



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Lucas Porfirio Sanches

“Queimada na Serra”, de Camargo Freire:

sobre a trajetória de um (des)conhecido quadro pertencente ao Museu da
Imigração do Estado de São Paulo.

São Paulo

2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Lucas Porfirio Sanches

“Queimada na Serra”, de Camargo Freire:

sobre a trajetória de um (des)conhecido quadro pertencente ao Museu da
Imigração do Estado de São Paulo

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de ESPECIALISTA em Museologia, Cultura e Educação, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Lima Junior.

São Paulo

2023

Banca Examinadora

Carlos Lima Júnior

Gabriela Pessoa de Oliveira

Felipe Martinez

Agradecimentos

Dedico este trabalho, primeiramente, aos professores, colegas e coordenadores do curso de Especialização (Lato Sensu) em Museologia, Cultura e Educação da PUC SP que possibilitaram a realização deste trabalho, tanto com as oportunidades de estudo quanto com a visita realizada ao Museu da Imigração no ano de 2022, na qual se originou a ideia para o tema deste trabalho. Em segundo lugar, agradeço ao professor Carlos Lima Junior por me orientar neste trabalho de pesquisa; meu primeiro, ao lidar com os erros e as ansiedades de um novato sempre com paciência e compreensão. Não poderia deixar, também, de agradecer ao Museu da Imigração e todos/as os/as seus/suas funcionários/as, principalmente os da reserva técnica: a conservadora Eloísa Martins Galvão e a analista de documentação museológica Luciane Santesso pois, sem a sua ajuda sempre prontamente oferecida e o contato fácil, este trabalho não seria possível. Gostaria de agradecer também aos funcionários/as e professores/as de instituições que foram imprescindíveis para a pesquisa desta monografia: a biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH - USP, a biblioteca da ECA - USP, a biblioteca do IEB - USP, a biblioteca Walter Wey, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a biblioteca Mário de Andrade e o Arquivo do Estado de São Paulo. Gostaria de agradecer ainda ao Secretário de Valorização da Cultura de Campos do Jordão, Benilson Antonio Toniolo de Oliveira; ao historiador e fotógrafo Edmundo Ferreira da Rocha e ao biógrafo de Camargo Freire, Carlos Gouvêa, pelas conversas e perguntas respondidas sem as quais também não seria possível a realização deste trabalho. Por último, gostaria de agradecer aos meus pais, Marcio Sanches e Marcia Porfirio Sanches, assim como meu irmão, Tiago Porfirio Sanches, por sempre me apoiarem em minhas empreitadas, por mais que, não incomum, elas demorem a se concretizarem.

Resumo

SANCHES, Lucas Porfirio. **"Queimada na Serra", de Camargo Freire:** sobre a trajetória de um (des)conhecido quadro pertencente ao Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

Esta monografia analisa a trajetória do artista plástico Expedito Camargo Freire (09 de junho de 1908 - 13 de maio de 1991) desde seus primeiros anos de formação artística até seu momento final de consagração nos círculos dos quais participava. Isso é feito com base no conceito de trajetória e tem como fonte principal excertos de matérias de jornal da crítica especializada em arte acessados através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Isso é feito para embasar a análise de uma obra deste artista intitulada "Queimada na Serra", pertencente ao Museu da Imigração de São Paulo, tendo como principal base teórica a discussão sobre proveniência e musealização de obras de arte. Faz-se, assim, uma análise pormenorizada da obra enquanto objeto/artefato, ao tratar de sua proveniência, circulação e propondo possíveis maneiras de expô-la dentro do Museu que está acervada.

Palavras chave: Camargo Freire; Queimada da Serra; proveniência; trajetória; Museu da Imigração; Campos do Jordão.

Abstract

SANCHES, Lucas Porfirio. **“Queimada na Serra” [Burn in the Mountain Range], of Camargo Freire:** about the trajectory of an (un)known painting belonging to the Museum of Immigration of the State of São Paulo.

This dissertation examines the trajectory of the visual artist Expedito Camargo Freire (June 9th, 1908 - May 13th, 1991) since the first years of his artistic formation until his final moment of consecration in the circles he participated in. That is done utilizing the concept of biographical trajectory and has, as its main source, excerpts of newspaper articles of art critics accessed through the National Libraries Digital Newspaper Archive. That is done to support and give meaning to the analysis of one of this artist's works titled “Queimada na Serra” [Burn in the Mountain Range] which belongs to the Immigration Museum of the State of São Paulo. This work also has, as its main theoretical foundation, the discussion of provenance and the institutionalization of works of art into museums. With that, this monograph intends to do a detailed analysis of the artwork as an object/artifact, dealing with its provenance, circulation, and proposing possible ways to expose it within the institution that owns it.

Key words: Camargo Freire; Queimada na Serra [Burn in the Mountain Range]; provenance; trajectory; Museum of Immigration; Campos do Jordão.

Lista de Figuras

Figura 1 - foto da obra “Queimada na Serra” na reserva técnica do MI.....	10
Figura 2 - Expedito Camargo Freire, <i>Queimada na Serra</i> , 1953, óleo sobre tela, 116cm x 89cm.	11
Figura 3 - Expedito Camargo Freire. <i>Alto do Lajeado</i> , 1944, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes.	49
Figura 4 - Expedito Camargo Freire. <i>Vila Maria</i> , 1948, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes.	51
Figura 5 - Paulo Gagarin. <i>Lago de Umuarama (Campos do Jordão)</i> , 1937, óleo sobre tela, 49 x 39cm.	53
Figura 6 - Paulo Gagarin. <i>Vale de Umuarama</i> , 1944, óleo sobre tela.	54
Figura 7 - Expedito Camargo Freire. <i>Namorados</i> , 1956, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes.	55
Figura 8 - Expedito Camargo Freire, <i>Granada, Espanha</i> , 1960, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes.	58
Figura 9 - Detalhe da página do Diário Oficial onde se encontra a premiação recebida por Camargo Freire.	64
Figura 10 - Edmundo Ferreira da Rocha, <i>Participando de importante reunião no Rotary Clube</i> , reprodução de fotografia, Arquivo Edmundo Ferreira da Rocha.	69
Figura 11 - Edmundo Ferreira da Rocha, <i>Exposição de Quadros de sua Autoria</i> , reprodução de fotografia, Arquivo Edmundo Ferreira da Rocha.	70
Figura 12 - Expedito Camargo Freire. <i>Auto-retrato</i> , 1948, óleo sobre tela.	71
Figura 13 - Expedito Camargo Freire, <i>Queimada na Serra</i> , 1953, óleo sobre tela, 116cm x 89cm.	74
Figura 14 - visão geral do verso de “Queimada na Serra”.	75
Figura 15 - detalhe do canto superior direito da tela.	77
Figura 16 - detalhe do canto superior esquerdo da tela.	78
Figura 17 - detalhe do lado esquerdo da tela.	79
Figura 18 - detalhe da parte inferior do quadro, à esquerda, próximo ao centro.	80

Sumário

Introdução	09
Capítulo 1 - A Carreira de um artista	21
1.1 Camargo Freire e os esquecidos “Primeiros Mestres”	21
1.2 O Núcleo Bernardelli: Modernismo e Academia	23
1.3 De Campinas para o Rio de Janeiro: um aspirante a artista em movimento	27
1.4 A crítica	33
1.5 Duas biografias sobre um mesmo pintor	42
Capítulo 2 - Prêmios e Salões: a trajetória de um artista	48
2.1 Prêmio da Caixa Econômica Federal (1944)	48
2.2 Prêmio de viagem ao país (1948) e prêmio de viagem ao exterior (1956)	50
2.3 A Retrospectiva de Camargo Freire (1960)	57
2.4 A Escola e o Salão Nacional de Belas Artes no Brasil	59
2.5 O Salão Paulista de Belas Artes	64
2.6 Comparações, contradições e idiossincrasias	68
Capítulo 3 - Queimada na Serra: a trajetória de um quadro de Camargo Freire	75
3.1 A obra	75
3.2 De onde veio esse quadro? Algumas reflexões em torno dos estudos de “proveniência”	80
3.3 Ver e ser visto	86
Conclusão	91
Referências Bibliográficas	96
Referências Impressas	101
ANEXO A	107
ANEXO B	115

Introdução

O presente trabalho de conclusão de curso tem duas problemáticas que se complementam: a primeira é estudar a trajetória de Camargo Freire, um artista de Campos de Jordão (São Paulo) que, apesar de ter sido bem sucedido em vários dos principais círculos de reconhecimento da sua época, não entra para os cânones da história da arte nacional. Entretanto, não se pretende aqui resgatar algum "grande herói do passado" de forma acrítica e despretensiosa, mas sim entender porque esse artista foi celebrado no seu tempo e hoje não é mais. Para tanto, procura-se apresentar as principais obras dele, tendo especial atenção para sua recepção e musealização. Neste sentido, a segunda e, principal, preocupação deste trabalho, é com o circuito social de um quadro específico de autoria de Freire. Explico-me melhor nas linhas abaixo.

Esta pesquisa só teve início por conta de uma tela presente no fundo da reserva técnica do Museu da Imigração (MI), em São Paulo. De autoria de Camargo Freire, a tela intitulada “Queimada na Serra”, de 1953, se encontra em uma pequena pinacoteca organizada pelo MI na sua reserva técnica que conta também com outras pinturas a óleo de diferentes temas como cenas de gênero e, sobretudo, de retratos. Naquele momento, a turma do curso fazia uma visita para conhecer a reserva técnica do museu, lá, a conservadora Eloísa Martins Galvão e a analista de documentação museológica Luciane Santesso muito gentilmente nos apresentaram o acervo da instituição e discutiram conosco o caráter daquela coleção, inclusive o pequeno conjunto de quadros colocados em uma parede ao fundo da sala, dos quais “Queimada na Serra”, é um dos maiores e o que me chamou mais a atenção. Em conversas com aquelas profissionais no dia e em datas posteriores ficou claro que a obra se encontrava ao menos um pouco deslocada dentro do propósito daquele museu, já que o artista não era imigrante, muito menos a obra tratava do tema da imigração; na verdade, aquele quadro chegou às mãos do MI por ter sido parte dos objetos que se encontravam na Hospedaria dos Imigrantes¹ no momento de seu tombamento, que passam todos a pertencer ao referido museu.

¹ A Hospedaria dos Imigrantes, no bairro da Mooca, em São Paulo, foi uma instituição que recebia e acolhia os imigrantes vindos do porto de Santos e que tinham a intenção de trabalhar na cidade ou no interior do Estado, ela funciona até 1978 e em 1982 o prédio é tombado pelo Condephaat. Em 1993 cria-se o Museu da Imigração naquele mesmo edifício.



Figura 1 - foto da obra “Queimada na Serra” na reserva técnica do MI, nota-se que não há um discurso entre as obras, até porque não estão em exposição.

O interesse por aquela obra "deslocada" no acervo do MI instigou-me a conhecer melhor quem era o seu autor. Foi então que constatei que "Queimada na Serra" não era a única tela dele a estar “escondida” em uma reserva técnica. A partir de uma pesquisa nas suas bases de dado, foi possível concluir que Camargo Freire tem obras em grandes museus do país como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Palácio da Boa Vista. Entretanto, nenhuma delas é exposta desde, pelo menos, 1960, em uma exposição retrospectiva de Freire no MNBA.



Figura 2 - Expedito Camargo Freire, *Queimada na Serra*, 1953, óleo sobre tela, 116cm x 89cm.

É importante dizer que, de acordo com sua ficha catalográfica², “Queimada na Serra” teria sido exposta pelo MI a partir de 2005 e até algum momento antes de 2010, momento no qual a instituição se chamava “Memorial do Imigrante”, e que funcionava de maneira diferente de hoje. Ulpiano Bezerra de Meneses em seu famoso artigo “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico” de 1994, discute, entre outras coisas, uma modalidade de museu que era justamente a que o Memorial seguia: os chamados “living museums” ou, em tradução livre, museus vivos. Eles consistem, basicamente, em tentar reproduzir um passado desejado de forma a trazê-lo, supostamente o mais intacto possível, para o presente.

“Começou-se com a reprodução de edifícios, espaços e objetos, chegando-se a estruturas complexas, como cidades inteiras (tal é o caso de Colonial Williamsburg, na Virgínia, EUA). Terminou-se com a

² Esta ficha está inserida no final deste trabalho, no Anexo A.

reprodução de situações e ações, com a completa teatralização da exposição (Anderson 1984, 1985, Leon & Piatt 1989, Wallace 1989, Wilkinson 1993). Já no Museu de Skansen havia músicos ambulantes e dançarinos folclóricos, exibindo-se pelas ruas. Em outros museus, há os chamados *third person interpreters* que, vestidos a caráter, funcionam como guias - condição em que, por exemplo, podem aparecer fabricando velas com tecnologia e materiais antigos (as quais serão depois vendidas, obviamente a preços atualizados) ou ministrando aulas de música em cravos originais ou reproduzidos. Em Mystic Seaport, Connecticut, estaleiro do século XIX, os guias, em roupas modernas, demonstram técnicas de fabricação, por exemplo, de barris. Em Old Sturbridge Village, no Massachusetts, estabelecimento rural dos séculos XVIII-XIX, os técnicos em zootecnia procuraram até mesmo reconstituir características biológicas dos plantéis antigos (receio que carrapatos ou pragas do gado tenham sido anacronicamente excluídos desta regressão genética).” (Meneses, 1994, págs. 33 e 34).

Meneses problematiza o funcionamento de alguns museus dessa modalidade e já deixa claro, nas entrelinhas, o porque não aprecia esse tipo de performance: anacronismo, ou seja, essas instituições procuravam fazer algo impossível aos olhos de um historiador, e mais, algo com uma pedagogia danosa, que tenta reproduzir o passado, de maneira laudatória e pouco acrítica.

A maneira que o Memorial da Imigração se apropriava desse conceito era através da montagem de salas que reproduziam o funcionamento da Hospedaria no século XX, misturando objetos do acervo com objetos cenográficos, feitos para complementar a atmosfera do ambiente. Temos um exemplo de uma dessas salas na já citada ficha catalográfica de “Queimada na Serra”, a chamada “Sala do Diretor”, da qual o quadro participou a partir de 2005. Sem fotos ou outros registros visuais mais precisos, é difícil saber de que forma, exatamente, o quadro foi exposto³, só o que é possível sugerir é que a tela tenha pertencido à decoração da sala do diretor da Hospedaria em algum momento, já que o objetivo era reproduzir aquele ambiente.

De qualquer modo, gostaria de retornar ao texto de Ulpiano (1994) mais uma vez. Nele, o autor defende a centralidade da cultura material nas comunicações dos museus, e sobretudo os de gênero histórico; ou seja, para que o museu consiga de fato contribuir para a construção de conhecimento sobre o assunto que ele aborda, o ponto de partida das suas exposições devem ser os objetos do acervo, assim tratados, então, como documentos, qualificando a exposição como pesquisa.

³ Perguntas como se o quadro tinha alguma legenda explicativa, iluminação própria, ou se ocupava lugar de destaque na montagem continuam, até o presente momento, sem respostas.

A inserção de “Queimada na Serra” na modalidade museológica descrita acima tem como objetivo demonstrar um ponto importante da reflexão desta monografia: que o quadro não teria sido tratado de maneira “adequada” pela instituição na época, ou seja, ele não teria sido problematizado dentro da exposição, mas sim, mobilizado no sentido de complementar a narrativa de passado ali construída, sendo explorado, portanto, apenas um fragmento do seu histórico.

A conclusão acima não é pequena, pois significa que a tela, mesmo tendo sido exposta, nunca foi devidamente estudada; nunca teve seu “lugar ao Sol” em uma exposição que a tratasse como documento histórico, com percurso e recepção próprios. Apesar de esquecida pela historiografia da arte brasileira, a pintura de Freire foi vencedora de um prêmio no Salão Paulista de Belas Artes (SPBA)⁴, inserida na produção de um artista de renome no campo artístico da sua época. Esta monografia procura, justamente, não só perseguir a história da a tela, e suas condições de musealização, mas, também, compreendê-la a luz da trajetória de um pintor cuja atuação, também relativamente obscurecida na historiografia da arte brasileira, merecia ser estudada. Ao buscar o nome de Freire nos chamados “Dicionários de arte” que, se dedicam a catalogar os nomes e a atuação de parte dos artistas atuantes de um dado período, apenas dois citam Camargo Freire: “Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos”, editado por Carlos Cavalcanti em 1974, e “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil” editado em 1969 por Roberto Pontual. Ambos tentam reconstruir de forma simples a trajetória profissional de Freire e fazem comentários breves sobre sua obra.

Dito isso, parto agora para explicitar com mais detalhes a metodologia utilizada neste trabalho. O debate sobre como se dá o processo de consagração de um artista já foi muito discutido na historiografia da arte⁵, um trabalho neste campo é o estudo de Nuria Peist Rojzman, de 2005, que discute a ideia de núcleos de consagração, tendo como base a bibliografia sobre o assunto, principalmente Alan Bowness (1990) e Nathalie Heinich (2008). Para a autora, a ideia de Bowness sobre os chamados “círculos de consagração”⁶ é interessante, mas acaba por compartimentalizar um processo que seria mais difuso, portanto, se utilizando também das considerações de Heinich sobre o assunto, ela aventa a possibilidade de “núcleos de reconhecimento” que poderiam ser identificados no tempo e no espaço, e agregariam os

⁴ Falarei mais sobre este certame no capítulo dois.

⁵ Alan Bowness (1990), Pierre Bourdieu (1992), Nathalie Heinich (2008), Vicenç Furió (2000), entre outros.

⁶ São quatro: o círculo dos pares, que primeiro legitima o artista; o dos críticos, curadores e diretores de museu, que aumentam a rede de relacionamentos do artista; o do “mercado”, ou, dos colecionadores e *marchands*, que trazem reconhecimento financeiro e o do “público”, o último e mais difícil de agradar; ao estar bem estabelecido nos outros círculos, este seria o último desafio do artista em sua trajetória, mas também o mais importante quando o assunto é consagração.

círculos de Bowness em um lugar só. Isso significa dizer que os agentes propostos por Bowness não estariam tão dispersos quanto a sua teoria sugere, ao contrário, eles trabalhariam juntos: artistas, críticos, colecionadores, curadores, intelectuais, etc. Todos também à procura de reconhecimento no campo e do campo, ou seja, os núcleos procuravam o reconhecimento próprio, pessoal, mas também do seu entendimento sobre arte, principalmente arte moderna.

Ao invés de Bowness, que identifica os círculos se sucedendo no tempo, Rojzman, então, identifica esses “bolsões” de atuação, que poderiam, inclusive, existir concomitantemente e entrar em conflito uns com os outros. Avançando no tempo, esses núcleos deixam de ter um caráter militante e inovador, e passam a integrar grandes instituições como museus e universidades; no Brasil dos anos 30 isso é muito claro, com a entrada de vários artistas e intelectuais da chamada “geração de 20” na máquina estatal, liderados pelo plano cultural de Getúlio Vargas (Simioni, 2013).

Uma pesquisa rasa sobre o chamado “Núcleo Bernardelli” já poderia deixar claro que esse grupo poderia ser encaixado na teoria de Rojzman pois de fato reunia esses vários agentes em um lugar só e, as vezes, em uma pessoa só, como foi o caso de Quirino Campofiorito, artista consagrado e crítico de arte prolífico na imprensa carioca dos anos 30 e 40. É por isso que este trabalho contém uma análise detalhada sobre o que foi o Núcleo, pois Camargo Freire, tendo participado dele, teve ali sua primeira experiência no campo, apesar de não ter começado seus estudos artísticos naquele contexto.

Nesta altura do campeonato, ou seja, quando os nomes dos artistas estão sendo reunidos em grandes dicionários, Rojzman também menciona outras coisas que levam o artista à consagração, como monografias ao seu respeito, exposições individuais ou compartilhadas de retrospectiva, e mesmo o preço das obras. Monografias não há, entretanto Freire realiza sim uma exposição solo no MNBA em 1960, a única de sua carreira, já depois de ter ganho todos os grandes prêmios do Salão Nacional de Belas Artes, fato que será mais discutido no corpo do trabalho.

As informações dadas até aqui sobre a trajetória de Freire foram retiradas, em grande parte, da literatura especializada da época, analisada através do banco de dados extensivo de jornais e revistas dos séculos XIX e XX do Brasil, digitalizados e disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que conta uma ferramenta de busca especializada, permitindo ao pesquisador que procure por ocorrências de nomes específicos, sendo, hoje, uma ferramenta inestimável para quem deseja realizar pesquisas nesse tipo de fonte.

Outras fontes utilizadas foram os dicionários de arte já mencionados; os catálogos do SNBA e do SPBA, disponibilizados, respectivamente, pela Universidade Federal do Rio de

Janeiro e pela Biblioteca Mário de Andrade⁷ e também um dossiê criado pela prefeitura de Campos do Jordão, cidade na qual Freire viveu e trabalhou a maior parte da sua vida, para o evento do aniversário de cem anos do seu nascimento, em 2008, que conta com uma breve biografia do artista, assim como uma coletânea de obras e fotos suas, entre outros documentos. No sentido de listar todas as fontes utilizadas, menciono por último, mas não menos importante, a tela “Queimada na Serra” que, no terceiro capítulo, é analisada a fundo⁸.

Para além da crítica especializada e dos catálogos, também é importante considerar outros escritos sobre o artista, ou seja, quem mais falou sobre Camargo Freire? Como dito anteriormente, não há estudos verticalizados a respeito de sua produção artística realizados no campo acadêmico. No entanto, pude identificar duas biografias sobre ele: a publicada pela prefeitura de Campos do Jordão em 2008⁹, com autoria de Carlos Gouvêa. E um livro escrito em 2012 pelo advogado e escritor Pedro Paulo Filho chamado “Camargo Freire: o pintor da paisagem de Campos do Jordão”.

O primeiro é especialmente interessante pois, em conversa com o autor, obtive a informação que, para escrever o livro, ele teve acesso ao que pode ser considerado o arquivo de Camargo Freire. Isso significa que, através da família do artista, ele teve acesso a um conjunto de materiais guardados por Freire durante sua vida inclusive, mas não limitado a: prêmios (troféus e medalhas), diários, fotografias, documentos (certidões de nascimento, casamento, etc.), recortes de jornais e revistas nas quais deu entrevista ou foi discutido por críticos, materiais de sua vida acadêmica (como professor) e muito mais. Fazer uma pesquisa neste mesmo acervo era um dos objetivos iniciais deste trabalho, entretanto, achá-lo se tornou uma tarefa infrutífera, o próprio Carlos Gouvêa já havia perdido contato com a família a alguns anos, e nenhum dos outros agentes que eu acionei souberam informar onde poderia se encontrar tal material. Assim, este livro, especificamente, assumiu um caráter duplo na presente pesquisa, já que ele pode ser tratado, ao mesmo tempo, como fonte e como documento, o que propõe uma questão metodológica interessante que deve ser tratada aqui: quando tratá-lo como fonte e quando como documento? E por que? Para isso deve-se definir aqui o que significam, justamente, “fonte” e “documento”. Ulpiano Bezerra de Meneses, em uma conferência de 1997, faz uma discussão que nos pode ser muito útil, em dado momento do texto, ele trata da diferença entre objeto histórico e documento histórico: a primeira categoria, muito presente em

⁷ Estes últimos, apenas fisicamente.

⁸ Marcelo Rede (1996) defende o uso da cultura material de uma sociedade como documento para pesquisa, ao invés de como ilustração de um argumento produzido a partir de fontes textuais. Ulpiano Bezerra de Meneses (1997), já citado aqui em outra capacidade, também defende este ponto.

⁹ E republicada em papel, no ano de 2021, pela editora Casa Cultura.

museus, trataria de um tipo de objeto que supostamente tem seu valor expresso na sua “aura”, em sentido benjaminiano; ou seja, não se trata do seu valor de uso, mas sim de “culto”. Meneses usa o exemplo de objetos com “vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil”¹⁰, estes seriam históricos por estarem, de alguma forma, “espiritualmente” vinculados a tais eventos. Este seria o valor dos objetos “antigos” que, já sem utilidade prática, passam a encerrar dentro deles mesmos a época da qual eles provêm.

Com certeza não era o objetivo de Meneses que os pesquisadores que lessem seu texto passassem a classificar objetos como um ou outro, entretanto, é interessante notar aqui que o objeto em questão (a biografia de Camargo Freire) definitivamente não se encaixa neste quadro, pelo contrário, é justamente pela sua função de livro (um objeto desenhado para conter e transmitir informações), ou seja, sua função primeira e principal que surge a dúvida presente. O texto propõe uma observação interessante mais a frente.

“O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica.” (Meneses, 1997, p. 7)

Este trecho deixa bem mais claro o argumento construído aqui, principalmente com a imagem do suco do limão, qualquer informação retirada do suporte, por mais que escrita em um sistema organizado de uma língua natural e que poderia ser facilmente retirado por qualquer um, irá participar do jogo de retórica proposto pelo historiador, ou seja, as informações têm o mesmo valor, pois passam pelo crivo de uma pessoa treinada para analisar os objetos com uma ótica metodológica sistematizada.

A última tarefa, proposta também pelo trecho acima é, justamente, explicitar esses procedimentos. Como se trata de um trabalho que analisou um conjunto documental importante e que esta monografia não pode ter acesso, as falas de Camargo Freire, as datas mencionadas, as fotos e os personagens envolvidos assim como as suas relações familiares e de amizade serão tomadas como informações confiáveis para as intenções desta monografia. Isto, claro, sendo

¹⁰ Definição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para objetos que merecem ser patrimonializados.

considerado em comparação com outras fontes analisadas como a hemeroteca digital e os catálogos das exposições, quando houver (e se houverem) divergências de informação, essas serão informadas.

É importante lembrar, também, que a biografia escrita por Carlos Gouvêa, em sua primeira publicação, vem incluída em um dossiê na ocasião do já mencionado aniversário de cem anos do nascimento de Camargo Freire, celebrado em 2008. Na forma de um *site*, o dossiê é um compilado de informações e documentos coletados por uma série de pesquisadores jordanenses que contêm, além da mencionada biografia, diversas fotografias da vida do artista, depoimentos de ex-alunos e uma coletânea de imagens de suas obras. Sobre este último conjunto, enquanto ele pode ser verificado pela existência da assinatura característica de Camargo Freire presente em todos os trabalhos, a maioria não contém informações da sua proveniência, ou seja, data de fabricação, local onde se encontra, tamanho, se participou de algum evento, se foi ou estão expostas, etc. Dessa maneira, todo o dossiê pode ser visto sob a mesma perspectiva concatenada acima, a partir do texto de Ulpiano Bezerra de Meneses e com certeza será tratado com o devido cuidado no restante deste trabalho.

Já o segundo livro, “Camargo Freire: o pintor da paisagem de Campos do Jordão”, de Pedro Paulo Filho, impõe um debate similar ao anterior, até porque, como será abordado no capítulo 2, ele pode ser visto como uma expansão do trabalho de Carlos Gouvêa, reunindo mais fontes e trazendo mais informações sobre a vida e o legado de Camargo Freire. Assim, a mesma conclusão do parágrafo acima é cabível: as informações serão postas em confronto com outras fontes analisadas. Não obstante, há algo a mais que deve ser levado em consideração neste caso. Infelizmente, não foi possível realizar uma conversa com o autor do livro, Pedro Paulo Filho, pois este veio a falecer em 2014. Por último, gostaria de agradecer a biblioteca Walter Wey¹¹ e todos os seus funcionários por terem este livro em seu rico acervo de artes plásticas e por facilitarem o trabalho deste pesquisador no seu espaço.

Dando continuidade ao texto, gostaria de me deter por um momento em um termo que já apareceu algumas vezes aqui desde as primeiras linhas mas que merece uma explicação mais detida. Refiro-me ao conceito de trajetória.

Lilia Moritz Schwarcz em artigo de 2013 intitulado “Biografia como Gênero e Problema” propõe uma discussão interessante: como fazer a biografia de um sujeito? Esse não é um gênero novo na escrita da História e, diz Schwarcz, pode ser visto com muitos maus olhos dada a proeminência que teve em criar e reproduzir discursos da elite, já que os biografados

¹¹ Pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

eram, comumente, os “grandes homens”. Porém, seria então o caso de abandonar o gênero por completo? A autora diz que não e que, a bem da verdade, isso nunca foi feito, sendo a biografia ainda considerada um dos meios de se “fazer História”. Como, então, trazer essa formulação para as especificidades pedidas pelo nosso século?

“Assim, quer me parecer que, sem descurar das especificidades do indivíduo analisado, é preciso sempre situar o agente em seu grupo e no contexto social em que se encontra inserido. Nessa direção, valeria quem sabe trocar a noção de biografia pelo conceito de trajetória: trajetória de relações – do indivíduo em relação ao grupo em seus diversos campos sociais, como pretende Bourdieu –, mas também trajetória de geração, como mostra Schorske em seu trabalho sobre Viena no final do século.” (Schwarcz, 2013, p. 56).

A palavra “trajetória” não é usada por acaso nesta monografia, mais do que uma simples escolha semântica, essa é uma modalidade de biografia proposta no texto de Schwarcz que pretende auxiliar o pesquisador na resolução de alguns dos impasses que ele pode encontrar ao se propor a fazer um trabalho biográfico. O trecho acima deixa claro um dos norteadores principais desta modalidade, considerar o indivíduo no seu meio: as relações que ele faz, com quem ele interage (e quem interage com ele), que estratégias ele mobiliza, quais seus objetivos com o grupo, etc.

É possível dizer que os dois primeiros capítulos deste trabalho se dedicam a esse mapeamento: os primeiros professores de Camargo Freire, o Núcleo Bernardelli, os salões de belas artes, os prêmios, a crítica, tudo vem de encontro a esse objetivo, que é incluir o artista no meio do qual ele fez parte, e analisá-lo ali, não sozinho, mas em conjunto com os seus pares.

Este é o entendimento básico de “trajetória” que se tem aqui, mas não é só com isso que o trabalho se debate, o terceiro capítulo fará um trabalho tão importante quanto os dois primeiros, mas terá como enfoque uma única obra de Camargo Freire e tudo que a envolve: características físicas, tanto dentro quanto fora da pintura em si, recepção, proveniência, musealização, exposição, etc. Debates próprios do campo da museologia, em diálogo com aqueles da história da arte. Isso pois:

“Mas, se há vantagens heurísticas em vincular o indivíduo a seu grupo social, o perigo da fórmula, se usada de maneira mais mecânica, o que não é o caso dos exemplos citados, seria jogar fora “o bebê com a água do banho”. Qual seja, circunscrever o sujeito de tal maneira a seu contexto social e aos determinismos do grupo, que se acabe por abrir mão de analisar saídas individuais, e, no caso da história intelectual,

dos textos, obras, pinturas produzidos pelo personagem em questão.” (Schwarcz, 2013, p. 8).

Essa tarefa não é só um complemento ao tema principal, mas também um passo necessário para que se tenha um entendimento global da obra e da vida do artista, tratando a obra como documento, que não necessariamente “diz algo sobre alguém”, agindo como reflexo de uma pessoa ou época, mas que também fala “por si e para si”, se tornando parte essencial do trabalho.

Agora, a título de finalização desta introdução, faço uma apresentação do que será tratado nos capítulos da monografia. São três, além de uma conclusão: o primeiro discute a trajetória do artista, levando em conta a sua formação, principais mestres, atuação em grupos do meio artístico carioca, participação em exposições, e como ele aparecia na crítica especializada - aqui se encontra a maior parte da pesquisa na Hemeroteca Digital mencionada mais acima. Ainda no intuito de discutir aqueles que falaram sobre Camargo Freire, é também neste capítulo que se encontra a análise mais pausada das duas biografias sobre o artista mencionadas acima.

O segundo capítulo foca nos grandes trabalhos, são os pontos que ancoram o argumento deste texto, o de que Camargo Freire teria sido um artista reconhecido em seu tempo, mas obscurecido pela historiografia posterior. Aqui se fala da importância dos principais prêmios que ele ganhou, como funcionavam os principais certames dos quais ele participou e apresenta as principais obras da sua carreira, acompanhadas das críticas às quais foram submetidas na época (quando estas existirem). Aqui, além do jornal, também é utilizada uma bibliografia especializada sobre os eventos mencionados (os salões de arte), inclusive as leis que os instituíram.

Os dois primeiros capítulos são, então, dedicados à trajetória do artista, trabalho muito necessário pois embasa o argumento principal sobre o obscurecimento do artista: o de que sua participação bem sucedida nos circuitos artísticos do seu tempo não foi o bastante para sua consagração, nem que fosse só na literatura especializada ou acadêmica.

O terceiro capítulo, então, se utilizando das teorias da Museologia, vem como demonstração prática da musealização da sua obra. A incorporação dos quadros de um artista plástico por uma instituição museológica especializada é tida como um dos momentos finais do processo de consagração de um artista, portanto, entender como isso foi feito, sob quais condições, onde se encontram e se estão ou já foram expostas é de suma importância para o objetivo explicitado aqui. É também neste capítulo que são introduzidas as teorias sobre

“Proveniência”, ou seja, o estudo do percurso de uma obra tendo em mente de onde ela veio, por onde passou e como chegou aonde está. Isso é feito não só no intuito de embasamento teórico, mas também para demonstrar que “Queimada na Serra” é um bom exemplo de objeto museal que se beneficia deste tipo de investigação e o que pode ser aventado através destes parâmetros de pesquisa.

De certa forma, “Queimada na Serra” é a iniciação e o fechamento deste trabalho, pois as considerações feitas nos primeiros encontros com a obra é que levaram à pesquisa do artista, Camargo Freire. Entretanto, é também a análise das condições de musealização desta mesma obra que fecha a análise da trajetória deste artista, que caiu em relativo esquecimento.

Capítulo 1 - Revisitando a carreira de um artista

Começamos, então, a discutir a trajetória de Camargo Freire, propriamente dita, a partir das fontes reunidas. Este capítulo tem o intuito de apresentar o artista como um membro atuante dos meios artísticos dos quais ele participava, isso já foi mencionado na introdução, mas vale fazer um parêntese aqui: incluí-lo como membro atuante não significa dizer que o texto

distorce as fontes, ou as organiza de tal maneira a dar parecer que era este o caso, muito pelo contrário, entendendo que a escolha das fontes é sempre um processo arbitrário e que o historiador nunca é totalmente imparcial, as conclusões tiradas aqui advêm somente do esforço de pesquisa, organizadas da maneira mais clara possível para que, inclusive, o leitor possa fazer suas próprias considerações.

1.1 Camargo Freire e os esquecidos “Primeiros Mestres”

Expedito Camargo Freire nasceu em Campinas em 1908 e tem sua formação inicial de pintura, ao que tudo indica, ainda em sua cidade natal, onde teve aulas com Oreste Colombari (Roma, 1878 - Rio Claro, 1951) e Luiz Franco, ambos mestres de uma vertente da pintura mais formalista de origem italiana¹². No entanto, nas fontes analisadas, o nome de Camargo Freire é mais comumente associado ao Núcleo Bernardelli¹³, inclusive, é a partir dele e do Liceu de Artes e Ofícios, que os dicionários de artistas brasileiros que citam Freire dizem que ele começou seu ensino artístico (Cavalcanti, 1974 e Pontual, 1969). Entretanto, se olharmos os catálogos dos Salões Nacionais de Belas Artes, veremos que, em algumas ocasiões¹⁴ ele ainda não era associado ao Núcleo, mas sim a dois artistas que nada tinham a ver com aquela instituição, os já citados Oreste Colombari e Luiz Franco¹⁵. Ambos chamam atenção pois eles teriam sido professores pregressos na vida de Freire, portanto, antes de ele ir para o Rio de Janeiro. Explorá-los é sem dúvida importante para podermos traçar a trajetória deste artista.

Começando por Oreste Colombari, seria difícil falar dele sem citar seu sobrinho, o também artista Américo Italo Naso pois, pelo menos a partir de 1971, ele inicia uma verdadeira cruzada nas páginas do jornal “A Tribuna de Santos” para preservar a memória de seu tio¹⁶, falecido vinte anos antes. Para Italo Naso, Colombari teria sido um grande mestre das artes plásticas que acabou soterrado pelo tempo; vale notar que o próprio Italo também teria sido aluno de Oreste.

¹² Colombari é descrito por seu sobrinho, Americo Italo Naso, como sendo de origem italiana várias vezes, ele diz, por exemplo, que o tio teria sido ensinado pelo pai, Frederico Colombari, e que este teria sido também pintor na Itália (Naso. 23/03/1977, p. 13). Já Luiz Franco é citado como um especialista que queria abrir um “curso acadêmico de desenho” (No Estado. 08/06/1934, p. 5). Também é descrito como um “pintor italiano” em outra ocasião (Exposição de Pintura Bello Horizonte. 30/09/1913, p. 4).

¹³ O Núcleo Bernardelli será abordado mais à frente.

¹⁴ Especificamente nas edições de 1941, 42, 43, 44, 45 e 47.

¹⁵ Infelizmente o esforço desta pesquisa não identificou as datas de nascimento e morte deste artista.

¹⁶ É em uma carta desta data que Naso manda para o editorial do jornal que ele revela o seu desejo inicial de nomear uma rua em Santos com o nome de seu tio, como já existia uma em São Paulo (Naso. 30/07/1971, p. 4). Fernando Góes, um cronista da época, escreveu um texto sobre a ida dos dois (Góes e Naso) à procura dessa rua para brindar a memória de Oreste (Góes. 10/02/1972, p. 4).

Nas memórias do sobrinho, Colombari é descrito como um espírito inquieto, apegado à boemia, que pulou de uma residência a outra sem dar muita importância a posses materiais, vivendo do que a arte lhe proporcionava até se fixar em Santos, onde morou e lecionou até a morte. Para ilustrar sua vida, Naso traz um exemplo curioso, seu tio teria sido, no começo da carreira, um “pintor relâmpago” ou “pintor de zigue zague”; essa prática, de acordo com Italo, vinha da paixão que Colombari também teria pelo teatro e consistia em uma apresentação no palco na qual o artista, munido de uma tela, pincel, e suas tintas, pintava um quadro de qualidade em poucos minutos bem na frente dos olhos dos espectadores - aparentemente fora uma modalidade de apresentação comum na primeira metade do século XX¹⁷.

A apreciação por Colombari não era desinteressada. Na verdade, o tio era um personagem que caía como uma luva nas crenças estéticas e políticas de Americo Italo Naso, o que pode ser observado em um pronunciamento dele, feito em ocasião de exposição própria, realizada, em tom de protesto, no porão de sua casa em São Paulo:

“A minha maneira de interpretar a pintura é a que ainda chega ao coração de todos e há de perdurar sempre. Porque representa a estrutura artística e fundamental de uma arte autêntica. Para ela ser compreendida, não necessita de justificações, cursos de esclarecimentos ou auxílio de psicanalistas: transmite, instantânea e construtivamente, beleza e verdade.” (Naso, 05/04/1975, p. 14)

O parágrafo parece ser um ataque às invenções estéticas e temáticas dos modernistas, na época, cada vez mais voltadas para o abstracionismo (Simioni, 2013). Oreste Colombari seria o oposto disso. Pintor formado em academias italianas e pelo próprio pai, ele mesmo pintor da “casa real italiana” (Naso, 15/10/1972, p. 19)¹⁸, fez da habilidade de produzir paisagens e naturezas mortas verossímeis em muito pouco tempo, uma carreira. Somente em 1982, ele consegue emplacar uma exposição que terá como homenageado o seu tio, seria chamado de Salão Acadêmico de Belas Artes, e foi realizada em Ribeirão Preto, mesma cidade que, em 1985, ofereceria a Americo Italo Naso a 14ª cadeira da sua Academia de Letras e Artes (ALARP), que tem como patrono o seu tio.

¹⁷ É em uma coluna escrita em 1977 para o “A Tribuna (de Santos)” que Naso primeiro discute a tradição circense de seu tio, trazendo, inclusive, catálogos de teatros europeus nos quais ele se apresentou como Roma, Florença e Nápoles (Naso. 23/03/1977, p. 13). Góes também menciona essa fase do artista em sua crônica mencionada acima (Góes. 10/02/1972, p. 4).

¹⁸ Essa informação carece de explicações sobre o que seria essa “casa real italiana”, de uma forma ou de outra, fica claro que Oreste foi treinado na Itália com o seu pai.

Quanto ao outro pintor aqui citado, Luiz Franco, as informações localizadas são mais escassas. Infelizmente, ele não teve um “guardião” de sua memória como Oreste Colombari a partir de seu sobrinho, mas ainda é possível encontrar parte de seu legado nas páginas de jornais. Chamo especial atenção para uma notícia do “Correio do Paraná” de 08 de junho de 1934 que informa a vinda de um pintor chamado Luiz Franco para Curitiba com o intuito de criar um curso acadêmico de desenho, já que seria especialista no desenho da anatomia humana. Esse pintor seria original da cidade de Bauru, interior do Estado de São Paulo, e teria dirigido uma “academia de pintura” (No Estado. 08/06/1934, p. 5) em Campinas. A notícia também nos informa que este pintor já teria ido à Curitiba para realizar uma exposição no ano de 1927 e que teria sido bem avaliada pela crítica. Cito esse fato pois ele nos possibilita confirmar que o artista aqui mencionado é o mesmo comentado em outros dois jornais paranaenses (Freysleben, 31/03/1927, p. 5 e Exposição de Pintura, 02/04/1927, p. 4), quando estes noticiaram a tal exposição.

Há outras notícias, mais antigas, de Minas Gerais e São Paulo, que falam das atividades de um pintor com esse nome; entretanto, as supracitadas, do Paraná, são as únicas que não só o mencionam como atuante em Campinas dentro do período correto¹⁹, mas também o descrevem como diretor de uma academia de pintura na dita cidade, podendo perfeitamente ter sido o mestre citado por Camargo Freire nas suas participações no Salão Nacional de Belas Artes. Ele, assim, também seria parte de uma tradição de pintura que aqui nos interessa, a chamada “acadêmica”²⁰.

1.2 O Núcleo Bernardelli: Modernismo e Academia

Na década de 1930, Freire vai para o Rio de Janeiro onde passa a estudar no Núcleo Bernardelli e no Liceu de Artes e Ofícios. É a partir deste momento que ele começa a participar de certames fundamentais do meio artístico do país, como por exemplo, o primeiro Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) promovido pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do qual participa em 1938 (H.K. 19/11/1938, p. 6)²¹. Mas antes de adentrarmos à participação de Freire nos Salões promovidos pela ENBA, é fundamental compreender a sua atuação no já

¹⁹ O “período correto” que eu me refiro são os anos 1920, antes de Freire ir para o Rio estudar no Núcleo Bernardelli, mas ainda assim, um tempo considerável depois do seu nascimento em 1908.

²⁰ Sobre essa concepção e as implicações do termo “acadêmico”, falarei mais à frente.

²¹ A coluna descreve as obras enviadas por Camargo Freire como estando dentre as que mais impressionaram o autor do texto. Ela é assinada apenas por H. K. e o esforço desta pesquisa não conseguiu descobrir o nome exato dessa pessoa.

mencionado “Núcleo Bernardelli”, no que tange ao seu funcionamento e as relações estabelecidas com o meio artístico da época.

Um dos poucos livros sobre o assunto, “Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40”, do crítico de arte Frederico Moraes (1982), descreve o movimento dos alunos como um de revolta e resistência, não necessariamente estética, mas sistêmica: era objetivo de professores e alunos (que às vezes se confundiam na mesma figura) dar oportunidade para que jovens de baixa renda pudessem adentrar ao campo da arte da época e se tornarem, de fato, artistas; isto é, que pudessem se dedicar exclusivamente a isso. Mais ainda: era objetivo dos “nucleanos” mudar o sistema da arte por dentro, tornar os salões mais acessíveis, permitir que as camadas mais baixas da população tivessem acesso a um ensino de arte de ponta, para que esses espaços parassem de ser frequentados apenas por pessoas provenientes da elite. Queriam acabar com a ideia de que a arte seria uma atividade que poderia ser realizada apenas por alguns “gênios”, pressupostos que os modernistas brasileiros não só não conseguiram combater como acabaram por reforçar. O que os “nucleanos” reivindicavam, portanto, era a consideração da atividade artística como uma classe profissional, advogava-se pela união dos artistas, ao invés de seu isolamento nas instituições ditas “burguesas”.

Se aquele era o objetivo, Camargo Freire parece tê-lo atingido; vindo de Campinas, interior do Estado de São Paulo, e de origem social humilde²², ele participa de inúmeros Salões de Arte, ganha os prêmios de viagem ao país e ao estrangeiro, os mais cobiçados dentre os oferecidos, e é discutido pela crítica nos jornais e revistas, até se assentar como professor de desenho em Campos do Jordão, cidade na qual ele passa a maior parte da sua vida, além de conhecer com intimidade, ainda no Rio de Janeiro, alguns artistas de relativo sucesso da época como José Pancetti, Edson Motta e Bustamante de Sá - todos nucleanos e também ganhadores de vários prêmios nos salões.

É importante, então, entender os anseios que pautavam o Núcleo: tratava-se de estudantes e professores da ENBA descontentes com os rumos da arte no país que se juntaram para dar origem a uma espécie de curso livre que tinha como objetivo o melhoramento técnico de jovens artistas, principalmente os que não teriam condições financeiras e/ou sociais de cursar a Escola Nacional de Belas Artes e/ou de participar dos círculos da arte modernista de vanguarda.

²² Informação difícil de ser averiguada, mas é o que todas as fontes dizem ou implicam, inclusive as biografias mencionadas na Introdução.

Como dito anteriormente, o objetivo do núcleo não era uma revolução estética. Aliás, a opinião dos nucleanos era que as inovações dos modernistas só beneficiavam aqueles que já tinham condição financeira e social de arcar com as consequências de fazer esse tipo de arte, pois alienava o “grande público”, e acabava por criar arte para poucos (Campofiorito, 1982)²³. Na verdade, a produção e o discurso dos nucleanos podem ser lidos como mais comportados do que os dos modernistas, pois prezavam por uma arte de viés formalista, que, aliás, estava de acordo com a tendência europeia dos entreguerras, que viu uma onda de “retorno à forma”, ponto também abordado por Moraes. A revolução pretendida por eles, o que os diferenciava dos acadêmicos, por exemplo, era democratizar o sistema existente, possibilitar que mais e mais artistas pudessem participar dos grandes salões de arte do país (principalmente o Salão Nacional, que oferecia prêmios de viagem, muito importantes para a formação do artista na época) e que formassem uma classe, pudessem reivindicar direitos e dar uma vida digna aos seus pares.

Ao contrário do que se pode pensar, os nucleanos avessos ao sistema acadêmico não se aliavam automaticamente aos modernistas, pois aqueles julgavam que estes também contribuíam para a elitização do campo artístico. Mais do que reivindicar uma definição de o que é a boa arte, o Núcleo reivindicava o que consideravam o jeito “correto” de formar artistas. A ideia de que a arte é um campo de disputas em que o que cada lado pretende reivindicar é o significado real do próprio termo que o define, e o de outros que também o compõem é do sociólogo francês Pierre Bourdieu e foi defendida em seu livro “As Regras da Arte” de 1992. Me utilizo aqui dessa categoria de análise por ela se encaixar bem no problema em questão, como tentarei deixar claro à frente.

Um dos atores neste campo é o Núcleo Bernardelli, sobre o qual me debrucei nos parágrafos acima, outro, seria a ENBA. Sobre suas origens no Brasil e outros detalhes falarei mais detidamente em um capítulo posterior, mas é a partir dela que retiro os primeiros conceitos que gostaria de explicitar neste capítulo, o de academia de artes e arte acadêmica, pois é isso que a Escola era em sua essência, uma academia de artes, inclusive, seu nome original, no evento de sua abertura ao público em 1826 (apesar de ter sido criada dez anos antes), era Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). A chegada da República em 1889 causa uma mudança de nomenclatura²⁴, passando a ser reconhecida enquanto Escola de Belas Artes. Não só ela é formada com o nome de academia, mas foi idealizada por um grupo de franceses que

²³ Esse é um dos pontos tratados por Quirino Campofiorito na introdução que ele faz ao livro de Frederico Moraes.

²⁴ A mudança é mais profunda do que só isso, tratarei do tema mais a frente.

eram ligados às academias do seu país, inserindo a instituição brasileira em uma longuíssima tradição de ensino de arte que vem desde, pelo menos, a segunda metade do século XIV (Pevsner, 2005).

Na França o sistema acadêmico passa por momentos de turbulência como no final do século XVIII com a Revolução Francesa, quando quase é extinta por estar muito associada ao poder monárquico, ou então mais tarde, com Delacroix e os Românticos que irão engrossar o caldo da crítica à rigidez acadêmica, do qual beberão Monet, Van Gogh e os Impressionistas do final do XIX, levando a academia ao seu ponto de influência mais baixo até então, baque do qual, é possível argumentar, nunca se recuperou. Talvez seja justamente esse o “x da questão”, a rigidez do sistema, pois com os anos, as academias de artes, principalmente as que seguiam o modelo francês (que eram a maioria) foram sendo acusadas de serem muito estáticas, levando à estagnação da arte com fórmulas arcaicas e criando uma elite que se retroalimentava dos próprios formandos, impedindo a entrada de pessoas novas e, principalmente, de ideias novas (Pevsner, 2005).

Para os nucleanos essa característica estava materializada na ENBA e no Conselho Nacional de Belas Artes (CNBA), órgão encarregado de julgar as obras dos Salões Nacionais e distribuir os prêmios. De acordo com Moraes, os membros desse conselho eram, muitas vezes, os mesmos professores da Escola, que acabavam por privilegiar os seus próprios alunos, não dando chances para os participantes de fora desse circuito.

Aqui introduzo outro conceito importante para esta análise, o modernismo. Movimento artístico que dominou a mente e os corações dos artistas, críticos, galerias e museus durante todo o século XX. Também é um campo em disputa, na medida que há vários atores reivindicando para si o título de modernos, mesmo que representassem, na prática, coisas opostas. Ana Paula Cavalcanti Simioni, em seu texto “Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação”, de 2013, mostra como esse movimento surge da contestação de uma ideia de arte tida como universal, regrada, que é avessa a transformações e vai ser chamada de modo pejorativo de “acadêmica” (Coli, 2005).

Passando por várias fases, como bem fala Mário de Andrade (Andrade, 1942), o modernismo brasileiro acaba também se enrijecendo e tem seu cânone criado a partir da geração da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo; passando a considerar aqueles seus maiores mestres, a serem seguidos. Esse processo também causa a cimentação de outra ideia: o desdém para com a arte brasileira do século XIX que foi nomeada acadêmica, já que acontecia dentro dos muros e dos moldes da AIBA. Sobre essa questão, Jorge Coli pode nos dizer muito em seu livro “Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX” (2005). Conforme

problematiza esse historiador da arte, o termo “acadêmico” para além de pejorativo, não dá conta de abarcar, sob o mesmo rótulo, a produção artística dos/as artistas vinculados à instituição de ensino carioca durante um período histórico longo e complexo como o século XIX brasileiro.

Em certo ponto do texto, Coli usa uma metáfora interessante para explicar a contenda: “é bobagem acusar uma bananeira de não produzir mangas” (Coli, 2005, p. 17). Isso significa que o olhar dos modernistas procurava alguma característica que, pelo seu modo de funcionar, a arte acadêmica simplesmente não iria oferecer, isso seria a “originalidade”, de tema ou técnica. Uma das etapas do treinamento do artista acadêmico era a cópia; ele devia, então, saber emular bem os mestres e montar uma composição com referências diversas que demonstrasse a sua erudição e deixasse claro o intuito da obra, procurar a originalidade individual prezada pelos modernistas na arte acadêmica seria mesmo, então, como procurar “mangas em uma bananeira”, como provocou o historiador.

O intuito deste capítulo não é dar fim a uma discussão aberta, mas pensar como os termos em disputas são articulados pelas instituições do meio em que Freire está inserido. Por exemplo, Quirino Campofiorito, participante e um dos maiores defensores do Núcleo Bernardelli na imprensa, na introdução do livro de Frederico Moraes visto mais acima neste capítulo, puxa para si e para os seus o título de modernistas, pela sua atitude “anti-sistêmica”.

Ao mesmo tempo, critica o cânone modernista brasileiro, o taxando de elitista, pois suas inovações alienariam o público (na visão de Quirino), não permitindo que um artista de baixa renda pudesse também se especializar nessa técnica, ou seja, um artista que precisava viver da sua produção artística, não poderia fazê-lo se seguisse os moldes do modernismo de 20, pois não venceria nos Salões e não venderia seus quadros. Parte do objetivo dos nucleanos, como já dito aqui, era criar uma classe trabalhista de artistas, para que, juntos, pudessem lutar pelos seus direitos. Esta era a inovação que os tornava modernistas, para além de pesquisas estéticas.

1.3 De Campinas para o Rio de Janeiro: um aspirante a artista em movimento.

Depois dessa necessária digressão, voltemos à relação de Freire com os Salões de arte no Rio. A primeira aparição do pintor nas páginas dos jornais não é em 1938, já que ele é mencionado em uma exposição do Núcleo Bernardelli que ocorreu dois anos antes, em 1936 (Letras e Artes. 22/11/1936) mas a participação no SNBA é um passo muito importante dado a sua relevância no cenário artístico do país. É a partir desse momento que sua carreira começa

a crescer, sendo ele citado como participante em quase todos os SNBA até os anos 1970, além disso, raramente enfrenta condenações da crítica especializada. Também, participa de várias edições do Salão Paulista de Belas Artes (SPBA), entre outras mostras pelo país²⁵. Os maiores prêmios da sua carreira são adquiridos via Salão Nacional e me debruçarei sobre eles mais a frente, neste capítulo, gostaria de focar em outros pontos de relevância da carreira deste artista.

Como já mencionado, é ano de 1938 que Freire aparece na imprensa como artista atuante, mas é só em 1944 que ele começa a ter um papel mais relevante nas páginas dos jornais recebendo críticas de vários autores²⁶. Pela ocasião do 50º SNBA, seu trabalho “Alto do Lajeado” é escolhido por uma comissão especial²⁷ para receber uma premiação da Caixa Econômica Federal. A cerimônia foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e contou com presenças de peso como o diretor do museu, Oswaldo Teixeira e o diretor da Caixa, Carlos Luz. Além do prêmio em dinheiro de quatro mil cruzeiros para o artista, o quadro passa a fazer parte do acervo do museu (A Caixa Econômica Federal Incentiva os Artistas Brasileiros, 01/12/1944, p.3)²⁸. Depois disso ele irá participar da edição de 45 e de 47 do SNBA, pois em 46 o evento não aconteceu.

Essas participações têm o intuito de pavimentar o caminho em direção ao primeiro grande prêmio do Salão, o de viagem pelo país, que Freire conseguiu obter em 48. Sobre a importância específica deste prêmio e dos outros, eu falarei mais à frente neste trabalho, mas por hora é importante entender que há dois prêmios de viagem: o nacional e o internacional, que consistiam em uma bolsa de estudos de dois anos (um ano, no caso da nacional) destinada à profissionalização da produção do artista.

Não só isso acontece em 1948, além da premiação, outra de suas telas, chamada “Igreja de Campo Belo”, que também participou daquele salão, é escolhida para figurar em uma exposição internacional em Bogotá, na Colômbia. Mas a tela, avaliada na época em oito mil cruzeiros, é extraviada por decorrência de uma manifestação popular que contou com uma série de protestos violentos na capital colombiana. Na verdade, as fontes jornalísticas afirmam que apenas dez das vinte obras enviadas pelo Brasil retornam ao país.

²⁵ Há uma lista completa com todas as participações de Freire em exposições, mostras e salões em sua carreira no final deste trabalho, no Anexo B.

²⁶ Sobre os críticos que discutem Camargo Freire, falarei mais a frente.

²⁷ A comissão foi formada por Augusto Bracet, diretor da ENBA, o próprio Oswaldo Teixeira e o professor Fiuza Guimarães, também docente da ENBA e membro da comissão organizadora do SNBA daquele ano.

²⁸ “Alto do Lajeado” ainda está no acervo do MNBA mas não está exposto, na verdade, o esforço desta pesquisa não achou nenhuma das obras citadas nestas páginas em exposição.

“A fim de tomar parte na Exposição Internacional que devia realizar-se em Bogotá, por ocasião da Conferência Inter-Americana, foram os nossos artistas plásticos convidados pelo governo Colombiano. Preparado o envio de telas de dezoito pintores com a devida antecedência só as vésperas da revolução que prejudicou aquele certame político, chegaram esses quadros a Bogotá. Não lograram, pois, ser expostos embora houvessem corrido risco muito grave durante o levante popular. (...) Ha dias foi o Museu N. de Belas Artes notificado pelo Ministério do Exterior de que haviam chegado as telas enviadas a Bogotá. Com espanto foi verificado que apenas a metade das telas havia sido devolvida. Das demais não existe notícia. (...) Acham-se extraviadas as telas dos pintores Raimundo Cela, Alberto Guignard, R. Burle Marx, Orlando Teruz, Renée Lefèvre, Iberê Camargo, Reinaldo Manzke e Camargo Freire. São todas telas que figuraram no ‘Salão Nacional’ de 1947, de onde foram retiradas para serem enviadas a Bogotá. Obras portanto de elevado valor” (Vultoso Prejuízo Causado aos Pintores Patrícios. 20/08/1948, p. 24).

Aquela foi a nona conferência inter-americana, ela teve início em 30 de março daquele ano e foi interrompida por protestos populares em 09 de abril, por decorrência do assassinato do líder do Partido Liberal e opositor ao governo, Jorge Gaitan. As páginas dos jornais de 1948 trataram muito dos desdobramentos de toda a conferência, desde a abertura dos trabalhos, passando pelos protestos e depois sua reabertura quando a situação se tranquiliza²⁹. Mais do que analisar a situação política da Colômbia nos anos 40 e 50, eu trago esse exemplo aqui para continuar demonstrando como Camargo Freire estava envolvido nos acontecimentos artísticos da sua época. Nessa exposição ele teria sido ladeado por outros artistas de peso como Roberto Burle Marx e Iberê Camargo. Isso para citar os que também tiveram obras extraviadas, mas Ado Malagolli e Edson Motta, por exemplo, também enviaram trabalhos, vale lembrar, ambos ex-nucleanos como Camargo Freire.

Há outras edições dos jornais que falam desse caso, principalmente do Diário da Noite (Apreensão Sobre a Sorte da Exposição de Arte em Bogotá. 13/04/1948, p. 10)³⁰. Entretanto, nenhuma nos diz se as obras foram recuperadas, houveram tentativas de conversa com o Itamaraty sobre o assunto, mas ao que parece, nenhuma resposta.

A título de finalização deste assunto, cito também uma coluna de Quirino Campofiorito (Campofiorito. 08/04/1948, p. 5) que conta como ele próprio foi membro da comissão especial que escolheu os trabalhos no Salão que participariam da exposição, demonstrando

²⁹ Grandes jornais da época como “O Jornal”, o “Jornal do Commercio” e o “Correio da Manhã” falam sobre o assunto em alguma capacidade nas páginas de todas as suas edições desde 30 de março até meados de maio. Mesmo com menor frequência, o assunto ainda é muito discutido no resto do ano.

³⁰ Vale dizer aqui que o Diário da Noite é o único noticiário que informa desse perigo com tanta antecedência, os outros focam mais nos desdobramentos políticos dos acontecimentos.

descontentamento com a seleção pois ela teve de ter sido feita com pressa, às vésperas do envio e, portanto, não pode contar com o cuidado necessário, assim ele mostrava apreensão sobre o que a Colômbia, que “conta com uma elite culta e evoluída” (Campofiorito. 08/04/1948, p. 5), pensaria sobre o estado da arte brasileira. Isso é posto aqui para demonstrar que a exposição fazia parte do horizonte do meio artístico, tendo sido discutida por um dos principais críticos da época, Quirino Campofiorito.

Se os anos 40 são dedicados à vitória do primeiro prêmio de viagem, os anos 50 são dedicados à vitória do segundo, o internacional, que foi ganho em 1956. Como dito, falarei mais pausadamente da importância desses prêmios mais a frente, devido à importância que eles tiveram na trajetória do artista. Basta dizer aqui que eram prêmios almejados por todos os participantes dos salões, vistos como a consagração maior do artista naquele meio.

Agora gostaria de focalizar outro acontecimento de grande importância para este trabalho que também ocorreu nos anos 50, a participação de Camargo Freire na exposição Um Século da Pintura Brasileira, ocorrida no próprio ano de 1950 no MNBA. Essa mostra, de acordo com o seu catálogo, teve o intuito de relembrar antigos mestres da pintura para que os artistas daquele tempo pudessem aprender com eles. Oswaldo Teixeira, então diretor do museu, nos diz no texto introdutório do catálogo.

“Toda beleza é uma harmonia e um ritmo e corresponde à inteligência e a alma de uma raça. A arte de Phidias é ao mesmo tempo a expressão e apoteose da Grécia inteira. O artista é um visionário e a arte um êxtase, por isso êle cria para todos uma atmosfera de aticismo, elegância e graça, para a glorificação da Pátria e de todos” (Teixeira, 1950, p. 6).

Falando da Grécia antiga o autor nos diz o que ele quer para aquela exposição, uma demonstração da “alma de uma raça”, algo que não deveria ser esquecido ou deixado de lado, mas sim, apropriado pelos novos artistas, “para a glorificação da Pátria e de todos”. Por isso, também, a divisão temporal da mostra: nela, os representantes de cada década foram enfileirados em ordem crescente, ficando claro o desejo de mostrar a pintura nacional em uma ordem evolutiva, não de uma menos avançada para uma mais avançada, mas como um movimento que se desdobra no próximo e assim por diante.

Vale destacar que a exposição é construída à partir do acervo do próprio museu, o que pode servir para explicar a quantidade de expositores e vencedores dos SNBA³¹, entretanto,

³¹ As telas vencedoras dos prêmios de viagem eram sempre adquiridas pelo museu, isso é explícito no regulamento do Salão que será discutido mais à frente.

isso também se alinha com o discurso da exposição, que pretende demonstrar a importância dos certames oficiais na formação da pintura brasileira. É interessante notar que a exposição não exclui ou opõe a arte dos séculos XIX e XX, ao contrário, ela tenta criar uma narrativa de continuidade entre “clássicos” e “modernos”, mesmo admitindo que existem diferenças. Ela tenta por o museu também no século XX, não em uma perspectiva estilística, mas sim, temporal.

Todos os artistas expostos tiveram textos individuais escritos sobre si nas páginas do catálogo, inclusive Camargo Freire.

“Camargo Freire é um artista moço que muito tem realizado no campo da paisagem. Morador há vários anos em Campos do Jordão (S. Paulo) tem tido como cenário um dos mais belos trechos de nossa terra. Como pintor de paisagem parece que Camargo Freire soube compreendê-la bem, pois tem nos dado ótimas telas representando vales e montanhas em sucessivos planos com muita realidade na sua simplicidade de fatura, êle revela-se também um sensível colorista onde o verde queimado é a côr dominante. As vêzes o artista procura animar suas obras com figuras, inspirando-se nos tipos das redondezas e nas ocupações corriqueiras. Mas sente-se que o ponto alto, o que mais lhe toca fundo na alma é a interpretação da nossa natureza” (Laemmert, 1950, p. 65).

Camargo freire participa dessa exposição com o quadro “Alto do Lageado”, que ganhou em 1944 o prêmio da Caixa Econômica Federal já mencionado mais acima, é importante saber disso pois a autora do texto e conservadora do museu, Regina Liberalli Laemmert, o haveria escrito tendo essa obra em mente. É interessante notar como se usa a construção “nossa natureza”, isso significa que a autora, o leitor, o artista e todos os brasileiros, mesmo nunca tendo estado em Campos do Jordão ou tendo qualquer relação com o município compartilham a posse simbólica daquela paisagem, ela pertence a nação, ou à “Pátria”, talvez diria Oswaldo Teixeira.

Como dito, em 1956 Camargo Freire ganha o prêmio de viagem internacional, que ele realiza até pelo menos 1958, já que em 1959 ele está de volta, participando do SNBA daquele ano³². Esta premiação, de acordo com a pesquisa realizada para este trabalho, é o clímax da trajetória artística de Freire e será bem abordado mais à frente, entretanto, não é o último capítulo, e este também merece ser mencionado.

³² De acordo com o catálogo do certame.

Em 1960, já depois de ter recebido os principais prêmios do circuito artístico que participava, Camargo Freire realizou uma retrospectiva própria no MNBA, aos 52 anos. Apesar da baixa cobertura que ela recebe na imprensa especializada, essa exposição é tida por esta pesquisa como um momento de virada na carreira artística de Freire. Uma vez que, depois dela, sua assiduidade no salão nacional diminui gradualmente até que, nos anos 70, ele para de participar do certame completamente³³. A biografia escrita por Carlos Gouvêa nos pode ser muito útil para verificar este ponto³⁴. De acordo com o autor, Camargo Freire, a partir dos anos 1970, abandona o SNBA, mas participa de vários certames do interior de São Paulo, principalmente em Piracicaba e Taubaté, além de alguns SPBA, que ele também abandona a partir de 1980, presumivelmente por conta da sua idade³⁵. Além disso, também diminuem as menções a Freire na imprensa a partir de 1960, o que demonstra, poderia se dizer, que apesar de continuar um artista ativo, ele já não participava dos círculos mais discutidos do mundo da arte daquele tempo.

Entretanto, ainda é possível encontrar algumas menções ao seu nome nos jornais dos anos 1970, 80 e 90, mas que pouco têm a ver com a sua participação nos circuitos artísticos da época. Ainda assim, gostaria de ressaltar duas matérias deste período que demonstram a circulação das obras e do nome de Camargo Freire. A primeira é uma matéria não assinada do Jornal do Brasil intitulada “Os 10 Anos de Mercado de Arte” (Os 10 Anos de Mercado de Arte. 19/10/1975, págs 64 e 65) que trata da valorização das obras de certos artistas sobre os quais o mercado teria interesse entre os anos de 1964/5 e 1974/5, essas informações teriam sido tiradas de livros de leilões e de recibos de compradores, dentre eles, Camargo Freire, que teria tido uma valorização de 305% nesses dez anos, saindo de um valor de 1.800 Cruzeiros para 5.500 Cruzeiros. Apesar de ser difícil precisar qual obra está sendo considerada para este comparativo³⁶. É interessante notar a valorização, além do fato de ele figurar nessa lista que, como a própria notícia diz, não contemplou todos os artistas “representativos do interesse do mercado” (Os 10 anos de Mercado de Arte. 19/10/1975, p. 65), ou seja, ele foi escolhido para estar ali, o que significa que seu nome não foi completamente esquecido pelo campo artístico.

³³ Infelizmente os catálogos do SNBA, disponibilizados pela UFRJ, e os do SPBA, disponibilizados pela biblioteca Mario de Andrade, chegam apenas, com algumas falhas, aos anos 1970.

³⁴ Há uma lista com, presumivelmente, todos os certames artísticos dos quais Freire participou em vida, além de premiações de honra, participações em júris de outras competições e datas consideradas importantes em sua vida. Essa lista, também presente no *site* do centenário de Camargo Freire, será reproduzida no final deste trabalho, no Anexo B.

³⁵ Em 1980, Freire teria 72 anos.

³⁶ A matéria só nos informa as dimensões da tela, 41 x 33.

A segunda é uma matéria de Angela Cunha³⁷ intitulada “Três ‘marchandes’ lançam raízes no Largo do Machado”. As três eram Bete Souza e as irmãs Mary e Telma Mattos. Naquele momento, ambas estavam abrindo um escritório de arte chamado BMT Rio, que iria representar muitos ex-participantes do Núcleo Bernardelli, dentre eles, Camargo Freire, o que mostra, mais uma vez, que o mercado não havia se esquecido dele (Cunha. 08/02/1987, págs 64 e 65).

É a partir de 1948 que Camargo Freire começa sua atuação como professor em Campos do Jordão, onde ele será professor de desenho no Colégio Estadual e Escola Normal de Campos do Jordão por trinta anos, conforme o livro de Carlos Gouvêa, encerrando suas atividades apenas nos últimos dez anos de vida. Não está dentro do escopo deste trabalho analisar a fundo a atividade de Freire como professor. Entretanto, há uma passagem de um discurso de paraninfo que ele haveria feito para seus alunos sob análise mais à frente neste trabalho. O artista e professor Expedito Camargo Freire faleceu em 13 de maio de 1991, aos 83 anos.

1.4 A crítica

Para começar, gostaria de apresentar duas figuras que atuavam na imprensa carioca dos anos 40 e 50 que demonstram como o nome de Camargo Freire circulava neste meio naquela época. O primeiro é Demóstenes Varela, que foi um repórter que escreveu principalmente na “Revista da Semana” de 1947 a 1956³⁸. Seus textos costumavam tratar de política e cultura, como o dia a dia do senado³⁹, recém formado depois do período do “Estado Novo”, em tempos de Vargas, ou as produções teatrais e cinematográficas que estavam fazendo sucesso⁴⁰. Nos interessa neste capítulo a crítica que ele faz sobre o SNBA de 1947 intitulada: “Uma tristeza, o Salão Nacional de Belas Artes de 1947!”.

³⁷ A repórter foi colunista no Jornal do Commercio, do caderno “Mercado da Arte”, desde, pelo menos, 1984, até 1987. Ela tratava de leilões realizados, da abertura ou fechamento de novas casas e das andanças de alguns dos principais agentes desse campo, sejam *marchands* de renome ou artistas em alta.

³⁸ É difícil precisar exatamente por quanto tempo ele esteve ligado à revista. Há muitos textos assinados diretamente por ele, mas também existem instâncias nas quais a publicação cita o nome de Varela como um dos colaboradores mesmo não havendo textos autorais seus naquele número, portanto, o que pode se afirmar quanto à produção desse repórter nesta revista é que ela se deu, no mínimo, entre as datas citadas.

³⁹ Na “Revista da Semana” com a reportagem “Onde os Extremos se Tocam...” (Varela, 03/05/1947, p. 4), Varela pretende falar dos opositos que existiam no senado daquela época, como Getúlio Vargas, que havia extinto o parlamento dez anos antes, e agora era seu integrante. Ou Carlos Lacerda, antes destituído pela ditadura, que agora era senador, assim como o ex-ditador.

⁴⁰ Na “Revista da Semana”, com a reportagem “O Cinema Brasileiro tem Direito à Existência?” (Varela, 19/04/1947, p. 4) o autor faz um balanço da produção nacional, muito melhor a partir daqueles últimos anos do que jamais foi. De acordo com ele, existia na época um esforço crescente, porém lento, na produção de películas nacionais de sucesso, tais como “Luz dos meus Olhos”, “O Malandro e a Granfina” e “Querida Suzana”.

“Afinal de contas, a dois anos e meio não se inaugurava uma exposição geral no Rio de Janeiro e o público, decerto, esperava ver um grande Salão. Há muita coisa, não resta a menor dúvida. Ao todo, ali se encontram 846 trabalhos - incluindo pintura, escultura, gravura, desenho e artes gráficas, artes aplicadas e arquitetura. Mas se é vasto quantitativamente, a verdade é que o Salão é pobre, do ponto de vista da qualidade. Muito pobre mesmo.” (Varela. 13/12/1947, p. 8).

O trecho transcrito deixa claro a opinião do repórter: o Salão daquele ano era um evento esperado, grande até, mas que decepcionou no quesito da qualidade das obras. O texto é todo pontuado por essa opinião. Mais para frente ele vai criticar alguns artistas nominalmente, como Augusto Bracet, Georgina de Albuquerque e Hélio Seelinger, entretanto, nenhum dos participantes é tão criticado quanto Oswaldo Teixeira, já citado neste trabalho, então diretor do MNBA. Quando se refere a ele, Varela diz que seria totalmente sua culpa o fato de não ter havido SNBA em dois anos, chegando a chamá-lo de ditador fascista (Varela, 13/12/1947, p. 7). Entretanto, mais para o final do texto, o repórter deixa claro outro motivo pela sua falta de simpatia para com Oswaldo Teixeira:

“O próprio Sr. Oswaldo Teixeira se ressentiu disso [da falta de qualidade da exposição], enviando para o Salão algumas telas que não são as melhores que produziu nos limites de sua arte irritantemente acadêmica, mas muito apreciada pelos burgueses endinheirados e sem bom gosto.” (Varela, 13/12/1947, p. 54).

O capítulo anterior já procurou explorar os efeitos do combate contra a arte “acadêmica” desde o último século, e esse trecho deixa claro que Varela compartilha da opinião que essa forma de fazer arte é inerentemente ruim, feita para pessoas sem bom gosto. Entretanto, ele não é o único a falar sobre essa exposição, assim, aqui introduzo o segundo nome que gostaria de apresentar neste capítulo: Hércio Pereira da Silva.

Crítico de arte e de literatura, Hércio escreveu majoritariamente para a revista “Carioca” e para o “Diário da Noite” nos anos 40 e 50 e foi um membro ativo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)⁴¹. Aqui gostaria de focar em um texto que ele escreve para sua coluna “Belas Artes” na “Carioca” no início de 1948 intitulada “Notas Sobre o Salão”.

⁴¹ Na edição de fevereiro e março de 1980, ele aparece pela primeira vez como suplente do diretor da instituição, Hélio Silva e, em certa ocasião, é acionado para mediar um conflito entre dois conselheiros devido à ausência do diretor, p. 17 do “Boletim ABI”. Há outras menções ao seu nome no “Boletim ABI” até 1987 e no “ABI Boletim Informativo” há menções até 1996.

“Uma prova está no Sr. Demóstenes Varela - referimo-nos ao da “Revista da Semana” - que chega ao cúmulo de culpar o diretor do Museu Nacional de Belas Artes por tudo o que há de ruim no Salão. Mas isso talvez se explique por ser seu estado de saúde mental mais grave que o dos demais. Nele a “oswaldite aguda” é tão forte que atinge, por dilatação, toda a escola acadêmica. Ninguém pode pintar nesses canones sem imitá-los. Daí as palavras agressivas dirigidas aos Srs. Manoel Madruga e Bracet. Quanto às que se referem ao Sr. Helios Seelinger que nem é moderno nem acadêmico, mas sim ‘saltiado’ como ele mesmo costuma se definir, só podemos atribuí-las à total ignorância do Sr. Demóstenes Varela - sem dúvidas o ‘repórter’ mais estúpido que pisou no salão este ano. (Silva. 01/01/1948, p. 60).

A contenda entre os escritores não para por aí, apesar de Demóstenes nunca responder diretamente os comentários sobre a sua pessoa; durante todo o mês de janeiro, Hércio irá usar suas páginas na “Carioca” para fazer uma análise profunda do Salão, são ao todo cinco colunas nas quais Varela será citado de novo. Para além do sensacionalismo da briga, essa discussão nos é interessante por um outro motivo: ambos falam de Camargo Freire. Apesar de ele não estar envolvido diretamente neste caso, os dois escritores citam Freire nominalmente em algum momento de seus textos e o desentendimento explicitado acima tem algumas características que podem nos ajudar a entender como esse artista era visto pela imprensa especializada da época.

É interessante, por exemplo, notar como Varela rechaça a produção que ele diz ser “acadêmica”, mas recoloca Camargo Freire na seção moderna da mostra, longe, portanto, dos acadêmicos. Já Pereira da Silva, que disputa o significado do termo “acadêmico”, nem ao menos entra na questão de se os artistas estavam bem colocados em suas seções ou não; ele simplesmente admite a divisão e segue com a sua análise. O que isso pode significar? Talvez Varela realmente só use o termo “acadêmico” como um xingamento, de modo pejorativo, e, por considerar que haviam bons artistas na seção “acadêmica”, simplesmente decidiu os recolocar. Neste caso, o que parece provável depois da análise dos dois discursos, ambos os críticos são favoráveis ao trabalho de Camargo Freire, mesmo tendo opiniões totalmente opostas em outros campos.

Esses dois citados não são os únicos a falarem de Camargo Freire, outra figura importante e que também já foi citada aqui é Quirino Campofiorito que, nas páginas de “O Jornal”, dedica várias linhas ao ex-colega de Núcleo Bernardelli, quase sempre em tom elogioso.

“Embora premiado pelo setor conservador do grande certame, Expedito Camargo Freire é pintor de apreciáveis qualidades

modernistas. Sua obra apresenta uma elogiável evolução que sem favor o situa no panorama da pintura nacional que não se opõe a conquista dos bons valores plásticos” (Campofiorito. 06/01/1949, p. 7).

Mais uma vez encontramos termos em disputa, nesse caso, “modernista”. Aqui, ao contrário do que faz Hércio Pereira da Silva, é a qualidade de modernista que é associada ao trabalho de Camargo Freire (em tom elogioso). E mais, ele não seria qualquer modernista, mas sim um que estaria disposto a “conquista dos bons valores plásticos”. Com isso gostaria de deixar claro a diferença de pensamento entre os dois críticos citados acima (Hércio Pereira e Quirino Campofiorito), pois para o primeiro, qualquer característica louvável no trabalho de Camargo Freire, se distancia do que ele entende como modernismo e, ousaria dizer, é louvável justamente por se distanciar⁴². Já o segundo o enxerga como um modernista redimido, apesar de ele nunca explicitar o que exatamente seria modernista em sua obra, ela não é louvável por ser modernista, mas sim por não se apegar a alguma fórmula que freasse o desenvolvimento da sua técnica.

O nome de Oswaldo Teixeira já foi citado alguns parágrafos acima e sua potência ficou clara, como diretor do MNBA ele foi uma figura importante na área. Por isso mesmo trago aqui também como exemplo de escritores que discutiram Camargo Freire, um texto dele, de 1946, na revista “Vamos Lêr!”.

“Camargo Freire é das mais expressivas personalidades de paisagista do nosso meio. As suas telas de Campos de Jordão são muito boas e, a que expôs em São Paulo, pela reprodução no catálogo, é ótima. É um pintor de valor reconhecido e original em sua maneira.” (Teixeira. 08/08/1946, p. 19).

O mesmo texto ainda denomina João Baptista da Costa e Antonio Parreiras (artistas que foram no passado alunos e docentes da instituição artística carioca) como as duas grandes potências da pintura de paisagem brasileira; o primeiro pelo refinamento da técnica e o segundo pela força das suas composições. Os demais estariam no meio deles. Deste modo Teixeira se dispõe a citar uma série de nomes que se encaixariam nesse lugar, dentre eles, Camargo Freire. Para ele, também é a técnica que o destaca, “original em sua maneira”, ou seja, que se insere em uma produção, demonstra evolução, mas não deixa de se renovar. Talvez Campofiorito

⁴² A defesa entusiasmada de Pereira do que ele chama de “escola acadêmica” pode ser entendida como uma preferência pessoal por este estilo.

concordasse com ele, se pensarmos na figura de um modernista que não se permite engessar pelos cânones.

Há também um acontecimento interessante, agora no Jornal do Commercio, que nos anos 40 tem uma coluna de arte não assinada chamada “Notas de Arte”, e fala de Camargo Freire em algumas passagens⁴³.

“O estudo *Pouca Sorte*, do Sr. Camargo Freire, mostra-nos um homem desanimado, prostrado sobre as almofadas do leito; um az de ouros, ao alto, deve atestar que ele cometeu a asneira de ir jogar e, está visto, perdeu. Se não está um quadro de mestre - ainda não, mas quem sabe? - está pelo menos uma bem intencionada lição aos que se sintam atraídos pelas promessas traiçoeiras da tavolagem.” (Notas de Arte. 13/09/1941, p. 5).

“Agrada muito o retrato ao ar livre *João Carrero*, pelo Sr. Camargo Freire. É contra uma paisagem rasa que a figura se destaca, bem trabalhada, realmente, nas feições enérgicas, na barba fina, nas mãos esguias, fidalgas.” (Notas de Arte. 14/09/1942, p. 5).

É interessante notar a progressão entre os dois anos, a coluna começa se referindo a Freire como um artista em potencial e, no ano seguinte, elogia o trabalho do artista como o de um participante tão qualificado quanto os outros. Na verdade, há poucas críticas declaradamente negativas dedicadas a esse artista, o que não quer dizer que não existem, como veremos à frente.

“O Sr. Camargo Freire, em sua paisagem ‘Vila Maria’, demonstra bastante esforço em imitar o estilo do Sr. Paulo Gagarin. Conseguiu destaque na árvore, e inegável volume e vida nas figuras do primeiro plano.” (Notas de Arte. 29/12/1948, p. 7).

É difícil precisar o quão severa é esta crítica, até porque o texto elogia as qualidades da obra. Dito isso, também é possível entender esse comentário sob outra lógica. Juliana Sabatino Duarte Cabral (2021) nos conta sobre a vida e a obra do pintor citado aqui, Paulo Gagarin: Ele comumente se identificava como “príncipe” por ser, supostamente, descendente da realeza russa, de antes da revolução de 1917. Além disso, ele também era tido pela crítica como um dos melhores paisagistas do período, brasileiro nos temas e original nas técnicas. Pode ficar, então, a dúvida: a comparação é uma crítica ou um elogio? Claro que o uso da palavra “imitar”

⁴³ Foi possível encontrar sete menções ao nome do artista nas páginas deste jornal nos anos mencionados: duas vezes em 1941, uma em 1942, uma em 1946, uma em 1947 e duas em 1948.

denota um sentido negativo, mas também põe Camargo Freire em pé de igualdade com este artista que, nos anos quarenta, já era muito bem estabelecido no meio artístico.

O catálogo do SNBA de 1948 nos trás a informação que Gagarin participou naquele ano com três obras: “Tempo Ameaçador”, “Telhados (R. Barão de Itapetininga - S. Paulo)” e “Paisagem de Umuarama”. Não é possível afirmar que a coluna estava se referindo a algum quadro específico, já que ela acusa Freire de imitar o “estilo” do outro pintor, entretanto, Umuarama é uma região de Campos do Jordão, grande tema da vida de Camargo Freire, e era também apreciada (a cidade) por Paulo Gagarin (Cabral, 2021). Assim, a comparação toma, ainda, outro matiz: estaria a coluna dizendo que Freire, por pintar o “mesmo lugar”⁴⁴ que Gagarin, o imita? Ou então, por serem ambos pintores de paisagem brasileiros, estariam sujeitos à comparação? De uma forma ou de outra, o importante aqui é notar como Freire é posto lado a lado com este outro expoente do cenário artístico da época.⁴⁵

Foquei, por enquanto, nos relatos da década de quarenta por considerar essa década o início real da trajetória artística de Camargo Freire, que se dedica, nessa época, a ganhar o prêmio de viagem pelo país, tarefa realizada em 1948. A partir dos anos cinquenta, Freire irá perseguir o próximo da lista: o prêmio de viagem internacional. Isso pode ser visto pois, desde os primeiros anos dessa década, ele é citado como um dos concorrentes à categoria.

“Camargo Freire, um dos concorrentes ao prêmio citado, mandou este ano uma composição ‘Colhendo Arroz’ cujas figuras pela falta de movimento não parecem estar executando a faina anunciada. Estão um pouco paradas, duras mesmo, ao contrário das dos anos anteriores que se moviam com facilidade” (Uruguay. 11/09/1951, p. 8).

“Camargo Freire mostra duas paisagens concebidas com acurada meditação sobre as dignificações de valores pictóricos a serem perseguidos para que seja atingida uma indispensável riqueza de elementos plástico-expressionais. Camargo Freire está cansando na concorrência do prêmio de viagem, que outros intempestivamente vão abocanhando.” (Campofiorito. 31/10/1953, p. 7).

“A dispersão do conjunto enviado pelos concorrentes ao prêmio de viagem, é uma prática infeliz. O exemplo verifica-se com as duas admiráveis telas de Camargo Freire, de amplas proporções, paisagens concebidas com a expressão que o gênero impõe, para escapar ao vulgar. Por demais distanciadas uma da outra, perdem a imponência que ofereceriam, se mais próximas. Camargo Freire é o grande concorrente ao Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, como o tem sido em outras ocasiões, embora lamentavelmente preterido.” (Campofiorito. 12/1955, p. 71).

⁴⁴ Entre parênteses, pois os quadros representam lugares diferentes do município de Campos do Jordão.

⁴⁵ Há uma obra de Gagarin reproduzida no capítulo seguinte a título de comparação.

As três passagens acima explicitam bem a expectativa para com a produção de Camargo Freire. São, respectivamente, de 1951, 1953 e 1955, mas, de 1948 até 1956, quando ele de fato ganha o prêmio, há menções a seu nome todos os anos. Como dito anteriormente, nem todas as críticas eram de caráter positivo, a do primeiro trecho é um bom exemplo, de Alice Linhares Uruguay⁴⁶, ela não só diz que a pintura não tem movimento, como compara aquela submissão às dos anos anteriores, sendo estas de qualidade maior do que aquela, ou seja, existe um entendimento da obra deste artista dentro de uma temporalidade, ela pode piorar ou melhorar, mas é certo que já é conhecida. As duas passagens seguintes são de Quirino Campofiorito e são elogiosas, mas, para além disso, deixam muito clara a concorrência de Freire, o colocando não só como um participante, mas também alguém que desejava e merecia o prêmio, mais do que seus concorrentes.

Ainda sobre a circulação de Freire no meio artístico, Alice Linhares Uruguay, citada acima, assina outro texto interessante em 1955 intitulado “Mexendo com Todos”.

“Nesta grande Galeria
De Retratos Rabiscados
Vão de novo aparecer
Muitos dos já retratados.

Não adianta chorar
Dê a mão à palmatória
Doa mesmo a quem doer
Não interrompo esta história.

Assim meus caros amigos
E inimigos também,
Conservem do porco assado
O sorriso que ele tem.

O Salão já se inaugura,
Tudo está em efervescência,
Pois se espera o Presidente,
Que brilhará pela... ausência!

(...)

Não sei si parte ou si fica,
Não sei si fica ou si vai,
Meu caro Camargo Freire,

⁴⁶ Foi crítica de arte do “Jornal do Brasil” e, de 1951 a 1956, teve uma coluna autoral no dito jornal. A coluna chamada “Artes Plásticas” discutia os acontecimentos do cenário artístico nacional, com foco principal no Rio de Janeiro, tendo especial atenção para o SNBA, discutido em detalhes todos os anos. É de nota mencionar que não era incomum que ela escrevesse poemas em seus textos, um deles, inclusive, é discutido mais à frente no capítulo.

Você balança, não cai!”
(Uruguay. 11/12/1955, p. 18).

O poema quando lido em sua totalidade mostra ser uma série de alfinetadas feitas em tom jocoso com personagens conhecidos dos SNBA; a quarta estrofe, reproduzida acima, deixa isso claro ao dizer que o presidente da república (Eurico Gaspar Dutra), apesar de ser convidado, nunca aparece no evento, depois disso a autora também falará dos ministros de Estado e políticos que sempre são convidados, mas nunca dão as caras, mostrando seu descontentamento. Ou seja, a autora pode ainda insinuar o pouco apoio da instituição pelo poder público. É a vigésima estrofe que é dedicada a Camargo Freire e é possível inferimos algumas afirmações. Primeiro, nesta época, Camargo Freire já se encontrava bem estabelecido em Campos do Jordão, e só vinha para o Rio de Janeiro para as exposições, o que pode explicar a alternância criada nos dois primeiros versos, como se o artista vivesse em dois lugares diferentes sem saber onde ficar de vez. Segundo, apesar da sua inconstância, ele não deixa de participar do evento, ou seja, balança, mas não cai.

As 56 estrofes do poema, apesar de darem conta de vários atores, com certeza não cobre todas as figuras que poderiam ser abordadas dessa forma, talvez por falta de espaço, medo de represálias, ou quaisquer outros motivos, a autora faz uma escolha sobre de quem falar e de quem não falar, e é significativo que Freire entre nessa lista.

É em 1956 que Camargo Freire ganha o prêmio de viagem ao exterior, um grande momento na carreira de qualquer artista e é neste ano que é possível encontrar uma coluna do já mencionado Hércio Pereira da Silva dedicada exclusivamente a Camargo Freire. Nela, o autor faz uma análise muito sensível da obra deste artista.

“Camargo Freire não se confunde com os demais e muito menos se situa entre os que procuram aproximação com os mestres clássicos do gênero [pintura de paisagem]. Sua pintura, livre das convenções, não chega no entanto, a transpor as fronteiras equilibradas das composições aparentadas com o academismo de onde veio. Há liberdade na sua palheta um tanto comedida. O respeito pelas formas que o seu pincel fixa não lhe permite mais do que ligeiras deturpações. Percebe-se sua preocupação em não reproduzir, como uma máquina fotográfica, a natureza. Para ele, como para todo o artista digno de assim ser chamado, essa concorrência desvantajosa com as ‘Kodacks’ não representa uma expressão do espírito.” (Silva. 11/10/1956, p. 7).

Por ser uma consideração global da produção deste artista até então, o texto não faz referência a nenhuma obra específica, mas sim a características gerais. A primeira delas digna de nota, que pode ser inferida pelo trecho acima, é que Camargo Freire seria um pintor que, ao

menos, presta homenagem à tradição acadêmica, o que significa dizer que há uma atenção às formas e ao desenho além de um colorido comedido e melancólico. Entretanto, ele também apresenta mobilidade dentro da sua proposta, isso fica claro quando o autor diz que Freire não faz (e não quer fazer) uma arte que tenta reproduzir o mundo de maneira mecânica, “como ele é”, a maneira de uma "Kodack".

O diagnóstico final é que Freire seria um artista que vive entre dois mundos, o dos novos e dos velhos, ambos têm poder sobre ele, mas nenhum o domina; vale lembrar que “novos” e “velhos” são palavras que o autor usa para se referir aos acadêmicos e aos modernistas. Não há, necessariamente, jugo de valor feito sobre essa constatação, significa apenas que um veio antes do outro. Entretanto, usar estas palavras indica sim uma tomada de partido no debate “acadêmicos” *versus* “modernos”. Mais corretamente, talvez, poderíamos substituir estas palavras por “rigidez” e “fluidez”, o que não resolve o embate, mas talvez se encaixe melhor no que o autor quis dizer, ou seja, Camargo Freire é um artista adepto a regras e convenções, vem delas, é originário delas, mas não se deixa dominar por completo, tem inovações, distorce as formas, brinca com as cores, se expande, se revisita, pondera, para, só então, pintar.

Depois dessa data as aparições do nome de Camargo Freire nos jornais e revistas é menor, o que reflete a sua menor participação nos Salões e eventos artísticos depois de 1960. Flexa Ribeiro, atuante crítico daquele momento, tem alguns escritos sobre esse momento da produção do artista nas páginas do Jornal do Commercio.

“Do estrangeiro, como prêmio de viagem, era natural que Camargo Freire trouxesse em suas ‘vistas’ picturais fragmentos da moda que reinava na pintura francesa. O seu modelo predileto parece ter sido Bernard Buffet. Não sei se os impulsos da Galeria Maeghy, com a exposição internacional dos chamados *super-realistas* havia perdurado tanto tempo, ou se foi o número especial de *Le Net* de 1951 que o seduziram. Seja como for, a estilografia da forma se evidencia na pobreza de definição específica da matéria. A preferência do código pela estrutura linear, unindo e assemelhando as à mesma densidade expressiva das mortas - retira qualquer qualidade do modelado e tudo reduz a relevos secos, áridos, quebradiços.” (Ribeiro. 16/10/1960, p. 6).

Para o crítico, Camargo Freire teria afrancesado sua paisagem, e não só isso, ela também estaria piorada, talvez sem a vitalidade que ele, antes, enxergava em seu trabalho, digo isso tendo em vista os adjetivos que ele usa: “Secos, áridos, quebradiços”. É interessante esta

crítica pois é uma das únicas que aparenta estar descontente com o autor depois de sua viagem à Europa.

É de 1976 o último grande escrito sobre Camargo Freire, a já citada coluna do também artista Americo Italo Naso no jornal A Tribuna de Santos, no qual ele faz uma pequena biografia de Freire. Isso acontece durante o período que Naso tenta reavivar a memória do seu tio, Oreste Colombari, na cidade de Santos.

“Esta biografia fala de um artista que se situa muito alto no cenário pictórico do nosso país. Sinto-me honrado até de poder traçar o perfil de Camargo Freire, pois ele se inclui numa plêiade dos mais consagrados mestres nacionais. Honra-nos a simples menção, e muito mais quando há tempo e espaço para falar a respeito (...)” (Naso. 14/04/1976, p. 12).

Mesmo se desconsiderarmos o tom elogioso feito ao pintor, é impossível não notar que Freire se encaixava perfeitamente no gosto artístico de Naso - isto é, sua obra também não necessitaria de “justificações, cursos de esclarecimentos ou auxílio de psicanalistas”⁴⁷ para ser compreendida. Essas relações são muito importantes para entendermos quem era Freire como artista não só no início de sua carreira, mas, como Naso também deixou claro, ele leva os ensinamentos de seus primeiros mestres para toda a vida.

1.5 Duas biografias sobre um mesmo pintor

Além da crítica especializada, há outros dois escritos importantes sobre Camargo Freire, mais recentes e ambos provenientes de Campos do Jordão: uma biografia, de 2008, escrita por Carlos Gouvêa, e um livro chamado “Camargo Freire: o pintor da paisagem de Campos do Jordão”, de 2012, começamos pela biografia, escrita por Gouvêa.

Ela é dividida em seis capítulos além de dois textos de introdução e mais dois no posfácio. É interessante notar que os capítulos do livro não são organizados de maneira categoricamente cronológica. O autor parece se ater a certos “temas chave” que podem jogar luz em aspectos importantes da vida do artista. Por exemplo, os dois primeiros capítulos falam da vida e da trajetória de Freire até sua viagem para a Europa, quando ele ganha o prêmio de viagem internacional em 1956. Entretanto, no capítulo seguinte, o texto volta no tempo, para 1948, e focaliza a passagem de Camargo Freire por Campos do Jordão percorrendo sobre sua

⁴⁷ Me refiro aqui à justificativa que Naso dá para a sua exposição em 1975, como citado no subcapítulo “Primeiros Mestres”.

família, o primeiro e o segundo casamento, seus amigos e sua atuação como professor, até chegar no momento de sua morte, em 1991.

O que pode parecer contraproducente, ou seja, narrar a morte da pessoa biografada na metade do livro, pode também ser visto como uma estratégia para demarcar potências diferentes que Camargo Freire teve em vida: a primeira, como artista, a segunda, como cidadão e ser humano.

Outras potências são demarcadas ao decorrer do livro. O terceiro capítulo trata do Núcleo Bernardelli e tenta retratar a importância daquela instituição para o cenário artístico nacional da época, sempre demarcando a passagem de Freire por ela. O quarto capítulo volta para 1950, quando Freire faz uma viagem pelos Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco em decorrência do prêmio que ganhou dois anos antes, o de viagem nacional ou pelo país; este capítulo, em especial, traz a transcrição de um diário que Freire manteve durante essa excursão; bastante meticoloso, ele dá uma ideia de como seria realizar este percurso de trem e barco no ano de 1950. Não está dentro do escopo deste trabalho realizar uma análise a fundo dos conteúdos do diário, até porque para isso ser feito da maneira mais correta, deveria ter acesso ao diário original, porém é preciso dizer que só a análise desse documento já poderia gerar um trabalho muito interessante.

Os dois últimos escritos, à título de prefácio, são também transcrições: o primeiro, de críticas de jornal sobre o pintor (algumas reproduzidas aqui, como a de Ary de Andrade em 1944) e o segundo, de um discurso de paraninfo realizada por Camargo Freire em um ano não especificado cujo texto contém várias referências à história da arte ocidental e à técnicas de desenho e pintura.

“Vocês, também, meus afilhados, dentro da esfera de suas atividades, no campo de ações, poderão igualmente despertar emoções como Rafael, pela elegância e suavidade no trato para com seus colegas, para com seus companheiros de trabalho e até para com seus concorrentes. Como Miguel Ângelo, pelo impressionante volume de boas ações que devem e podem pôr em prática. Como Rembrandt, pelas suas luzes e sombras; mais luz do que sombra; muita luz para clarear suas atitudes; um pouco de sombra para ocultar da mão esquerda o bem que, com a direita, podem e devem fazer.” (Gouvêa. 2008, p. 68).

“Caríssimos afilhados, a circunferência é o símbolo da igualdade e perfeição. Em suas ações, lembrem-se dessas qualidades da circunferência. Tracem com mão firme uma reta e procurem segui-la. As curvas surgirão, mas uma concordância perfeita poderá evitar as inflexões da direita ou da esquerda. situações angulares, obtusas ou agudas, devem ser contornadas. O ângulo reto é seguro e positivo; com ele com ele devemos regular nossa vida.” (Gouvêa. 2008, p. 69).

Enquanto a análise completa do texto também não cabe no escopo desta pesquisa, que abrange a vida de Camargo Freire como artista e não professor, é interessante notar como as referências usadas criam o argumento de que o melhor caminho é o caminho do desenho, da técnica, do mais comedido, ponderado, o que segue as "regras do belo". Não é difícil encontrar eco deste pensamento nas críticas sobre o pintor, principalmente se relembrarmos a coluna de Helcio Pereira da Silva, de 1956, reproduzida no subcapítulo anterior.

Por último, gostaria de voltar ao começo, digo, aos escritos de introdução do livro de Carlos Gouvêa; o primeiro, especificamente.

“Disse Thomas Carlyle: “Nenhum grande homem vive em vão. A história da humanidade não é mais do que a biografia dos grandes homens”. Mais do que um grande pintor - os seus prêmios bastam para atesta-lo - Camargo Freire foi um grande ser humano.” (Gouvêa. p. 1).

Estas são as palavras de apresentação do livro, as primeiras com as quais o leitor se depara. É interessante notar como o autor deixa clara a sua tese e o seu entendimento sobre história logo no primeiro enunciado. Ele retoma o entendimento polêmico de Thomas Carlyle⁴⁸ de que a história é feita pelos “grandes homens”, e mais importante do que tentar saber se o julgamento de Carlos Gouvêa sobre a personalidade de Camargo Freire estaria correta ou não, chamo atenção para o pretexto declarado desta afirmação: o pintor estaria, então, dentre estes grandes homens que fazem a história.

Trago isso à tona não só porque parece ser a tese central do livro, mas também porque ela introduz outro ponto que estará muito presente na próxima publicação tratada aqui, "Camargo Freire: o pintor da paisagem de Campos do Jordão", de Pedro Paulo Filho, mais do que o livro de Carlos Gouvêa, propagandeia a obra e o legado de Camargo Freire.

Essa afirmação, entretanto, deve ser feita com parcimônia, não é o objetivo aqui desqualificar a obra que, apesar de não se encaixar nos moldes acadêmicos, conta com uma pesquisa extensiva e exaustiva sobre a vida e a obra do artista aqui analisado. Procura-se apenas constatar um fato: que o livro tem um intuito claro, o de resgatar e engrandecer a memória de Camargo Freire, pintando-o como um homem forte, valoroso, inteligente e dedicado, assim como tenta colocar Campos do Jordão como sua “musa” principal.

⁴⁸ Thomas Carlyle foi um historiador e romancista do século XIX, foi reitor da universidade de Edimburgo.

“Todas as cidades tem seus cantores, musicistas, historiadores, poetas e, por que não dizer, seus artistas plásticos. Contam a sua história por diversificadas formas de comunicação humana e transmitem a sua arte. (...).

A produção artística de Expedito Camargo Freire revela que ele se tornou o pintor da paisagem exuberante de Campos do Jordão, mercê de sua apurada formação artística como integrante do Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro e da fértil engenhosidade de seu talento, que recebeu os mais significativos e importantes prêmios no Salão Nacional de Belas Artes, também na antiga capital da República.

Em contrariedade a tudo isso, viveu uma vida plena de carências e sofrimentos, seja pela pobreza que enfrentou em Campinas e no Núcleo Bernardelli, onde com os nomes mais augustos da pintura nacional conheceu as regras da arte pictórica, seja atirado a um leito de sanatório de tuberculose, em Campos do Jordão. Camargo Freire, no final das contas, venceu todos os embates que lhe estavam reservados nesta vida.” (Filho. 2012, p. 7).

Poderíamos dizer então que Campos do Jordão salvou Camargo Freire e, em retorno, o pintor dedica a esse município a obra da sua vida, dando a ela o que tinha de mais valioso, suas habilidades. Assim ele vive uma vida plena, cheia de saúde e sucesso, na qual ficam claras outras características de sua personalidade, como sua resiliência. Isso não significa dizer que o livro atribui alguma característica mágica a Campos do Jordão ou que, em outras circunstâncias, Camargo Freire não teria sido bem sucedido, pelo contrário, as habilidades do artista são dele e somente dele, adquiridas através de seu próprio mérito. O argumento é que, justamente pelas habilidades que Freire apresenta, é Campos do Jordão o lugar ideal para sua produção florescer. Um engrandece o outro.

Em relação à estrutura do livro⁴⁹, poderia-se dizer que ele é uma expansão da biografia de Carlos Gouvêa, a ideia de apresentar temas de importância, sem se ater tanto à cronologia também aparece aqui, além disso, a ordem dos assuntos também é parecida: primeiro apresenta-se a vida de Camargo Freire, desde seu nascimento, até o prêmio de viagem em 1956, quando se faz um recuo para focalizar a vida do artista em Campos do Jordão, especificamente sua carreira como professor, ou como ela começou.

A maior semelhança, entretanto, é que é possível encontrar reproduções *verbatim* de passagens do livro de Gouvêa, todas devidamente citadas, claro; o que o livro de Pedro Paulo Filho faz é reproduzir falas de Camargo Freire que estão também reproduzidas no trabalho de Carlos Gouvêa, elas costumam aparecer precedidas de formulações como “Contou ao seu biógrafo Carlos Gouvêa:” (Filho. 2012, p. 11), ou “Relatou Camargo Freire a Carlos Gouvêa:”

⁴⁹ Este livro tem quinze capítulos, além de um Prefácio, uma seção de Referências Bibliográficas e uma Relação dos proprietários das obras e dedicatórias de Camargo Freire.

(Filho. 2012, p. 20), ou então “Depôs a Carlos Gouvêa sobre a viagem à Europa:” (Filho. 2012, p. 30). Isso não significa dizer que quando a voz do artista aparece ela é sempre uma citação do trabalho de Gouvêa, uma delas, a maior do livro, começando na página 31 e só terminando, de fato, na 40, é apenas precedida de “Disse Camargo Freire” (Filho, p. 31); é verdade que essa fala, especificamente, é reproduzida também no livro de Gouvêa, o que pode levar o leitor a inferir que se trata de uma entrevista transcrita, infelizmente nenhum dos dois nos informa exatamente de onde foram retiradas essas falas, mantendo essas afirmações no campo da hipótese.

Ainda sobre as menções a falas de Camargo Freire, é difícil precisar exatamente que sentido Pedro Paulo Filho atribui às palavras “contou”, “relatou” e “depôs”, isso pois elas prevêm um falante ativo, que discursa na primeira pessoa, entretanto, na mesma conversa com Carlos Gouvêa tida durante a realização deste trabalho, ele relatou não ter tido conversas com o artista pois ele já se encontrava muito enfermo e viera a falecer pouco tempo depois do início da sua pesquisa. Mas é claro que, em sentido figurado, as palavras mencionadas acima podem significar que Freire “contou”, “relatou” e “depôs” através de escritos seus, então lidos por Gouvêa e reproduzidos no seu trabalho.

Continuando, o livro de Pedro Paulo Filho, uma das principais maneiras pelas quais ele “expande” a biografia de Carlos Gouvêa é trazendo outros documentos não explorados por esse autor, o capítulo VI, por exemplo, chama-se “Cartas dos pintores do Núcleo Bernardelli” e reúne, como sugere o nome, cartas enviadas para Camargo Freire de ex-colegas nucleanos, como Edson Motta, Ado Malagoli e Bustamante de Sá. Também o capítulo VII traz mais adições, no que parece ser uma coletânea de depoimentos sobre o pintor, feitos por amigos e conhecidos do artista de Campos do Jordão. O capítulo X, “Curiosidades”, traz também mais relatos sobre a vida e as atividades do artista, como a participação em um programa do apresentador Silvio Santos em 1969. Já o capítulo XI, “Abordagem da obra de Camargo freire”, traz mais reproduções da crítica especializada para além das trazidas por Carlos Gouvêa, algumas não trazidas aqui por se tratar de jornais locais do município que não estão na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os últimos capítulos, do XII ao XV, tratam da morte e legado de Camargo Freire, incluindo um conjunto de 20 dedicatórias feitas por ele a algumas de suas alunas.

Também é de muito interesse para esta pesquisa a seção final do livro, “Relação dos proprietários das obras e dedicatórias de Camargo Freire” pois nos põe mais próximos da localização das obras deste artista, entretanto, não fecha o circuito pois, apesar de reproduzir os nomes, a lista não informa quais obras cada um tem.

Capítulo 2 - Sobre prêmios e salões, ou quando um artista torna-se laureado

Para este capítulo, pretende-se fazer uma análise aprofundada sobre algumas obras de Camargo Freire, identificadas a partir de pesquisas nos principais buscadores da internet. Tais obras são capitais para se compreender momentos importantes da carreira de Freire como artista. Importante notar, no entanto, que não se trata de uma análise pormenorizada de todas as obras de Freire, até porque não há imagens de todas disponíveis nas bases dos museus

consultados, mas sim, a partir de uma seleção primária, com a exceção da pintura “Queimada na Serra”, que será tratada com mais afinco e sob outras óticas no próximo capítulo.

2.1 Prêmio da Caixa Econômica Federal (1944)

Como dito no capítulo anterior, o prêmio de 1944 é o que põe Freire “no mapa”, ou seja, até aquele momento, ele havia aparecido na imprensa esporadicamente, geralmente ligado às atividades do Núcleo Bernardelli, mas com essa premiação, ele entra no radar de vários críticos e passa a ser discutido como um artista de peso nos SNBA a partir daquele ano. Esse era um prêmio anual fornecido pela Caixa Econômica no valor de quatro mil cruzeiros que agraciava dois artistas de destaque no SNBA do ano. Os premiados em 1944 foram Camargo Freire com “Alto do Lageado” e Flory Gama com um grupo escultórico chamado “Ambições”, além do prêmio em dinheiro, ambas as obras passaram a fazer parte do acervo do MNBA.



Figura 3 - Expedito Camargo Freire. *Alto do Lageado*, 1944, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Imagem retirada de Google Arts and Culture, acessado em 22/07/2023 - 20h

Das telas de Freire analisadas aqui, inclusive “Queimada na Serra”, esta é a única que não apresenta nenhum elemento humano, é uma “paisagem pura”. Dividida em três planos, o

quadro mostra uma cena bucólica de uma natureza não intocada, pois é possível ver estradas e plantações, mas calma, harmoniosa, talvez Helcio Pereira da Silva a classificasse como melancólica⁵⁰.

A revista “Vamos Lêr!” de 02 de novembro de 1944 produziu uma crítica sobre o 50º SNBA, mencionando, especificamente, esta obra de Freire. Sob a autoria de Ary de Andrade⁵¹, ela diz:

“E Camargo Freire, perdido lá na Serra da Mantiqueira, recorda-me os longos meses que ali passei, como êle, em busca da saúde perdida. “Arredores de Abernêssia” e “Alto do Lageado”, nomes de lugares que, para tantos olhos, são apenas nomes, fizeram ressurgir do fundo do meu coração saudades mortas, companheiros desaparecidos, dias de desespero e longas noites de angústia passadas naquele “Sanatório Popular dos Campos de Jordão”. Que mistério, que ar triste, talvez reflexo da sensibilidade do pintor, pairam nestas telas! Como é poderosa a memória dos homens. São nomes, indicações frias, para muita gente. No entanto, para mim, quanta reminiscência!” (Andrade. 02/11/1944, p. 59).

À primeira vista, pode parecer que o autor só elogia o trabalho de Freire por conta de suas memórias pessoais de Campos do Jordão, o que não é, necessariamente uma inverdade, o autor parece se identificar com Freire dado que ambos precisaram se internar na mesma instituição, ao que tudo indica, devido a problemas respiratórios, já que esse era o intuito do sanatório⁵². Entretanto, uma das últimas frases deixa claro que é a sensibilidade do artista que, junto com os nomes dos lugares, propicia a coleção de memórias experienciada pelo escritor.

2.2 Prêmio de viagem ao país (1948) e prêmio de viagem ao exterior (1956)

No SNBA de 1948 Camargo Freire ganha o disputado prêmio de viagem ao país⁵³, com a tela “Vila Maria”, sobre a qual gostaria de me debruçar um pouco mais, dada a sua importância. O quadro pintado com tinta a óleo está hoje no acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), como é a regra para com as obras vencedoras dos prêmios de viagem.

⁵⁰ “Há na fatura de Camargo Freire, a nostalgia de um coração solitário”. (Silva. 11/10/1956, p. 7).

⁵¹ Ary de Andrade foi repórter, crítico de arte e literatura e cronista da revista mencionada nos anos 1940. É de nota também mencionar que ele foi poeta, tendo publicado, entre outros, um livro chamado “Balada de Campos do Jordão”.

⁵² Como discutido por Carlos Gouvêa e Pedro Paulo Filho em suas biografias do autor.

⁵³ Sobre o Salão e seu funcionamento básico, falarei mais à frente, mas os prêmios de viagem consistiam de bolsas de estudos concedidas aos vencedores para que eles pudessem estudar e aperfeiçoar o aprendizado artístico. O prêmio de viagem ao país era dedicado a uma excursão pelo território nacional, já o prêmio de viagem ao estrangeiro era dedicado a uma excursão por algum território internacional, geralmente a Europa.

Em primeiro plano, temos dois focos principais, uma árvore caducifólia sem folhas e um par de figuras que vemos de costas, aparentemente, mãe e filho, que estão se dirigindo ao conjunto de edifícios à distância, em segundo plano, que é, inclusive, o plano que compõe a parte central da tela. Nele podemos notar os edifícios já citados, um pequeno córrego no canto inferior direito do quadro e uma série de copas de árvores que se misturam com as casas da pequena vila, além de algumas poucas figuras humanas realizando tarefas diárias, uma delas dando de comer a um animal de transporte, um cavalo ou burro de coloração acinzentada, outras lavando roupas no riacho, etc. Ao longe, em um terceiro plano, vemos mais árvores, inclusive araucárias, que irão figurar em outros quadros do artista, alguns edifícios esparsos pelo território e, no canto superior direito, nuvens que ameaçam um começo de tempestade, dada a sua coloração.



Figura 4 - Expedito Camargo Freire. *Vila Maria*, 1948, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Imagem retirada de Google Arts and Culture, acessado em 22/03/2023 - 22h

Esteticamente, esta é uma cena construída nos padrões formalistas à qual Freire subscrevia; há uma preocupação clara com o desenho, as figuras têm seus limites respeitados e não invadem o espaço uma da outra, apesar disso, julgo importante observar as já citadas copas das árvores do segundo plano do quadro, pois ao invés de tentar desenhar cada folha das árvores, Freire usa pinceladas de tons de verde, amarelo e marrom para criar um pequeno bosque e dar movimento a obra, fazendo com que as árvores pareçam se mover com o vento. A perspectiva também é bem trabalhada, a grande árvore em primeiro plano em contraste com as casas cada vez menores em segundo e terceiro plano servem para criar a ilusão de profundidade necessária para que o olho do espectador acredite que aquela é uma cena tridimensional.

Trata-se de uma paisagem bucólica, quase pastoril, é o dia a dia de pessoas simples, que vivem à beira de um rio e se utilizam da natureza para suprir suas necessidades básicas. Há algumas pistas da rotina que estamos observando: a mãe em primeiro plano, aliás, uma mulher negra, está carregando uma trouxa de pano amarrada em sua cabeça; uma cena geralmente associada a pessoas das classes mais baixas da sociedade, a simplicidade das casas também é uma pista. Aquela mais à esquerda, por exemplo, é claramente composta de simples tábuas de madeira erguidas e um teto de palha, inclusive, nenhuma das casas parece ter algum forro em seu interior, sendo apenas quatro paredes e um teto, sobre o chão de terra batida. A paleta de cores usada também ajuda a criar esse ar interiorano de paz e tranquilidade, são tons terrosos que não saltam aos olhos, como verdes, amarelos, marrons e um pouco de azul, apenas na roupa da mãe em primeiro plano e em uma das casas.

É importante não balisar a análise somente com dados empíricos, e, felizmente, há discussões desta tela na crítica especializada, cito aqui alguns exemplos: Quirino Campofiorito, já citado aqui, faz um apanhado da produção de Freire no salão do ano de 1948, justamente pelo prêmio recebido; ele reivindica o título de “moderno” para Freire, mesmo ele participando da “Seção Geral”, dizendo ele ser um bom “moderno”, que não se deixa levar por invenções estilísticas, sempre retornando à forma (Campofiorito. 06/01/1949, p. 7). Já a coluna “O Salão Número Cinquenta e Três”, não assinada, no “Correio da Manhã”, falando especificamente de “Vila Maria”, tem outra visão sobre o assunto.

“Mas, voltando aos concorrentes ao salão, o quadro de Camargo Freire, “Vila Maria”, prêmio de viagem ao país, tem a tal tristeza de cores, a tal melancolia. Agradável na sua simplicidade. (...) Trata-se de um desses quadros que têm apenas o necessário “modernismo” para que os que não apreciam o modernismo possam dizer:

- Assim é que eu gosto. Moderno, mas se reconhece tudo”. (O Salão Número Cinquenta e Três. 11/01/1949, p. 16).

Trata-se de uma crítica negativa ao trabalho de Freire, mas que constrói um discurso parecido com o de Quirino: um “moderno” que sabe quando parar, o que, para a coluna acima, seria apenas uma tática para tentar agradar a todos, sem se comprometer com ninguém.

Por último retomo mais uma coluna apresentada no capítulo anterior, que também se refere explicitamente à tela “Vila Maria”, a coluna não assinada “Notas de Arte” do Jornal do Commercio” do dia 29 de dezembro de 1948, na qual se faz uma comparação com um outro pintor de paisagens da época, Paulo Gagarin (Notas de Arte. 29/12/1948, p. 7). É difícil precisar exatamente a qual obra de Gagarin o texto se refere, o catálogo do SNBA de 1948 nos diz que ele participou da exposição com três obras: “Tempo Ameaçador”, “Telhados (Rua Barão de Itapetininga - S. Paulo)” e “Paisagem de Umuarama”. Umuarama, sabe-se, é uma região de Campos do Jordão, o que pode nos indicar que a comparação havia sido feita com esta última obra, entretanto, a tese de Juliana Sabatino Duarte Cabral (2021) sobre Paulo Gagarin, já citada aqui, que faz uma pesquisa extensa de mapeamento das obras do artista, cita dois quadros com esse nome, um de 1937 e outro de 1944, que não têm relação aparente com o salão de 1948. Mesmo assim, seguem as duas à título de comparação.



Figura 5 - Paulo Gagarin. *Lago de Umuarama (Campos do Jordão)*, 1937, óleo sobre tela, 49 x 39cm In: CABRAL, Juliana Sabatino Duarte. **Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico**

carioca impressionista no início do século XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928. Brasil, Rio de Janeiro, UFRJ, 2021.



Figura 6 - Paulo Gagarin. *Vale de Umuarama*, 1944, óleo sobre tela. In: CABRAL, Juliana Sabatino Duarte. **Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico carioca impressionista no início do século XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928.** Brasil, Rio de Janeiro, UFRJ, 2021.

Apesar de não ser possível comparar as cores do segundo quadro, não é impossível perceber pontos em comum com a obra de Freire: primeiro, o tema, é claro, nem me refiro a cidade de Campos do Jordão, mas sim ao fato de serem cenas bucólicas, de natureza, quase inabitadas que são representadas pelos artistas de algum ponto fora do enquadramento, não raramente de um lugar alto. Talvez, inclusive, a melhor comparação seja com a obra “Alto do Lajeado”, analisada aqui anteriormente, dados o ponto de vista mais alto e a completa ausência de pessoas. Isso não significa dizer, como talvez gostaria o crítico, que um tenta copiar o outro, mas sim que ambos, inseridos no circuito dos salões, em específico os Nacionais de Belas Artes, estariam em contato e poderiam se ver impactados um pelo outro.

Passando para os anos 50, Freire começa a ir atrás do prêmio de viagem ao exterior, o maior de todos, reservado a um número restrito de artistas. A crítica parece apoiar a escolha,

sendo que sua participação nos salões da época é quase sempre elogiada⁵⁴. No entanto, o prêmio só vem de fato em 1956, com o quadro “Namorados”. É só depois dessa vitória, inclusive, que o artista consegue realizar sua exposição monográfica no MNBA em 1960.



Figura 7 - Expedito Camargo Freire. *Namorados*, 1956, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Imagem retirada de Google Arts and Culture, acessado em 22/03/2023 - 22h.

Assim como com “Vila Maria”, vale uma análise mais aprofundada deste quadro, dada a sua importância na trajetória do autor. Também um óleo sobre tela, como foram, aliás, todas as obras do artista que se tem notícia. Se encontra hoje também no MNBA, devido ao alto prêmio que recebeu. É interessante notar as semelhanças e diferenças entre a obra que ganhou o outro prêmio de viagem, como a divisão em planos, apesar de este quadro só ter dois e o outro apresentar três divisões. A mesma estratégia é utilizada: um plano mais perto do

⁵⁴ Sobre as falas da imprensa a respeito da concorrência de Freire ao prêmio citado, ver o subcapítulo “1.4 - A crítica” deste trabalho.

espectador, que aparenta maior e com mais detalhes e um mais distante, que aparenta menor e menos detalhado, para criar a ilusão de profundidade. Entretanto, aqui o foco não é a paisagem, mas sim as duas figuras humanas que tomam quase todo o espaço da tela, um homem e uma mulher: os namorados do título, portanto. Ao contrário da maioria das suas obras, temos aqui, então, a oportunidade de avaliar as habilidades de anatomia do artista.

Primeiro, o homem, sentado em uma pedra à esquerda do quadro, se encontra olhando sua parceira de cima para baixo, com o olhar terno, e as mãos repousadas sobre o colo, em posição de descanso; todo o seu posicionamento é pensado para não ser agressivo, mas sim, admirador; o seu corpo magro se encontra quase curvado para poder observar melhor sua parceira. As vestimentas dele também são importantes: chapéu de boiadeiro, camiseta sem mangas listrada, calças batidas e descalço, claramente não é um homem de posses, pelo contrário, traz a imagem de um trabalhador do campo, que poderia muito bem ter saído de uma das casas de “Vila Maria”.

Já a mulher, enquanto também no primeiro plano, junto com o homem, se encontra à frente dele, por sua vez, deitada em uma toalha azul, sua figura é menos ligada à do parceiro do que a dele a ela; ao contrário do homem, ela não dirige seu olhar para ele, mas sim para baixo, talvez para as flores perto de seus pés. Entretanto, o levíssimo sorriso que ela expressa e as maçãs do rosto avermelhadas, dão a entender que ela tem plena consciência de que está sendo observada. Suas vestimentas também demonstram um estilo de vida simples, há apenas um adereço em seu corpo, um véu vermelho usado na cabeça, sobre os cabelos cacheados, de resto, usa apenas um vestido branco, pois também tem os pés descalços.

A relação de poder entre as figuras é sutil, enquanto ele se encontra fisicamente acima dela, a observando, a mulher também se permite ser observada: seu posicionamento, a luz que incide sobre ela, as suas vestimentas, simples, porém elegantes, são posicionadas de modo a prender a atenção do companheiro (e a do observador). As vestimentas de ambos podem nos dizer coisas interessantes: no caso da mulher, a cor branca do vestido dificilmente fora escolhida por acaso, pois esta é uma cor muito comumente associada à pureza e castidade (Pastoureau, 2023), e já que se trata de uma cena de cortejo, parece correto assumir que essa seja a ideia que se quer transmitir. Já para o homem, as vestimentas falam mais de sua posição social do que de suas características emocionais: o chapéu grande para a cabeça, para proteger do Sol, a camiseta ajustada, porém larga o bastante para não grudar no corpo, as calças largas e desajustadas; como já dito aqui, trata-se de um trabalhador, mas ousaria dizer, um trabalhador do campo, lavrador, alguém que realiza um trabalho físico, ligado à força do seu corpo.

Passando para o segundo plano, temos o desenho de um edifício arquitetonicamente complexo, há uma série de arcos em sua fachada, de varandas e chaminés, parecem haver vários quartos pelo complexo e, como toque final, há uma torre que sobe acima do resto do prédio à partir do arco central de entrada e que também tem um quarto no topo. A comparação com um castelo não é difícil de ser feita, já que a construção se ergue no topo duma colina, vendo tudo e todos, como se ele observasse os namorados à distância, impávido colosso. Entretanto, vale dizer que não se trata de um castelo de fato, mas sim do palácio da Boa Vista, um dos palácios do governo do Estado de São Paulo, localizado em Campos do Jordão.⁵⁵

Em mais um paralelo com “Vila Maria” temos o que, tematicamente, acredito ser um dos pontos principais da obra: o bucolismo, a tranquilidade, a melancolia etc. Não há nada violento na cena, ou brusco, mesmo em sua poética o quadro apresenta um enredo harmonioso, em um clima ameno e sem conflitos. E é interessante notar como essa harmonia não vem de cima, mas de baixo, ou seja, não tem a ver com a condição social dos representados, mas sim com uma relação quase “espiritual” com a natureza. Se tomarmos como exemplo as duas obras vistas até agora, temos como conclusão que as classes mais espiritualmente felizes são as mais baixas na “pirâmide social”, pois apesar de suas escassas posses, encontrariam paz na beleza dos seus entornos, ou no amor entre si. Isso, claro, destoa da dura realidade dessas pessoas.

Infelizmente, apesar do importante prêmio que ela recebe, “Namorados” não recebe críticas específicas como é o caso das outras obras analisadas neste capítulo. Há algumas citações a ela, como uma pequena coluna na revista “O Cruzeiro” (O Primeiro Prêmio para “Namorados”, 24/11/1956), que informa sobre o prêmio recebido pelo quadro e traz até mesmo uma reprodução dele, mas nada diz sobre as suas qualidades.

2.3 A Retrospectiva de Camargo Freire (1960)

Foi em 1960, quatro anos depois da premiação com a viagem ao exterior, que Camargo Freire realizou uma exposição retrospectiva da sua obra no MNBA. Este é um ponto importante que deve ser trazido à tona pois também não é um feito comum, ou seja, o Museu Nacional, como um dos grandes fomentadores das “belas artes” na época, não realizava exposições individuais de qualquer artista; Freire, como pudemos ver, tinha as conexões e os méritos necessários para realizar este feito.

⁵⁵ Atualmente, pertence ao grupo de palácios do Estado de São Paulo, com rico acervo artístico e cultural.

Infelizmente o esforço desta pesquisa não conseguiu reunir muitas informações sobre esse certame, há alguns anúncios nas páginas dos jornais referindo-se ao evento, mas apenas no intuito de divulgação e não discussão pela crítica especializada. Quanto aos arquivos do próprio museu, a reforma que, no momento da escrita deste trabalho, se realiza no prédio para que ele conte com as adequações necessárias a uma instituição do seu porte, tornou muito difícil a comunicação, não tendo rendido nenhum resultado satisfatório. Há duas citações a ela nos jornais, uma no “Jornal do Commercio” (Arte Noticiário. 14/08/1960, p. 7) e outra no “Diário de Notícias” (Algumas Exposições. 21/08/1960, p. 74) que comprovam esse certame no mês de agosto.

Entretanto, há algumas coisas que podem e precisam ser ditas aqui sobre o ano de 1960 para Camargo Freire: primeiro, o mais recente dos quadros dele que se encontram no acervo do MNBA, chamado “Granada, Espanha”, é desta data e consta no catálogo do SNBA de 1961, podendo-se inferir que a obra foi adquirida pelo museu nesta ocasião.



Figura 8 - Expedito Camargo Freire, *Granada, Espanha*, 1960, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes. Imagem retirada de Google Arts and Culture, acessado em 22/07/2023 - 22h30min.

Essa é, talvez, a obra que mais destoe da produção de Freire dentro das que estão sendo analisadas neste trabalho. Se trata de uma paisagem, sim, mas uma paisagem urbana, tema

incomum para o artista, a última cena que vimos que (talvez) poderia ser classificada como urbana é a de Vila Maria e, ainda assim, se trata de uma vista urbana muito simples que complementa uma paisagem rural. Nesta obra, por outro lado, temos uma paisagem propriamente citadina, asfaltada, sem nenhuma cor verde ou marrom, na verdade, neste quadro predomina o branco das casas, ao invés dos tons terrosos costumeiramente usados pelo artista. A estrutura do quadro também é diferente, enquanto os vistos até aqui trabalhavam em planos, com cenas que se sucediam no espaço, esta tela é muito mais linear, com os edifícios fazendo uma espécie de corredor que leva o olhar do observador às duas figuras que se encontram ao fundo, quase no centro do quadro.

A diferença é notada na imprensa. Flexa Ribeiro, prolífico crítico que já foi mencionado neste trabalho, fala um pouco sobre esta tela em outro texto seu, também no *Jornal do Commercio*.

“Com a viagem ao estrangeiro Expedito Camargo Freire obteve modos mais autônomos, numa visão possuidora de síntese, nos dois envios⁵⁶, sendo de destacar-se Granada.” (Ribeiro. 14/01/1962, p. 6).

Autonomia e síntese são os dois grandes méritos que a pintura teria, na visão de Ribeiro, ambas advindas da profissionalização europeia. Talvez o crítico queira dizer que, longe de seus temas tradicionais, as habilidades de pintor de Freire puderam ser postas à prova, e ao que tudo parece, foram bem sucedidas, já que conseguiram sintetizar as qualidades de uma boa pintura, mesmo longe do que lhe é de costume.

2.4 A Escola e o Salão Nacional de Belas Artes no Brasil

Faço agora mais um recuo para falar de outros dois temas que já foram muito abordados nessas páginas, mas não tiveram a explanação mais detida que necessitam: o funcionamento exato da ENBA, do SNBA e dos seus prêmios.

No Brasil, chega, 1816, um grupo de franceses advindo do campo da arte acadêmica daquele país composto de: os pintores Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e seu filho, Félix-Émile Taunay, os escultores Auguste-Marie Taunay, Marc e Zéphryn Ferrez, o arquiteto Grandjean de Montigny e Joaquim Lebreton (Dias, 2009). Esse grupo é conhecido pela historiografia como a “Missão Francesa”. É o próprio Lebreton que organiza a viagem que

⁵⁶ Os dois envios do Salão de 1961 foram “Granada” e “Composição”, infelizmente não foram encontrados mais registros desta segunda obra.

tinha como objetivo a criação de uma academia de artes nos moldes franceses no novo mundo e assim se inicia a história da academia de artes aqui. O grupo enfrenta dificuldades nos primeiros anos e só consegue de fato abrir a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), dez anos depois de sua chegada, em 1826, com Henrique José da Silva como diretor. Uma característica interessante desse esforço é que os desenvolvimentos da AIBA deram à pintura de paisagem uma posição superior à que ela tinha na hierarquia dos gêneros da pintura acadêmica europeia. A professora Elaine Dias (2009), citada acima, nos conta sobre esse processo, segundo ela, a hierarquização dos gêneros seguia a lógica de que a arte tinha a função de representar a grandeza do espírito humano, daí a preferência por cenas bíblicas, mitológicas e históricas. Já aqui no Brasil, pensando a história por um viés teleológico, a grande empresa humana já realizada no “Velho Mundo” ainda não teria acontecido aqui. É claro que em 1816 já haviam se passado três séculos de colonização, mas para os franceses que se instalaram aqui, a real grandeza do país era a sua suntuosa natureza, intocada, como um éden em meio a modernização do mundo.

Isso era especialmente verdade para alguns dos maiores organizadores pedagógicos da AIBA que vieram para o Brasil com a Missão Francesa: Nicolas Antoine Taunay e Félix-Émile Taunay. Vale fazer algumas observações sobre esse ponto: Nicolas era professor da cadeira de pintura de paisagem quando estava na França e o seu olhar (como o de seu filho e aluno) estaria naturalmente voltado para esta característica, além disso, a tradição dos chamados “viajantes” que fizeram expedições pelo país entre os séculos XVIII e XIX como foi o caso de Debret e Rugendas, documentando o que viam em gravuras quase científicas, deu a esse esforço uma vasta tradição pictórica sobre a flora e fauna locais para que os pintores pudessem realizar suas composições. Ademais, antes da chegada dos colonizadores já existiam aqui povos indígenas muito bem organizados que tiveram a sua própria história, cultura e sociedade, entretanto, para os franceses (e, a bem dizer, para todos os colonos) estes povos não passavam de representantes dessa natureza intocada, como se eles também não tivessem sido maculados pela “civilização” até aquele momento e, portanto, se encontravam em um estado perpétuo de selvageria, ideia que será interpretada de diferentes maneiras ao longo da história do Brasil.

Félix-Émile Taunay irá continuar o trabalho iniciado pelo pai de criar uma identidade nacional baseada na paisagem natural do país e adicionar outros elementos a ela. Em 1824 ele vira diretor da AIBA, e nesse cargo começa a empreitada de estreitar laços com a coroa através de e para promover as produções da academia e seus próprios ideais. Nesse intuito, Félix-Émile criou as Exposições Gerais de Belas Artes em 1840 (Dias, 2009), feita, inicialmente, apenas com alunos da academia.

Em 1890, depois da declaração da república um ano antes, a Academia Imperial se torna Escola Nacional. Isso é feito através do decreto nº 938 de 08 de novembro de 1890 (Dazzi, 2017). Sob a direção de Rodolpho Bernardelli (1889 - 1915) a Escola irá tentar implementar mudanças no seu currículo com o intuito de modernizar o ensino, apesar disso, muitos percalços terão de ser superados, principalmente nos primeiros anos de funcionamento da instituição que, com a morte de Benjamin Constant, não contava com um nome forte no governo que lutasse pelos seus interesses, relegando-a a um prédio antigo e insalubre que impossibilitava a implantação das melhorias pretendidas (Dazzi, 2017).

Só em 1908 a Escola conseguirá um edifício novo, mas até lá muitos dos professores do grupo original de 1890 já haviam se exonerado dadas as péssimas condições de trabalho. Dito isso, é importante informar que, hoje, existe um vácuo na produção acadêmica sobre a ENBA (Dazzi, 2013), o período anterior, da Academia Imperial, principalmente os primeiros anos, são muito estudados, e também, mais recentemente, o período de transição no começo da república, mas estudos que têm como foco períodos posteriores são mais raros e, quando existem, são enviesados pela ideia modernista que se tinha do ensino acadêmico (Dazzi, 2013).

Entretanto, talvez seja possível aprender um pouco sobre as questões que a Escola enfrentou nos anos aqui observados (principalmente os 30 e 40 do século passado) se olharmos os decretos federais que modificaram seu funcionamento naqueles anos. Em 1934, a Exposição Geral de Belas Artes passa a se chamar Salão Nacional de Belas Artes e terá seu funcionamento regado pelo decreto nº 22.897, de 06 de julho de 1933 que, além de instituir a mudança de nome da exposição, também cria o Conselho Nacional de Belas Artes e rearticula o funcionamento da ENBA⁵⁷.

O citado decreto diz, nominalmente,

“Atendendo á conveniência de uma intervenção mais direta do Govêrno na conservação do patrimonio artistico do país, nos meios de difusão do seu conhecimento e no apoio e incentivo ao progresso das artes plásticas em nosso meio.

DECRETA:

I – Dos fins e da organização didatica da Escola Nacional de Belas Artes

Art. 1º A Escola Nacional de Belas Artes, para corresponder á dupla finalidade que lhe incumbe, em virtude das alíneas i e j do artigo 20 do decreto n. 19.852, de 11 de abril de 1931, manterá dois cursos didaticamente autonomos: o de Arquitetura e o de Pintura, Escultura e Gravura.” (Decreto 22.897. 06/07/1933).

⁵⁷ Sobre isso também é interessante ver o decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, que institui a criação da Universidade do Rio de Janeiro, e inclui a ENBA neste instituto. O Decreto de 1933 foi feito para complementar e reescrever certos pontos do decreto de 1931 no que diz respeito à ENBA especificamente.

Isso demonstra um claro interesse do recém formado governo Vargas em influenciar os rumos da cultura no país. A divisão em dois cursos, um somente de arquitetura e outro compreendendo pintura, escultura e gravura⁵⁸, encontra eco na organização do novo salão, que também seria dividido em dois, um só de arquitetura e um de belas artes. Para a organização do júri dos ditos salões, e com uma série de outras funções, também é criado o Conselho Nacional de Belas Artes (CNBA).

“Art. 38. Para cumprir sua função social, a Escola Nacional de Belas Artes organizará cursos de extensão universitária, coordenando esforços, neste sentido, com o Muséu Nacional, Muséu Historico, Biblioteca Nacional, Arquivo Público, Licéu de Artes e Ofícios e outros estabelecimentos e instituições congêneres da Capital da Republica e dos Estados.

Art. 39. Fica instituído o Conselho Nacional de Belas Artes, que terá as seguintes atribuições:

II, opinar sobre as altas questões de Belas Artes, sua difusão e seu aperfeiçoamento no país;

III, zelar pelo patrimonio artistico da Nação, sugerindo aos govêrnos da União e dos Estados medidas relativas á sua conservação,e manutenção;

III, pugnar, junto aos poderes competentes, pela observancia dos preceitos juridicos atinentes á propriedade artística;

IV, emitir parecer sobre assuntos de arte e de construções de interêse público, quando consulado pelos governos da União ou dos Estados;

V, promover a realização de concursos para projetos de edificios ou monumentos, de que fôr incumbido pelo Govêrno Federal ou mediante solicitação dos governos estaduais;

VI, organizar museus, escolas ou cursos de Belas Artes dos Estados da Republica, quando receber essa incumbencia dos respectivos governos;

VII, promover o comparecimento oficial e organizar a representação artistica nas exposições estrangeiras;

VIII, propôr os membros, representantes e organizadores oficiais dos Congressos de Belas Artes e de Arquitetura que se realizarem no país, para os quais concorrer financeiramente o Govêrno Federal;

IX, promover, anualmente, conferencias sobre Belas Artes, Arquitetura e Arqueologia, principalmente da America, podendo, para êsse fim, convidar profissionais estrangeiros de reconhecido mérito;

X, organizar o Dicionario brasileiro de Belas Artes;

XI, promover, anualmente, a organização do Salão Nacional de Belas Artes;

XII, promover, anualmente, a organização do Salão Nacional de Arquitetura;

⁵⁸ É a opinião desta pesquisa que o decreto de 1933 apresenta uma preocupação muito maior com o estudo da arquitetura do que com a pintura, escultura e gravura, pois ele muda muito mais pontos sobre o ensino daquela disciplina do que destas.

XIII, propôr ao Govêrno a aquinização de obras de arte de artistas nacionais que mereçam figurar nas coleções da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.” (Decreto 22.897. 06/07/1933).

Fica claro o poder que tem esse órgão dentro do campo artístico, suas incumbências poderiam fazer a carreira de um artista crescer ou decair. É claro que é difícil precisar o poder real da atuação desse órgão no fôlego deste trabalho, mas se considerarmos as reivindicações dos membros do Núcleo Bernardelli e certas manifestações da imprensa especializada da época, faz sentido acreditar naqueles que desejavam uma mudança nesse sistema.

Ainda neste assunto, vale falar dos pormenores da aplicação dos prêmios dessa competição.

“Paragrafo unico. Caberá á referida comissão a escolha, nos termos do paragrafo unico do art. 44 do presente decreto, de tres dos membros do juri de cada secção, bem como o julgamento dos trabalhos expostos para a concessão dos seguintes premios e recompensas :

- a) menção honrosa;
- b) medalha de bronze;
- c) medalha de prata;
- d) premio de viagem, durante um ano, no país;
- e) premio de viagem, durante dois anos, no estrangeiro;
- f) medalha de ouro;
- g) medalha de honra.” (Decreto 22.897. 06/07/1933).

A ordem dos prêmios é muito importante aqui, neste sistema, um artista não poderia ganhar um prêmio menor do que ele já havia recebido anteriormente, assim como também não poderia ganhar o maior dos prêmios logo na primeira participação. Esse sistema de “escadinha” foi criticado por Quirino Campofiorito na introdução do livro de Frederico Moraes sobre o Núcleo Bernardelli, por fazer com que artistas que já haviam ganhado, por exemplo, a medalha de bronze, fossem agraciados com a medalha de prata mesmo tendo apresentado trabalhos de qualidade inferior ao trabalho que ganhara o bronze. Camargo Freire completou a trajetória nesta “escadinha”, mas mesmo assim caiu no esquecimento, como, aliás, também caíram tantos outros que se esforçaram para serem reconhecidos por esse sistema.

Quanto aos prêmios de viagem, muito mencionados aqui e que são pontos altos da trajetória artística de Camargo Freire, eram, respectivamente os nacional e internacional, bolsas de estudo cobrindo um e dois anos para que o artista pudesse expandir seus horizontes pictóricos e pudesse estudar em outros centros de produção artística. Para o internacional, especificamente, a maioria escolhia ir para Paris, considerado, na época, o maior centro de produção artística do mundo.

2.5 O Salão Paulista de Belas Artes

Outro certame que muito interessa a esta monografia é o já citado Salão Paulista de Belas Artes (SPBA), isso pois a obra “Queimada na Serra”, que deu o empurrão inicial desta pesquisa, participa do evento em 1953 e ganha um “prêmio de aquisição” no valor de 20.000 cruzeiros. Esta é a última notícia que temos da obra até a sua musealização em 1998, com a criação do MI, mesmo os arquivos da Hospedaria dos Imigrantes, hoje salvaguardados pelo Arquivo do Estado de São Paulo, não contêm informações sobre a chegada dessa obra. Sabemos desta participação não só pelo catálogo do Salão daquele ano, como também pela publicação do Diário Oficial do Estado de São Paulo de 25 de outubro de 1953, informando os premiados na categoria e o valor do prêmio.

Salvador Rodrigues Junior; o Juri indicou ainda, para serem adquiridos, os seguintes trabalhos: — “Casa do Povoador de Piracicaba” n. 8, de Antonio Pacheco Ferraz, por Cr\$ 20.000,00; “Queimada na serra” n. 44, de Expedito Camargo Freire, por Cr\$ 20.000,00; — “Alameda Acimação — S. Paulo” n. 38, de Edgard Oehlmeier, por Cr\$ 16.000,00; “Saudade” n. 16, de Arlindo Castelan Di Carli, por Cr\$ 15.000,00; “Marinha” n. 82, de Oswaldo Teixeira, por Cr\$ 10.000,00; “Arredores de Campinas” n. 36, de Paulo G. Vancelotti, por Cr\$ 9.000,00; “Rua Cambuçú-Jacaná” n. 67, de Luiz Qualberto, por Cr\$ 7.000,00; “Rua do Alejadinho - Ouro Preto” de Chiau Devesa, n. 27, por Cr\$ 5.000,00; “Rio de Janeiro - Porto” n. 32, de Djalma Urban, por Cr\$ 5.000,00; “Paisagem” n. 102, de Thomas Perrina, por Cr\$ 5.000,00; “Ferrovia” n. 72, de Mario Ferreira Bueno, por Cr\$ 5.000,00; “Cebolas” n. 1, de Acacio Ferraz de Gouveia, por Cr\$ 3.000,00. O Juri resolveu não

Figura 9 - Detalhe da página do Diário Oficial onde se encontra a premiação recebida por Camargo Freire, a página inteira está no Anexo B deste trabalho.

Dito isso, é importante mencionar, então, como era o funcionamento desta exposição e sua importância no cenário artístico paulista. Para iniciar essa tarefa, utilizo o livro de Marcia Camargos “Entre a Vanguarda e a Tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912 - 1930)”, de 2011, no qual ela discorre sobre a questão do Pensionato Artístico em São Paulo. De acordo

com a autora, o melhoramento da formação artística dos artistas brasileiros passa a ser uma preocupação estatal com a vinda da família real para o Rio de Janeiro em 1808, nesta ocasião, D. João VI começa uma série de projetos “modernizadores” na então capital federal, um destes foi o incentivo da criação, aqui, de uma Academia de Artes nos moldes europeus, desejo concretizado com a vinda da chamada “Missão Francesa” em 1816.

É importante entender que com a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) dá-se início à atitude do governo de enviar artistas para a Europa, com bolsas estatais, para que eles se aperfeiçoem. Ainda de acordo com Marcia Camargos, essa prática começa como uma forma pessoal do imperador (principalmente D. Pedro II) de incentivar artistas do seu gosto, mas é institucionalizada em 1855, sendo oferecidas bolsas diretamente pela AIBA.

A proclamação da república em 1889 veio com algumas mudanças de cenário, agora os Estados mais ricos procuravam afirmar sua identidade na jovem nação, dentre eles, São Paulo. É com esse desejo que se instaura o chamado “Pensionato Artístico”, em 1912, que dura até 1931 e tinha o objetivo expresso de enviar e manter artistas paulistas de destaque para uma estadia na Europa, geralmente em Paris. Estes deveriam, ao término da sua estadia, produzir um trabalho que seria destinado à Pinacoteca do Estado.

Como dito, o intuito do programa era elevar a qualidade artística do Estado, isso fica claro com a obrigatoriedade do artista agraciado de criar uma obra para a Pinacoteca no final da sua formação. O Pensionato é extinto em 1931 por mudanças desejadas para o setor cultural pelo recém formado governo federal de Getúlio Vargas. Cria-se assim, em 28 de janeiro 1932, através do decreto número 5.361, o Salão Paulista de Belas Artes (SPBA). Nos debruçemos sobre os estatutos de criação e regulamentação do salão.

“Artigo 1.º - O Conselho de Orientação Artística, creado pelo decreto n. 4.965, de 11 de abril de 1931, será órgão consultor da Secretaria de Estado da Educação e da Saúde Pública, nos assuntos relativos ao ensino e proteção das belas artes.

Artigo 2.º - Esse Conselho compõe-se de um presidente nato, de membros efetivos e de livre escolha do Secretário da Educação e da Saúde Pública.

§ 1.º - É presidente nato do Conselho o Secretário da Educação e da Saúde Pública, que presidirá as respectivas reuniões, sendo substituído nos seus impedimentos pelo membro do Conselho que designar.

§ 2.º - Os membros efetivos serão nomeados pelo Secretário da Educação e da Saúde Pública dentre brasileiros natos, de acôrdo com as seguintes normas:

I - Um professor do curso de arquitetura da Escola Politécnica;

II - Um professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo;

III - Um representante da Escola de Belas Artes;

IV - Um representante da Sociedade Paulista de Belas Artes.

§ 3.º - Os membros de livre escolha, nomeados pelo Secretário da Educação e da Saúde Pública, em número de três, serão pessoas de reconhecida competência em assunto de belas artes.

Artigo 3.º - Os membros do Conselho terão exercício pelo prazo de quatro anos, podendo ser reconduzidos.

§ único - O mandato de membro do Conselhos será exercido gratuitamente.

Artigo 4.º - Constitue atribuições fundamentais do Conselho:

a) - Colaborar com o Governo na orientação e direção do ensino artístico;

b) - Promover e estimular iniciativas em benefício da cultura artística;

c) - Sugerir providências tendentes a ampliar os recursos financeiros concedidos pelo Estado ao desenvolvimento das artes;

d) - Estudar e emitir parecer sobre assunto de ordem administrativa e didática referente a qualquer instituto de ensino de Belas Artes;

e) - Propor ao Governo o nome de artistas paulistas que devem aperfeiçoar os seus estudos, como pensionistas de artes do Estado, nos grandes centros de cultura artística.

Artigo 5.º - O Conselho reunir-se-á quatro vezes anualmente e realizará em cada reunião as sessões que forem necessárias ao desempenho dos respectivos trabalhos.

§ 1.º - Quando julgar necessário poderá o Governo convocar extraordinariamente o Conselho.

§ 2.º - As decisões do Conselho serão tomadas pela maioria absoluta de votos dos seus membros.” (Decreto 5.361. 28/01/1932).

Estes são os primeiros cinco artigos da lei mencionada. Eles dispõem sobre a criação do Conselho de Orientação Artística (COA) e substitui o Pensionato Artístico em todas as suas atribuições, ele funciona, aliás, de forma muito parecida com o Conselho Nacional de Belas Artes (CNBA), mencionado também no último subcapítulo, mas, no caso, exclusivo para São Paulo. Isso demonstra um cuidado especial para com o Estado, o que faz sentido se lembrarmos que os ânimos já se encontravam bem acirrados, tendo a chamada Revolução Constitucionalista se dado mais tarde naquele mesmo ano.

Outro cuidado tido com essa regulamentação foi o de manter o costume de doar as obras premiadas para a Pinacoteca do Estado pois “Artigo 20. - As obras dos artistas premiados a que se refere o artigo 10.º, e que forem apresentadas no concurso respectivo, ficarão pertencendo á Pinacoteca, independentemente de indenização”. Isso demonstra que o intuito de engrandecer o patrimônio artístico paulista continuou mesmo com a extinção do Pensionato.

Olhemos agora para outra lei, o decreto número 14.679 de 24 de abril de 1945.

“Artigo 1.º - O Salão Paulista de Belas Artes, criado pelo Decreto n. 5.361, de 28-1-1932, se rege pelo presente Regulamento.

Artigo 2.º - O Salão Paulista de Belas Artes constará das seguintes secções:

a) - de pintura, compreendendo: obras de pintura a óleo, aqua, pastel com afrescos, desenho em geral, água-forte, gravura, buril, xilografia e litografia;

b) - de escultura, compreendendo: obras de escultura, gravuras em pedra dura e medalhas;

c) - de arquitetura, compreendendo: desenhos em geral, aquarelas, guaches, de projetos arquitetônicos e urbanísticos, tíe [sic] construção de edifícios públicos ou particulares, parques e jardins, campos de aviação, desenho ou aquarelas de velhos monumentos, igrejas, aspectos de cidades coloniais, maquetes arquitetônicas, podendo os projetos serem feitos em colaboração;

d) - de arte decorativa, compreendendo: trabalhos originais em vitrais [sic], vidros, couros, cristais, cerâmica (louça fina) artística, ferro batido e outros que lhe sejam correspondentes a juízo da Comissão de Seleção.

(...)

Artigo 25 - Os júris de premiação poderão indicar uma relação dos trabalhos expostos que mereçam ser adquiridos para figurarem em repartições públicas.

§ 1.º - O Conselho de Orientação Artística escolherá entre os trabalhos indicados, aqueles que, a seu critério, deva adquirir.

§ 2.º - Para os fins deste artigo, será consignada no orçamento do Estado a verba especial de Cr\$ 15.000,00

Artigo 26 - As aquisições de trabalhos serão feitas até 10 (dez) dias antes do encerramento do Salão.

Parágrafo único - Se a verba constante do § 2.º, do artigo anterior não tiver aplicação total, ou parcial, o saldo existente acrescera a dotação para o mesmo um, no ano seguinte.

Artigo 27 - O saldo proveniente da subvenção para o Salão será aplicado pelo Conselho de Orientação Artística na aquisição de trabalhos expostos, com a audiência dos júris de premiação.

Artigo 28 - Durante a exposição, os trabalhos só poderão ser vendidos por intermédio da Comissão Organizadora” (Decreto 14.679. 24/04/1945).

É importante dizer que, apesar do que afirma o artigo 1º, a lei número 5.361 não menciona o SPBA, pelo menos nominalmente, em lugar nenhum. É difícil, também, saber o que exatamente aconteceu nestes quase dez anos para que o Salão só fosse propriamente regulamentado nesta data, de uma forma ou de outra, é possível concluir que Camargo Freire participou do certame em 1953 sob essas regras. É principalmente o artigo 25 que nos é mais interessante, pois ele diz que as obras escolhidas para este prêmio serão, obrigatoriamente, adquiridas pelo Estado e para o Estado, isso não só nos diz que o governo estava procurando aumentar ainda mais a coleção pública de obras de arte, destinando-as a outras “repartições públicas” que não a Pinacoteca, mas também, mais especificamente, reforça a ideia de que “Queimada na Serra” tenha partido direto daquele certame para a Hospedaria dos Imigrantes pois ela era, na época, um órgão público em pleno funcionamento.

Infelizmente mais documentos se fariam necessários para se chegar a essa conclusão de forma categórica; este vácuo torna essa uma afirmação apenas conjectural. Entretanto, isso não torna inútil o entendimento do certame, muito pelo contrário, esta é uma parte importante do percurso da obra desde que ela saiu das mãos do artista, significa que ela foi vista, analisada e julgada de qualidade o bastante para fazer parte do acervo de obras do Estado, além de ter se convertido em valor monetário para quem a produziu.

2.6 Comparações, contradições e idiosincrasias

Feita essa necessária regressão, voltemos ao artista analisado neste trabalho. Seria intelectualmente desonesto não apontar as contradições do discurso presente nas obras analisadas até aqui, o que Freire tenta fazer em sua produção é algo que, a bem dizer, os modernistas também tentavam fazer há muito: encontrar o tipo ideal brasileiro, de preferência, um que viesse das camadas populares do país. Isso vai poder ser visto nos mais diversos artistas desde o começo do século XIX, apesar de mudanças no enfoque, a ideia principal por trás desse tipo de esforço é a unidade, ou conciliação dos grupos sociais, o que, claro, passa pelo apagamento dos processos de luta contra a opressão, e reedita a história brasileira para que ela seja uma união harmoniosa e gradual das raças ao invés de uma incorporação violenta e falha dos povos envolvidos na cultura do colonizador.

É importante notar o quão idealizadas são as cenas de Freire. “Vila Maria” claramente não possui nem ao menos saneamento básico, mas não se vê sujeira em lugar algum, o mesmo pode ser dito de “Namorados”, são pessoas simples, com roupas simples, mas não há um rasgo, uma mancha, um remendado etc. não que isso seja imprescindível, afinal de contas, não é porque são mais pobres que as pessoas andariam por aí com roupas sujas, ainda mais em um encontro romântico. Entretanto, é preciso lembrar que uma pintura é feita durante longos períodos e os detalhes são todos bem pensados, o fato de as vestimentas serem totalmente limpas e o lugar sem nenhuma poluição visual contribui para a ideia maior de harmonia entre o casal e o seu ambiente.

Também é preciso lembrar que todas as figuras humanas analisadas até aqui são negras ou, não brancas, o que traz à baila não só a ideia de harmonia, mas de harmonia entre as raças. Essa é uma questão que artistas e intelectuais debatem desde o século XIX sendo que existiram quase 400 anos de escravidão de negros e povos indígenas, justamente as outras duas populações que compõem a tríplice racial que teria supostamente formado o Brasil, junto com os colonos europeus. A resposta de Freire é clara, como dito acima: uma “união harmoniosa

das raças”, pois cada uma encontraria felicidade no lugar que lhe foi relegado, mais do que isso, Freire ainda faz o trabalho de alçar essa população à posição de protagonistas da própria história, uma história romantizada e sem conflitos, como se dissesse que aqueles sim eram sortudos, pois encontraram paz na sua simplicidade.

Dito isso, gostaria de apresentar mais três imagens ao leitor que vão nos ajudar a compreender algumas questões sobre a produção de Freire e de seu legado.



Figura 10 - Edmundo Ferreira da Rocha, *Participando de importante reunião no Rotary Clube*, reprodução de fotografia, Arquivo Edmundo Ferreira da Rocha. Imagem retirada do dossiê de comemoração dos 100 anos do nascimento de Camargo Freire.



Figura 11 - Edmundo Ferreira da Rocha, *Exposição de Quadros de sua Autoria*, reprodução de fotografia, Arquivo Edmundo Ferreira da Rocha. Imagem retirada do dossiê de comemoração dos 100 anos do nascimento de Camargo Freire.

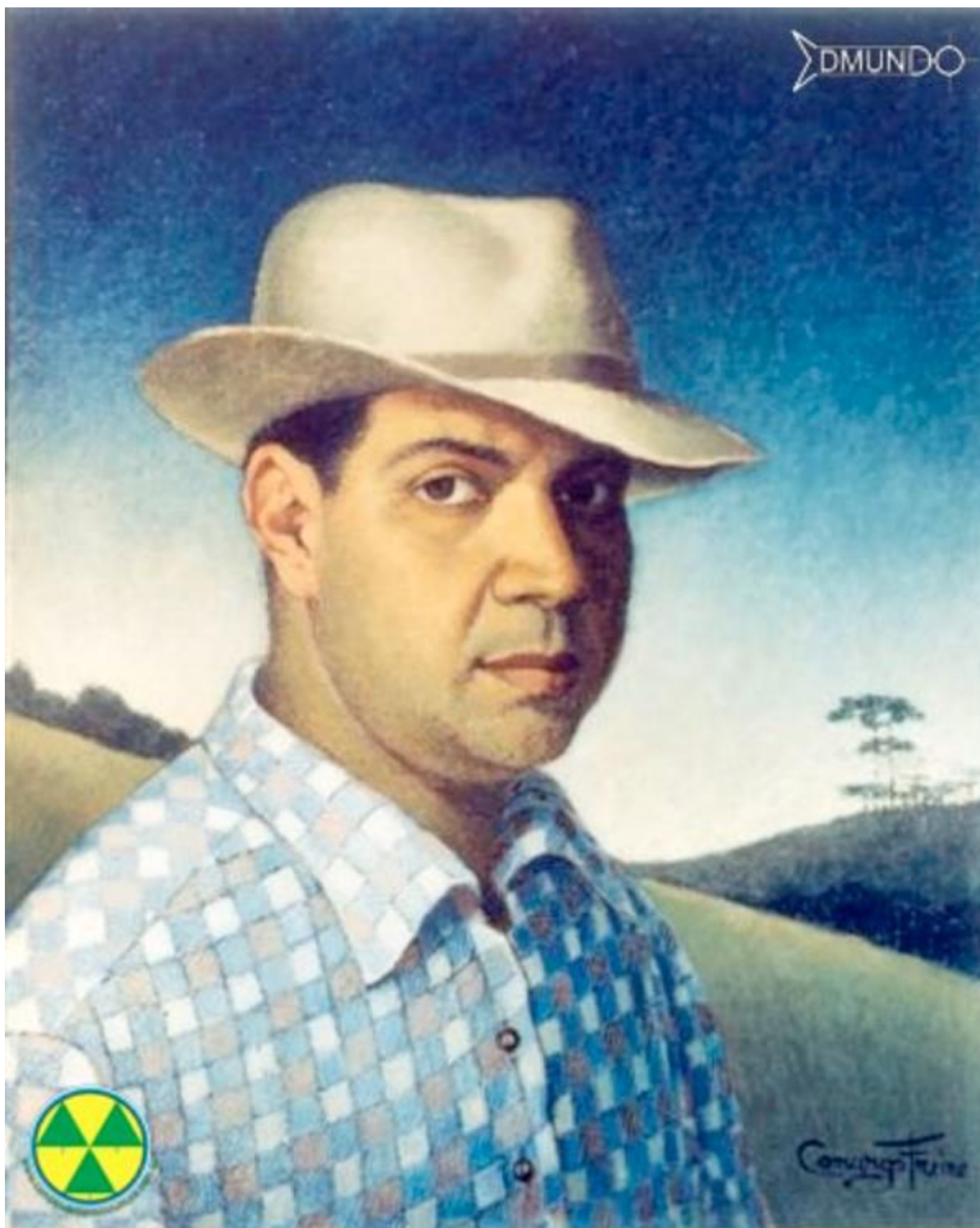


Figura 12 - Expedito Camargo Freire. *Auto-retrato*, 1948, óleo sobre tela. Imagem retirada do dossiê de comemoração dos 100 anos do nascimento de Camargo Freire.

As três imagens acima foram retiradas do dossiê *online* disponibilizado pela prefeitura de Campos do Jordão, portanto, todas as considerações feitas sobre o significado de

“documento histórico” na introdução deste trabalho também valem para esta análise em específico.

Apesar de serem de datas diferentes, as duas primeiras fotos foram escolhidas para figurar aqui pois são as duas únicas coloridas que foram reunidas pelo dossiê, sendo melhores para ilustrar o argumento feito aqui, de que Camargo Freire era um homem não branco. Camargo Freire pintou um autorretrato datado, possivelmente, de 1948, uma vez que, apesar de essa informação não estar presente no dossiê de Campos do Jordão, há um “Auto-retrato” que figura entre as telas expostas no catálogo do SNBA daquele ano, nos levando a concluir que seja esta mesma. É preciso lembrar que este também é o ano em que Freire ganha o prêmio de viagem nacional com a tela “Vila Maria”, importante ponto de sua carreira que é bem discutido pela crítica. No entanto, diferente desta última, o seu “Auto-retrato” não ganha nenhuma crítica dedicada só a ele. Mesmo assim, vale trazer aqui uma crítica geral feita ao artista naquele certame.

“E Camargo Freire, que foi um dos valorosos concorrentes ao prêmio de viagem, reafirma as sólidas qualidades de paisagista, já reconhecidas desde o ano passado. As telas expostas revelam composição segura, córtex [sic] felizes, riqueza de côr, reflexos de água, movimento: na “Chuva” ou em “Vila Maria”, a riqueza de matéria e o equilíbrio policrômico se constata.” (Ecletismo no salão. 06/01/1949, p. 12).

“Chuva - São Paulo” foi a terceira submissão de Freire das três feitas naquele ano, e, por mais que a coluna se refira, nominalmente, às duas outras, a construção “as telas expostas”, na terceira linha podem nos levar a crer que, pelo menos naquela primeira sentença, o autor poderia estar se referindo a todas as telas daquele ano, ainda que se dedique a analisar as suas qualidades como paisagem. De uma forma ou de outra, o “apagamento” dessa tela não é algo que acontece só nesta crítica, se retomarmos os textos trazidos nos capítulos anteriores, principalmente os de 1948 ou início de 1949, nota-se que não há nenhuma menção ao autorretrato.

Mais uma vez é importante denotar a agência dos personagens envolvidos, ou seja, nenhum deles seria obrigado a ficar traçando comparativos entre um quadro e seu retratado, ainda mais no que diz respeito à cor da pele do sujeito, entretanto, se admitirmos, por exemplo, que a exclusão de “Auto-retrato” da crítica trazida acima é proposital, precisaríamos começar a traçar hipóteses que explicassem tal conclusão. Vale observar que, se não existisse as fotografias e mesmo o autorretrato, se ficássemos apenas na crítica de época talvez nunca

saberíamos que Camargo Freire não era um artista branco. O silêncio sobre tal dado impera na letra dos críticos, resultado de um racismo impiedoso que imperou, e impera, diante das pessoas de origem afro-brasileira.

Não é possível chegar a alguma conclusão cabal, as evidências de um apagamento da cor de Camargo Freire são, no máximo, circunstanciais, e, mais uma vez, adereçar essa característica física ou não é uma decisão totalmente legítima do artista em questão, entretanto, os documentos, como diz Ulpiano Bezerra de Meneses, em texto já mencionado aqui, de 1997, sempre irão trazer questões pertinentes à contemporaneidade do pesquisador.

Capítulo 3 - Queimada na Serra: a trajetória de um quadro de Camargo Freire; do Salão Paulista de Belas Artes ao Museu da Imigração.

Capítulo final desta monografia, não é menos importante na compreensão global deste trabalho, aqui, irei tentar fazer uma análise o mais minuciosa o possível da obra “Queimada na Serra” de Camargo Freire, não só como obra de arte, mas também, e principalmente, como documento histórico, que teve uma trajetória e, possivelmente, também terá um destino.

3.1 A obra



Figura 13 - Expedito Camargo Freire, *Queimada na Serra*, 1953, óleo sobre tela, 116cm x 89 cm.

Esta é “Queimada na Serra”, como não há falas da crítica especializada sobre a obra, o que podemos dizer apenas olhando para ela? Primeiramente, é possível apontar uma

característica já vista em outros quadros analisados até aqui: a divisão em planos, podendo, neste caso, serem três: o primeiro, mais próximo do espectador, mostra três casas rurais simples, algumas hortas e, bem ao centro, duas figuras minúsculas, aparentemente de costas, entretanto, uma inspeção mais aproximada da tela revelou que se trata, na verdade, de uma pessoa manuseando uma máquina que parece ser uma secadora de roupas mecânica, isso na análise preliminar feita por este pesquisador e as funcionárias da reserva técnica do MI. O segundo, na porção da metade da tela, contendo o que pode ser um vilarejo, com construções dispostas ao lado de uma estrada principal de terra batida que segue na diagonal até desaparecer à direita do quadro, onde podemos ver, aliás, a queimada do título da tela, ou pelo menos a fumaça que ela deixou. E um terceiro, depois do vilarejo, que contém uma série de morros ondulantes, que se arrastam até o horizonte, onde culminam em uma montanha que sobe acima de todas as outras, como se tocasse o céu na faixa superior da obra.

Tratar esta obra como documento histórico é um dos objetivos expresso deste capítulo desde a sua apresentação na introdução, para isso, apresento também imagens da parte traseira do quadro, cedidas gentilmente pelo MI.

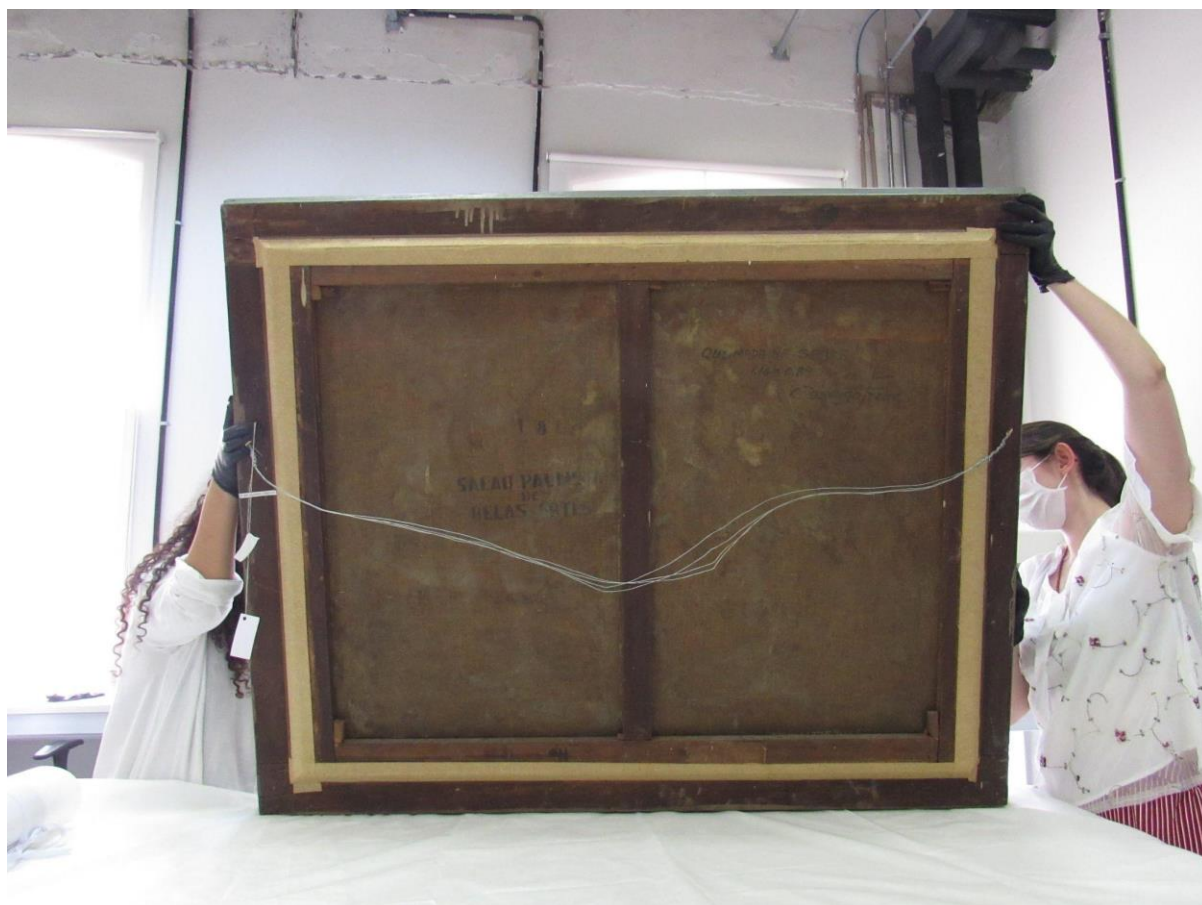


Figura 14 - visão geral do verso de “Queimada na Serra”.

Aqui já é possível aventar uma hipótese interessante, que foi discutida com as próprias funcionárias do museu que, muito gentilmente, levantaram a tela para que as fotos pudessem ser tiradas: A moldura preta presente nos entornos da obra (como é possível ver na imagem da frente do quadro) não é a moldura original; essa seria a moldura branca, já na parte interior do objeto. É uma hipótese difícil de ser confirmada com total certeza sem que se desmonte o quadro, tarefa impossível no momento. Entretanto, ela se sustenta quando prestamos atenção na montagem evidenciada no verso do quadro. Primeiro, há a fita crepe que percorre as laterais do objeto, muito claramente segurando a estrutura no lugar, depois, temos os pequenos pedaços de madeira fincados nos ângulos retos do objeto, também com o intuito de segurar a estrutura no seu lugar.

Todas essas características nos levaram a imaginar que a moldura exterior, a preta, estaria “colada” por cima da branca. Por qual motivo isto teria sido feito, não há como saber, principalmente porque não há documentação que indique essa intervenção na estrutura do quadro, que pode ter sido feita pelo próprio Camargo Freire, pelo Conselho de Orientação Artística (COA), pela Hospedaria dos Imigrantes ou pelo Memorial do Imigrante, isso se de fato há uma intervenção.



Figura 15 - detalhe do canto superior direito da tela.

Dentre as fotos tiradas, as que evidenciam detalhes específicos da obra são especialmente interessantes. Nesta podemos ver uma inscrição que diz “Salão Paulista de Belas Artes”, pintado com *stencil*, com o número 18 logo acima. Isso é interessante pois os salões de belas artes numeravam as suas obras, e o catálogo deste certame do ano de 1953 mostra que “Queimada na Serra” era, justamente, a número 18 na exposição.



Figura 16 - detalhe do canto superior esquerdo da tela.

Mais um detalhe da obra, temos uma inscrição, e desta vez escrita a mão, com o nome dela “Queimada na Serra”, suas dimensões, “1,16 x 0,89” e a assinatura característica do artista, Camargo Freire, também presente no canto inferior direito na frente da obra. Este detalhe pode nos levar a imaginar se isso era um processo comum para Freire, digo, escrever estas informações na traseira das suas obras, se sim, por que? E se não, teria isso sido feito somente em obras que participariam de premiações? Ou alguma outra possibilidade.



Figura 17 - detalhe do lado esquerdo da tela.

Talvez o detalhe mais apagado da obra, trata-se de um carimbo do certame, provavelmente oficial, ele diz, em volta, “Salão Paulista de Belas Artes” e dentro, “1953”. Apesar de não oferecer informações novas sobre a obra, apenas confirmar o que está no catálogo da mostra, é importante notar todas as intervenções feitas no objeto, ainda mais as que não foram feitas pelo próprio artista. Talvez uma análise sob a luz UV ou Infravermelho nos dessem mais informações sobre o que poderia estar escrito ali.



Figura 18 - detalhe da parte inferior do quadro, à esquerda, próximo ao centro.

Esta foto não está de ponta cabeça, pelo contrário, é assim que esta etiqueta se apresenta quando o quadro é virado de revés, ou seja, é a etiqueta que foi posta de ponta cabeça. Dividida em três linhas também bem apagadas, lê-se, na primeira, “Expedito Camargo Freire”, na segunda, “Título: “Queimada na Serra”” e na terceira, de novo as dimensões “1,16 x 0,89”. Ainda mais interessante é o fato de que ela também pode ser usada para sustentar a tese levantada na primeira imagem, que há duas molduras diferentes, possivelmente colocadas em momentos diferentes, isso pois, como é possível observar, a etiqueta, fixada no que seria o verso da moldura branca, tem sua parte inferior coberta pela fita crepe, demonstrando ter estado ali antes dela.

3.2 De onde veio esse quadro? Algumas reflexões em torno dos estudos de “proveniência”

Christina Queiroz (2020), Ana Magalhães (2014), Rodrigo Christofolletti (2017), entre outros pesquisadores nacionais e estrangeiros nos contam que, depois da Segunda Guerra Mundial, a “comunidade internacional” se depara com um problema na área da cultura, o de

que a Alemanha Nazista havia roubado, escondido e até destruído um sem número de obras de arte, principalmente modernas; então, no intuito de devolve-las aos antigos donos ou apenas descobrir seus paradeiros, têm início os estudos de proveniência (do inglês, “provenance”), ou seja, tentar entender por onde passou uma obra de arte desde sua fabricação até o presente. Esse esforço caiu nos gostos de Hollywood em anos recentes dando origem até mesmo a filmes “blockbuster” como “The Monuments Men” (2014) que acompanha a jornada de um grupo de pesquisadores de vários países à Alemanha pós Segunda Guerra Mundial para procurar obras de arte roubadas e escondidas pelos nazistas.

O fato é que as tentativas de entender o percurso de um objeto no mundo não são recentes, portanto, desde a segunda metade do século passado vem se desenvolvendo metodologias para a investigação dos antepassados de uma obra de arte, objeto arqueológico ou quaisquer outros patrimônios culturais e isso, claro, não ficou restrito ao patrimônio perdido durante a Segunda Guerra Mundial. Na verdade, mais recentemente, são as próprias nações que foram roubadas pelo advento da guerra que agora são acusadas de serem os “ladrões”. Sabe-se que hoje França, Inglaterra, a própria Alemanha e também os Estados Unidos, além de outros países, têm em seus museus, galerias e coleções particulares um largo contingente de peças estrangeiras e quanto mais os pesquisadores estudam a proveniência desses acervos, mais se descobrem casos de apropriação indevida em contextos coloniais.

Hoje ainda a compra e venda de patrimônio é feita de maneira descuidada. Rodrigo Christofoletti (2017), já citado aqui, nos dá uma descrição detalhada das redes internacionais do tráfico deste tipo de objeto, pintando um quadro temeroso da situação, já que as redes são bem estabelecidas e os esforços para a inibição desse mercado focam mais em achar objetos já roubados do que, por exemplo, romper as linhas de troca. Um dos pontos principais do autor nesse texto é que obras de proveniência duvidosa podem e devem ser identificadas pelos seus compradores antes da troca, e a sociedade civil tem o dever de cobrar esse esforço, até porque não seria nada impossível, dado o meio século existente de pesquisa para auxiliar as investigações.

Esse, é claro, não é o caso de “Queimada na Serra”, mas é a partir desse arcabouço teórico que é possível entender o circuito social de uma determinada peça até ela se encontrar em um museu. O texto de Ana Magalhães (2014) também já citado, nos dá perspectivas de como trabalhar essa questão. Falando do cenário paulista, a autora cita o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) como exemplos de museus que se beneficiariam de estudos de proveniência em seus acervos, já que a documentação sobre suas obras no que diz respeito a esse tema é escassa. Esse tipo de estudo

vem na mesma corrente da História da Arte que pretende estudar as obras para além dos seus limites físicos; informações como de onde ela veio, por onde ela passou, como ela foi aceita no meio artístico e pela sociedade em geral, e como e por quem foi exposta, podem abrir novas possibilidades de pesquisa para a área. Em suma, é possível dizer que as pesquisas de proveniência foram pensadas para serem um método de reaver seus bens, mas essa metodologia acaba sendo usada para repatriar o patrimônio que eles próprios haviam roubado. E não só isso, elas aparelham todo um setor de estudos dentro da História da Arte que tenta se desvencilhar de visões rasas sobre a Arte, olhando para fatores externos já mencionados aqui, tentando integrá-la ao conjunto de documentos que podem ser usados pelo pesquisador no que tange à trajetória de uma determinada obra.

Registros de jornal e o Diário Oficial do Estado de São Paulo nos confirmam que “Queimada na Serra”, como já afirmado no capítulo anterior, participou do Salão Paulista de Belas Artes de 1953 e ganhou o “prêmio de aquisição” no valor de 20.000 cruzeiros e, de acordo com o estatuto desse evento, as obras vencedoras nesta categoria deveriam ser, obrigatoriamente, adquiridas pelo Estado paulista. Até a finalização dessa pesquisa, a única documentação que existe sobre o quadro é em seu processo de musealização, em 1998, depois do tombamento do prédio da Hospedaria dos Imigrantes e sua transformação em instituição museológica. Depois disso, em 2005, temos um registro de quando a instituição ainda se chamava Memorial do Imigrante de que esse quadro haveria sido exposto em uma das salas expositivas: a “sala do diretor”. Nessa fase de atuação, a instituição funcionava de forma diferente, já que tentava reproduzir as instalações da Hospedaria do jeito que “elas eram” durante o século XX, mesmo que de maneira anacrônica⁵⁹.

Em 2010 o Memorial fecha para reformas físicas e de funcionamento, ou seja, o prédio passa por um processo de adequação e o Memorial abandona a fórmula usada até aquele momento, tomando o nome que tem hoje, Museu da Imigração. É difícil dizer se o quadro chega nos anos 50 à Hospedaria e lá fica como uma obra de arte decorativa na “sala do diretor”, que será mimetizada em 2005 pelo Memorial até 1998, quando é musealizada e entra para o acervo do museu. O que é possível afirmar, somente, é que o quadro está sob a guarda da instituição desde, pelo menos, 1998. Para o estudo da proveniência de uma obra, procura-se saber seu percurso, por onde ela passou, quem a possuiu, onde foi exposta (se foi exposta) e com que intuito. Mas a ausência dessas informações também pode ser tema de análise, neste

⁵⁹ Anacrônica pois tenta trazer um momento pretérito para o presente, como se fosse possível delimitá-lo perfeitamente no tempo e no espaço e reproduzi-lo de maneira completamente fiel.

caso, temos um buraco de quase 50 anos (1953 a 1998) no paradeiro da obra que, a despeito de ser uma obra premiada no passado, encontra-se “esquecida” na reserva técnica de uma instituição dedicada à memória da imigração em São Paulo, e não propriamente problemáticas artísticas.

O site oficial do MI, em sua página de apresentação afirma:

“O Museu da Imigração do Estado de São Paulo preserva a história das pessoas que chegaram ao Brasil por meio da Hospedaria de Imigrantes do Brás, e o relacionamento construído, ao longo dos anos, com as diversas comunidades representativas da cidade e do estado.

É no entrelaçamento dessas memórias que se encontra a oportunidade única de compreender e refletir o processo migratório. Ao valorizar o encontro de múltiplas histórias e origens, propomos ao público o contato com as lembranças daquelas pessoas que vieram de terras distantes, suas condições de viagem, adaptação aos novos trabalhos e contribuição para a formação do que hoje chamamos de identidade paulista.

Entretanto, a história da migração humana não deve ser encarada como uma questão relacionada exclusivamente ao passado; há a necessidade de tratar sobre deslocamentos mais recentes. Por isso, o Museu da Imigração fomenta o diálogo sobre as migrações como um fenômeno contemporâneo, que não se encerra com o fechamento das atividades da Hospedaria, reconhecendo a recepção dos milhões de migrantes atuais e a repercussão deste deslocamento para a cidade.” (Museu da Imigração do Estado de São Paulo).

Isso posto, é preciso dizer que a história de Camargo Freire não passa em nenhum lugar perto da Hospedaria dos Imigrantes do Brás. Entretanto, o próprio texto admite que nem só o que se encontra neste acervo é assunto para o museu, ele também pretende tratar da formação da “identidade paulista” e como isso se relaciona com processos imigratórios de hoje e de ontem. Talvez não seja impossível criar uma narrativa da vida de Freire com relação ao tema da imigração, já que ele nasce em Campinas mas se muda para o Rio de Janeiro para estudar, quando, pouco tempo depois, se muda para Campos do Jordão para tratar uma pneumonia; tudo, segundo as fontes reunidas, com pouco dinheiro. Essa narrativa poderia ser considerada “forçada” ou simplesmente fora do escopo do que o museu propõe. Agora, a título de tratar este objeto como um documento, volto a comentar seus detalhes materiais, portanto, chamo atenção para a moldura inferior do quadro, que tem duas placas, ilegíveis na imagem reproduzida aqui, mas que contêm informações interessantes para a análise da proveniência da tela. É importante mencionar também que, enquanto é possível imaginar que há três placas, o primeiro espaço é de uma placa que não está mais lá; as ausências também interessam ao pesquisador, mas agora quero me ater às duas placas existentes no verso da pintura. O segundo

espaço, a maior das três, é de uma placa com a inscrição “CAS-DAIS 6303” e o terceiro espaço, “Memorial da Imigração 1283”. Além destas, há também uma placa na lateral do quadro com a inscrição “S.P.S. 529”, ela não pode ser vista em nenhuma das imagens, mas é a que aparenta ser mais antiga. Antes de sugerir o que essas informações podem nos dizer, vale fazer um pequeno recuo para ver um pouco mais da história da Hospedaria dos Imigrantes.

Já foi dito neste trabalho que a Hospedaria foi fundada em 1886 com o intuito de recepcionar e distribuir imigrantes que chegavam de todo o país e de outros países ao Estado de São Paulo tanto pela capital quanto pelo interior, mas importa para nós, agora, entender um pouco da história institucional da Hospedaria, para isso, me utilizo do texto de apresentação do fundo da Secretaria de Promoção Social do Estado de São Paulo presente no *site* do Arquivo do Estado de São Paulo.

“Em termos formais, a Secretaria da Promoção Social surgiu em 1967, com o objetivo de concentrar as atividades de assistência social dispersas por várias Secretarias. Essa dispersão dificultava a coordenação dos programas e serviços de atendimento aos menores abandonados, à velhice desamparada, aos desempregados, imigrantes e necessitados. Para esse fim, a Secretaria da Promoção Social teve incorporados à sua estrutura o Departamento de Imigração e Colonização – até então subordinado à Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura –, o Serviço Social de Menores e o Fundo de Imigração e Colonização, criado em 1956. Com a incorporação desses órgãos a Secretaria da Promoção Social tornou-se responsável pelos programas de assistência médico-social, alojamento e colocação de trabalhadores nacionais e estrangeiros, além das atividades atinentes à cultura, esporte e turismo, visando à melhoria das condições sociais e econômicas da população assistida, bem como da coordenação e mobilização de recursos voltados para uma política de desenvolvimento social.

Para articular os serviços de amparo, assistência e adaptação social, foi criada em 1971 a Coordenadoria dos Estabelecimentos Sociais. Subordinada à Coordenadoria, o Departamento de Imigração e Colonização passou a denominar-se Departamento de Amparo e Integração Social, abrangendo o serviço de reabilitação social, o serviço de estrangeiros e a central de triagem e encaminhamento. Tais órgãos eram responsáveis pelo atendimento e assistência social aos trabalhadores migrantes e imigrantes e à população socialmente vulnerável, por meio das atividades de recepção, auxílio-transporte, acolhimento, atendimento médico, orientação psicossocial, capacitação profissional e encaminhamento para postos de trabalho. Localizado no prédio da antiga Hospedaria de Imigrantes, o Departamento de Amparo e Integração Social utilizou as dependências da Hospedaria para alojar recém-chegados das várias regiões do país, num momento em que o grande afluxo de nordestinos para São Paulo passou a ser tratado como um problema social, transformando parte da Hospedaria em albergue.” (Arquivo do Estado de São Paulo).

O trecho deixa bem claro sob quais órgãos públicos a Hospedaria atuou durante grande parte da segunda metade do século XX, funcionando como um agregador das atividades de proteção social, a Hospedaria não só abrigava migrantes e imigrantes, mas também toda a população “socialmente vulnerável” do município. O texto também nos mostra o significado das siglas trazidas acima: S.P.S é a Secretaria da Promoção Social e CAS-DAIS é a Coordenadoria dos Estabelecimentos Sociais⁶⁰ que tinha como subordinada o Departamento de Amparo e Integração Social. Esses órgãos vão funcionar desta maneira até 1978, quando a Hospedaria cessa suas atividades sociais e passa a ser considerada para abrigar um museu, dado o volume de artefatos tombados pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado (CONDEPHAAT), que incluía o próprio prédio.

Infelizmente, a pesquisa dos números trazidos aqui não rendeu resultados satisfatórios. Os registros do Memorial da Imigração (ou seja, antes de 2010) são muito escassos, impossibilitando a recuperação deste registro. Quanto às outras duas, todo o arquivo dos anos de funcionamento da Hospedaria como órgão público de assistência social passaram para o Arquivo do Estado, também em 2010, onde ele se encontra até hoje. A pesquisa nesse arquivo, enquanto frutífera para entender melhor o funcionamento da Secretaria da Promoção Social, não levou a nenhum registro ligado aos números inscritos na tela.

Entretanto, a existência destas placas e a sua compreensão é de suma importância para este trabalho pois eles adicionam mais fatos a uma conclusão já aventada na investigação deste trabalho, nominalmente, no subcapítulo 2.5 a respeito do Salão Paulista de Belas Artes (SPBA). A legislação que regulava esse certame dizia, expressamente, que as obras adquiridas pelo Conselho de Orientação Artística (COA) através do “prêmio de aquisição” deveria ser, obrigatoriamente, adicionado ao acervo de alguma outra instituição pública do Estado de São Paulo que não a Pinacoteca, pois os ganhadores dos maiores prêmios já iam todos para lá. Assim, foi sugerido aqui que “Queimada na Serra” teria ido diretamente do SPBA para o acervo da Hospedaria dos Imigrantes. Essa conclusão é um tanto infundada se a basearmos simplesmente no regulamento do salão. Entretanto, as placas são provas materiais de que a obra estaria lá desde, pelo menos, 1967, pois é quando a Secretaria da Promoção Social (SPS) foi criada. Há de se dizer mais inclusive, as placas confirmam que a obra também estava lá em 1971, com a criação do CAS-DAIS, e nos anos 2000, quando o MI funcionava sob a alcunha de Memorial do Imigrante.

⁶⁰ Em conversa com o MI e com o Arquivo do Estado de São Paulo, não foi possível identificar porque se utilizava a letra ‘A’ ao invés da letra ‘E’ para construir a sigla desta coordenadoria.

Antes de 1967 a Hospedaria funcionava sob os auspícios da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, existente até hoje, mas que, na época de sua criação até esta data, também cuidava dos assuntos da imigração. Sobre essa não existem placas e, como dito, a pesquisa no arquivo do Estado não rendeu frutos, seria possível, então, pensar que a obra poderia ter ido para algum outro lugar dentro desta Secretaria e, depois, levada para a Hospedaria, o que pode parecer difícil, mas não impossível, dada a falta de documentos que comprovem o contrário. De uma forma ou de outra, fica claro que a análise de todos os cantos da obra é necessário se a ideia é fazer um mapeamento completo da sua trajetória.

3.3 Ver e ser visto

Assim, podemos apreender pelo menos uma coisa: ela não foi vista, e mesmo quando foi, ela ficou desvencilhada de uma narrativa que a analisasse como documento histórico. Digo isso sabendo que ela foi exposta, mesmo que seja difícil precisar por quanto tempo, entretanto, neste caso, ela não aparecia na qualidade de obra de arte, mas sim, de "decoração" - compunha um arranjo expositivo que simulava a sala do diretor Devo explicar isso melhor, como dito acima, o Memorial do Imigrante, quando tinha esse nome, funcionou de forma oposta ao que um museu, hoje, pretende funcionar, a pesquisa feita em cima dos objetos tinha mais a ver com a recriação (e, poderia-se dizer, exaltação) de um passado imaginado para que o visitante pudesse supostamente experienciar aquele lugar como ele já foi um dia. Tratava-se de um *living museum* na concepção argumentada por Ulpiano Bezerra de Meneses em “Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”, de 1994⁶¹. No caso deste Memorial, procurava-se recriar a "Hospedaria dos Imigrantes" durante seu funcionamento como tal. Isso significa dizer que ela não foi estudada como obra de arte, não foi entendida dentro da lógica de produção de um artista, que por sua vez fazia parte de um movimento e ganhou prêmios e alcançou reconhecimento ainda em vida.

Estas são constatações simples: a obra não foi vista, não foi estudada, não faz parte de um conjunto que possibilite a criação de uma narrativa, além disso, também não cabe dentro da proposta principal do museu que é estudar e discutir a questão da imigração em São Paulo tendo como ponto de partida o acervo deixado pela Hospedaria dos Imigrantes.

⁶¹ A problemática dos primeiros anos de funcionamento do MI como um “living museum” é mais bem explorada na introdução desta monografia.

Tendo isso em mente, gostaria de me debruçar sobre a ideia de musealização, pois é ela que motiva essa pesquisa, ou seja: o objeto só bem conservado e catalogado está propriamente musealizado? A resposta aqui seria não, e, na verdade, seria possível dizer que, por não ser pesquisado e exposto, ele acaba por contrariar a própria razão de ser da instituição museológica. Cito Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (s.d.).

“Museu – como hoje o entendemos – é um órgão de pesquisa e comunicação, mas é também um órgão documentador que se caracteriza por manter um tipo de exposição muito especial: a de objetos originais e, nos casos em que isso é impossível, a de reproduções fiéis. Os estudos sobre os objetos são necessários; sua divulgação também o é, como é necessária a sua comunicação através de processos gráficos ou quaisquer outros meios hábeis; mas, embora necessários, não são suficientes. Nem mesmo a reprodução mais fiel, perfeitamente aceita quando inexistente o objeto reproduzido, substitui a peça original, porque ela tem a magia própria das coisas autênticas; porque ela possibilita novas indagações e novas descobertas e comunicações.” (Guarnieri. s.d. p. 69).

Possibilitar novas indagações, descobertas e comunicações é, ao que parece, o objetivo final do trabalho de um museu, e isso não pode ocorrer sem a interação do homem com o objeto, aquilo que é uma cristalização do entendimento de um outro ser humano sobre o mundo em que ambos vivem, dadas as devidas diferenças de tempo e de espaço⁶². A essa interação, e à potencialidade que esse momento contém, Guarnieri (1981) dá o nome de fato museal, ou fato museológico, assim chamado pois seria o objeto de estudo principal do campo da Museologia. Neste trabalho a questão também está presente, mas na sua ausência: como fica um objeto musealizado, no caso, uma obra de arte, que não passa por essa etapa?

“O fato museológico é a relação profunda entre o homem – sujeito conhecedor –, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir.” (Guarnieri. 1981, p. 123).

Essa definição simples de fato museal que Guarnieri nos trás em um de seus textos demonstra a potência interpretativa presente no conceito: nada mais é do que a interação do homem com o produto do trabalho do homem e os desdobramentos disso, ou seja, o que o visitante apreende daquele objeto exposto, mesmo que seja apenas pelo seu valor de face, estético. É após esse momento que outros aparelhos do museu como textos de parede, vídeos

⁶² São essas diferenças, aliás, que tornam a pesquisa parte tão importante do processo museológico pois, é preciso entender o objeto dentro das características históricas, políticas e sociais de sua origem, de sua recepção e de sua trajetória, tema que se insere dentro dos estudos de proveniência, discutidos mais acima.

ou áudios explicativos e até a fala de um mediador entrariam em ação, para potencializar o efeito deste momento. Entretanto, “Queimada na Serra” nunca foi exposta tendo em vista as problemáticas da própria obra, assim, não passou por esse processo.

E esse não é, necessariamente, um caso isolado, há apenas quatro telas de Camargo Freire que podemos mapear com facilidade em acervos museológicos por estarem digitalizadas na plataforma *Google Arts and Culture*, são elas, justamente, as quatro analisadas no segundo capítulo deste trabalho, todas pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). Além delas, o esforço desta pesquisa conseguiu encontrar mais seis outras obras em acervos museológicos, sendo que uma está no Museu de Artes de São Paulo (MASP); outra, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e as últimas quatro, no Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão⁶³. Todas já foram expostas pelo menos uma vez, mas hoje se encontram nas reservas técnicas dos museus.

De resto, é difícil precisar, sabe-se que ele vendeu muitas obras em seu atelier, em Campos do Jordão, mas não se sabe exatamente onde se encontram, as deixando em uma posição parecida com a de “Queimada na Serra”; obras produzidas, mas raramente apreciadas. Talvez isso, inclusive, sirva de argumento para justificar a ausência desse artista na historiografia da história da arte brasileira: muitas de suas obras não puderam ser apreciadas pelo público geral. Jorge Coli (2005), já mencionado aqui, faz uma defesa da importância do olhar para o entendimento da arte.

“Queimada na Serra”, então, nunca passou pelo fato museal como descrito por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1981), que é o encontro do homem com uma materialidade produzida pelo homem. Digo isso tendo em mente que o quadro foi exposto sim na já citada “sala do diretor” quando o MI se chamava Memorial do Imigrante e funcionava como um *living museum* (Meneses, 1994). Argumento, portanto, que a potencialidade presente nessa obra como objeto de arte não teria sido plenamente utilizada nessa modalidade de exposição, pois ele (o objeto) é apresentado como reprodução direta e verossímil de um passado indefinido, ao invés de ser apresentado como algo com histórico e significados próprios.

Mas como isso acontece? Digo, esse encontro, ou seja, como o objeto presente no acervo chega ao encontro do visitante? Haveria uma linha de produção dentro do museu que constrói o conhecimento e o expõe? Não necessariamente, e para falar sobre o tema, eu me utilizo do conceito de ciclo curatorial, mais especificamente, o do projeto temático da FAPESP

⁶³ As informações destas obras que puderam ser reunidas pelo esforço desta pesquisa se encontram reproduzidas no Anexo A.

intitulado “Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento” (2017), sob a coordenação da professora Ana Gonçalves Magalhães. Esse projeto tenta rearticular a ideia do trabalho curatorial, aventando, justamente, a categoria de ciclo curatorial, ao invés de curadoria, sugerindo um trabalho colaborativo, sistemático e científico. Para isso, o projeto divide o trabalho curatorial em quatro etapas, a serem executadas por profissionais diferentes, tendo em vista a interdisciplinaridade: Coletar, Identificar, Processar e Difundir.

Essa perspectiva traz possibilidades interessantes para esta monografia, como trabalhar o quadro e a trajetória do artista desta maneira? Pensando, inclusive, no museu em que ele se encontra, que é totalmente capaz de expor essa obra dentro da sua missão. O MI é uma instituição que tem uma longa história com a primeira etapa, coletar; mesmo se pensarmos no seu primeiro acervo, o patrimônio deixado pela Hospedaria dos Imigrantes, já havia ali um problema pois tudo o que se encontrava dentro do prédio foi tombado junto com o edifício e passado para o museu, ou seja, não houve técnica de coleta, não houve um pensamento organizado por trás da formação dessa coleção, é claro que muitos dos objetos ali podem ter valor museológico, vide o quadro analisado aqui, entretanto, o que costuma acontecer é justamente o que se passou com “Queimada na Serra”, o repouso na reserva técnica.

Isso, entretanto, tem mudado, desde 2014 a instituição está sob a gestão da Organização Social Instituto de Preservação e Difusão da História do Café e da Imigração (INCI), que tem mostrado um esforço muito positivo em modernizar o modo de atuação do museu, passando a ter uma política de aquisição bem estabelecida, e quadros dedicados em todas as etapas do trabalho.

Identificar e processar podem ser lidos como o começo e o fim de uma mesma etapa, a pesquisa, ou seja, essa é uma divisão que põe de um lado a avaliação física do objeto, como a análise das características materiais de “Queimada na Serra” feita aqui, em grande parte, no início deste capítulo; e do outro lado, as considerações teórico-metodológicas necessárias para se tirar conclusões pertinentes do objeto, feito aqui, em grande parte, neste capítulo.. Essa divisão vem também com o intuito de diversificar o processo, torná-lo mais interdisciplinar, a etapa de identificação, por exemplo, pode envolver o setor de conservação do museu, assim como de catalogação e não só o de pesquisa, até pela maior proximidade com o acervo que estes setores costumam ter. Já a etapa de processamento diz respeito justamente ao treinamento específico do profissional, de receber os dados e analisá-los, categorizá-los, fazer o trabalho de identificação de padrões e discussão bibliográfica. A divisão, portanto, torna o trabalho mais

concatenado lê-se, aberto, amplo, construindo resultados melhor embasados, dado a participação de diversos conhecimentos na pesquisa.

A última etapa, mas não menos importante, é a difusão, ou seja, a concatenação dos conhecimentos adquiridos dessa maneira, de forma organizada, com o intuito de montar uma exposição que mostre, de maneira didática, os resultados do trabalho. Esta também é uma etapa colaborativa, ao contrário do que às vezes acontece nos museus, onde outros setores entram como auxiliares nesse processo. O conceito de ciclo curatorial propõe curadorias coletivas, que envolvam a opinião de todos os saberes específicos dos trabalhadores do museu para que assim se chegue a uma exposição mais ampla e democrática.

Esta discussão se encontra aqui porque é este o processo pelo qual “Queimada na Serra” não passou, mas precisa passar para que possa demonstrar sua potência enquanto documento histórico, como iniciador do fato museal. A questão é que não é só porque um objeto está exposto que ele foi bem estudado e está articulado coerentemente dentro de uma lógica expositiva bem estruturada, por isso é necessária a defesa deste modo de produção de conhecimento.

Conclusão

Para começar a conclusão desta monografia, eu retomo um dos textos de principal referência que foi utilizado neste trabalho: “Biografia como Gênero e Problema” de 2013, de Lilia Moritz Schwarcz. Nele, além do que já foi discutido, ela propõe algumas “armadilhas” do gênero biográfico que o pesquisador que deseja escrever um texto do tipo deve se atentar.

“Em primeiro lugar, é fácil cair na tentação de tentar dar unicidade e “inventar” trajetórias contínuas para nossos objetos de estudo, os quais, por sinal, insistem em não se comportar como prevíamos ou gostaríamos que se conduzissem. Em segundo lugar, ainda muito marcados por uma *histoire evenementielle*, ora selecionamos personagens proeminentes ora tentamos transformá-los em figuras de proa. Ou seja, buscamos conferir evidência a sujeitos que em seu contexto possuíram pouco destaque, como se a importância de uma pesquisa estivesse limitada ao registro e constatação da proeminência do objeto selecionado. Em terceiro lugar, com relativa angústia, mas com o intento de “defender” nossas “obras”, acabamos por criar heróis – paladinos em sua coerência – e poucas vezes nos contentamos em deixar brotar ambivalências tão próprias às vidas dos outros, que são também nossas. O resultado, muitas vezes, é a construção de biografias que se comportam quase que como destinos; ou verdadeiros tribunais de defesa.” (Schwarcz. 2013, p. 2).

Seriam estes, então, os três “pecados capitais” de uma biografia, de acordo com Schwarcz. Enquanto a conclusão de um trabalho não deve servir, necessariamente, para fazer um balanço do resto da obra, retornar aos capítulos e tentar entender o que pode ser apreendido deles, pode ser uma tarefa frutífera. O primeiro “pecado”, o da unicidade da trajetória, pode ser interessante, por exemplo, para pensar o primeiro capítulo já que ele trata, justamente, a trajetória de Camargo Freire como artista. Talvez a conclusão principal que possa ser tirada de lá é que ele nunca focou sua carreira em apenas uma exposição. Pelo contrário, a análise da crítica especializada deixa muito claro que Freire participa de certames diferentes em São Paulo e Rio de Janeiro através dos anos, e mais ainda, um olhar global para a pessoa de Camargo Freire, possibilitado também pela análise das biografias sobre o artista, de Carlos Gouvêa (2008) e Pedro Paulo Filho (2012), mostram que ele não era apenas um artista, era também professor de profissão e membro ativo da sociedade civil de Campos do Jordão.

A principal conclusão que pode ser tirada do capítulo é a de que, desde que chega ao Rio de Janeiro, Camargo Freire passa a ser um membro atuante da vida artística carioca, há notícias ainda anteriores a 1944 (quando Freire ganha o prêmio da Caixa Econômica) que já o incluem no rol de artistas pertencentes ao Núcleo Bernardelli, e só sua participação ativa neste grupo já seria o bastante para demonstrar que, ao menos, almejava se tornar um artista reconhecido

Já o segundo pecado, o alçamento do personagem analisado a alturas que ele nunca alcançou, pode ser usado para questionar o segundo capítulo, e lançar-nos a seguinte questão: as obras analisadas de fato demonstram o alcance da carreira artística de Camargo Freire, ou acabam sendo utilizadas para engrandecê-lo? A falta de críticas específicas sobre as telas vistas no segundo capítulo pode levar o leitor a pensar que, na verdade, aquelas premiações não eram tão importantes assim, e que o obscurecimento da sua obra se deu, na verdade, porque ele não era bom o bastante ou porque não haveria participado das premiações que teriam renome de fato. Essa seria uma interpretação errada, pelo menos no que diz respeito à importância dos certames mencionados, e por isso é importante a explanação daquele circuito artístico nos subcapítulos 2.4 e 2.5, sobre o SNBA e o SPBA. Claro, Camargo Freire não era o artista mais falado da imprensa, ele nem era o artista mais falado do Núcleo Bernardelli, mas não há de se negar que ele participa de exposições importantes, ganha prêmios de monta, que sua obra entra para grandes museus nacionais, e que seu nome circula entre alguns grandes atores daquele cenário artístico, principalmente entre 1944 e 1956.

Seria impossível não mencionar o subcapítulo 2.6 nesta conclusão, admitidamente um pouco deslocado, ele traz um dado que não poderia estar faltando neste trabalho pois seria intelectualmente desonesto não incluir as idiossincrasias que pairam sobre o legado e a obra de Camargo Freire. Como já mencionado neste trabalho, Camargo Freire era uma pessoa não branca, e a problemática dessa questão é melhor discutida no próprio subcapítulo, mas levando isso em consideração, é de nota que sua cor de pele nunca é mencionada, em nenhuma das fontes analisadas, sejam elas mais recentes ou mais antigas.

Passemos para o terceiro capítulo. O texto de Schwarcz mencionado no começo desta conclusão pode também oferecer possibilidades diferentes de análise, o terceiro e último pecado é tornar a pesquisa em um tribunal de defesa do pesquisado, ou seja, é se deixar chegar perto demais da memória daquele que já se foi (para o estudo de pessoas falecidas, claro) e acabar se tornando suspeito para realizar uma análise científica do biografado com o nível de suposta imparcialidade que a ciência demanda. Não pretendo reavivar aqui o debate de se é possível ou não ser imparcial em qualquer caso, já que o autor está sempre interpelado pelas questões do seu tempo. Entretanto, esta é uma questão que foi levada em consideração na feitura deste trabalho e tem resposta: dado que foi a obra “Queimada na Serra” que me levou a conhecer seu autor, e que sua análise como documento sempre esteve prevista para este trabalho, mesmo antes de saber como trataria o artista, digamos que este pesquisador conhecesse Camargo Freire através de qualquer outro meio e, então, desejasse realizar um trabalho sobre ele; depois de pesquisar sua trajetória e sem ter uma obra já em mente para a

análise final, poderia ter sido escolhida uma de suas obras mais famosas de sua produção, aquela que teria mais documentação, mais tempo de exposição, e que poderia tornar este terceiro capítulo em uma apoteose; como se, no final, a pesquisa tivesse o intuito de demonstrar toda a potência criativa de Camargo Freire.

É bem entendido aqui que a obra de Freire escolhida para esta monografia se encontra “adormecida”, repousando em uma reserva técnica. é verdade também que, dentre as telas sondadas por este trabalho, “Queimada na Serra” é uma das mais escondidas, não ao ponto de se tornar exceção, mas o bastante para demonstrar a regra.

Ela também satisfaz outro dos problemas possíveis por Schwarcz no texto mencionado. Nele, ela diz que é bem possível o historiador se perder no trabalho de mapear a circulação do biografado, tornando-o um simples resultado de circunstâncias alheias, para que também seja considerado o poder de ação dessa pessoa, o pesquisador deve olhar para aquilo que ela produziu, algo relativamente fácil de ser feito para um artista plástico. Sempre foi o objetivo aqui fazer isso, mas, mais uma vez a tela “Queimada na Serra” se demonstra um exemplo interessante para este trabalho, uma vez que ela não participou do certame principal do qual Freire se associou, o SNBA e, se a obra analisada aqui tivesse participado deste certame, seria muito fácil cair de novo na primeira armadilha proposta por Schwarcz, a da unicidade da trajetória, ou seja, seria fácil tornar Camargo Freire um “artista do salão nacional”, quando, na verdade, ele também participa de outros certames e produz obras reconhecida por seus pares, ganhando prêmios e sendo musealizadas.

É através da análise da musealização desta obra que se constrói a maior parte do terceiro capítulo, isso não se dá só porque este é um trabalho de conclusão de um curso de Museologia, mas também, e, principalmente, porque a interdisciplinaridade própria desse campo é ideal para analisar a obra. Temos, então, Ulpiano Bezerra de Meneses (1997) articulado em vários momentos para tratar o objeto musealizado como “documento histórico” e não só “objeto histórico”, ou seja, olhar o quadro não só pelas suas características pictóricas, estéticas ou mesmo históricas, mas procurar entendê-lo como um objeto/artefato que circula, passa a pertencer a uma instituição. Nessa perspectiva, é possível demonstrar uma riqueza de análise não só nas características encerradas dentro de si, mas também na forma pela qual tal obra foi musealizada, de onde ela veio, por onde passou, por qual motivo e etc.

Isso, pode-se dizer, é o estudo da proveniência do objeto. Digo isso pois é preciso pontuar a importância deste campo de pesquisa para a realização deste trabalho. Compreender uma obra de arte ou um objeto arqueológico como, de fato, um objeto, é uma mudança de focalização simples, mas necessária e baseada em demandas reais. Pensa-se muito no retorno

de obras de arte roubadas pelos nazistas na segunda guerra mundial, ou então sobre os de objetos arqueológicos saqueados por países colonialistas durante os últimos séculos. Essas contendas estão no cerne da formação deste debate, mas pode ser interessante pensar o quão frutífero esse campo de pesquisa se mostra ao ser aplicado a outros objetos musealizados. No caso deste trabalho, foi através da investigação do passado da obra encontrada que se chegou à história de Camargo Freire, um pintor muito atuante em algum dos principais certames artísticos da sua época, mas que se encontra obscurecido, repousando em reservas técnicas ao redor do Brasil. Isso é bom para o museu também, uma vez que esse tipo de investigação sobre os objetos pode abrir novas rotas de análise e possibilitar outros tipos de conexão com o resto do acervo.

Para o MI, por exemplo, Camargo Freire pode não ter participado dos grandes movimentos migratórios dos dois séculos passados dos quais este museu costuma se ocupar. Entretanto, não há como dizer que ele não migrou em sua vida: podemos pensar em sua ida de Campinas para o Rio de Janeiro, em busca de se profissionalizar como artista, mas também da sua ida do Rio para Campos do Jordão, motivado por problemas de saúde; ou seja, contra a sua vontade expressa. Isso se nos atermos a mudanças de endereço, mas sua premiação de viagem nacional e internacional também podem ser vistas como deslocamentos, espécie de peregrinação, em direção aos centros artísticos europeus, no caso Paris. Isso porque ele não era o único artista que viajou para se profissionalizar e depois voltou para produzir sua arte. A história de artistas viajantes⁶⁴ é riquíssima, e muitos deles foram além de tudo "migrantes", deixando suas raízes para se familiarizar com uma terra que não era a deles, por mais que tivessem data certa para voltar.

Para finalizar, volto um pouco no texto, para o último subcapítulo da monografia, antes desta conclusão, lá é feita uma defesa do que acredito ser a melhor maneira de se construir e divulgar conhecimento dentro do museu, de modo a potencializar o fato museológico aventado por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. Para além disso, seria muito enriquecedor para esta monografia, fazer, como tarefa final, uma proposta de difusão de “Queimada na Serra”.

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho no texto “As Dinâmicas da Pesquisa com Coleções em um Museu Universitário”, de 2021, discutem os avanços de algumas pesquisas feitas sobre o acervo do Museu Paulista, tendo o conceito de ciclo curatorial como base de atuação. As pesquisadoras mencionam conclusões que podem ser interessantes

⁶⁴ Moema de Bacelar Alves em sua tese de doutorado “Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX” de 2019 discute essa categoria tendo como base a trajetória de três artistas da época: Aurélio Figueiredo, Antônio Parreiras e Virgílio Maurício.

aqui, primeiro, muito se discute sobre os avanços tecnológicos e como eles são essenciais para que o museu consiga levar seu conhecimento ao público. As autoras mencionam as plataformas Wiki⁶⁵, com as quais o Museu Paulista fez um acordo para a divulgação de imagens em alta qualidade, gratuitamente e outras plataformas que poderiam oferecer o mesmo, como o Google Arts & Culture, mencionado aqui como a fonte das imagens dos quadros de Camargo Freire analisados no segundo capítulo. A inclusão de “Queimada na Serra” na plataforma do Google poderia se mostrar uma ótima maneira de divulgar a existência do quadro e pô-lo em contato com outras obras do seu criador.

No que diz respeito à pesquisa sobre o quadro físico, a possibilidade de analisar a tela com tecnologias de luz já foi aventada aqui, ou seja, fotografias com luz UV e Infravermelha, mas até mesmo raio-x e ressonância magnética, podem trazer hipóteses novas impossíveis de serem imaginadas por este trabalho, feito a olho nu. Mas não só isso, o esforço de restauração da obra também pode trazer novas interpretações. Isso tudo é produção de conhecimento e poderia ser exposto pelo museu: as fotos, o processo de restauração, mostrando o tratamento de uma obra como documento, valorizando o trabalho do MI e de seus profissionais.

No que diz respeito à temática, alguns aspectos já foram aventados ao longo da monografia: Camargo Freire pode ser facilmente interpretado como uma pessoa migrante, em intenso deslocamento durante toda a sua vida profissional. Além disso, a própria obra contém temáticas interessantes, a queimada, por exemplo, como ela é abordada pelo autor? Ao que parece, não é uma queimada destruidora que consome a natureza, mas sim algo que se mescla com o resto do ambiente.

Dito isso, gostaria de utilizar estas últimas linhas para frisar as inúmeras possibilidades para o futuro desta obra que, como ficou demonstrado nestas páginas, tem um grande potencial interpretativo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario. O Movimento Modernista. *O Estado de São Paulo*. Brasil, São Paulo, 1942. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/Home/documentodasemana/o-movimento-modernista---mario-de-andrade.pdf>

⁶⁵ Faz sentido mencionar, aliás, que há uma página dedicada a Camargo Freire no Wikipedia.

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *História Institucional: Secretaria da Promoção Social do Estado de São Paulo (1967 - 1993)*. Disponível em: <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/secretaria-da-promocao-social;isad>

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Companhia das Letras: Brasil, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://nepegeo.paginas.ufsc.br/files/2018/06/BOURDIEU-Pierre.-As-regras-da-arte.pdf>

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success: how the modern artist rises to fame*. Thames and Hudson: Reino Unido, Londres, 1990.

CABRAL, Juliana Sabatino Duarte. *Paulo Gagarin (1885-1980), o meio artístico carioca impressionista no início do século XX e a exposição de arte moderna francesa no Palace Hotel em 1928*. 2021. 124 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/16214/1/JSDCabral.pdf>

CAMARGOS, Marcia. *Entre a Vanguarda e a Tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912 - 1930)*. Alameda: Brasil, São Paulo, 2011.

CAMPOFIORITO, Quirino. Prefácio. In: MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

CATÁLOGO. *Salão Paulista de Belas Artes de 1953*. Brasil, São Paulo, 1953.

CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Instituto Nacional do Livro - MEC: Brasil: Brasília, 1974.

CHRISTOFOLETTI, Rodrigo. O tráfico ilícito de bens culturais e a repatriação como reparação histórica. In: CHRISTOFOLETTI, Rodrigo (org.) *Bens Culturais e Relações Internacionais. O patrimônio como espelho do Soft Power*. Editora Universitária Leopoldianum: Brasil, Santos, 2017. Disponível em: <https://www.ufjf.br/lapa/files/2008/08/O->

[tr%C3%A1fico-il%C3%ADcito-de-bens-culturais-e-a-repatria%C3%A7%C3%A3o-como-repara%C3%A7%C3%A3o-hist%C3%B3rica-Rodrigo-Christofoletti.pdf](#)

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* Editora Senac: Brasil, São Paulo, 2005. Disponível em:

<https://pdfviewer.softgateon.net/?state=%7B%22ids%22:%5B%221yyp-H7h-jZU-Pe9nh2DSBEfzPzVyT88Z%22%5D,%22action%22:%22open%22,%22userId%22:%22112137078357192613402%22,%22resourceKeys%22:%7B%7D%7D>

DAZZI, Camila. Pôr em prática a reforma da antiga Academia: dificuldades enfrentadas pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895). In: *VISUALIDADES*, v.15 n.1 págs. 171-198, Brasil, Goiânia, jan.-jun./2017.

_____. Os estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. In: *VISUALIDADES*, v.11 n.1 págs. 109-131, Brasil, Goiânia, jan-jun 2013.

DECRETO Nº 5.361, de 28 de janeiro de 1932. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1932/decreto-5361-28.01.1932.html>

DECRETO Nº 14.679, de 24 de abril de 1945. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1945/decreto-14679-24.04.1945.html>

DECRETO Nº 22.897, de 06 de julho de 1933. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/d22897.htm

DECRETO Nº 19.852, de 11 de abril de 1931. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/d19852.htm

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. dia 25 de outubro de 1953.

DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824 - 1851)*. Editora Unicamp: Brasil, Campinas, 2009.

FILHO, Pedro Paulo. *Camargo Freire: o pintor das paisagens de Campos do Jordão*. Editora Noovha America: Brasil, São Paulo, 2012.

FURIÓ, Vicenç. *Sociologia del Arte*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya): Madrid, Espanha, 2000. Disponível em: <https://fundacion-rama.com/wp-content/uploads/2023/01/2524.-Sociologia-del-arte-Furio.pdf>

GOUVÊA, Carlos. *Camargo Freire Biografia*. Editora Casa Cultura: Brasil, Taubaté, 2021. Disponível em: <http://www.camposdojordaocultura.com.br/camargofreire/historia.asp>

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museu, para quê? (A necessidade da arte). s.d. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri textos e contextos de uma trajetória profissional: a evidência dos contextos museológicos*. V. 1, Governo do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, ICOM, Brasil, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/conteudos/publicacoes-do-sisem-sp/>

_____. A Interdisciplinaridade em Museologia. 1981. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri textos e contextos de uma trajetória profissional: a evidência dos contextos museológicos*. V. 1, Governo do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, ICOM, Brasil, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/conteudos/publicacoes-do-sisem-sp/>

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. EDUSC: Brasil, Bauru, 2008.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Dinâmica da Pesquisa com Coleções em um Museu Universitário. In: *31º Simpósio Nacional de História*. Anpuh - Brasil, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628559027_ARQUIVO_e9c17a3077013809eff373ada5f1f0c4.pdf

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Estudos de proveniência e colecionismo. Apontamentos para uma análise da formação de acervos no Brasil. In: *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Coletar e significar: documentação de acervos e seus desafios*. 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002828686>

_____. *Coletar, identificar, processar, difundir. O ciclo curatorial e a produção de conhecimento.* Projeto temático FAPESP, 2017. Disponível em: <https://ciclocuratorial.mac.usp.br/>

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: *Anais do Museu Paulista*. Brasil, São Paulo. N. Ser. v.2 págs. 9-42, jan./dez. 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289/6819>

_____. *Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público.* In: *Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais*, Rio/São Paulo, CPDOC/FGV-IEB/USP, 1997. Disponível em: <https://pdfviewer.softgateon.net/?state=%7B%22ids%22:%5B%2213Af4645v1SNMQPTij-JNL7ra3jM9lYZD%22%5D,%22action%22:%22open%22,%22userId%22:%22112137078357192613402%22,%22resourceKeys%22:%7B%7D%7D>

MORAIS, Frederico. Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Sobre o Museu*. Disponível em: <https://museudaimigracao.org.br/sobre-o-mi/o-museu>

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Salões Nacionais de Belas Artes* de: 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1947, 1948 e 1961. Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://obrasraras.eba.ufrj.br/index.php/ebaor-digital/boletim>

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Um Século de Pintura Brasileira*. Brasil, Rio de Janeiro, 1950.

PASTOUREAU, Michel. *Branco - História de uma Cor*. Orfeu Negro: Portugal, Lisboa. 2023.

PEVSNER, Nikolau. *Academias de Arte: passado e presente*. Companhia das Letras: Brasil, São Paulo, 2005.

QUEIROZ, Christina. Revisitando e expondo o passado. Possibilidades de repatriação de bens culturais mobiliza debate sobre manejo de coleções formadas a partir de legado colonial. In: *Revista Pesquisa FAPESP*, edição 295, set. 2020. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/revisitando-e-expondo-o-passado/>

REDE, Marcelo. História a Partir das Coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. In: *Anais Museu Paulista*. N.Sér. nº 4 p.265-82 jan./dez. Brasil, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/JNDbcs773QLQfh84cPBRyjH/?lang=pt&format=pdf>

ROJZMAN, Nuria Peist. El Proceso de Consagración en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. In: *MATERIA: revista internacional d'art*, nº 5, Espanha, Barcelona, 2005, págs. 17-43. Disponível em: https://www.academia.edu/5588527/El_proceso_de_consagraci%C3%B3n_en_el_arte_moderno_trayectorias_art%C3%ADsticas_y_c%C3%ADrculos_de_reconocimiento_El_proc%C3%A9s_de_consagraci%C3%B3n_en_lart_modern_traject%C3%B2ries_artist%C3%ADques_i_cercles_de_reconeixement

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. In: *História Social: revista dos pós-graduandos em história da UNICAMP*, ja/jul. 2013, p. 51-63. Brasil, Campinas, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5661206/mod_resource/content/1/Lili%20Schwarcz%20Biografia%20ge%CC%82nero%20e%20problema.pdf

SIMIONI, Ana Paula. *Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação*. In: *Perspective* [Online], 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539?lang=en>

Referências Impressas

A CAIXA ECONÔMICA FEDERAL INCENTIVA OS ARTISTAS BRASILEIROS. *Gazeta de Notícias*. P. 3, 01 dez 1944, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_07&Pesq=%22Camargo%20Freire%22&pagfis=21029

ALGUMAS EXPOSIÇÕES. *Diário de Notícias*. P. 74, 21 ago 1960, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=6450

ANDRADE, Ary. Quinquagésimo Salão Nacional de Belas Artes. *Vamos Lêr!*. P. 59, 02 nov 1944, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=183245&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=22254>

APREENSÃO SOBRE A SORTE DA EXPOSIÇÃO DE ARTE EM BOGOTÁ. *Diário da Noite*. P. 10, 13 abr 1948, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_02&pasta=ano%20194&pesq=%22exposi%C3%A7%C3%A3o%22%20%22Bogot%C3%A1%22&pagfis=43764

ARTE NOTICIARIO. *Jornal do Commercio*. P. 7, 14 ago 1960, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=4522

CAMPOFIORITO, Quirino. Artes Plásticas, arte do Brasil em Bogotá. *Diário da Noite*. P. 5, 08 abr 1948, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_02&pasta=ano%20194&pesq=%22exposi%C3%A7%C3%A3o%22%20%22Bogot%C3%A1%22&pagfis=43679

_____. Zaque Pedro e Camargo Freire. *O Jornal*. P. 7, 06 jan 1949, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=47048

_____. “Salão” Conservador - A Pintura. *O Jornal*. P. 7, 31 out 1953, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=24727

_____. LX Salão Nacional de Belas Artes. *Vida Doméstica*. p. 71, dez 1955, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=55872>

CUNHA, Angela. Três ‘marchandes’ lançam raízes no Largo do Machado. *Jornal do Commercio*. Págs 64 e 65, 08 fev 1987, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_17&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=64792

ECLETISMO NO SALÃO. *A Noite*. P. 12, 06 jan 1949, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=56301

EXPOSIÇÃO DE PINTURA. *O Dia*. P. 4, 02 abr 1927, Brasil, Paraná. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=%22Luiz%20Franco%22,%20%22pintor%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=9546>

EXPOSIÇÃO DE PINTURA BELLO HORIZONTE. *Correio Paulistano*. P. 4, 30 set 1913, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=%22Luiz%20Franco%22,%20%22artista%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=30537

FREYSLEBEN, Curt. Luiz Franco e sua exposição de pintura. *Diário da Tarde*. P. 5, 31 abr 1927, Brasil, Paraná. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=%22Luiz%20Franco%22,%20%22pintor%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=32042>

GÓES, Fernando. Colombari. *A Tribuna (de Santos)*. P. 4, 10 fev 1972, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&pesq=%22Fernando%20Goes%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=23820

H. K. “Vernissage” no “Salão”. *O Jornal*. P. 6, 19 nov 1938, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&Pesq=%22Camargo%20Freire%22&pagfis=48044

ITALO NASO MOSTRA SUA ARTE NUM PORÃO, EM PROTESTO. *A Tribuna (de Santos)*. P. 14, 10 fev 1972, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&Pesq=%22Oreste%20Colombari%22&pagfis=70422

NASO, Americo Italo. Tribuna do leitor. *A Tribuna (de Santos)*. P. 4, 30 jul 1971, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&pesq=%22Oreste%20Colombari%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=17415

_____. Oreste Colombari. *A Tribuna (de Santos)*. P. 19, 15 out 1972, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&pesq=%22Oreste%20Colombari%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=31935

_____. Camargo Freire. *A Tribuna (de Santos)*. P. 12, 14 abr 1976, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=82807

_____. Colombari, artista de muitos talentos. *A Tribuna (de Santos)*. P. 13, 23 mar 1977, Brasil, São Paulo. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&Pesq=%22Oreste%20Colombari%22&pagfis=94274

NO ESTADO. *Correio do Paraná*. P. 5, 08 jun 1934, Brasil, Paraná. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171395&pesq=%22Luiz%20Franco%22,%20%22pintor%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=4781>

NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*. P. 5, 13 set 1941, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_13&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=8581

NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*. P. 5, 14 set 1942, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_13&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=13410

NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*. P. 7, 29 dez 1948, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_13&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=43573

O PRIMEIRO PRÊMIO PARA “NAMORADOS”. *O Cruzeiro*. P. 94, 24 nov 1956, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=101779>

O SALÃO NÚMERO CINQUENTA E TRÊS. *Correio da Manhã*. P. 16, 11 jan 1949, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=45288

OS 10 ANOS DE MERCADO DE ARTE. *Jornal do Brasil*. P. 65, 19 out 1975, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22Camargo%20Freire%22&pagfis=63843

RIBEIRO, Flexa. No ciclo das Belas Artes, LXV Salão Nacional de Belas Artes. *Jornal do Commercio*. P. 6, 16 out 1960, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=5630

_____. No ciclo das Belas Artes, retrospectiva artística do ano. *Jornal do Commercio*. P. 6, 14 jan 1962, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=18847

SILVA, Helcio Pereira da. Belas Artes, Notas sobre o Salão. *Carioca*. P. 60, 01 jan 1948, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&Pesq=%22Demostenes%20Varela%22&pagfis=38673>

_____. Camargo Freire. *Diário da Noite*. P. 7, 11 out 1956, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_03&Pesq=%22Camargo%20Freire%22&pagfis=51331

TEIXEIRA, Oswaldo. Os Nossos Paisagistas. *Vamos Lêr*. P. 19, 08 ago 1946, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=183245&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=26747>

URUGUAY, Alice Linhares. Artes Plásticas, o Salão. *Jornal do Brasil*. P. 8, 11 set 1951, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=13836

_____. Mexendo com Todos. *Jornal do Brasil*. P. 18, 11 dez 1955, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=57458

VARELA, Demóstenes. Onde os Extremos se Tocam. *Revista da Semana*. P. 4, 03 mai 1947, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pesq=%22Demostenes%20Varela%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=21104

_____. O Cinema brasileiro tem Direito a Existência? *Revista da Semana*. P. 4, 19 abr 1947, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pesq=%22Demostenes%20Varela%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=20974

_____. Uma Tristeza, o Salão Nacional de Belas Artes de 1947! *Revista da Semana*. P. 8, 13 dez 1947, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pesq=%22Demostenes%20Varela%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=23037

VULTOSO PREJUÍZO CAUSADO AOS PINTORES PATRÍCIOS. *Diário da Noite*. P. 24, 20 ago 1948, Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_02&pesq=%22Camargo%20Freire%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=46050

ANEXO A:

Catálogo : Objetos

Nº de Inventário

MI00277

Museu

Museu da Imigração

Designação

Pintura

Título

Queimada na Serra



Descrição

Óleo sobre tela de paisagem de montanhas, vale com casas em primeiro plano, formato retangular, com moldura em madeira na cor verde.

AQUISIÇÃO

Tipo de Aquisição	Procedência	Data da Aquisição
Transferência	Secretaria da criança, família e bem-estar social\Coordenadoria de apoio social\Departamento de amparo e integração social	1996-08-07
Notas: Conforme Guia de passagem de bens nº 0058. Processo DAIS-091/87. 07/08/1996, p. 108		

AUTORIA

Autor	Tipo de Autoria
Camargo Freire (Campinas, São Paulo, Brasil, 1908 - Campos do Jordão, São Paulo, Brasil, 1991)	Autor principal

CLASSIFICAÇÃO

Classificação

Tipologia por função\Artes visuais\Pintura

Classificação anterior

Notas: artes plásticas

COMPONENTES

Componente	Nº de Itens	Descrição
Moldura	1	Moldura em madeira nas cores branco e verde, formato retangular.

DIMENSÕES

Tipo de Medida	Valor	Unidade de Medida
Altura	110,00	cm
Notas: Com moldura		
Largura	138,00	cm
Notas: Com moldura		

Profundidade 10,00 cm
Notas: Com moldura

DIMENSÕES-RESUMO

Resumo

110x138x10 AxL (cm)
Notas: Com moldura

89x116 AxL (cm)
Notas: Sem a moldura

INSCRIÇÕES

Tipo de Inscrição	Texto	Posição
Assinatura	Camargo Freire	frente - canto inferior direito
Placa	S.P.S.; 529	lateral esquerda da moldura
Placa	CAS-DAIS; Nº 6303	frente - abaixo ao centro da moldura
Placa	MEMORIAL DO IMIGRANTE; PATRIMÔNIO; Nº 1238	frente - abaixo ao centro da moldura
Título do objeto	QUEIMADA NA SERRA; 1,16 x 0,89; Camargo Freire	verso - lateral direita
Carimbo	18; SALAO PAULISTA; DE; BELAS ARTES	verso - lateral esquerda
Etiqueta	Autor: Camargo Freire; Título: Queimada na serra; 1,16 X 0,89	verso - abaixo ao centro
Carimbo	(...) LVII SAL(...)	verso - lateral direita

INVENTARIADO POR

Inventariado por	Data
Giovana Naddeo	
Luciane Santesso	2019-11-11

MATERIAIS

Tipo de Material

Transformado\Tinta\Óleo
Orgânico\Vegetal\Madeira

NUMERAÇÃO

Número	Tipo de Numeração
69078	ID base antiga\ID BDA
MI-01168	Número patrimônio SEC
P0000001	Número anterior\MI\AcervSys

o0000210	Número anterior\MI\AcervSys Anterior
CAS-DAIS 6303	Número anterior\MI\Dpto de Amparo e Integração Social
SPS 529	Número anterior\MI\Sec da Promoção Social
1238	Número anterior\Número patrimônio anterior
Notas: MI 1238. Patrimônio Memorial do Imigrante.	

PROCEDÊNCIA

Entidade

Hospedaria de Imigrantes do Brás

TÉCNICAS

Técnica

Pintura

Tecelagem\Tecido

Notas: Óleo sobre tela.

GENÉRICA



MI00277_01_F



p0000001

Total de resultados: 1 Registros

Crítérios de Pesquisa: Objetos

1

Nº Tombo

MASP.00633

Título

Paisagem com colhedores de tubérculos (Vale do Baú)

Autoria

Camargo Freire (Campinas, São Paulo, Brasil, 1908 - Campos de Jordão, São Paulo, Brasil, 1991)

Cronologia

Sem data

Técnicas

Pintura

Materiais

Composto orgânico e inorgânico\Composto orgânico e inorgânico natural\Tinta (origem natural)\Tinta a óleo;

Orgânico\Orgânico de origem natural\Processado de origem natural\Tecido de origem vegetal\Tela (origem vegetal)

Dimensões-resumo

131 x 162.5 x 2 cm

Aquisição

Comendador Elias Assi;Doação;00/00/1956



Catálogo : Todos Objetos

Nº de Inventário
PINA05188
Designação
Pintura
Título
Caminho da Vila Natal



Descrição
óleo sobre tela

AQUISIÇÃO

Tipo de Aquisição	Procedência	Data da Aquisição	Crédito
Doação	Lucia Casas de Pilla	2001-02-15	Doação de Lucia Casas de Pilla, 2001
Notas: Doação conforme processo SC 1829/2000. A obra foi avaliada, com parecer positivo final, pelo Conselho de Orientação Artística, instância nomeada pela Secretaria de Estado da Cultura, em reunião do dia 15 de agosto de 2000.			

AUTORIAS

Autor	Tipo de Autoria
Camargo Freire (Campinas, SP, 1908 - Campos do Jordão, SP, 1991)	Autor principal

CLASSIFICAÇÕES

Classificação
Tipologia por função\Artes visuais\Pintura
Classificação anterior
Notas: Pintura Brasileira

CRONOLOGIA

Data Inicial	Data Final	Época	Data Textual	Justificativa
1944-00-00	1991-00-00	Século XX\Segunda metade	entre 1944 e 1991	Atribuída
Notas: Data atribuída a partir da data em que o artista se estabelece na cidade de Campos do Jordão, São Paulo, 1944, e da data de seu falecimento, 1991. É necessário realizar uma pesquisa aprofundada para atribuição de uma cronologia menos abrangente.				

DIMENSÕES

Tipo de Medida	Valor	Unidade de Medida	Parte Descrita
Altura	33,50	cm	Geral
Largura	41,00	cm	Geral

DIMENSÕES-RESUMO

Resumo
33,5 x 41 cm (Suporte)
Notas: Dimensões não revisadas.

INSCRIÇÕES

Ficha Catalográfica de “Caminho da Vila Natal”, obra do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Página 1.

Tipo de Inscrição	Texto	Posição
Assinatura	"Camargo Freire"	Parte única; Parte única; canto inferior direito

LOCALIZAÇÕES

Tipo de Localização	Local Habitual	Data da Localização
Interna\Pinacoteca do Estado de São Paulo\Pinacoteca Luz\Térreo\R2\TR 22\A	Não	2017-07-10

MATERIAIS

Tipo de Material
Transformado\Tinta\Óleo

NUMERAÇÕES

Número	Tipo de Numeração
4264	ID base antiga\ID Donato
SC 1829/2000	Número processo

ORIGEM

País	Local Administrativo	Local
Brasil	América\Brasil\São Paulo	Campos do Jordão

Notas: Conforme atribuição do título da obra, a pintura retrata uma paisagem do bairro de Vila Natal, localizado na cidade de Campos do Jordão, São Paulo.

TÉCNICAS

Técnica
Pintura

TÍTULOS

Tipo de Título	Título	Idioma
Principal	Caminho da Vila Natal	Português

Notas: Título atribuído conforme informações enviadas durante o processo de doação da obra à instituição.

FICHAS RELACIONADAS

Tipo de Ficha	Dados da Ficha	Informação de origem
Arquivos	05188(7691); \\Server\quivos\SISTEMAS_INFORMACAO\BACKUP\Brasil_SecSaoPaulo\Pinacoteca_Imagens\Imagens Donato\05188(7691).jpg; [ID: 15018]	
Autores	Camargo Freire (Campinas, SP, 1908 - Campos do Jordão, SP, 1991); Camargo Freire (Campinas, SP, 1908 - Campos do Jordão, SP, 1991); [ID: 1576]	Autorias - Camargo Freire (Campinas, SP, 1908 - Campos do Jordão, SP, 1991); Autor principal;
Proprietários	Lucia Casas de Pilla; Lucia Casas de Pilla; [ID: 2979]	Incorporações - Doação;

Governo do Estado de São Paulo - Secretaria de Estado da Cultura 2023-09-20 2/3

Ficha Catalográfica de “Caminho da Vila Natal”, obra do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Página 2.

Imagem	Autor	Título	Data	Técnica	Dimensão
	Camargo Freire (Campinas/SP, 1908 – Campos do Jordão/SP, 1991)	Capivari	1946	Óleo sobre tela	79 x 97 cm
	Camargo Freire (Campinas/SP, 1908 – Campos do Jordão/SP, 1991)	Sem título (Campos do Jordão)	Sem data	Óleo sobre tela	32 x 37,6 cm
	Camargo Freire (Campinas/SP, 1908 – Campos do Jordão/SP, 1991)	Sem título (paisagem)	Sem data	Óleo sobre madeira	32 x 45 cm
	Camargo Freire (Campinas/SP, 1908 – Campos do Jordão/SP, 1991)	Palácio Boa Vista	1971	Óleo sobre tela	45 x 54 cm

Lista das obras de Camargo Freire presentes no Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão.

ANEXO B:

Cronologia de Camargo Freire presente no dossiê do Centenário do nascimento do artista. Também está presente no livro de Carlos Gouvêa.

1908 – Nasce em Campinas – SP, aos 9 de junho. 1936 – Transfere-se para o Rio de Janeiro e filia-se ao Núcleo Bernardelli. 1938 – Primeira participação no 44º Salão Nacional de Belas Artes. 1941 – Vitimado pela tuberculose, transfere-se para Campos do Jordão – SP. - Medalha de Bronze no 47º Salão Nacional de Belas Artes, com o quadro “Toryba”. - Diploma de Sócio-Beneficitor da Sociedade Beneficente União dos Motoristas de Campinas – SP 1942 – Participação no 48º Salão Nacional de Belas Artes, com o quadro “João Carreiro”. 1943 – Participação no 49º Salão Nacional de Belas Artes. - Menção Honrosa no 9º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. 1944 – Casa-se com Maria Theodora Puzzo - Prêmio “Caixa Econômica Federal” no 50º Salão Nacional de Belas Artes, com o quadro “Alto do Lajeado”. Participou também com o quadro “Arredores de Abernêssia”. - Participação no 10º Salão Paulista de Belas Artes. 1945 – Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes. - 2º Prêmio “Prefeitura de São Paulo” no 11º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. 1947 – Medalha de Bronze no 13º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. - Participação na Primeira Exposição Circulante de Belas Artes, organizada pela Divisão de Turismo e Expansão Cultural do Departamento Estadual de Informações. Quadros expostos: “Água de chuva” e “Abernêssia”. 1948 – Prêmio de “Viagem pelo País” no 53º Salão Nacional de Belas Artes com o quadro “Vila Maria”. Participou também com os quadros “Chuvas – São Paulo” e “Auto-retrato”. - 1º Prêmio “Prefeitura de São Paulo” no 14º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. - Diploma de Mérito da Seção de Pintura no salão Anual da Sociedade Brasileira de Belas Artes, realizado no Rio de Janeiro – RJ. Quadro premiado: “Menino em Manhã de Geada”. - Escolhido o quadro “Igreja de Campo Belo” para fazer parte da Exposição de pintura e escultura das Repúblicas Americanas, simultaneamente com a reunião da IX Conferência Internacional Americana. O Brasil participou com 20 pinturas e 10 esculturas. 1949 – Exposição Individual em Catanduva – SP. - Participação no 54º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Campos do Jordão” e “Montanhas e Vales”. - Participação no 15º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. 1950 – 1º Prêmio “Carlos Gomes” no 7º Salão de Belas Artes de Campinas – SP (2º Intermunicipal do Interior de São Paulo). - Participação no 55º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Aguadeiros do São Francisco” e “Menino Doente”. 1951 – 1º Prêmio “Miguel Vicente Cury”

no 8º Salão de Belas Artes de Campinas – SP (3º Intermunicipal do Interior de São Paulo). - Exposição Individual no Hotel Vila Inglesa, Campos do Jordão – SP - Execução do painel na Capela de Nossa Senhora da Saúde, Campos do Jordão – SP. - Participação no 16º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia. 1952 – Pequena Medalha de Prata no 17º Salão Paulista de Belas Artes, nos salões do Trianon. - 1º Prêmio “Ramiro Pessoa” no 9º Salão de Belas Artes de Campinas – SP (4º Intermunicipal do Interior de São Paulo). - Participação no 57º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Livro de História” e Queimada na Serra”. 1953 – Medalha de Ouro no Salão Fluminense de Belas Artes. - Prêmio Aquisição no 18º Salão Paulista de Belas Artes. - Prêmio de Honra “Cidade de Porto Alegre”, Medalha de Prata e Prêmio de Aquisição no 4º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Todos os prêmios se referem a um único quadro: “Vila Britânia”. - Participação no 58º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Jaguaribe – Campos do Jordão” e Vila Britânia – Campos do Jordão”. - 1º Prêmio “Diretoria de Ensino e Difusão Cultural” no 10º Salão de Belas Artes de Campinas – SP (5º Intermunicipal no Interior de São Paulo). - Diploma de Honra ao Mérito pelos serviços prestados na 1ª Festa da Maça de Campos do Jordão – SP. 1954 – Prêmio Aquisição no 59º Salão Nacional de Belas Artes com o quadro Morro do Elefante – Campos do Jordão”. Participou também com os quadros Vale do Baú – Campos do Jordão” e “Homem Sentado”. - Medalha de Prata no Salão da PUC – RJ. - Participação no 19º Salão Paulista de Belas Artes. - Prêmio “Governador do Estado” no Salão do IV Centenário, em São Paulo – SP. 1955 – Medalha de Prata no 5º Salão de Belas Artes de Juiz de Fora – MG. - Participação no 60º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Vigia dos Bandeirantes” e Vila das Lavadeiras”. - O Museu Nacional de Belas Artes edita o “Guia das Galerias de Brasileiros”, e Camargo Freire figura na “Quinta Galeria” com o quadro “Vila Britânia”. 1956 – Grande Medalha de Prata no 20º Salão Paulista de Belas Artes. - Prêmio de “Viagem ao Estrangeiro” no Salão Nacional de Belas Artes com o quadro “Namorados”. Participou também com os quadros “Porto de São Sebastião” e “São Paulo”. - Voto de Congratulações de autoria do vereador Miguel Lopes Pina, aprovado pela Câmara Municipal de Campos do Jordão – SP. - Participação no I Salão Ferroviário, no MEC, Rio de Janeiro. 1957 – Participação no 21º Salão Paulista de Belas Artes. - Segue para Paris, onde fica entre os anos 1957-58. 1959 – Participação no 23º Salão Paulista de Belas Artes. 1960 – Participação no 24º Salão Paulista de Belas Artes. - Participação no 65º Salão Nacional de Belas Artes com os quadros “Les Chats” e “Berey-Paris”. - Mostra Individual no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro – RJ. - Menção Honrosa no Salão de Catanduva – SP. - Título de Cidadão Honorário de Campos do Jordão – SP 1961 – Prêmio Aquisição no Salão Nacional de Belas Artes com o

quadro “Paisagem (Granada – Espanha)”. - Participação no 25º Salão Paulista de Belas Artes.

- Diploma de Sócio-Benfeitor do Grupo Cruzeirense de Cultura. 1962 – Participação no 26º Salão Paulista de Belas Artes. - Nomeado Membro do Conselho Municipal de Educação e Saúde de Campos do Jordão – SP - Inaugurada a “Sala Camargo Freire” no prédio onde funcionava o Colégio Estadual e Escola Normal de Campos do Jordão – SP. - Medalha da Revolução Constitucionalista, outorgada pela Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo nos anos 1962, 1967 e 1982. 1964 – Participação no 28º Salão Paulista de Belas Artes. - Participação no Salão Nacional de Belas Artes. - Certificado de Doação na Campanha “Ouro para o bem do Brasil”. 1965 – Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes. - Prêmio Aquisição no 31º Salão Paulista de Belas Artes. 1966 – Participação no Salão 30º Paulista de Belas Artes. 1968 – Participação no Salão Nacional de Belas Artes. - Participação no 32º Salão Paulista de Belas Artes. - A Sala de Exposições Temporárias do Museu Nacional de Belas Artes realiza, de 11 de Julho a 04 de Agosto, a Exposição de Paisagens de Pintores Brasileiros do Acervo do Museu. Camargo Freire figura com dois quadros. 1970 – Participação no 34º Salão Paulista de Belas Artes. - Diploma de Reconhecimento da Câmara Municipal de Campos do Jordão – SP, de autoria da vereadora Carmem Astolfi. 1971 – Medalha de Bronze no Salão de Piracicaba – SP. - Prêmio “Casa Michelângelo” no Salão Paulista de Belas Artes. 1972 – Participação no Salão de Piracicaba – SP. - Participação no Salão de Santos – SP - Participação no 36º Salão Paulista de Belas Artes. 1973 – Participação no Salão de Piracicaba – SP - Participação no 37º Salão Paulista de Belas Artes. 1974 – Participação no Salão de Piracicaba – SP - Pequena Medalha de Prata no Salão de Amparo – SP - Participação no 39º Salão Paulista de Belas Artes. - Participação na Comissão de Seleção e Premiação no Salão de Taubaté – SP. 1975 – Participação na Comissão de Seleção e Premiação no Salão de Taubaté – SP 1976 – Medalha de Ouro no Salão de Amparo – SP. - Participação no 40º Salão Paulista de Belas Artes - Participação no Salão de Itu – SP - Certificado de participação de Treinamento de Pessoal Docente sobre Estrutura Curricular da Escola de 1º Grau, realizado pela Delegacia de Ensino de Pindamonhangaba – SP. 1977 – Participação no Salão de Piracicaba – SP - Participação no 41º Salão Paulista de Belas Artes - Participação no Salão de Itapetininga – SP. - Medalha de Honra no Salão de Taubaté – SP - Voto de Louvor, de autoria do vereador Agripínio Lopes de Moraes, aprovado pela Câmara Municipal de Campos do Jordão – SP 1978 - Medalha “Prefeitura de Taubaté” e título de “Melhor Obra” no Salão de Taubaté – SP - Participação no Salão de Piracicaba – SP. - Participação no Salão de Amparo – SP - Participação no 42º Salão Paulista de Belas Artes. 1979 – Título de Professor-Padrão, outorgado pela Câmara Municipal de Campos do Jordão – SP. - Troféu “Estância de Amparo” no Salão de Amparo – SP -

Participação no 43º Salão Paulista de Belas Artes - Expositor convidado no Salão de Taubaté – SP. - Participação no 2º Salão da Ferrovia da RFFSA-RJ. - Participação na Mostra “Crio...Exponho...Existo!” em Campos do Jordão – SP. 1980 – Participação no Salão de Taubaté – SP - Prêmio “Secretaria de Estado da Cultura” no 44º Salão Paulista de Belas Artes. - Moção de Congratulações, de autoria do vereador Sylvio Pereira Moisés, aprovada pela Câmara Municipal de Campos do Jordão – SP - Membro-Fundador da Academia de Letras de Campos do Jordão – SP, ocupando a cadeira nº 5, que tem por patrono o pintor Edson Motta. 1981 – Placa de Prata, homenagem da Prefeitura de Taubaté – SP - Título de Sócio-Benfeitor do Educandário Santo Antônio de Campos do Jordão – SP - Morre Maria Theodora Puzzo 1982 – Participação no Salão de Taubaté – SP, na 5ª Mostra de Arte Taubateana. - Criada em Campos do Jordão – SP, a Pinacoteca Municipal Camargo Freire. 1983 – Participação no 2º Salão Regional de Arte Contemporânea de São José dos Campos – SP – Homenagem Especial - Participação na Mostra Coletiva de Natal da Associação Esportiva São José – São José dos Campos – SP. - Exposição Individual na Galeria do SENAC – Taubaté – SP. - Diploma de Reconhecimento da Polícia Militar do Estado de São Paulo, 2ª CIA - Recebe o grau de Comendador da Ordem do Mérito das Artes Plásticas, outorgado pela União Nacional dos Artistas Plásticos – UNAP. 1984 – 1º Prêmio na Exposição da Semana do Meio Ambiente em Campos do Jordão – SP - O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – RJ, inaugura a “Galeria Eliseu Visconti”, reunindo 163 melhores artistas brasileiros ou radicados no Brasil, representando a pintura brasileira do Século XX. Camargo Freire está representado pelo seu quadro “Vila Maria”, pintado em 1948, fazendo parte da chamada “Fase do Núcleo Bernardelli”, que vai de 1932 a 1948, juntamente com José Pancetti, Takaoka, Quirino Campofiorito, Santiago, Borges da Costa, Rescala, Edson Motta, Bustamante Sá, Dacosta, Tenreiro, Malagoli e Sigaud. - Casa-se com Benedita Rodrigues da Silva 1985 – Participação na Mostra “Crio...Exponho...Existo!”, em Campos do Jordão – SP. - Participação na exposição “paisagem Brasileira”, no Museu de Arte de São Paulo – MASP. - Diploma de participação na Comissão Julgadora do Concurso de Pintura e Pirogravura do 11º Festival Esportivo e Cultural de Campos do Jordão – SP. 1986 – Prêmio Especial do Júri no Salão de Matão – SP. 1987 – Troféu “Francisco Cimino” no Salão de Amparo – SP. - Participação no 5ª Mostra de Arte de Campos do Jordão – SP 1988 – Participação na Exposição do “Dia da Cidade” em Campos do Jordão – SP. 1989 – Padrinho da 1ª Feira de Ciências do Município de Campos do Jordão – SP. - O Museu Nacional de Belas Artes realiza a exposição “Um olhar Moderno” de 24/10/1989 a 28/01/1990. Camargo Freire está representado com o quadro “Alto do Lajeado”. 1990 – Em

Outubro, O Instituto Florestal do Estado de São Paulo criou o “Acervo Camargo Freire de Artes Plásticas” no Parque Florestal de Campos do Jordão – SP. 1991 – Morre, aos 13 de Maio.