Então são os dois artistas que são conhecidos em São Paulo, bem como o Adhemar Manarini, ligado à Arte Concreta, ligado a nós. Adhemar, que era o único industrial nosso amigo, dono da Gessy etc. fotografava com uma

característica fabulosa. E Geraldo de Barros, que fazia fotogramas, trabalhava como criador. Foi o Bernardo e o Freddy Van Camp, que depois voltou para o Rio, que fizeram essa exposição. O resto eu não sei onde é que está... ninguém sabe... Eu estava ali, ontem, no Centro Cultural, e vieram duas moças interessadas etc... O Carlos Braggio me enviou um xerox do livro e eu não vi nenhum desses meus velhos amigos lá. Cadê a Maria Helena, o Dedéca?... Eles não aparecem em nada... E as mocinhas nem conheciam, porque eram de 22, 23 anos... Porque que a gente expõe uma vez por ano em Campinas, SPaulo? Fui lá em Ribeirão Preto fazer conferência em 1984. Estava expondo em Pernambuco, expus no Sul, no Rio... A Arte desse pessoal não tem que mudar. Eles fazem uma Arte, assim, de uma categoria muito boa. Tinha que mudar são eles, se libertar desse medo, desse troço interiorano. Campinas não é interiorana, é uma grande cidade, mas eles são interioranos. Não tenho visto o trabalho de nenhum deles mais, sempre há um tempo de se trabalhar, é difícil dizer porquê. Tenho a impressão que o problema é deles. A gente é que tem que perguntar para eles...

P- Como você vê o ensino da Arte?

M.N.L.- Claro que deveria haver. Claro que os organismos não têm verba para isso, e quando têm verba, a direção é posta politicamente. Fica um corporativismo tremendo. Aquele negócio: o pessoal mais jovem, mais interessante, ou mais antigo, que tem interesse, porque não vai pegar voto para eles. Então... mas a gente tem que estar presente e discutir... Tenho um amigo na Pinacoteca, o Zélio. Botaram gente para fora dele, porque eram pagos pelo Baneser. Era uma parte do Banespa, contratada especial. Mas a Cultura é importante e não tem verba... Então, o mínimo que têm vão lançar em coisa que aparece mais. Engraçado, cinema no Brasil, que todo mundo devia ver, porque todo mundo vê televisão, não dão nada. Porque cinema é um trabalho muito caro. Artes plásticas você tem que fazer um projeto que vai passar para lá, e esse projeto vai para a iniciativa privada. Cara, vai ver se tem uma volta daquilo, se não tem. Estou tendo uma experiência interessante em São Paulo, que é a revitalização do centro de São Paulo. Então, tem duas entidades: uma ligada à Prefeitura, chamada Pró-centro, e outra ligada à iniciativa privada, cujo diretor é presidente do Banco de Boston, chamada Viva o Centro, que estão revitalizando o Centro de São Paulo. E o centro acontece como na Europa, que o pessoal vive no centro. Fotografamos uma série de fachadas para fazer uma série de pinturas. Cada um iria receber uma quantia simbólica. Pensei em tomar um chopp. Não tinha um bar, tudo fechado, tivemos que ir para a Paulista. Um: o pessoal tem medo do centro. Te assaltam mais em Paris do que no centro da cidade no domingo. A classe média não vai no centro, não conhece o centro. Eu pergunto: isso acontece em Campinas? Como está o centro de Campinas? Eu vi no jornal que a Santa Casa de Campinas vai fechar. Pergunto: para que um centro cultural que disseram que vai transformar a Santa Casa, se Campinas tem um centro Cultural e não vai ninguém lá? Não tem dinheiro para pagar uma companhia de dança, uma filarmônica, não pagam para o Benito fazer um concerto em praça pública toda semana. A burguesia daqui é uma burguesia f... da p..., e aqui está concentrado o pessoal mais rico do Brasil. Eles preferem comprar carro de luxo, colocar grana em banco suíço, do que fazer um projeto cultural. Aí eu

pergunto: será que esses artistas, como estão, têm que lutar? Estou velho, mas estou lutando para que mude a cidade... Engraçado que na época tinha uma grande força, depois as coisas pararam. Não sei o que que houve, eu não sei. Em 80 e pouco, recebi um convite para inauguração, para a nova casa do Raul Porto. Ninguém estava interessado em discutir nada. Se se consegue movimentar São Paulo, que é muito maior, por que não aqui? Não pode ficar parado, você pode dizer, a vanguarda da década de 50 não é mais a vanguarda de hoje. Concordo com você. Tem uma vanguarda que trabalha com tecnologia, mas não tem o mesmo sentido que aquela vanguarda, não tem a criatividade que possuía aquela. Trabalhar com computador não é um trabalho criativo... Muito mais humana, muito mais ligada, final de século a gente começa a revisar, a estudar tudo que disseram, releitura, os grandes anos do século foram as décadas de 10 e de 20, e começo da de 30. Depois da guerra, deu um corte... e mudou tudo, a tecnologia avançou demais e o humanismo ficou meio parado na década de 20. Precisava começar a brigar de novo. Campinas está crescendo, está precisando dessa gente. Passo no centro da Cidade, não vejo mural, não vejo nada interessante. Os arquitetos só querem resolver problemas de trânsito, mas não resolvem porra nenhuma, habitação, área verde... O Brasil é o país que tem menos área verde por habitante no mundo. Moscou é a que tem mais... Não havia especulação imobiliária. Prédio aqui, daí cem metros outro... jardins e grandes avenidas... agora que a URSS voltou a ser capitalista, pode ser que loteiem de novo... Mas é a posição de um artista de vanguarda lutar contra isso, e criar ambientes agradáveis para a vista... Não é uma cidade feia, mas ela não tem um planejamento. Então como São Paulo, algumas partes foram feitas tudo a olho... Não há referencial em Campinas para você se informar. Na Europa tem muito... É gozado, em São Paulo tem referenciais, fora do centro não tem referencial algum...

No Brasil, só as cidades históricas que têm coisas desse tipo, mas também não são conservadas. Estive em Paraty, os prédios são preservados, mas está cheio de automóveis. Por isso não tem carro em Veneza. Eu nunca vi tanto carro em Campinas em um sábado. Parece que a família média campineira põe uma bermuda, uma camisa jacaré, um automóvel e sai correndo, andando a mais de sessenta por hora. Você tirou carteira de motorista, em rua é quarenta por hora, avenida, sessenta. Na minha rua já vi cara andando a oitenta por hora. Isso que se chama modernidade não está bem entendida pela população. Ganha um pouco de dinheiro e começa a importar eletrodomésticos, automóveis, mas não sabe usá-lo. Parece índio. Então, um artista de vanguarda tem que chegar e dizer que isso é um referencial na cidade, isso é uma praça. Gostei do bar simpatíssimíssimo, você tem uma praça grande, bonita, gostosa, para ver. O Centro de Convivência é muito bonito, está deteriorado, porque existe há muitos anos e, provavelmente, como os edifícios públicos em São Paulo, não tem conservação. E não se gasta dinheiro para conservar, passa a mão na grana para fazer outras coisas...

P- Você sente que faltou reconhecimento a esse Grupo?

M.N.L.- Pode até ser que tenham se cansado. Na aposentadoria muitos deles estão muito bem de vida, até melhor do que a gente em São Paulo. Quem sabe essa forma de vida deixou de lado

a Arte. A Arte Concreta é também uma consciência, como paradigmas de coisas industrializadas, painéis, folhetos, cartazes, uma série de outras coisas. A indústria não usa isso. Na época, pelo menos, usavam essas coisas... éramos partidários de uma Arte democrática, que não ficasse confinada nos museus, galerias, que ninguém entra... ou então em coleções particulares que nunca ninguém vai ver. Fazíamos em cartazes. Eu não vi nos artistas de vanguarda de Campinas. Claro que eles têm consciência das coisas que ocorrem... Eu não sabia que o Grupo não era conhecido por aqui... fora do Brasil não é conhecido... Veja você, em 77 na Pinacoteca do Estado, a Aracy Amaral quis fazer uma exposição constando a Arte Concreta do Brasil, e convidou vários artistas do Rio e de São Paulo. E nessa época falava com os meus amigos, com Décio e Fiaminghi, de movimentos de Arte Concreta. E entre eles Campinas, fora de São Paulo e Rio. E a Aracy Amaral disse que não conhecia, nunca tinha visto nada. Na época que o Perina foi premiado, ela tinha 17 ou 18 anos, não sei. Ou não era ligada à Arte, ou não estava interessada nisso, ou a coisa foi muito dispersiva. Esse livro existe, é um livro fundamental para a Arte Construtiva Brasileira. É feito por ela e por Ana Maria Beluzzo, que foi curadora do MASP. De uma exposição fizeram um livro chamado Projeto Construtivo Brasileiro. Para colocar a Arte Concreta Brasileira tiveram que dar um apanhado mundial. Começaram do Cézanne, e os manifestos russos etc...E depois no Brasil, na década de 50, não citam Campinas. "Não tenho informações." "Você ligou para eles?" "Liguei. Ninguém deu informações." Ou não sabem quem é. Não interessa, eu nunca vi. Claro que a culpa é desse pessoal. Eles podaram mesmo, mas a culpa também é do pessoal de Campinas. Vai lá e não falam, deixa que a gente que fale. Eu também não vou me desgastar com isso. Tinha que ir lá e falar" Nós temos que estar aí, temos direito a esse troço." É mostrar, ela queria ver. Eu vi tudo quase deles, porque ela não viu? Eles tinham uma qualidade fantástica, não sou só eu quem digo. Pode falar com o Hermelindo Fiaminghi um dia, mas ainda consegue falar. Sacilotto está adoentado... o Décio foi poeta, esteve sempre por aqui... Agora que é incrível que esse Grupo não tenha dado certo, é. Como um Grupo tão importante, tão sério, talvez um dos melhores trabalhos feitos no Brasil na época, tenha desaparecido de uma forma tão estúpida como essa?... Olha, quem está falando isso é uma pessoa que não é de Campinas, mas admirava sempre essa cidade. Davam dinheiro para salões, davam tudo. A Bosch, as indústrias daqui, Lix da Cunha, isso não acontece mais? Campinas não tem mais cultura? Sumiu? É apenas uma cidade satélite de São Paulo? Não é. Campinas é uma grande cidade, uma das maiores cidades do Brasil. Não existe outro Grupo como esse no Brasil, Santo André, Ribeirão Preto, Mogi, não tem...

P- Algo mais a acrescentar, Maurício?

M.N.L.- Campinas tem capacidade própria de fazer as coisas. Possuía um dos melhores teatros da época. O que houve? Será que o Grama é pior que Ruy Novaes? Por que um conseguia dinheiro e esse não quer dar? O Centro de Convivência está pingando... precisa de restauração. Outro centro cultural da Santa Casa? Vai ficar a mesma m..., demagogia... façam um supermercado, uma fábrica de boneca, muito melhor... ganhariam mais dinheiro com isso...

Demagogia de fazer centros culturais sem ter capacidade de suporte... Isso não quer dizer que não tenha gente capaz disso, eu sei que tem... Tem gente muito boa aqui, num concurso... Não tenho visto essa gente em São Paulo. Tem que ser conhecido aqui. E o Braggio tem que fazer esse trabalho...

MARIA HELENA MOTTA PAES

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

M.H.M.P.- Tenho uma idéia muito forte do Grupo todo. Eram pessoas que já pintavam, tinham a sua obra e se reuniram para falar da sua Arte. Não tinha um influenciado pelo outro, a não ser influenciado para se encontrar: "Vamos nos unir." Acho que o mais importante, foi trazer a Arte contemporânea, porque aqui era só Arte acadêmica. Essas informações eu tinha bastante, e também ia muito a São Paulo. Sabia que aqui estava faltando mesmo. Era como se saísse de São Paulo, descesse para uma fazenda, tudo quieto, muito gostoso, mas sem reflexo. Eu acho que o Grupo é importantíssimo nesse ponto. Ele trouxe a Arte contemporânea que já estava atrasada. Isso nós já tínhamos dito ao Segall corajosamente. Só um crítico que aceitou e falou que ele era "pintor de almas" e tudo, era gênio demais para ser compreendido. A importância do Grupo foi a coragem de trazer a Arte contemporânea para Campinas, uma Arte ainda que atrasada, mas aqui havia escolinhas acadêmicas. O próprio Segall³⁶ passou por aqui, e ninguém viu. Pancetti, outro incompreendido na cidade, para nós um reconhecimento tardio. O Grupo foi feliz na seriedade da escolha dos companheiros. O Grupo Vanguarda tinha uma coisa de seriedade, honestidade, elegância de apresentação. Eram pessoas intelectualizadas para a época. Nunca fomos de baderna, tínhamos respostas de nós mesmos, aliadas à convivência de Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro. Tivemos essa convivência e compreendemos que fazíamos o certo para cada um de nós. Apesar da falta de apoio da cidade, dos acadêmicos que combatiam demais. Considero o Grupo grande nesse sentido, porque quando nos reunimos cada um tinha sua bagagem, pequena ou não "emprestava" do outro. Cada um pode dizer por si.

P- Como aconteciam, como eram feitas as reuniões do Grupo?

M.H.M.P.- Nas reuniões que eu ouvia, era o Edoardo Belgrado uma liderança. Na parte de desenvolvimento do Grupo, contatos com São Paulo era o Raul. Ele era tímido, mas por fora, era ele que fazia todo o trabalho. Sempre digo que uma pessoa a iluminar as idéias do Grupo, inclusive para mim, foi o Belgrado. Quando ele falava, trazia mais coisas a acrescentar naquilo que você já sabia, ou não, mas acrescentava enormemente. Falava como um artista experimentado.

³⁶ Lasar Segall - pintor expressionista nascido na Lituânia, gravador e escultor, falecido em São Paulo em 1957, depois de radicado por longos anos no Brasil.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

M.H.M.P.- Eu acho que a riqueza interior que o homem trouxe, já copiou a natureza. Mas seu interior é dele para fora. Ele não podia dizer o visível, porque tinha que dizer o que está dentro dele: o indizível. Porque o visível não satisfaz mais. Um artista que expressa com a sua expressão é muito mais rico. A busca é interior. Desde quando a Arte se define pela habilidade? Tudo que a gente tem dentro de nós para ser dito, mesmo que seja para nós mesmos. Estamos usando uma coisa maravilhosa, a voz de cada um. Eu acho que o artista aproveita essa grandiosidade, com a sua força, porque pode ser fraco, transmitir o que tem dentro, e nem por isso vai deixar de ser artista. As coisas do Geraldo Jurgensen estranhavam muito, cheias de arames... Nós podíamos ter-nos perdido pelo escândalo que provocamos. Contrataram até alguém para ir lá e xingar, jogar palavrões etc... Alguém mandou um tipo popular, bêbado. Era uma resposta grosseira, mandada por quem? Tinham uma curiosidade de saber e ver o que essa gente queria dizer... Rompemos com o acadêmico. Deu uma oportunidade para os artistas dizerem que não estavam fora da Arte acadêmica. Era poder dizer o que sentiam. Era uma coisa: o artista saber o que queria dizer independente do lugar onde se encontra. Fizemos até um Manifesto, mas contra a estagnação da Arte acadêmica. Não houve nenhum outro motivo.

P- O que foi a Bienal para você?

M.H.M.P.- Mandávamos trabalhos para a Bienal, pois queríamos mostrar. Eu escolhia meus melhores trabalhos. Na época eu achava que a Bienal era uma mostra mundial de Arte. Não era acadêmica. Na época não se chamava contemporânea. A palavra moderno ficou velha. A palavra contemporânea salvou a pátria, porque vai morrer conosco. Na época era Arte moderna. Na época, a gente mandava porque... não conhecíamos crítico nenhum. Hoje, dependendo do crítico, a gente nem manda.

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

M.H.M.P.- Pode haver ou ter tido críticos, diretor que muda, ou escolha de críticos abaixo da crítica. Começam super-bem para chamar a atenção, depois começam os grupos. Os verdadeiros críticos é que desapareceram, e se voltar não vai sobrar muita coisa para analisarem. Ou vão fazer artistas! Antigamente, os críticos procuravam os artistas, achavam os artistas nos salões. Hoje os artistas procuram os críticos. Eles fazem hoje do não-artista um artista. Faltam os grandes críticos, não sei onde eles andam mas não estão nos salões. Para ser crítico, tem que ter uma invenção muito grandiosa, como a Arte. Podemos ter sido pioneiros. Mas era no sentido de uma resposta interior. Queríamos dizer o novo. Era uma Arte muito calma, consciente das suas verdades. Vivíamos em conjunto. Depois surgiram grupos mais novos e todo mundo pintava assim. Não éramos políticos, não havia essa intenção.

P- Como você vê o ensino da Arte?

M.H.M.P.- Veja você: em relação ao ensino da Arte, ensina-se técnica, mas técnica não é Arte. A técnica que se aprendeu, não se usa para nada. O fundamental da Arte é a história da Arte, é o que se aprende, que os cursos não ensinam. Existe o perigo de achar que fez um curso de Arte, e é artista. Não é, não tem nada a ver. Totalmente diferente das outras profissões. Havia em Campinas, naquela época, um meio intelectual muito bom, estava curioso. Hoje existe a aceitação, hoje em dia a aceitação é grande, é chique entender de Arte. Na época existiam pessoas que interessavam. Há um desencontro, como na vida. Hoje é diferente, tudo é aceito, está nos meios de comunicação. Um artista abre a boca, está na televisão. Está longe da grandeza que a Arte teve na época. A Arte é mais aceita hoje, porque ela está menor. Muito embora os artistas que surgem hoje tenham mais espaço e tenham as portas abertas. Às vezes tendo que pagar. Mas apesar disso, os espaços são maiores. E o público de forma geral, aceita e quer entender. A Maria Luisa Strauss,³⁷ na nossa época, fez uma coisa que eu considero extraordinária, foi de uma grande visão: pegou o Vanguarda e deu a força do que estava acontecendo para mostrar à cidade o que eles não viam. Tinha a Galeria Girassol para expor. Hoje não tem uma galeria assim.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

M.H.M.P.- Acho que houve, mas custou para dar. Começamos depois de muito tempo a nos dar valor. Estamos com uma resposta mais imediata, hoje. O que está difícil hoje é achar a Arte, porque ela está aí respondendo por todas as Artes, menos por ela mesma. Acho que é uma inversão de valores. Eu acho que o grande artista sabe onde está a Arte. Eles podem se isolar, ficar quietos, o pior que prejudica muito as Artes. A verdadeira Arte não está esquecida. O que está posto hoje, é como ser artista nos dias de hoje. E quais são os meios? Nenhum de nós pretendia, em sã consciência, poder pintar o que nós queríamos. Não tínhamos a pretensão de sermos artistas. Essa palavra veio depois das Bienais. Antes era artista de cinema, depois veio a denominação artista plástico. Em nome do contemporâneo faz-se o que quiser, a hora que quiser. Você pode não gostar de uma obra, você conhece o autor, e sabe avaliar se ela é séria. O importante é a obra, e não o discurso sobre ela. O discurso às vezes, mata.

³⁷ Proprietária da Galeria Girassol - a primeira Galeria de Arte Moderna surgida em Campinas, com propósitos comerciais.

RAUL PORTO

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

R.P.- Na época tivemos a sorte, a felicidade de ter o Edoardo Belgrado. Era um aglutinador, que tinha todo conhecimento. Forneceu todo embasamento teórico. Foi ele que conseguiu dar força para o novo Grupo. Existia um elemento também que dava um embasamento teórico, poeta, falava vários idiomas, o Alberto Amêndola Heinzl. Infelizmente, hoje, não tenho contato, ele se isolou completamente. E começamos a fazer reuniões na casa do Belgrado. Ele morava na Costa Aguiar, esquina com José de Alencar. Houve uma exposição no Teatro Municipal, em 1956, organizada pelo Geraldo Jurgensen, reunindo vários artistas. Dali reuniram alguns desses artistas, o contato para reuniões no Belgrado. E começou o Grupo. Acho que a primeira exposição foi em 1957. Conseguimos uma loja, um comerciante cedeu. Conseguimos painéis, montamos a exposição, patrocínio para catálogo, imprensa, e dali em diante começou a participação dos salões em São Paulo. No início de 60 o jornal Folha de S. Paulo organizou uma galeria: a Galeria da Folha, na Barão de Limeira. Como era um jornal de grande divulgação, tinha uma grande projeção. E nós queríamos a exposição na Folha e submetemos a seleção com cinco trabalhos à comissão. Nesse meio tempo, entramos em contato com o Grupo de Poesia Concreta, Décio Pignatari, e através do Décio, contato com Waldemar Cordeiro, que era líder dos artistas concretistas, que nos apoiou nessa primeira investida em São Paulo. Passou o teste da Folha, e começamos a ter força. Veio a Galeria Prestes Maia, foi criando força e vieram várias cidades. Como Grupo mesmo, só existimos naquele momento, embora tenhamos tido atividades nos anos 60, 62, que aí separou. Deixou de existir como Grupo, não tem mais função. Aconteceu quase que por acaso, um Grupo de pintores de várias tendências se uniram, pela falta de espaço para se fazer reconhecer.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna?

R.P.- A Arte acadêmica estava instalada com toda divulgação e jornais etc. E na época o Amêndola conseguiu no Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes, a publicação do Manifesto. E pouco a pouco fomos conseguindo espaço, que era exclusivo dos acadêmicos. A importância foi justamente de provocar a ruptura do academicismo. Em outros setores existia a Arte acadêmica. Então nós viemos com a proposta de modificação disso aí. A Jacy Milani, Secretária da Cultura se interessou em criar o Museu de Arte Moderna, e a Prefeitura comprou um prédio na Avenida da Saudade. Seria um centro cultural, prédio grande com salão, auditório, todo adaptado para o museu. E se criou o Salão de Arte Moderna. A contribuição resultou na criação do MACC. A partir daí começaram a se formar grupos. Houve vários grupos: Itapira, Santo André. Aí começaram a existir. Os grupos também foram se alimentando,

um pouco espelhado no movimento do Vanguarda, que conseguiu uma certa força, conseguiu em parte se projetar nacionalmente. Faltou tempo. O Grupo se desfez antes do tempo. O Grupo se sentiu cansado, era sempre "empurrado" por dois, três elementos. Quando um ou outro se cansa, os outros ficam meio perdidos. Foi o que aconteceu.

P- Segundo dados que eu tenho, um dos elementos que "empurrava" era você...

R.P.- *Tinha uma certa facilidade e toda a estrutura. Sempre trabalhei na área, tinha máquina de escrever, telefone, endereço fixo. Na época pouca gente tinha telefone em casa. Eu tinha estrutura da firma e isso permitiu montar um pequeno espaço junto à agência de turismo, a Galeria Aremar, onde a gente começou a fazer exposições "heróicas." Trazíamos quadros no Cometa, em horário de pouco movimento. A gente precisava de tempo para isso, para dedicar. Depois com a vida particular, viver de Arte era um sonho. Só pessoas como o Perina, com a vida paralela no artístico, que vivia de decoração. O Biojone dava aula. Minha atividade era diferente. E aí chegou o momento da encruzilhada. Eu não tinha outra alternativa. Tínhamos que organizar uma exposição em Campinas e, mesmo assim, começou a se exigir muita coisa. E depois começou a se projetar em outros estados. E começa também uma despesa alta. Não tínhamos incentivo, patrocínio. Faltou um "mecenas" para bancar a coisa. Se fosse outro tempo... hoje qualquer festa de aniversário tem apoio cultural. Naquele tempo era difícil desenvolver. E de certo ponto contestávamos o estabelecido, o que ficava mais difícil ainda. Não era visto com bons olhos. No momento que a gente conseguiu se projetar em São Paulo, a chave de tudo era expor na "Galeria das Folhas", o jornal chamava na primeira página, e então as pessoas começavam a "aceitar". Foi nossa primeira exposição fora de Campinas. Era, então, uma coisa importante, uma divulgação, um grande jornal fora da província. Aí, então, as pessoas começaram a aceitar. Em São Paulo, naquela época, não tinham muitos grupos. Existiram dois grupos que se digladiavam: aquele Grupo da Abstração e o Grupo Concretista. Tinha a luta pelo poder na Bienal, para ganhar a eleição do Salão Paulista, então existia muita luta. Os grupos de São Paulo não tinham essa isenção que tinha o Grupo Vanguarda. Ele estava lutando no próprio meio artístico. Lutava para se afirmar, era diferente. Uma outra problemática.*

P- Qual você entende, tenha sido o papel do crítico de Arte?

R.P.- *Os críticos queriam mostrar que podiam criar alguma coisa, e criavam o salão com uma determinada proposta. Isso limitava a participação dos artistas. E a proposta era dentro do trabalho do grupo protegido. E o salão ficou fechado. Uma vez ou outra convidavam artistas de Campinas. A pessoa responsável por isso foi o Roberto Pontual. Ele que organizava essa parte e trazia artistas que julgava dentro daquela proposta. E matou os salões. Começou a haver uma reação, e o artista da cidade foi ficando isolado. A cidade não aceitava o salão e acabou. Nós tivemos uma coisa boa, que foi a criação do MACC, mas em seguida, tivemos uma infiltração "perigosa", pelo grupo Frei Caneca, e houve uma neutralização dos artistas de Campinas.*

Tivemos uma pessoa que salvaguardava os interesses desse grupo, que é a Lourdes Cedran. Lourdes conseguiu, em certa época, bloquear os artistas de Campinas, para dar passagem para os artistas de São Paulo. Ela tinha força, porque ela foi diretora do MACC. Naquele tempo ela trabalhava na Secretaria da Cultura de São Paulo, tinha essa dupla função. Ela conseguia fazer as vias de acesso, para esses artistas de São Paulo. eles queriam se projetar e a forma de se projetar era através do salão. Protestamos muito. A gente sempre estava protestando. Mas a questão me pareceu muito fechada. Política cultural é, às vezes, uma coisa impenetrável. Fizemos protestos, várias vezes.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

R.P.- É. Acho que quem perdeu foi a cidade. Os artistas mudaram um pouco o caminho. Ficaram aqueles que são mais persistentes. Acho que cada um se acomodou do seu lado. Hoje Campinas modificou bastante nessa parte cultural, nas Artes plásticas. Cresceu em inúmeros elementos, mas não tem aquela pegada do Grupo Vanguarda na época. Tem muito mais uma preocupação individual, e aí há um certo desgaste, a pessoa sozinha é difícil conquistar espaço. As Artes plásticas não dão Ibope, principalmente em termos comerciais. A pessoa quer sempre um retorno, quer a marca, o empreendimento ligado à televisão, e aí o artista fica relegado a apenas quem gosta da Arte como o Manarini. Ajudava sem esperar nada de ninguém, porque gostava. Porque patrocínios são difíceis de conseguir. Os meios oficiais poderiam ter patrocinado o Grupo. Nunca foi feito isso. Alguns artistas conseguiram se firmar, continuam trabalhando. Outros não têm interesse nenhum de vender o que produz. Citar novamente o Perina, que está sempre trabalhando. Mas o trabalho dele é muito difícil das pessoas entenderem. Como pode ser reconhecido? Às vezes o artista não recebe ajuda, não tem nem como comprar material. O país não tem verba para a saúde, e a Cultura fica em último lugar. O artista fica sempre se auto-financiando. Deve ter sido um problema da época, mas não sei, talvez hoje fosse mais difícil. Hoje tem mais concorrência, principalmente a televisão. Para se divulgar, só se obtém sucesso se está na televisão. Exige um investimento muito maior, alguém das nossas posses. Naquela época, e vemos hoje muito mais a promoção pessoal do que a promoção da Cultura. Está errado. Tem que mudar o esquema. Um país como o nosso... uma inversão de valores, é usado para prevalecer o pessoal. O artista hoje é usado pela mídia. Apesar disso, o Grupo mantinha uma certa independência, não dependia de pistolões, estar esperando Secretário etc... o Grupo mantinha sua independência, caminhava com as próprias pernas. Se tivessem continuado existiriam mais ateliers, possivelmente formando mais gente, forçando a manutenção correta do museu. Estão sempre improvisando. O próprio prédio do MACC. Iria forçar o poder público a cuidar melhor disso. Caberia um museu com todo o acervo cultural do Grupo até os dias de hoje. Mas não há incentivo.

P- Como você vê o ensino das Artes?

R.P.- O sonho nosso era ter um atelier coletivo. A gente sempre pensou que surgiria alguém que dissesse: "Olha, tá aqui. Vocês têm um terreno aí de 5 mil metros. Vocês podem construir e começar a trabalhar." Sempre discuti isso, e esse era um sonho que não se realizou. Uma Vila das Artes, para venda, galeria, troca, todo mundo trabalhando full-time. Como sonhávamos em publicar uma revista... o máximo que a gente conseguiu era fazer um jornalzinho, um suplemento literário, uma edição do Centro de Ciências. Alguma coisa bilingüe para o exterior. A intenção era essa. Projetar o Grupo no exterior. Quando chegava no Rio de Janeiro, era a porta de saída. Existe sempre a política, marchands, donos de galerias. Na época, existia uma grande galeria em São Paulo, a galeria Astréia. Lutou, lutou para patrocinar uma exposição. Quem conseguiu foi Geraldo de Souza. Foi uma dificuldade tremenda, até ele conseguir entrar no acervo. Geralmente o artista não quer enfrentar isso, esse corpo-a-corpo com o marchand. Entretanto, o Grupo nunca teve participação política. Nunca me chamaram para depor, nada. Com o Bernardo Caro, houve.

P- Em relação à Bienal?

R.P.- Com ele houve, com os cavalinhos. O trabalho exposto na Bienal, chamou a atenção. Existia essa censura às Artes. Antes de abrir entenderam que aquilo era uma obra alusiva, foi um acidente.

P- Alguma coisa mais sobre o Grupo, Raul?

R.P.- Permanece a amizade até hoje. Era um Grupo diferente, não existia aquela competitividade, um querer chegar na frente do outro. A competição era para fora, nos salões. Assim, quando ganhava prêmio saía: fulano, do Grupo Vanguarda ganhou... era sempre assim. Cada um tinha sua personalidade, existia um respeito à tendência que cada um possuía. Compromisso numa determinada intenção. Só tenho a dizer que esse Grupo passou pelo ostracismo, pelo abandono, mas teve sempre uma certa independência, fruto de um trabalho pessoal árduo e dedicado.

THOMAZ PERINA

P- O que foi o Grupo Vanguarda para você?

T.P.- O Grupo apareceu assim como uma necessidade, porque as informações aqui não eram mínimas, eram nulas, não existiam. E aqui o espaço que nós tínhamos para expor era o saguão do Teatro Municipal, que foi demolido. E lá, havia uma programação intensa, toda semana era uma exposição, inclusive de São Paulo, de uma linha acadêmica, porque eles ignoravam a linha contemporânea. Tivemos, aí, exposições belíssimas na linha acadêmica. O primeiro momento em que se refletiu a Arte contemporânea, foi com a Bienal, que não me lembro bem a data. Então, nós sentimos assim, porque podíamos ter tido uma repulsa, como não tivemos... que a maioria dos pintores do Grupo Vanguarda, foram auto-didatas. Porque eu e o Mário Bueno, sei que nós somos mesmo, começamos a pintar não acreditando que aquilo era certo. Era aquela vontade, aquela paixão pelo pintar. Então a Bienal refletiu mais força, porque não tínhamos o aprendizado, não tínhamos no subconsciente esquemas de ensino para você respeitar, considerar. Nós sentimos assim na Bienal e viemos munidos de uma idéia de modificar mesmo. Quando começamos, eu e o Mário, a ir ao campo todos os dias, concebemos, assim de início, a variação de um tema. No campo vimos a paisagem que constantemente retratávamos assim de mil e uma maneiras. Uma anotação, um trabalho burilado com uma certa intenção de expor. Então, se elaborava aquele trabalho, cuidava melhor dos detalhes, dos defeitos e, quando não, a gente manchava. Marcava que nem sabíamos que aquela linha espontânea tinha um valor que superava um trabalho elaborado. Então nós passamos a estilizar, fazer variação de um tema, pensando que aquilo era o suficiente. E para a linha contemporânea bastava estilizar, sentir onde deveria deformar. Sentimos, mesmo, que a coisa deveria ser essencialmente criativa. Sentimos que mesmo naquela época era apelativo. Já havia um elemento garantindo uma porcentagem do trabalho, a própria natureza, garantindo os efeitos. Então eu e o Mário tivemos uma atitude assim, nos fechamos em quatro paredes para cada um descobrir a sua forma. O Mário com aquela beleza, foi criativo. Eu também sou honesto com a minha coisa, destituído de beleza. Faço onde eu posso, até onde sou capaz. Não imponho absolutamente. Não tenho a pretensão de ser exemplo, mas tenho paixão pelo que eu faço. Assim mesmo, não acreditando que eu seja o bom, me satisfaz. Agora, o Grupo Vanguarda foi um Grupo que já se manifestava dentro dessa linha, a Contemporânea, mas não encontrava espaço para expor. Então era uma coisa estranha. E acredito, até com certa razão, que a direção que cuidava do espaço do Teatro Municipal achava que aquilo era uma brincadeira, um deboche aquela pintura. Não entendiam, repetiam que não era bom. Imaginavam que aquilo era um deboche e não queriam apoiar. Nós tínhamos cabeça com certa iniciativa. O Belgrado, quando veio da Europa, deixou lá uma carreira, era crítico da revista Domus, uma revista importantíssima, que tem uma circulação mundial de Arquitetura e Arte." Vamos nos organizar em grupos e expor, para ter mais força,

fora daqui. Nos credenciamos e esclarecemos, então, a verdade das coisas. E foi feito isso. E agora a importância para mim do Grupo Vanguarda... claro que eu continuaria pintando, se não houvesse o Grupo. E funcionou assim, não como disciplina, mas como compromisso de você produzir e cuidar da tendência, não degenerar a coisa. Pessoas que queriam entrar no Vanguarda eram analisadas, o Grupo analisava, e chegava à conclusão de que poderiam não estar dentro da linha para participar do Grupo. E quantos que estavam na linha foram convidados e não aceitaram! O objetivo do Grupo era implantar aqui a linha contemporânea. Agora, mesmo sem o Grupo, acredito que eu teria continuado a pintar. Eu sempre pinteï, como até hoje pinto com uma paixão. E pinto a minha coisa sem a pretensão de acreditar, ou impor. Isso eu quero sempre frisar e repetir. Acredito que eu não faça uma obra de Arte, faço uma pintura minha, honesta, naquilo que sou capaz de fazer. O Grupo confirmava, era um compromisso, havia uma necessidade de produção. O Raul cuidou da parte burocrática, ele cuidava das exposições. Para ele era fácil, tinha a Agência Aremar de turismo, e tinha contatos mais fáceis, que a nenhum de nós era possível. E aí contatava, conseguia, e comprometia todos do Grupo um determinado número de trabalhos. Era Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Santos, Poços de Caldas. Foi de muito valor, considerando essa grande força. Havia um compromisso, você passava a fazer um trabalho, a pintar a terminar para participar das exposições. Fizemos aqui e por nós. Aconteceu em Campinas. Não concebemos um movimento que refletisse no Brasil, não era essa intenção. A intenção foi credenciarmos para que vingássemos aqui. Que aqui fôssemos aceitos, como Cultura na época. Lutamos para um espaço que estava sendo negado. Não procuramos fazer uma enquete com o público. Estávamos em luta com os poderes, governo da cidade, talvez um homem no governo que estava negando espaço. Foi a forma de mostrarmos que ninguém estava brincando, nem debochando, estávamos fazendo uma outra coisa. Não cuidamos de fazer perguntas para o público. " O Secretário da Cultura não quer, quem está tomando conta da Cultura não quer. Isso é arte, aquilo outro não é." Não fizemos isso, aqui havia uma luta de não poder pendurar os trabalhos, não que o povo se revoltava contra aquilo. Se tivesse um outro homem naquele lugar, talvez fosse diferente, não tivesse nem existido...

P- Você considera que as pessoas tinham alguns "senões" em relação ao Grupo...

T.P.- Não. Estou falando de uma pessoa que cortou. Naquela ocasião acho que era o Secretário da Cultura, dizendo, que achava que estávamos brincando com Arte. O metier era outro. Estava muito arraigado com o academicismo. Achava que aquilo era uma brincadeira, e que a intenção dele foi das melhores. Ele pensou em proteger o movimento cultural aqui em Campinas, achava que aquilo era uma brincadeira, não queria deturpar. Eu acredito nisso aí, entende? Então, ficamos trabalhando fora, e trazendo as credenciais. E aqui publicava, para mostrar que ninguém quis brincar. O Grupo se revelou como um acontecimento. Não tínhamos consciência disso. Agora, se quem teve não fez, foi porque não quis. Não acho que era assim, entende? Fazíamos nossa pintura, nossa iniciação de Arte contemporânea, um conceito que sabíamos porque iríamos fazer. Já se sentia e entendia o que era Arte contemporânea. Cada um começou

a trabalhar, e fazer aquilo, e caminhar naquela linha de Arte, entende? Já tinha passado a conceber aquilo não como movimento histórico. Hoje pode ser "acidentalmente," pode acontecer um movimento de um grupo por certos motivos, um grupo que se fez. Mas na ocasião, não. O movimento foi o exemplo, mas como artistas não éramos exemplos.

P- Existiam conflitos entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna, na sua opinião?

T.P.- Existia uma repulsa por ignorância de causa, não por maldade. O Grupo foi fundado para defender a Arte contemporânea. Você sabe, que com a Semana de Arte de 22, a repulsa nasceu em uma cabeça, que foi Monteiro Lobato. Talvez tenha sido a mesma coisa que essa criatura aqui em Campinas sentiu: o perigo de se perder a Arte no Brasil. Ele estava arraigado com aquilo. Quem foi? Não sei... nunca guardei. Se você perguntar quem foram os Secretários aqui te digo: Jacy Milani, me lembro bem. Esse movimento, alguém telefonou para mim e disse: "Olha, a exposição está perdida. Eles disseram que não interessa aquilo. Vão fazer uma exposição das Forças Armadas. Vocês precisam retirar os quadros." Nunca procurei saber quem foi, não sei quem era o Secretário na época. É preciso entender uma coisa: outras pessoas deixaram de fazer, não nós. Foi na época exata. Campinas é uma cidade de interior, e o movimento de Arte que havia naquela época, era São Paulo e Rio. Eu não sabia se existia em Porto Alegre, etc. Mas acho que não. Onde aquele grupo da Semana de 22 existia. Isso que é importante distinguir. Fizemos o que nós queríamos fazer, entende? Concebíamos. Aí aconteceu. Em 58 para 66 foram oito anos de Grupo trabalhando em conjunto. Mas depois achando que estava divulgado, já tinha atingido objetivo, e cada um ficou na sua. Como eu te contei, o impacto com a primeira Bienal, foi a primeira vez que eu vi as obras de Arte contemporânea ao vivo. Tínhamos, de vez em quando notícia ou outra. o Mário Bueno trazia pelo Sérgio Milliet, que foi um crítico de muito valor. Ele dava informações no Centro de Ciências Letras e Artes. Como ele trabalhava na Paulista, ele tinha jornais, e de vez em quando havia um artigo. Mas o impacto da obra ao vivo me fez de imediato acreditar na verdade do sentido da Arte, essencialmente criativa. Então, a mudança não me preocupava. Eu apenas fui com a idéia de descobrir. Pulei muito de galho em galho. Quando me defini, determinei que de fato era aquilo que eu queria. As palavras que eu queria dizer a minha coisa, eu tinha encontrado a minha capacidade, estava ali em dizer. Aí passei a fazer aquela coisa, acreditei e até hoje acredito. Virei as costas para tudo mesmo. No acadêmico eu também fui uma pessoa assim, com critério e cuidado de trabalhar. Eu acredito que eu tenha feito uma pintura acadêmica com certa seriedade, e trabalhos de um certo valor. Virei as costas de imediato, joguei aquele fã- clube sem pensar se eu poderia encontrar um outro fã- clube. Os componentes do Grupo Vanguarda já estavam nessa linha, não cuidamos de uma tendência, cada um ficou na sua. Era um Grupo de pintores dentro da linha contemporânea. A ruptura foi o conceito implantado aqui de Arte acadêmica. A ruptura foi aí. Eu sei que vingou o objetivo do Grupo Vanguarda. O Raul trazia todos os repórteres dos jornais de São Paulo e conseguia publicar aqui, a credenciar esse Grupo. Nesse tempo apareceram outros pintores dentro da linha contemporânea. É que aqui temos duas universidades e as duas têm a sua academia. E sei que a tendência aplicada nessas

escolas é a contemporânea. Por força, todo ano sai um grupo de formandos, e também uma porcentagem desse grupo se profissionaliza. Todo o ano esse número aumenta.

P- Você sente seu trabalho reconhecido?

T.P.- Nunca cuidei, nunca pensei na necessidade de ter que ser reconhecido. Não que eu ache que a Arte é uma coisa menor na vida. Não podemos impor como algo superior. É válido também a Arte como é válido o trabalho do sapateiro, do marceneiro, do pintor de casas, de todos os profissionais. Acho que também é uma profissão pintar. É válido também, não mais importante. Então não há razão para ser reconhecido. Porque acho que em Arte contemporânea, como é uma pintura essencialmente subjetiva... para você encontrar um eco favorável... é que você encontra não totalmente um gênio, o reflexo de uma criatura gêmea, na concepção das coisas... mas pessoas que enxergam, capazes de ler o que você escreveu com aquilo, capazes de fazer uma leitura daquilo que você fez, isso sempre teve pouco ou muito. Há quem tenha mais, tem uma pintura mais acessível. Agora, nunca dei maior importância para a pintura, do que para qualquer outro profissional, cada um faz a sua coisa. Nunca vi com esses olhos. Se você me convencer do contrário, eu aceito, não nego mais. Mais eu não deixei de trabalhar. O dia inteiro penso na minha pintura. Eu gosto de produzir, como se tivesse consumo aqui. Eu fiquei por aqui, não quis bater São Paulo. Me desiludi quando fui com o Mário bater galeria. Minhas bolinhas não eram aceitas. "Isso não é vendável. Financiar, gastar com uma exposição dessas, sem ter perspectiva de lucro, se engana... Mas você tem a perspectiva de retorno, você quer alugar a galeria? Você expõe..." Nunca mais corri. Nunca mais. Acabou. Sou muito grato a todo mundo que me convida às claras, precisa de cuidado, entende? É um espaço alternativo. Já vi que de fato é perigoso, não é um valor. Eu sou o pintor mais velho de Campinas. Eu sei que fui um incentivador do Mário, mas não ensinei nada para ele. Foi um companheiro. O trabalho dele é vendável, o meu não. Aqui não tem comércio ainda. Para você firmar um nome aqui em Campinas, é preciso você expor, três ou quatro por ano. Eu cheguei a falar: "Quem está começando hoje em Campinas, aqui já deveria ter um pouco de comércio." Até culpei os decoradores, culpei assim... sem razão. O término da decoração depende de quadros, satisfaz o cliente ir para São Paulo, tem mais variedade. Eles não fazem o sacrifício de apoiar um quadro de um campineiro. Põem na parede. Não fazem isso, não fazem mesmo. Essa arquiteta, a Adriana, colocou um quadro do Mário numa montagem. Pelo menos uma vez, mas fez... Esses decoradores, o compromisso deles é a decoração, não é o artista. Eles não pegaram aquele para fazer alguma coisa. Eu falei no jornal que os decoradores deveriam ter um consumo desse produto de Campinas. Existe esse consumo pelos decoradores. Então deveria haver atenção aos pintores de Campinas. Nesse sentido, Campinas é provinciana. Porque os decoradores não consomem coisas daqui? Consomem onde tem maior quantidade, maior competição de preços, é mais fácil para eles. Vão em São Paulo, onde tem fábrica de gravura, tem gravuras a tostão. Enfeita a casa do cliente. Uma variedade de coisa tremenda. Aqui os decoradores decoram e determinam. O cara tem a casa, mas não sabe que pode colocar mais um trabalho. Galerias comerciais existem. A Aquarela e a Vera Ferro, depois o Centro de

Convivência e o MACC. Existem outros que não vejo. Vejo nos jornais. Existem galerias novas, mas eu não conheço. A Cultura é do povo. Conheço um artista em São João da Boa Vista que vende para o Brasil todo. Pintor acadêmico, mas bom. O que ele faz é lindo, já faz até de olhos fechados. Construiu um palacete em São João, atelier mais lindo, a casa mais linda, fica em um paraíso, natureza morta, paisagens, cobre, frutas, tudo é lindo. Leiloeiros fazem fila na casa dele. Chama-se Marcondes. Precisa ver o que ele faz. Galeristas de São Paulo telefonam para ele, não vence o atendimento. O dia que eu o visitei, quando fui júri do salão, ele sabia, e levou o corpo de júri na casa dele. Fizemos um lanche lá e tudo. Mostrei uns quadrinhos dele modernos. Você faz isso porque sabe pintar, mas precisa estudar uma linha. Ele já estava com quadros numa linha, é um pintor. Mas é interessante, é comercial aquilo, pintura moderna comercial. A nossa pintura é séria demais, não é comercial. Todo mundo me chama de bonzinho, bobo, diz que eu não contribuo com nada. Eu sei que contribuo... Você veja, São Paulo nos recebeu com carinho e, acreditando nos elementos que compunham esse Grupo, São Paulo aglutina as iniciativas que vêm do interior. Muita gente acreditou e só deram atenção. Quando começamos, já existiam os grupos concretistas. Já existia tudo isso, entende? Aqui que não existia, São Paulo, Rio, estava cheio. Então eles se interessaram por nós. Podia ser que não tivesse nem dado bola. Me faz acreditar que, de fato, eles viram algum valor em nós. Isso foi bacana, entende? Isso fez com que de fato acreditássemos que estávamos no caminho certo, como trabalhar, estruturar o seu trabalho. Pelo menos, para mim, funcionou dessa maneira. Fiaminghi, Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Cordeiro, todos eles nos consideravam, nos consideravam amigos, isso com o maior dos elogios, com aquilo que estávamos fazendo... O que acontece é o homem errado no lugar errado. A gente não tem conhecimento de causa, assim, para criticar. Não sei do que depende, para nos espaços públicos que tem, promoverem alguma coisa. Depende de verbas, se tem verbas. De vez em quando acontecem coisas assim. Agora a não constância de eventos aqui, no Centro de Convivência, no MACC, a gente não sabe se é falta de direção, ou falta de verba. Então quem é? É o Prefeito? É a Secretaria? O que não considera não só prioridade, mas interesse também? Que seja interessante cuidar disso, e destinarem uma verba para isso? Então eu ignoro, não sei qual é a causa. Eu sempre acho que nunca tivemos o homem certo no lugar certo...

P- A que você atribui isso?

T.P.- Nunca procurei saber, entende? Ficar lá cara a cara com o Secretário e fazer certas perguntas. Eu julgo pelo que não acontece. Eu não acho falta de nada. Capital é capital mesmo. Que tenhamos aqui um milhão e duzentos mil habitantes, um exagero, mas suponhamos. São Paulo é doze milhões. Então, se aqui tem dez afeiçoados pela coisa, multiplique por dez, lá tem cem, já é um grupo. Dez não constitui grupo. No meu entender. Então, na capital tem um grupo pequeno em relação à população, mas grande na constituição de um grupo, já tem um tempo, já é um número, e afeiçoados à coisa. Hoje a geração é outra, já tem outra geração, os universitários, entende? O que mantém hoje aqui, são os universitários. São poucas as pessoas que vão a exposições, a não ser no dia da inauguração, que vai a família de quem pintou. Isso

no máximo. Eu tenho visto, são jovens, eu acho que é isso mesmo, as outras gerações não ligam para isso. Não faltou para eles isso. Hoje é uma coisa que falta para essa geração atual. Necessário que tenha isso aí... Não acho supérflua a Arte. Mas é para quem quer, é para quem tem necessidade, que existe uma coisa que ele se identifique. Uma linha de coisa que possa se identificar. Eu não respondo pelo Grupo, eu falo por mim. Eu nunca cuidei disso, eu pintei porque quero pintar. Se deixar de pintar, sei que não vou fazer falta... Acredito que o Grupo tenha feito alguma coisa, não é por Campinas e sim para eles. É de Campinas, fica para Campinas. Se fosse Limeira, ficava para Limeira, entende? A cidade que gerou isso aí, aconteceu... Suponhamos que o museu tivesse uma verba, um cara como Secretário cuidando de uma linha contemporânea, trouxessem eventos por aqui. O povo é que iria. Se não quisesse, não iria. Agora, um crítico sim, que esclareça a coisa. É que não temos crítico, né ?

P- Qual você entende tenha sido o papel do crítico de Arte?

T.P.- Esse pensamento veio agora. Como você acha que deveria ter, acontecesse eventos para que educasse o público, na formação de opinião. Você pode ver uma mancha, mas o crítico que está perto de você, diz é por isso, por aquilo... Então aí você fica sabendo... o que você ignora, você não faz juízo nenhum... O crítico ajuda, claro. A esclarecer, por força do argumento, esclarece. Você lembrou uma coisa boa: esse Grupo Vanguarda se posicionou assim, graças a esses argumentos. Onde pessoas esclarecidas que viam, observavam, onde havia um fundo de razão, uma verdade. Porque o Grupo Concretista, a cabeça de São Paulo era formada pelo Grupo Concretista, pessoas mais esclarecidas, isso no meu conceito. Então viram o Grupo Vanguarda, a intenção de cada um, achar que merecíamos um apoio, um carinho, se colocaram como amigos da gente, isso foi muito bacana, importantíssimo. Eles, sim, cuidaram do movimento. Todos eles trabalharam dentro de uma linha, cada um com seu aspecto visual de obra, mas era dentro da mesma linha, para que aquilo se colocasse aqui, vingasse. Isso foi importantíssimo, o Grupo Concretista. Daí no Rio nasceu o Neo-Concretismo. Mas a crítica que fizeram sempre enalteceram. Talvez eles foram culpados do Grupo se tornar importante. Na pintura acadêmica, eu sabia trabalhar com o material. Se eu fizer uma retrospectiva, vou encontrar razão por que se tornou original. Talvez não tenha sido tão original. Aquilo aconteceu acidentalmente. Na Arte, a maioria das coisas acontece acidentalmente. Havendo um olho, uma cabeça que passa a conceber efeitos... podia eu renegar aqueles efeitos, pois não era parecido em nada que eu conhecia. Naquela ocasião existiam dois pastelistas famosos que era em São Paulo: Colete Pujol e Genaro, ou qualquer coisa assim. Eles já faziam pastel. O meu não se assemelha com nada ao deles. E eu aceitei aquela minha linha. Se me colocaram como o maior pastalista, não fiz com essa intenção... Falta crítico aqui. Não é noticiário. Falta um crítico ferrenho, honesto, conhecedor profundo, pessoa honesta que busque em sua profissão, da atuação dele como crítico, buscando aprender também... Isso é importantíssimo. Vendo uma coisa nova, e não repudiar. Procurar entender, falar com o artista. Não acontece nada... Lidar com o povo, com aquela informação. Precisava um crítico nessa base. Nem São Paulo tem críticos mais. São Paulo foi a meca disso. Tem ? Aracy Amaral... tem as preferências dela, luta

por aquilo, tendenciosa. Ajudaria, portanto, a gerar outras coisas. Eu acreditei, quando veio a Unicamp para Campinas, que a Unicamp iria fazer uma coisa pela comunidade, ou seja, eles não assediam os críticos lá? Não fazem nada, talvez estejam fazendo certo, mas poderiam me responder. Quem falou que nós viemos aqui para cuidar das Artes plásticas? Não viemos para isso. Então eu fico quieto, desmonta... O Roberto Teixeira Leite está aí até hoje. O que tem feito? Não tem ido a exposição, não conheço ele pessoalmente. Então não procura. A cidade é grande. Mesmo que fosse pequena, se tivesse algum artista aí para cuidar... Não tem uma Delegacia da Cultura. O Laerte Zigiatti, que é um crítico, por ser delegado não é mais crítico. Diz que não é possível porque não tem verba nenhuma... Procure raciocinar e fazer alguma coisa sem verba. O Biojone uma ocasião foi coordenador no Centro de Convivência. Não faziam nada lá. Pegou quase tudo precário, mas fez. Valeu pela intenção, e fez. Chegou exposição, dele cobrar um tostão. Chegou a cobrar de mim também, para comprar lâmpada. Não deixava de fazer a exposição, nem deixar a iluminação precária. Até convite geravam em xerox. Tudo ele resolvia. Tentaram dentro do possível, não fez mais porque não deu... Agora, o espírito dele foi fantástico...

P- Como você vê o ensino das Artes?

T.P.- O ensino da Arte tem que ser apenas orientado, mas por uma pessoa que saiba enxergar. Esse orientador, esse professor tem que saber não digo o máximo, mas o suficiente para que a pessoa possa depois caminhar sozinha. Com duas palavras dele uma abertura de porteira para que ela possa caminhar, mas saiba ir até o fim. Aquele orientador, chega a ser pouco. O aluno depende muito dele para avançar. Depende dele caminhar mais. Não posso ir contra meus princípios. Eu sempre fui orientador, no acadêmico também. E não concebia usar borracha, corrigir qualquer desenho do aluno ou pintura. Procurava o máximo da pessoa. Era um exercício dentro da aula. Fora dali procurava fazer pesquisa, para compensar na aula seguinte um pouco mais, de como enxergar ele sozinho, em saber como transportar, no papel ou tela, aquilo que estava sentindo. Tinha o direito de fazer o que estava sentindo na hora. E os que ficaram, aproveitaram. Não que o que tudo que fazem hoje dependeram de mim, mas eu abri a porteira, os caminhos. Os percalços que encontraram, eles resolveram esses problemas totalmente com a capacidade deles. Mas a porteirinha quem abriu fui eu não contei que tinha um caminho, não porque não quis, porque não era possível. É porque o caminho é essencialmente pessoal...

P- O que foi a Bienal para você?

T.P.- Eu vi todas as Bienais. Todas são importantes, quantidades de elementos, de valores. Foram as primeiras Bienais, até a décima-quinta que o critério adotado era assim. Cada país tinha sua sala. Quem montava melhor eram os países do Primeiro Mundo, eram os Estados Unidos. A sala era extremamente luxuosa, criava-se um clima para a valorização da coisa exposta. Nas primeiras Bienais, salas imensas, Picasso, Miró, esses gênios, gente boa. Tivemos

a oportunidade de ver. Estive em museus. Agora, influencia o que eu faço. Agora é o que eu fazia. Não mudei, não tive um estalo. Eu analiso assim. O que é mais atual, mais de vanguarda, para também caminhar naquela linha, eu me contentei e me contento com o que faço. Talvez eu tenha tido influência, mas eu não noto. Não sei apontar onde. Não estou negando, ignoro, continuo fazendo a mesma coisa. Como te falei, o Grupo comprometia você como componente a produzir dentro de uma linha que estávamos defendendo. Então surgiram os salões como uma necessidade. É um estímulo, obriga aquele que se inscreveu a trabalhar com seriedade, a elaborar um trabalho bastante específico para aquele certame. Então a validade dos salões é imensa. É necessário que exista isso, com todos os critérios. Como já fui júri em muitos salões da região do estado de São Paulo, houve necessidade de adotar critérios, necessidade de ser complacente, tolerante com certas coisas, para que aquilo vingasse. Para ser mais rígido, é preciso esperar um pouco mais, para que aquilo vingue. Daí a importância dos salões. Campinas, naquela época, não possuía nada. Não houve o sentido cultural que se fazia aqui, entende? A cidade não tinha nada, um cinema. O teatro, constantemente tinha espetáculo. Porque tudo era mais fácil. Qualquer companhia de ópera que vinha a São Paulo, vinha a Campinas. De teatro, vinham aquelas declamadoras, Emma Gramático. Ela vinha no Rio e vinha a Campinas. Tinha uma argentina, quero lembrar o nome, uma declamadora, Bertha Sigert... não sei. Tinha esses clubes que além de grã-finos, era mais adulto que ia. Essas necessidades existiam. Dessas formações de grupos, de poesia, declamação... Era um esquema de vida diferente, atração era oferecida assim. Então podia se oferecer todo dia que tinha platéia. Hoje nós temos a televisão, que dá tudo. Tem toda essa influência. O rádio não tinha matado nada... Se ficasse em casa, não tinha nada para ver. Hoje mudou. Aqui é uma cidade de uma certa dimensão, de um certo compromisso com o povo. Secretário deveria já saber em que cabide estão pendurados esses elementos, para trazer para cá. O que está havendo em Indaiatuba, aquele Secretário de Cultura, será que foi "buscado", ou ele apareceu lá, ficou e vingou, o Wladimir Soares? Como é que aconteceu? Se souberem desse elemento capacitado, poderiam ir buscar, e poderiam ir. Ou o Prefeito acreditou nele. Ele nem sabia do valor dele. Transformou aquilo em uma atração. A gente precisa saber tudo isso o que está acontecendo aqui, é que desde um certo tempo já, não é más intenções, mas deveria planejar as coisas, entende? Ligado mais ao crítico... Aqui o que tem de pintores, é uma coisa desproporcional. Isso em relação a duas universidades que tem aí. Então gera pintores. Deveria ter um movimento intenso, galerias. Então também nunca tivemos uma galeria, a não ser a Aquarela, que são mais galeristas. Tivemos tantas que nasceram e morreram no dia seguinte, mas não foram galerias que quisessem trabalhar os artistas. Era uma loja aberta para uma exposição de quadros...

P- Thomaz, mais alguma coisa que você tenha a dizer ?

T.P.- *Você conversou bastante com a Maria Helena, Biojone? Biojone é polêmico. Bernardo é detalhista. A exposição dele é uma coisa de primeiro mundo. Ele é disso, entende? Ele tem uma carreira lá exposta.*

BIBLIOGRAFIA

1. AGUIAR, Teresa. O Teatro no Interior Paulista. São Paulo, T. A. Queiroz, 1992.
2. ALMEIDA, Célia Maria de Castro. O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: Razões e Paixões do artista-professor. Faculdade de Educação - UNICAMP. 1992.
3. ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. Col. Debates, São Paulo, Perspectiva, 1968.
4. BADARÓ, Ricardo de Souza Campos. O plano de melhoramento urbano de Campinas (1934-1962). Dissertação (Mestrado) Escola de Engenharia de São Carlos - Departamento de Arquitetura e Planejamento, 1986.
5. BARCELLOS, Jalusa. CPC da UNE. Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
6. BARRETO, Paulo Sérgio. O caracol e o caramujo: Artistas & cia. na cidade. IFCH. UNICAMP. 1994.
7. BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. trad. Hortência dos Santos, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.
8. BATTISTONI Duílio. Iniciação às artes Plásticas no Brasil. Campinas, Papyrus, 1990.
9. BELLUZZO, Anna Maria de Moraes (org.). Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo, Memorial UNESP, 1990.

10. BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. trad. Heindrun K. Mendes da Silva, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
11. _____ . Magia e técnica, Arte e Política. trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1993.
12. BLOOM, Allan. O declínio da cultura ocidental. trad. João Alves dos Santos. São Paulo, Best-Seller, 1989.
13. BRILL, Alice. Da arte da linguagem. Col. Debates, São Paulo, Perspectiva, 1988.
14. CARVALHO, Maria Cecília Maringoni (org.). Paradigmas filosóficos da Atualidade. Campinas. Papyrus, 1989.
15. CAVALCANTI, Carlos. Como entender a pintura moderna. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1981.
16. CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. trad. Enid Abreu Dobránszy, Campinas. Papyrus, 1995.
17. CHACAL, Ricardo de Carvalho Duarte. Drops de abril. São Paulo. Brasiliense, 1984.
18. CHALHUB, Samira (org.). Pós-moderno. Rio de Janeiro, Imago. 1994.
19. CHIPP, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. trad. Waltencir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
20. COELHO NETO, José Teixeira. O que é ação cultural. Col. Primeiros Passos, São Paulo, Brasiliense, 1988.
21. _____ . Usos da cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
22. COLI, Jorge. O que é arte. Col. Primeiros Passos. São Paulo. Brasiliense, 1981.

23. COLLI, Giorgio. O nascimento da filosofia. trad. Frederico Carotti. Campinas. Editora da UNICAMP, 1988.
24. CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna. trad. Adail Ubirajara Sobral et alii, São Paulo. Loyola, 1989.
25. COSTA, Flávio Moreira da. (org.) O mais belo país é o teu sonho. Rio de Janeiro. Record, 1995.
26. COSTA, Jurandir Freire. A ética e o espelho da cultura. Rocco, 1994.
26. COSTA, Marta Morais (org.). Estudos sobre o modernismo. Curitiba, Criar Edições, 1982.
27. DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro. Edit. Guanabara, 1990.
28. DUARTE JUNIOR, João Francisco. Fundamentos estéticos da educação. Campinas. Papyrus, 1988.
29. DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. Col. Debates. trad. Roberto Figurelli. São Paulo, Perspectiva, 1981.
30. FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e modernismo. Campinas. Mercado das Letras, 1994.
31. FALABELLA, Maria Luisa. História da arte e estética. Da mimesis à abstração. Rio de Janeiro. Elo Editora, 1987.
32. FERREIRA, Marieta de Moraes et alii. Abordagens e usos da história oral. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1994.
33. FIZ, Alberto. Investire in arte contemporânea. Milano Franco Angeli, 1995.
34. FONSECA, Dayz Peixoto (coord.) Grupo vanguarda (1958-1966). Campinas. MIS-Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
35. FORGHIERI, Yolanda Cintrão (org.) Fenomenologia e psicologia. São Paulo. Cortez, 1984.

36. FOUCAULT, Michel. Doença mental e psicologia. trad. Lillian Rose Shalders. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
37. _____ Microfísica do poder. trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. Graal, 1979.
38. FRANCASTEL, Pierre. Art et technique. Paris. Editions de Minuit, 1956.
39. GIDDENS, Antony. As consequências da modernidade. trad. Raul Fiker. São Paulo. Editora UNESP, 1991.
40. GILLES, Thomas Ranson. História do existencialismo e da fenomenologia. São Paulo. EPU, 1989.
41. GOMES, Eustáquio. Os rapazes da onda e outros rapazes. Campinas. Editora Pontes, 1992
42. GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. Aldo Bonadei: o percurso de um pintor. Col. Debates. São Paulo. Perspectiva USP, 1990.
43. GOULART, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro, Revan, 1993.
44. HALL, James. A experiência junguiana. trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo. Cultrix, 1986.
45. HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis. Vozes, 1993.
46. HELENA, Lúcia. Modernismo brasileiro e vanguarda. São Paulo. Ática, 1989.
47. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro. Rocco, 1992.
48. HONNEF, Klaus. Arte contemporânea. trad. Casa das Línguas. Benedikt Taschen Editores.
49. HUNE, Leda Miranda (org.). Profetas da modernidade. São Paulo. Sofia editora SEAF, 1986.
50. JAPIASSU, Hilton. Nascimento e morte das ciências humanas. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1978.

51. KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. trad. Alvaro Cabral. São Paulo. Martins Fontes, 1990.
52. KLEE, Paul. Diários. trad. João Azenha Júnior. São Paulo. Martins Fontes, 1990.
53. KRISTEVA, Julia. O sol negro-depressão e melancolia. trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro. Rocco, 1989.
54. KURZ, Robert. O colapso da modernização. trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.
55. LANE, Silvia T. Maurer. O que é psicologia social. Col. Primeiros Passos. São Paulo. Brasiliense, 1981.
56. LE GOFF, Jacques. A história nova. trad. Eduardo Brandão. São Paulo. Martins Fontes, 1993.
57. LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1993.
58. MANNONI, Octave. Um espanto tão intenso - a vergonha, o riso, a morte. trad. Alvaro Cabral. Campus Editora, 1993.
59. MATOS, Maria Izilda Santos de et alii. Na trama do cotidiano. Cadernos CERU. nº. 5. série 2, 1994.
60. MATOS, Silvia. O ensino das artes plásticas em Campinas. s. n. t., 1988.
61. MARTON, Scarlet. Nietzsche. São Paulo. Brasiliense, 1982.
62. MELLO, Maria Amélia (org.). Vinte anos de resistência. Rio de Janeiro. Espaço e Tempo, 1986.
63. MELO, Hygina Bruzzi de. A cultura do simulacro. São Paulo. Edições Loyola, 1988.
64. MENDES, Castro. Efemérides campineiras. (1739-1960) Campinas. Palmeiras, 1963.

65. MENNA, Filiberto. La linea analitica dell'arte moderna. Torino. Casa Einaudi, 1994.
66. MORAIS, Régis de. A educação do sentimento. São Paulo. Letras & Letras, 1992.
67. _____ . Cultura brasileira e educação. Campinas. Papyrus, 1989.
68. NOSEK, Leopold (org.). Álbum de Família- Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Casa do Psicólogo, 1994.
69. NUNES, Benedito. Introdução á filosofia da arte. São Paulo. Ática. 1989.
70. ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. trad. Ricardo Araújo. São Paulo. Cortez, 1991.
71. ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo. Brasiliense, 1985.
72. _____ . Cultura e modernidade. São Paulo. Brasiliense, 1991.
73. OSTROWER, Fayga Perla. Universos da arte. Rio de Janeiro. Campus, 1986.
74. PAZ, Octávio. Los hijos del limo. Barcelona. Editora Seix Barral, 1981.
75. _____ . História Geral da Arte. Madrid. Ediciones del Prado. Outubro. 1995.
76. PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Col. Debates. São Paulo. Perspectiva, 1981.
77. _____ . Mundo, homem, arte em crise. Col. Debates. São Paulo. Perspectiva, 1975.
78. PINTO, Virgílio Noya. Comunicação e cultura brasileira. São Paulo. Ática. 1986.
79. PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

80. PONTY, Maurice-Merleau. Humanismo e terror. trad. Naume Ladosky. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1968.
81. PRADO JÚNIOR, Caio. O que é filosofia. Col. Primeiros Passos. São Paulo. Abril Cultural-Brasiliense, 1984.
82. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Variações sobre a técnica de gravador no registro de informação viva. São Paulo. CERU. FFLCH-USP, 1983.
83. READ, Herbert. A redenção do robô. trad. Fernando Nuno. São Paulo. Summus, 1986
84. _____ . O significado da arte. trad. A. Neves Pedro. Lisboa, Ed. Ulisséia, 1968.
85. REZENDE, Antonio Muniz de. Crise cultura e sub-desenvolvimento brasileiro. Campinas. Papyrus, 1982.
86. RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.
87. SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. Col. Primeiros Passos, São Paulo. Brasiliense, 1993.
88. SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. trad. Roberto Schwary. São Paulo. Iluminuras, 1989.
89. SEVERINO, Antonio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. São Paulo. Cortez & Moraes, 1978.
90. SODRÉ, Muniz. A máquina de narciso. São Paulo. Cortez, 1990.
91. SODRÉ, Nelson Werneck. A luta pela cultura. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil Editora, 1990.
92. STERN, J. P. As idéias de Nietzsche. trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo. Cultrix, 1978.
93. TARCOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo. trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

94. TOURAINE, Alain. Crítica da modernidade. trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis. Vozes, 1994.
95. VON SIMSON, Olga de Moraes. Experimentos com história de vida. São Paulo. Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988.
96. WOLFF, Janet. A produção social da arte. trad. Waltencir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
97. ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. São Paulo. Nobel - EDUSP, 1991.

OUTRAS FONTES

1. Acervo de fitas **MIS/Museu da Imagem e do Som-Campinas**: Do tombo 0111 até 0122 - Depoimentos dos Membros do Grupo Vanguarda.
2. Arquivos de jornais **MIS/Museu da Imagem e do Som - Campinas**. Jornal de Hoje - 1981 - Campinas, S.P.
3. Acervo de fitas do Instituto Cultural Itaú-Centro de Informática II. O Grupo Vanguarda e o surgimento do modernismo em Campinas - 22 de Setembro de 1992.
4. Banco de Dados Informatizado. Módulo Pintura no Brasil - Síntese das Artes Plásticas em Campinas. Instituto Cultural Itaú-Centro de Informática e Cultura II. São Paulo-1992
5. Catálogo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC). Campinas-1992
6. Revistas do **Centro de Ciências Letras e Artes - Campinas**. Jornais do Centro de Ciências Letras e Artes - Manifesto do Grupo Vanguarda - Julho 1958. Campinas.
7. Arquivos do **Jornal Correio Popular**. Jornais de 1957 a 1994.