

PAULO SÉRGIO BARRETO

O Caracol e o Caramujo: Artistas & cia na Cidade.

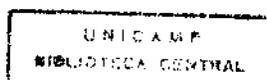
Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de Sociologia do Instituto
de Filosofia e Ciências
Humanas da UNICAMP

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
23/8/1994.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ortiz, *RP*



Agosto/1994.



In memoria de Carlinha.

*A narinha, pedrinho, felipe,
lulu, guida, quinha, rita,
marcão e rui.*

*Para minha Ingrid, com
muito carinho.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Renato Ortiz que pela orientação, incentivo, confiança e amizade soube nos momentos certos estimular a minha independência e o respeito para com a minha formação. Aos Professores Octávio Ianni e André Villa-Lobos, que foram imprescindíveis na reorientação deste trabalho na época da qualificação. Ao meu amigo e orientador dos tempos de graduação Prof. Reginaldo Di Piero, pelas leituras e pelos "bate-papos".

Aos amigos José Carlos, Jesus, Lobão, Claudinha, Manuela, Maurício, Jones, Raul, Maria, Luciana, Leslie, Abdala, Marcão, Marcos Vinicius, Luciene, Ledinha, Patricia, Magali, Marcela, Edilene, Andrea, Carol, Silvana, Jeferson, Tadeu e a Dany que souberam com desprendimento devotar amizade, apoio e carinho.

Ao Professor Lapa e Professora Olga, que sabem olhar com estímulo e dedicação para os estudos que possam contribuir para o conhecimento desta realidade tão complexa e contraditória que é a cidade de Campinas. Aos profissionais com os quais mantive contato no Centro de Memória em especial, a amiga Rosaelena que mais do que profissional competente na área de Biblioteconomia soube me orientar e desvendar as informações sobre a cidade. Ao pessoal do Centro de Memória - Daise, Maria

Alice, Elizabeth, Beatriz, Eliana, Fernando, Ema, Walter, Danúzio.

A amiga Erli que com muita solidariedade, junto ao pessoal do Departamento de Turismo, abriu espaços na coleta dos primeiros dados sobre a cidade. Ao pessoal da DIAC, em especial a Dayse e Galdino. Aos gestores da Administração da pasta da Secretaria de Cultura, o ex-secretário Célio Turino e o Prof. Ezequiel. Aos membros do Conselho Municipal de Cultura, na gestão de 1992/1993.

A FAEP/UNICAMP que possibilitou bolsa de viagem, transcrição de fitas e outros auxílios contribuindo decisivamente na coleta e transparência dos dados.

Aos profissionais do IFCH em especial a Lurdinha, Ermeralda, Betânio, Júnior, Marli, Luciana, Elaine, Ema, Rosa, Maria Alice e Silvana. E a pessoas como Dona Célia, Dona Tereza e Sr. Luís que nos apoiou tanto - material mesmo!-, para continuarmos pesquisando.

"(...) já faz tempo eu vi você na rua
cabelo ao vento, gente jovem reunida.
Na parede da memória essa lembrança, é o
quadro que dói mais.
Minha dor é perceber que apesar de
termos feito tudo o que fizemos
ainda somos os mesmos e vivemos
ainda somos os mesmos e vivemos
como os nossos pais (...)"

Belchior.

INDICE

INTRODUÇÃO	IX-XIV
CAPITULO 01	
A ARTE E A CULTURA NO "CENTRO DE SCIENCIAS, LETRAS E ARTES".	
1. A Revista e a composição dos sócios.	06
2. Os percalços da Revista e a produção artística do Centro.	09
2.1. A sociabilidade alicerçada em alianças matrimoniais.	16
2.2. As exposições artísticas: espetáculos desprovidos de conteúdo artístico.	19
2.3. O ideal de arte e de artista.	22
CAPITULO 02	
A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NA CIDADE NOS ANOS VINTE	
1. Os ensaios da Geração dos Vinte.	33
a. A Cidade e o cinema.	33
b. Os pioneiros: cinema posado e de cavação.	38
1.2. As condições humanas e técnicas no mercado local.	45
1.3. Os valores culturais e sociais extra-campo cultural.	51
1.4. As propostas temáticas dos filmes.	55

CAPÍTULO 03**A MODERNIDADE, A CIDADE E O GRUPO VANGUARDA**

1. O surgimento tardio da "arte moderna" em Campinas. 63
2. A atualização e renovação estética e artística no campo cultural. 73
3. A configuração e expansão do mercado de artes plásticas paulista, em Campinas. 82

CAPITULO 04**O CARACOL E O CARAMUJO: ARTISTAS & CIA NA CIDADE.**

1. "Campinas Artística" e o "Artista Campineiro". 95
2. O campo da produção erudita e a "reestruturação" da Sinfônica. 111
3. Artistas & Cia na Cidade. 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS 150**BIBLIOGRAFIA 153**

SIGLAS/TABELAS

BCM - dados coletados na Biblioteca do Centro de Memória da UNICAMP.

AHCM - dados coletados no Arquivo do Centro de Memória da UNICAMP.

CM/Arquivo Silveira Mattos - dados coletados a partir da pesquisa de Silveira Mattos cedidas ao Centro de Memória.

BPM - dados coletados na Biblioteca Pública Municipal.

MIS - dados coletados no Museu da Imagem e do Som/Campinas.

Tabela 01

Salão de Belas Artes da cidade de Campinas

Tabela 02

Salão de Arte Contemporânea de Campinas.

INTRODUÇÃO

No Governo de Washington Luís, nos anos vinte, a *questão social no Brasil era tratada como caso de polícia*. Nos anos setenta, o então Ministro da Educação Ney Braga, no Governo Geisel, parafraseando Hermann Goering, Ministro do III Reich, *quando ouvia falar em cultura, sacava logo a arma*. A "questão cultura", dentro de uma concepção abrangente, sempre esteve às voltas com o poder. Ora como *uma questão (também) social* que necessita-se *sacar logo as armas* para contê-la e enquadrá-la, naquilo que determinadas frações dominantes vêem como "a ameaça cultural" ao *status quo*. Ora em contraposição a isso possibilitando, entre outras, a afirmação da cidadania e a democratização do acesso aos bens culturais para o conjunto da população.

Em Campinas, a questão da produção cultural vem acompanhando com seus ritmos e contra-marchas o movimento de expansão e consolidação do mercado de bens simbólicos do País. Muitas vezes em proximidade com o eixo Rio-São Paulo, outras dentro de um movimento ensimesmado gerador de uma produção local atrelada a uma história cultural concêntrica, insular e de auto-projeção. A proposição da existência da "arte campineira" e do "artista campineiro", designa formas de apreensão e de visões de mundo sútils, escamoteadora das diferenças sociais.

O acompanhamento da história social e cultural de Campinas, desde o início do século até o início dos anos oitenta, possibilitou aproximar dois níveis de análises. De um lado como determinadas frações e/ou grupos sociais dominante se apropriam do "fazer cultural", como forma de distinção e de exclusão social. De outro, como o processo de expansão e constituição do campo cultural é atravessado por visão de mundo ensimesmada, a-histórica e ufanista sobre a cidade e seus artistas. Esses dois movimentos estão muito próximos à idéia acima referenciada sobre a "cultura", como uma *questão social - um caso de polícia* (de Poder). Logo: *saca-se as armas!!!*

A preocupação porém desta Dissertação, foi com o processo de constituição do campo cultural e a dependência social dos artistas, criadores e intelectuais às instituições tradicionais como a Igreja, o partido, o poder e, em grau diminuto, com o "mercado" transpassado de maneira difusa na cidade. Esse último, fora visto muito pouco. Deixo-o para o Doutorado. Quem sabe até lá, possa haver um "mercado" cultural em Campinas e se possa referenciar como objeto de estudo o trabalho artístico longe das concepções que designam a Cidade como a "Campinas artística" e o "artista campineiro".

Neste sentido as "armas" utilizadas foram as ideologias, as visões de mundo, os valores comungados por determinadas frações e/ou grupos dominantes em exaltação às potencialidades artísticas e culturais como "fato social" inerente à gente de Campinas. Esse discurso, de certa maneira, resvala no campo cultural local em

detrimento da autonomia do trabalho artístico. O que se pretendeu foi recuperar determinados movimentos e eventos culturais representativos de vários grupos sociais, em consonância com o trabalho artístico, às voltas com o exercício legítimo de uma disposição artística onde as taxinomias, as regras e as hierarquias são formuladas e exigidas a partir dos pares concorrentes.

O primeiro capítulo traz a apropriação da "arte", da "cultura" e da "ciência" no interior de um espaço legitimado pela fração "cultivada" da classe dominante, como marcação de uma sociabilidade definidora da distinção e da exclusão social e cultural. O aspecto interessante, é como determinadas instituições da época - a Igreja, a família, os jornais etc.-, dimensionam o fazer artístico como prática de reprodução social a favor dos antigos Barões do Café e dos capitalistas em ascensão.

No segundo capítulo traço o movimento de constituição de uma produção cinematográfica "autônoma", em Campinas. Produção essa, que reproduz em menor escala as dificuldades e os embates da filmografia nacional nos anos vinte. As mudanças de hábitos e os valores são dimensionados na cidade não só pelos filmes aqui exibidos mas também, pelas características dos filmes produzidos. A tentativa de se designar a cidade como a "hollywood" mirim e de *sotaque caboclo*, tem muito a ver com um momento de transição e de renovação do capital urbano e industrial na cidade e no País.

O terceiro capítulo, retrata, já no contexto da industrialização pesada e de tendência à metropolização, o surgimento tardio da arte moderna na Cidade e a expansão do mercado de arte da capital paulista. Em particular as limitações dos grupos de artistas às voltas com uma arte de vanguarda, em contraposição às visões de mundo conservadora e de exaltação da arte acadêmica. No fundo, as disputas entre essas duas concepções tiveram seus limites pautados no ufanismo e no bairrismo sobre a cidade e a ausência de uma ruptura conceitual no campo cultural.

O último capítulo é uma síntese sobre as designações de origem que, de certa maneira, esbarram na constituição de um campo cultural dotado de uma relativa autonomia. O aspecto a ser ressaltado foi a transição, dos anos setenta para os anos oitenta, do discurso que afirmava a arte e a cultura como *da e para a cidade de Campinas*. E mais, como essas designações vão ser assumidas pelo poder público em substituição aos produtores tradicionais bem como na tentativa efêmera, de novos grupos sociais, em relativizar essa prática cultural em decorrência da busca de autonomia do campo cultural e do processo democrático em curso no início da década de oitenta.

Em conformidade a isso, as mudanças estruturais na dinâmica do capital a nível nacional e internacional facilitaram e aproximaram - via indústria cultural e meios de comunicação de massa -, novas referências e "identidades" culturais diluindo aos poucos a visão ensimesmada, concêntrica, ufanista da produção local. O aprofundamento e a expansão do eixo cultural Rio-São

Paulo, a partir dos anos setenta, processou uma nova dinâmica na produção, na difusão e consumo local. Fora isso, desde os anos cinqüenta ocorria na cidade mudanças na composição do capital econômico acentuando como aspecto positivo a urbanização, a diversificação dos serviços e o aumento do contingente migratório em Campinas.

A idéia de mercado cultural nos anos oitenta na Cidade é precária, tardia e ainda encontra-se desarticulada até hoje. O aprofundamento sobre a história social e cultural da cidade, levou-me a reorientar as minhas preocupações iniciais de dissertação. O meu objetivo inicial era de verificar a existência do trabalho artístico no crivo das relações capital-trabalho no campo cultural da cidade. Foi mais produtiva, a análise sobre a história cultural da cidade e as limitações da mesma, como um exemplo típico de uma produção cultural fora do eixo Rio-São Paulo.

Utilizei dados em várias instituições, em particular no Centro de Memória- UNICAMP e no conjunto das instituições ligadas à Secretaria Municipal de Cultura e à Prefeitura - MIS (Museu da Imagem e do Som-Campinas, DIAC (Divisão de Ação Cultural), BPM (Biblioteca Pública Municipal), IMA (Informática dos Municípios Associados), entre outras. Foram úteis as informações coletadas na imprensa local, os depoimentos realizados por terceiros e os "bate-papos" informais que mantive com dirigentes, artistas e criadores. Além disso, com bolsas concedidas pela FAEP/UNICAMP pude realizar levantamento de dados em Brasília, nos ministérios

do Trabalho, da Cultura, da Educação e nas bibliotecas do Senado, da Câmara e na UNB etc. Os dados coletados nestas instituições, estão subjacentes às análises sobre o "mercado" e sobre a dinâmica cultural do País.

Capítulo 01:

A Arte e a Cultura no "*Centro de Ciências, Letras e Artes*".

O CCLA - Centro de Ciências, Letras e Artes - surge em 1901 na cidade de Campinas fomentando uma produção intelectual de cunho científico visando a circulação e a troca de idéias a respeito do novo cenário mundial na virada do século XIX. Transpassava nesse espaço o "cientificismo difuso", ressaltado na época como esteio do *progresso local e nacional*.¹ Catedráticos, agrônômos, médicos, engenheiros, advogados, geógrafos, literatos e tantos outros profissionais tomam para si a responsabilidade de institucionalizar e difundir *um saber* com os olhos voltados para a Europa e para os Estados Unidos. Boa parte desses

1 O conceito de "Cientificismo Difuso" generaliza a perspectiva da ciência na virada do século aglutinando formas diferenciadas (Darwinismo social, Positivismo, Cientificismo etc) no escopo das análises sociais. Ver: Dantes, Maria Amélia M. *Universalismo e ciência no Brasil no final do século XIX*. In: Lafuente. A. et al. (org.) *Mundialización de la ciencia y cultura nacional*, Madrid: Doce Calles, 1993; Dantes, Maria Amélia M. "*Fases da Implantação da ciência no Brasil*". In: *Quipu*, México: Vol. 5, N. 2, 1988, p. 265-75, maio-ago. ; Motoyama, Shozo. "*História da Ciência no Brasil. Apontamento para uma análise crítica*". In: *Quipu*, México: Vol. 5, N. 2, maio-ago. 1988, p. 167-89.

"intelectuais" eram egressos do "Colégio Culto à Ciência", do "Ginásio de Campinas" e do "Instituto Agrônômico de Campinas".²

Contudo o surgimento do CCLA decorre de fatores muito mais profundos do que o mero encontro fortuito provocado pela ausência de espaço físico na cidade. Deve-se, pois, a conjugação de condições históricas e sociais tais como: 1º- a proliferação dos postulados do positivismo, do darwinismo social e demais correntes científicistas que, desde meados do século passado, vinham obtendo adeptos a partir dos movimentos maçônicos e republicanos; 2º- a consolidação da acumulação capitalista pautada na indústria cafeeira; 3º- a localização estratégica da Cidade como entreposto entre o interior, a capital e o porto de Santos aproveitando-se da malha ferroviária existente bem como da alocação de profissionais residindo na cidade; 4º- os surtos de "febre amarela" como tragédia propiciadora de experimentos médicos e sanitários e 5º- a existência de um ambiente urbano engendrado pela diversificação do comércio e da prestação de serviços, solicitados por demandas populacionais em expansão.³

2 "(...) os trabalhos do "Centro" são sugestivos; os sócios não se reúnem para um vago ideal platônico, mas para cooperarem pelo benefício material e moral da cidade e do Estado. E porque não estender a todo o Brasil? (...)" Paula, Carlos F. de. *Monografia Histórica do centro de Ciências de Campinas*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, N. 58, Ano LII, Dez. 1953, p. 15-6.

3 Para uma melhor compreensão sobre o assunto esboçado ver: Semeghini, Wlysse C. - *Do Café à Indústria (uma cidade e seu tempo)*. Campinas: Unicamp, 1991; Paula, Carlos F. de - *Monografia Histórica do Centro de Ciências de Campinas*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, 31 out. 1951 (número especial); Lobo, Pelágio Alvares. *O Centro de Ciências no quinquagésimo aniversário da sua fundação*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, 31 out. 1951 (número

O contexto da Cidade no início do século possibilitou a emergência de diversas instituições de cunho associativo representando determinados interesses de classe e de grupos sociais. São as instituições de socorro-mútuo, de recreação, de caridade, de leitura agregando corporativamente o proletariado, profissionais afins e a classe média urbana etc., frisando sempre o aspecto da *sociabilidade* no interior das mesmas.⁴ O "Centro", diferenciando-se dessas instituições, incorporava a "ciência" - as luzes - como possibilidade de inserir-se numa época designada como *progressista e cosmopolita*, representando de forma deliberada os anseios da burguesia emergente e de frações do capital agro-exportador.

Mais do que divagações etéreas, propunha-se como vertente de desenvolvimento "científico" um engajamento de feição puramente "intelectual", delimitando a atuação "técnica" e "prática" ao local de trabalho. É no interior do CCLA que as idéias liberais e republicanas tomam consistência quando incorporadas a novos processos de produção social. As pesquisas, os inventos e as idéias *progressistas* aglutinavam fazendeiros, capitalistas, comerciantes, professores, autoridades políticas etc.,

especial); Afonso, Cleide Maria de Luca. *Culto a Ciência: cento e treze anos a serviço da cultura*. Campinas: s.n.t., 1986.

4 No Almanaque de Campinas de 1901 têm-se uma visão completa sobre o número dessas instituições e a que fins serviam. Transparecem nas mesmas a necessidade de uma *sociabilidade* como elemento aglutinador no lazer sobressaindo a dança, o canto, a música, a leitura, o piquinique, os passeios, etc. Ver: *A Cidade de Campinas (Almanaque)*. Campinas, s.n.t., 1901.

predispostos e sintonizados com os avanços materiais da sociedade burguesa.⁵

A difusão dos debates e das propostas ficava por conta das conferências semanais e de sua posterior publicação na *Revista*, tornando possível o rastreamento da rotina desse espaço e a compreensão sobre a noção de "ciência", de "arte" e de "cultura".⁶ No entanto, essas últimas são incorporadas no período de 1901 a 1908 a princípio como um fato secundário e eventual, para, posteriormente, no início da década de dez, representar uma *sociabilidade* inerente aos anseios de frações do grupo dirigente em sua maioria composto por fazendeiros, capitalistas e funcionários médios que se "fecham" dentro do círculo restrito da cidade, direcionando o "Centro" como espaço de encontros e de "vida social" da "família campineira" em detrimento do ideal anteriormente esboçado de espaço "científico".

5 "(...) *Chegam-nos, de todos os países, notícias de organizações de grupo científicos, literários e artísticos - são pequenos núcleos que se vão formando esporadicamente e que, com as comunidades que entre si estabelecem, pela correspondência e pela permuta de publicações que fazem, como que se vão agregando, atraídos sympathicamente pelo mesmo elevado intuito, dando assim a esperança de um futuro de vida espiritual não disseminada por indivíduos, em pontos afastados mas geral e intensa, em todo o país concorrendo para o mesmo fim de pesquisa e cultivo já no campo das sciencia pura, já no domínio ideal das letras e das artes (...)*". Editorial da comissão de Revista. In: *Revista CCLA*. Campinas, N. 01, 31 out. 1902, p. 03.

6 Procurei pesquisar a partir de dados recolhidos da Revista no período de 1902 até 1915 perfazendo um total de quarenta revistas (do número 01 ao 41). No entanto, por condições financeiras a revista não fora efetivamente publicada trimestralmente. Alguns números foram publicados de forma conjunta bem como ocorreu a suspensão da publicação em 1905 e em 1911.

Este primeiro capítulo, tem como perspectiva delinear como frações do grupo dirigente local compreendiam e afirmavam o fazer artístico como perspectiva de aliança familiar e de exclusão social e cultural. Torna-se necessário pois acompanhar a transição de "Centro de Ciências" para "Centro Artístico" a partir da Revista onde transparece nas conferências, nos artigos e nas atas das sessões os confrontos entre "cientistas" e "literatos" na busca da legitimidade propriamente científica e cultural.

1. A Revista e a composição dos sócios.

O processo de organização e difusão do "Centro" ocorria através das sessões semanais com discussões e apresentações de "teses" que eram exaustivamente polemizadas e retificadas pela comissão temática. No interior das sessões sinalizavam-se de forma transparente a rotina administrativa, acadêmica e lúdica desse espaço possibilitando rastrear e delinear as transformações no itinerário do mesmo.

Como sociedade jurídica, o "Centro" era subvencionado pelos sócios efetivos e correspondentes e pelas vendas e assinaturas trimestrais da *Revista*.⁷ Os primeiros eram moradores de Campinas e os outros sócios dividiam-se majoritariamente pelos estados da federação e pelos países da América e da Europa.⁸ Os sócios

7 A publicação da Revista contava com recursos e donativos dos sócios e da subvenção da Câmara Municipal de Campinas (- sobre a subvenção da Câmara ver: *Relatório de atividades*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, N. 09, 31 out. 1906). Do número 03 (abr/1903) até o número 07 (jul/1904) publicou-se anúncios de empresas de Campinas, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Pelo tipo de anúncio pode-se aventar a que público se dirigia: 48% dos anúncios eram sobre consultórios, clínicas e artefatos médicos, odontológico e farmacêutico; 41% para empresas de seguros, de empório e importação e 11% lojas de comércio, tipografia, ateliê de arte, livrarias etc., no total de 94 anúncios.

8 Os sócios correspondentes na listagem de 1901-1903 eram em número absoluto 185 deste, 126 são do país e 59 estrangeiros; na listagem de 1901-1905 tinha-se um total de 266 sendo, 170 nacionais e 96 moradores ou residentes de outros países. Os sócios correspondentes no exterior geralmente eram brasileiros

efetivos correspondiam de 1901 a 1903, a um total de 259; declinando no período de 1901-1905 para 172 e estabilizando-se em dezembro de 1913, com 188.

Os 52,5% dos sócios rastreados no período de 1901-1903, compunham-se das seguintes categorias profissionais: 42 (17%) eram "profissionais liberais" nas áreas de saúde, de engenharia, de geografia, geologia e biologia; 41 (16%) proprietários - fazendeiros, comerciantes e capitalistas - e, ainda neste grupo, empregados e funcionários públicos médios; 29 (11%) nas áreas de direito e do magistério; 17 (6%) nas áreas de ciências humanas e sociais - historiadores, escritores, músicos, jornalistas, guarda-livros, bibliotecários, arquivistas etc. e, por fim, 6 (2,5%) eram políticos ou religiosos. Dos restantes 47,5%, infelizmente, não foi possível rastrear a origem profissional.

Os números, entretanto, escondem uma outra realidade. Pois ao fazermos comparações entre as duas listagens descobrimos que a partir da segunda, esta apresenta uma tendência de "quebra" no grupo de cientistas havendo um "rompimento" de 178 sócios em 1904.⁹ Na segunda listagem (1901-1905) têm-se respectivamente 81 ligado as instituições internacionais de pesquisas ou pertenciam ao corpo diplomático. Na listagem de 1913 têm-se, aproximadamente, 370 sócios não especificando a profissão ou local de trabalho dos mesmos.

9 As listagens encontram-se na **Revista do CCLA** respectivamente nos números 05, 31 out. 1903, (Anexo I), p. I-IX (para o ano de 1901/1903); número 08, 31 out. 1905, p. 57-62 (para o ano de 1901-1905) e número 33, 31 dez. 1913, Ano XII, Fasc. IV, p. 68-72 (para o ano de 1913). Nas duas primeiras listagens aparecem o nome completo do sócio efetivo, cruzando com o índice das Revistas do Centro bem como com os **Almanaque de Campinas para o ano de 1901 e 1908**; com a **Transcrição do alistamento geral do Município de Campinas de 1905-1909 e de 1906-1912, Juízo Federal**

sócios remanescentes do primeiro período, acrescido de 91 novos *sócios egressos* no período de 1904 a 1905 perfazendo um soma global de 172 *sócios*. O fundamental destes números é que estes revelam mudanças na composição dos membros do Centro e informamos sobre as categorias profissionais hegemônica que transitaram de "espaço de ciência para espaço literário"

A listagem do segundo período - 1901/1905 -, acompanha essa tendência exposta acima, contudo, em declínio respectivamente em quase todas as áreas. No entanto, comparando os números dos *sócios remanescentes* com os dos *ingressantes* em 1904, ocorre uma alteração na composição das categorias profissionais anteriormente esboçadas, acentuando o declínio das atividades liberais e o aumento significativo do número de proprietários e de profissionais médios.

Essa tendência, parece-me, aprofunda-se em 1913 em virtude dos quadros dirigentes associados ao CCLA serem preenchidos de forma hegemônica por fazendeiros, capitalistas, comerciantes e profissionais médios. Isso implica em visões de mundo diferenciadas em relação ao grupo fundador. Esses dados tornam-se mais expressivos se forem concatenados com a produção dos artigos produzidos e difundidos na *Revista*.

da *Secção de São Paulo* - acervo AHCM e com os *Recibos dos Titulos Eleitor de 1906-1914 Juizo Federal da Secção de São Paulo* - acervo AHCM, possibilitou-me rastrear as categorias profissionais dos *sócios efetivos* principalmente, os da segunda listagem.

2. os percalços da *Revista* e a produção artística do Centro.

Para efeito metodológico delimito a produção da *Revista* a partir de três períodos: a) de 1902-1905 como período de formação "científica"; b) de 1906-1910 como período de ruptura com a "ciência" e c) de 1912 a 1915 como período da consolidação da vertente "literária".¹⁰

1. Durante o período de formação "científica" os debates e a produção dos artigos concentravam-se nas seguintes áreas: 28 artigos nas de ciências naturais; 18 em literatura e arte; 17 discursos/biografias e 14 em ciências sociais. O efetivo de sócios neste período, como assinalai anteriormente, era preenchido principalmente por profissionais liberais ligados à

¹⁰ Para uma melhor compreensão ver: Matos, Odilon Nogueira de. *O espelho de uma instituição: a "Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes"*. In: *Revista do CCLA*. Campinas: Gráfica e Editora Palmeiras, (Edição de comemoração ao 75^o aniversário do Centro de Ciências, Letras e Artes), 31 out. 1976 e Ricci, Maria I. S. Rangel e Matos, Odilon Nogueira de. *Temas de história e sugestões para pesquisa numa publicação cultural campineira: a "Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes"*. Franca: IHSS/UNESP, 24-8 nov. 1980; Ribeiro, José Alexandre dos Santos e Piauí, F. S., *Histórico do Centro de Ciências, Letras e Artes*. In: *Revista CCLA*. Campinas: s. n. t., N. 01, dez. 1972, p. 9-12 e Matos, Odilon Nogueira de. *O Centro de Ciências, Letras e Artes e sua Revista*. In: *Notícia Bibliográfica e Histórica*. Campinas: Departamento de História/PUCCAMP, Ano XVII, N. 117, jan./mar./85, p. 73-89.

área de ciências naturais, de proprietários e de empregados médios. Embora tenha havido uma concentração de artigos na área de ciências naturais, predominava ainda um ecletismo na linha editorial verificando-se um certo equilíbrio entre as distintas áreas.

2. O período de ruptura inicia-se com uma nova linha editorial perceptível no deslocamento das ciências naturais, ao sobressair as demais áreas.¹¹ Mudança essa, concatenada e paralela a ocorrida na composição dos sócios. Essa tendência na *Revista* começava a ser flagrante já no início da década de dez, particularmente entre os anos de 1908-1910 onde são encontrados seis artigos na área de ciências naturais para dezesseis na de ciências sociais e treze biografias/discursos e outros doze artigos sobre literatura/arte.

3. No terceiro período o entusiasmo da produção intelectual local não mais provinha do grupo de "cientistas", consolidando-se em 1915 artigos de cunho literário, histórico e biográfico provenientes dos sócios correspondentes. Neste aspecto o terceiro período marca a consolidação e o "boom" literário demarcando

11 "(...) Foi nosso primeiro escopo, no cumprimento desse dever, variar-lhe quando possível, o primeiro aspecto, de mero escrínio científico, para a feição atual, sempre de acordo com os intuitos de uma agremiação não somente científica, mas ainda literária e artística.

E assim foi, com efeito, que, logo ao primeiro número sob nossa direção, nella fizemos inserir alguns trabalhos literários, - prosa e verso, - que se nos afiguraram de subido valor, entremeado-os, de resto, com outros de carácter simplesmente científico, ou de crítica e historia (...)" Duarte, Raphael. *A Titulo de abertura*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, N. 21, p. 3, 31 mar. 1909.

determinadas posturas no interior do Centro. Essas áreas tornam-se hegemônicas. Em termos metodológicos, a análise do Centro recairá a partir desse terceiro período enfatizando-se que a mudança nos quadros dirigentes e na temática editorial da revista assinalam visões de mundo diferenciadas, disputadas entre "cientistas" e "literatos".

Nesse contexto, a "ciência" passa a configurar um *status secundário* em relação à literatura e à arte, realçando preocupações de viés subjetivo e disciplinatório. Os artigos começam a perder o conteúdo "científico" estabelecido nos primórdios da *Revista*, voltando-se para uma abordagem realçada em conhecimentos gerais, pedagógicos e de exaltação aos mortos e ao passado campineiro. As biografias, as histórias, as lendas e o folclore são veiculados, ora para designar de forma atabalhoada e anedótica um "passado" de conquista, de vitória e de marcação positiva sobre a pessoa e/ou sobre os eventos narrados, ora buscavam uma aproximação do público através da vulgarização científica atraindo principalmente a "mocidade estudiosa".¹²

12 O perfil e a freqüência da "mocidade estudiosa" pode ser descrito a partir do uso da Biblioteca do Centro. Em 1910 a média de público foi de 300 e a de sócios 570; o total de obras retiradas pelos sócios ficou em torno de 342 e as consultadas pelo público foi de 3240 sendo, respectivamente, 2831 em português; 333 em francês; 33 em inglês; 25 em italiano; 11 em alemão e 7 em espanhol. Deste universo, os assuntos escolhidos para consulta foram: 2733 em ficção em prosa; 286 de "leitura" e geografia; 100 em assuntos gerais; 42 de comércio e indústria; 38 de ficção em verso; 34 sobre as ciências naturais e exatas e 17 em belas-artes com a freqüência média diária de 10 pessoas. Até esse período, o volume de obras era de 9.772. *Relatório. Revista do CCLA*. Campinas, Ano XI, Fasc. I, N. 26, 31 mar. 1912, p. 21-6. O acervo da Biblioteca era constantemente enriquecido por doações dos sócios ou por aquisição de acervos particulares ou públicos. Por exemplo em 1908 a Câmara Municipal de Campinas

Por outro lado, perdia-se em conteúdo. Mais do que "ciência" adotavam-se atitudes preconceituosas de viés disciplinatório e ordenador. Ou ainda, os artigos eram designados pretensiosamente como científicos enfatizando preceitos moralizantes e higiênicos. Essas transformações decorriam da pulverização dos "cientistas" como também de mudanças processadas na cidade, acentuando uma urbanização requisitora de novas instituições e/ou novas estratégias para o balizamento das prestações de serviços sociais e culturais.¹³

Ao lado das transformações estruturais compartilhava-se uma visão de mundo perpassada na *Revista* como lugar preferencial para a divulgação de uma literatura retrógrada e descompassada frente aos novos movimentos artísticos e literários que iriam eclodir em 1922 na capital paulista, e, em 1921, em Campinas, com os poetas "modernistas" da revista *A Onda*.¹⁴ Concomitantemente às repassa ao "Centro" o acervo da Biblioteca Corrêa de Mello, com o total de 1.640 volumes. Sobre essa doação ver: *Relatório*. In: *Revista do CCLA*. Campinas, Ano VII, Fasc., 4, N. 20, 31 dez. 1908, p. 123-6.

13 Semeghini explicita a existência de um novo padrão de acumulação na virada do século, destacando-se uma força de trabalho urbana alocada no setor terciário da economia predominando o comércio, o transportes e as profissões liberais, segmentos expressivos no setor de serviço de apoio à população. Semeghini, Wlysse C. *ibidem*, p. 55-80.

14 "(...) O primeiro decênio do século XX não foi muito auspicioso para a poesia campineira, se fizermos o cotejo entre os poetas bons e medíocres desses dez anos, o resultado revelará um melancólico balanço (...) começava a agonizar a "belle époque" e o panorama poético local apresentava uma situação de conformismo ou equilíbrio estático, com a predominância de um estilo insípido que usava "expressões feitas" e cedias, sem criações originais (...)" Monteiro, Aristides. *Panorama da Poesia em Campinas (até 1920)*. Campinas: Publicações da Academia Campineira de Letras, N. 34, 1976, p. 63. Sobre o movimento literário de Campinas até os anos vinte ver também: Battistoni

publicações literárias, estimulavam-se neste período - de 1913 a 1915 - novas exposições artísticas¹⁵ e organizavam-se saraus literos-musicais¹⁶ atendendo aos reclames das famílias dos sócios. O aspecto interessante é a justificativa para incrementar a parte artística e literária em contraposição à científica, recorrendo-se para isso ao seguinte argumento:

*"(...)Em nosso seculo uma especie de divizão do trabalho se faz entre os artistas como entre os sabios. Ha uma arte pratica e productiva, uma sciencia uzual e applicada, que não impedem nem a grande arte desinteressada, nem a alta especulação scientifica. A lei economica da oferta e da procura também rege a produção artistica como todas as outras. Estes diversos grupos sociais não podem dispensar o auxilio mutuo uns dos outros (...)"*¹⁷

Filho, Duílio. *A vida cultural em Campinas anos 20*. Campinas, s.n.t., 1986; Gomes, Eustáquio. *Os rapazes d'A Onda e outros rapazes*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1992 e Gomes, Eustáquio. *Notícia de uns rapazes de Campinas* In: *Ensaio Mínimo*. Campinas, Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.

15 Até o período pesquisado ocorreram exposições de pintura e de escultura de nove (09) artistas, perfazendo um número total de 11.000 (onze mil) visitantes. Mais a frente, ênfase sobre as exposições artísticas particularmente, a exposição de Lasar Segall em 1913.

16 A necessidade de montar os Saraus Literários e Artísticos já existia como projeto desde 1904. Entretanto, a efetivação do mesmo, pautado no domínio da sociabilidade, só se consolidaria com a hegemonia dos literatos à frente do Centro. Para uma melhor compreensão ver: *Sessão extraordinária*. In: *Revista do CCLA*. N. 10, 30 jun. 1906, p. 92-3.

17 Brito, Souza. *Discurso de abertura da sessão solene no sexto aniversário do CCLA*. In: *Revista do CCLA*. Ano VII, Fasc. 2, N. 18, 30 jun. 1908, p. 47-50. (grifo meu).

As disputas eram travadas entre duas correntes: uma - a dos "cientistas" - que fundaram e demarcaram o Centro como espaço de "ciência", sendo secundado pela arte e pela literatura. Essas duas últimas áreas lembremos, para o período de 1902-1905, representavam 22,5% de todos os artigos publicados (ao todo, são 98) e no período de 1912-1915 representavam um total de 84,2% dos 120 artigos publicados. Na primeira etapa (1902-1905) a literatura e a arte expressavam "momentos" de contemplação e exaltação *desinteressada* como foram os eventos realizados para comemorar os cem anos de nascimento do escritor Victor Hugo, as exposições artísticas eventuais e os concertos musicais. A fissura nas áreas de ciências naturais começou no período de 1908-1910 assim como, no universo de sócios iniciou-se a partir de 1904.

A segunda vertente - a dos literatos - assume em nome de uma *divisão social do trabalho* espaços para a arte e para a literatura - não como mercadoria - porém, com o mesmo *status* de "ciência" na medida que existiria uma lei econômica que rege a produção cultural e científica na oferta e na procura de um certo público. E este público, doravante, procuraria uma certa "literatura" e uma certa "arte" bem ao gosto da *sociabilidade da família campineira*.

O que esta vertente explicitava eram mudanças processadas no interior do Centro, onde a freqüência de sócios e de público passam a exigir não mais um espaço austero e sisudo de "ciência"

pois, a Cidade passava por um intenso processo de urbanização e os espaços tradicionais do grupo dirigente tornavam-se rarefeitos.¹⁸ Os **saraus litero-musicais** definitivamente iniciavam uma nova marca no CCLA. Era neles que a *"família campineira"*¹⁹ poderia ter o seu *"rendez-vous"* nas festas domingueiras, aproveitando para acalmar o cansaço do dia-a-dia provocado pelo *"struggle for life"* ao vivenciar uma arte, uma literatura e uma música propiciadora da *"sociabilidade"* definidora da *"vida espiritual"*, nesta *"cidade culta entre as mais cultas"*.²⁰

18 No momento de maturação dos saraus do CCLA ocorreu a criação do Clube Semanal de Cultura Artística. O primeiro sarau desta instituição ocorreu em 19/05/1915: "(...) *Que lhes parece, meus amigos, tal fundação? Tantos elementos que há por aqui esparsos, musicistas, declamadores, literatos (...) Contaríamos com o magnífico "trio" (...) poderíamos depois organizar uma boa orquestra (...) as moças e rapazes declamariam, diriam versos, fantasias encantadoras de nossos poetas e escritores (...) criaria-se um grupo dramático entre os socios e senhorinhas que revelassem aptidões para a cena (...) Queríamos também ouvir a opinião das senhoras que se interessam pela elevação do nível cultural de nossa sociedade e que jamais deixavam de compartilhar desses movimentos ascensionais da verdadeira arte (...)*" Duarte, Raphael. *Crônica do Clube Semanal de Cultura Artística - páginas da História de Campinas*. São Paulo, s.n.t., 1947, p. 45-6.

19 "(...) [É papel do] *nosso gremio (...) congregar no seu vasto salão nobre as famílias de seus socios, que são, por que assim nos exprimamos, a família campineira, no que ella tem de mais culto e mais distincto (...)*" *Revista do CCLA*. Campinas, Ano XIII, Fasc. I, N. 34, mar. 1914, p. 66-7. (grifo meu).

20 Na sessão *Noticiario* da *Revista* de junho/setembro de 1914 estão condensados vários artigos de jornais de Campinas e da capital paulista, que fazem referencia aos *Saraus litero-musicais* enfocando marcações de distinção social onde determinadas famílias da cidade transitam no Centro afirmando posturas diante do *fato artístico* como cadafalso, para exprimir os interesses e as alianças de frações do grupo dirigente. Sobre os programas executados e os artigos de jornais condensados ver: *Noticiario. Revista do CCLA*. Ano XIII, Fascs. II e III, N. 35 e 36, jun./set. 1914, p. 62-96.

Os **Saraus líteros-musicais** e as **Exposições artísticas** de fato são mais do que uma representação artística e musical desinteressada. Há nessas execuções três idéias que estão subjacentes: 1^o. a de sociabilidade alicerçada nas alianças matrimoniais; 2^o. a de espetáculo desprovido de conteúdo artístico, e, por fim, 3^o. o ideal de arte e de artista.

2.1. a sociabilidade alicerçada em alianças matrimoniais.

Sobre o primeiro aspecto, torna-se necessário chamar a atenção para o fato de que desde o surgimento do Centro ocorreu a incorporação das letras e das artes visando a constituição de uma **Escola de Belas Artes** que envolvesse aulas de músicas, canto coral, desenho linear, estética, noções de arquitetura e história da arte. A intenção era de promover o ensino para ambos os sexos, sem distinção de classe, chamando "a atenção benéfica dos homens influentes do nosso Estado".²¹ A Escola ficou como projeto, em detrimento da constituição do Museu e da Biblioteca do CCLA.

21 A Secretaria de Interior do Estado de São Paulo era frequentemente convidada para participar das exposições artísticas pois, essa, detinha o controle do **Pensionato Artístico** franqueador de bolsa à artista para estudar na Europa. O Centro, quando promovia as exposições colocava-se como um *patrono* lembrando das dificuldades por que passavam "essa *distincta classe*"; a dos artistas. Contudo, essa "promoção" revestia-se em uma auto-promoção do próprio Centro muito mais do que um caráter de *mecenas das arte* pois, decorria um ambiente propício para os

A idéia ressurgiu não mais como Escola porém, como espetáculo aglutinador da "mocidade estudiosa" e das "senhoritas" visando despertar os dotes artísticos e literários. Dotes esses definidores da postura do corpo, da voz e do gestual na declamação de recitais poéticos e dos cânticos. A idéia de virtuosismo e amadorismo transparece na medida em que se anula a criatividade em detrimento da reprodução passiva e contemplativa.²² O ensino de piano, de oratória, de recital inicialmente restrito ao âmbito familiar, como procedimentos educacionais e disciplinatórios, e, em oposição ao celibato, estende-se publicamente como reunião entre pares da mesma fração dirigente. A *sociabilidade* reformulava a vida social local aproximando, as "senhoritas" e os "varões", herdeiros diretos dos antigos barões da indústria cafeeira e dos prósperos capitalistas em ascensão:

"(...)As "matinéés" familiares daquelle instituto de tal modo se impõem ás sympathias e ás preferencias da sociedade campineira, que já ninguém mais as dispensa; aos domingos a sociedade elegante e culta de campinas encaminha-se para o Centro como se encaminharia para um ponto obrigatorio de reunião, onde é certo congregarem-se, ao lado de senhoritas gentilissimas, normalistas e estudantes, as mais respeitaveis senhoras e os mais conspicuos varões da nossa sociedade (...)Honra á sua directoria,

"encontros", os "acertos" políticos e apadrinhamento do que uma reflexão estética e artística.

22 Os Saraus Litero-musicais mantinham uma estrutura fixa permeada pela recitação de poemas e/ou cântico em francês e na execução de música instrumental por artista mirins (crianças com idade superior a oito anos) com um repertório de musicais nacionais (particularmente, Carlos Gomes) e internacionais, e, na leitura de revistas da moda do Rio e da capital paulista. As matinées realizavam-se aos domingos à tarde, passando, posteriormente, a ser quinzenal.

applausos aos dignos cavalheiros que estão á sua testa - e que tão inteligentemente têm compreendido os fins da sociedade e a utilidade do seu funcionamento, tirando-lhe o aspecto pesado de gremio theorico de cientistas, e dando-lhe essa feição juvenil e alegre de centro de artes, associação destinada a educar, distrahir e aperfeiçoar o espirito dos seus consorcios, sob a forma innocente de "matinéés" literarias e musicaes(...)".²³

Se retomarmos as discussões anteriores, sobre a mudança dos sócios efetivos e bem como a orientação editorial da *Revista*, percebemos a emergência de uma nova esfera de reprodução social. Os *Saraus lítero-musicais* atendiam a uma idéia de *sociabilidade* requerida com o falso argumento de satisfazer uma carência "(...)onde os seus filhos e principalmente suas filhas encontrar pudessem (sic) um derivativo, uns momentos de folga ao seu espirito, após seis dias de labutar nos seus afazeres domesticos e sociaes(...)"²⁴

O "*struggle for life*" era o desespero das "senhoritas" e dos "varões" para quem o "labutar" - nos afazeres domésticos e sociais !!!- era sinônimo de estafa e coisificação da "vida espiritual". Enquanto nas fazendas, nas fábricas e no comércio o proletariado sustentava a ociosidade daqueles. A idéia de "*família campineira*" é um dado exemplificador da apropriação da arte e da cultura como diferenciação e marcas de distinção social

23 Cf. *Revista do CCLA*. Campinas, Ano XIII, Fascs. II e III, N. 35 e 36, jun./set. 1914, p. 69.

24 *Festas Artísticas*. O *Mensageiro de Campinas*, Campinas, 19 de abril de 1914. Cf. *Revista do CCLA*. Campinas, Ano XIII, Fascs. II e III, N. 35/36, jun./set. 1914, p. 75. (grifo meu).

aproximando e tornando possível construir alianças matrimoniais nos seios dos grupos dirigentes. No fundo, a *sociabilidade* pleiteada exigia o resguardo das genealogias familiares ressaltando a lógica privada burguesa pautada na transmissão da propriedade, na sua concentração e na aquisição de títulos nobiliárquico advindos da aristocracia cafeeira.

2.2. As exposições artísticas: espetáculos desprovidos de conteúdo artístico.

Nas Exposições artísticas, transpassava-se a feitura de um "espetáculo" desprovido de conteúdo artístico, sobressaindo a manutenção da vertente artística majoritária do País: a legitimidade artística e cultural oriunda da Academia de Belas-Artes bem como a inserção desses eventos como propulsores da *sociabilidade* de frações dirigentes, do que uma exigência estética. No que concerne à produção artística, a temática dominante restringia-se aos cânones da arte acadêmica, vislumbrada pela imitação e pela reprodução contemplativa da natureza.

Das exposições artísticas deste período, aparentemente a de Lasar Segall tenderia a impingir uma visão *modernista* no interior

do "Centro" e na Cidade.²⁵ No entanto, essa não se processa referenciando uma exposição igual às dos demais expositores acadêmicos pelo fato de expressar a) um *encontro social*; b) um *apadrinhamento*, arranjado pelo Senador Freitas Valles²⁶; c) *uma receptividade passiva do público* d) a ausência de *uma ruptura artística*.²⁷

25 Em 1905 os pintores Benedicto Calixto, Martins Cunha e Löbe faziam doações ao centro de telas de pintura acadêmicas. Neste período ocorreu as exposições artísticas de Miguel Feitosa (1905); Lourenço De Servi (1906); Pedro Alexandrino (1906); Marcellino Velez (1912); Torquato Bassi (1912); Lasar Segall (1913); Alfredo Norfini, com a participação de Godefray e P. Torrini (1913); Nicota Bayeux (1913); Beatriz Pompeu (1913).

26 Freitas Valles era sócio correspondente do CCLA desde o início do Centro. Sua participação na década de dez como *patrono* seja no CCLA seja na Capital - na Vila Kyrial -, circunscreve-se pelo fato de exercer no Senado o controle do Pensionato Artístico. A exposição Segall deveu-se aos contatos da sua irmã - Luba - com o Senador. Este, apoiou o "jovem pintor" nas exposições realizadas em São Paulo e em Campinas, influenciando favoravelmente junto à crítica nos jornais locais.

27 A "ruptura" para com a estética acadêmica se daria na capital paulista com a exposição de Anita Malfatti em 1917 e com o surgimento da Semana de 22. Vera D'Horta coloca que o período em que Segall expôs na Capital e em Campinas, o ambiente cultural - a autora contextualiza mais a capital - era extremamente provinciano. Devido as ligações deste com o Senador Freitas Valles e, principalmente, por sua visita passageira ao País a receptividade do público era de benevolência para com os trabalhos de Segall. Se de um lado, a exposição Segall marcava cronologicamente a primeira exposição modernista a de Anita, como assinala a autora, "(...) *foi a primeira a realizar uma exposição vista como moderna* (...)" Beccari, Vera D'Horta, **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 63. Ou seja: "(...) *A importância de Segall como um dos precursores da arte moderna no Brasil teria sido grandemente valorizada, se ele tivesse o seu Monteiro Lobato* (...)" Beccari, *Op. Cit.*, p. 62. (A autora faz referência ao artigo de Monteiro Lobato "A propósito da Exposição Malfatti - Paranóia ou Mistificação" publicado na edição da noite de *O Estado de São Paulo*).

Por outro lado, Vera D'Horta assinala que em Campinas, diferentemente da capital paulista, havia uma crítica jornalística mais receptível e atenta aos desdobramentos da arte "modernista" de Lasar Segall.²⁸ No entanto, creio que há um entusiasmo "exagerado" da autora bem como uma análise deslocada do contexto da cidade de Campinas, particularmente, sobre o "espaço" de exposição do Centro. A crítica jornalística de fato poderia até ser "atualizada" como enfatiza a autora, porém a sua influência era diminuta na produção artística da cidade. Por outro lado, estranha-se que essa crítica jornalística não se insurgisse diante das demais exposições acadêmicas patrocinadas pelo Centro. Por fim, a exposição Segall efetivamente não marcou *nenhuma ruptura* no campo cultural da cidade, diante da hegemonia artística da arte acadêmica.²⁹

Pelo contrário, no Centro, a receptividade sobre a exposição Segall fora marcada pelo "receio" do confronto com o promotor da mesma. O Senador Freitas Valles, como patrono ligado ao Pensionato Artístico conseguia bolsas para os artistas que se

28 Ver Beccari, Vera D'Horta - *Op. Cit.*, p. 48-64; Bastos, Eliana. **Entre o escândalo e o sucesso (A Semana de 22 e o Armory show)**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991, p. 41-6; Mário de Andrade. *O movimento modernista*. In: **Aspecto da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1978, p. 231-55 e Brito, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro (Antecedentes da Semana de Arte Moderna)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 40-72.

29 A "ruptura" com a arte acadêmica em Campinas será tratada nesta dissertação de tese no terceiro capítulo. Sobre as impressões deixada pela exposição Segall no CCLA ver: *Exposição Segall*. In: **Revista do CCLA**. Campinas, Ano XII, Fasc., II, N. 31, 30 jun. 1913, p. 70-3; 88-9.

abrigavam na tutela social do CCLA. Dificilmente os sócios iriam se posicionar publicamente. Mesmo com a publicação de artigos na revista sobre a exposição Segall, o articulista enaltece as inventivas "modernas" do artista europeu e procura se desvencilhar do "julgamento" sobre o trabalho recorrendo e transcrevendo *ipsis literi* o texto do jornalista de codinome "A. I. X.", que fazia uma crítica favorável ao cubismo de Segall.

2.3. o ideal de arte e de artista.

Ao negar o espaço do Centro como local de "ciência" devido às restrições e às especializações de cunho "científico", sugestionava-se a necessidade de "democratizar" uma certa cultura de forma restrita e excludente voltando-se para uma produção marcada, particularmente nos Saraus, pela recepção contemplativa e pela reverência ao grande político ou a grande musicista³⁰, bem como na diferenciação para com o que era veiculado na cidade devido aos "abusos" morais:

"(...)Forçoso era que buscassem algures essas diversões tão reconfortadoras para quem reside no interior e lhe falta um centro de sociabilidade. E tanto mais

30 Nos Saraus ocorria homenagens a determinadas personalidades artística e política. Foi o caso da pianista Giomar Novaes e do Político Ruy Barbosa. Ver: **Revista CCLA**. Campinas, Ano XIII, Fascs. II e III, N. 35/36, jun./set. 1914, p. 74; 77-78.

bateamos palmas ao "Centro", por abrir suas portas em festas artisticas dedicadas ás familias, quanto é certo que profligamos e somos obrigados a profligar o abuso que se vai fazendo de *espectaculos damnosos á moral, taes como as operetas descabelladas e as fitas cinematographicas*, onde para um ligeiro espectáculo mais ou menos edificante, centenas de outros, ha com grave abuso da moral publica (...).³¹

Por mais que o texto acima tenha sido escrito por um jornal religioso este, ao negar um tipo de produção cultural, afirmava uma outra de cunho mais moralizante, retrógrado e próximo do poder político e econômico. A Igreja abençoava a iniciativa do Centro lembrando que esta era, desde os tempos idos, patrona das artes... "*oxalá muitos certames dessa ordem se estabelecessem por toda parte, pois a egreja não é inimiga da boa arte, antes foi no próprio seio da egreja que ella encontrou melhor incentivo e apoio(...)*".³²

O interessante é que nesse mesmo período tinha sido publicado um texto de um certo Monsenhor Ch. Sentroul, fazendo

31 Ver: *Revista CCLA*. Campinas, Ano XIII, Fascs. II e III, N. 35/36, jun./set. 1914, p. 75. Os grifos são para assinalar como determinados grupos sociais apropriam-se da arte e da cultura a partir de visões de mundo diferenciadas. Isto é o autor tachava as fitas cinematográficas de "imorais" justamente quando a "bilheteria" tornara-se accesível ao público trabalhador. A outra observação é a marcação *modernista* do "cinematógrafo" representando os anseios da classe média e da pequena burguesia em ascensão, residente do núcleo urbano, ávida em redefinir os hábitos e as atitudes originária da antiga ordem social. São pois circuitos de "produção" e de "consumo" diferenciados mas que, mantém-se equidistancias nas idéias que fazem sobre a *família campineira* e sobre a *sociedade campineira* como exclusão social e cultural para com o "populacho" campineiro. No segundo capítulo da dissertação de tese retomo essas proposições.

32 Ver *Revista CCLA*. Campinas, N. 35/36, *ibidem*, p. 75.

preleção entre arte e moralidade.³³ O ideal de artista e de arte no artigo era permeado pela instância religiosa mediante a determinados preceitos morais e estéticos. O autor dialogando com um interlocutor imaginário - o *advogado da arte livre* -, paulatinamente discorreu sobre o "belo" na arte dentro da seguinte sentença tautológica: "(...) *existe uma arte immoral e esta arte immoral não pode ser bella, na proporção daquilo em que é immoral(...)*".³⁴ Ou seja no interior desta assertiva são inseridos artistas, obras e públicos dentro de um campo de força transpassados por determinadas regras sociais aceitas e impostas publicamente pelos poderes (*religioso, político, econômico, familiar, etc.*) tão ao gosto de um grupo dirigente preocupado em difundir uma certa "arte" e uma certa "cultura" acrítica, comportamental e disciplinatória.

Se por acaso o artista, *esse pimpolho, ora animado, ora corrompido*, incorrer em fomentar uma arte voluptuosa recairá numa arrogância que terá como paralelo uma arte imoral e, portanto, feia e corrompedora do pudor.³⁵ O artista por ter uma "alma

33 Sentroul, Ch. (Monsenhor). *A moralidade na arte*. In: *Revista do CCLA*, Campinas, Ano XIII, Fasc. IV, N. 37, 31 dez. 1914, p. 22-9.

34 Sentroul, Ch. (Monsenhor), *Op. Cit.*, p. 22.

35 "(...) *E eu concludo racionalmente: si a obra é immoral para o espectador, ella já o era para o artista creador; ella é, pois, immoral, de per si, seja como causa, seja como effeito, de uma immoralidade humana de que procede, ou de uma outra immoralidade humana a que se destina (...)* Não, não é sómente o espectador que opéra o mal; porque bem o quer; é, antes d'elle, o artista que uma tal obra elaborou, é, enfim, a própria obra que é e que se mantém moralmente má. É, portanto, a própria arte que é muitas vezes immoral (...) *Que a arte tenha suas salas de tolerancia, para certos generos de quadros e de obras!* (...)" Sentroul, Ch.

aberta" e sensível ao "belo" sobrepõe-se ao vulgo devendo, como assinala o autor, ter uma responsabilidade tão próxima à do cientista.³⁶ E mais ainda, o sábio, assim como o artista não pode titubear diante do "verdadeiro" e do "belo", afinal eles são os "propagadores" do gosto estético e da "moral" hegemônica, tendo a benevolência da fração dirigente que a "incentivava" e a "apoiava".

A obra de arte não poderia expressar a "imoralidade". Ela deveria pinçar uma "serenidade comovida" que enfatizasse o "prazer de contemplação", devido ao seu caráter "desinteressado" de obra de arte. A proposição fazia-se por uma tensão que envolvesse artista-obra-público. Não havia uma gratuidade na publicação deste artigo, pois, este, assinalava uma forma de pensamento recorrente, se não exclusivamente entre artistas, mais

ibidem, p. 24. Todavia é necessário frizar que a "moralidade" enfatiza pelo autor não diz respeito exclusivamente ao corpo humano (-ao nú) mas sim, a explicitação da realidade social e histórica como, por exemplo, o realismo de Zola, que o autor assinala como uma obra imoral (grifo meu).

36 A aproximação entre arte e ciência era recorrente neste período denotando uma necessidade de um aparato "cientificista" para a arte, onde a reprodução e a imitação da "natureza" condizia com as pré-disposições estéticas legítimas. No entanto, essa "realidade" era exterior e contrária aos desejos individuais e as relações sociais. Nessa perspectiva "cientificista" da arte não havia lugar para a história e nem para as contradições sociais onde as idéias e os valores dominantes enfocados na pintura, na escultura, na poesia, na literatura etc., marcavam feitos oficiais e a apreciação estética contemplativa da natureza. Em Campinas uma boa indicação dessas relações, assinaladas acima, podem ser encontradas na coletânea de artigos selecionados por Sampaio Peixoto, artista plástico que viveu em Campinas mudando-se, posteriormente, para Bragança. Peixoto, Antonio Carlos de Sampaio. **As Bellas-Artes ao publico**. Bragança: Typ. da Companhia Impressora Bragantina, 1892.

ainda entre o público frequentador do Centro. E nas exposições artísticas que se torna mais evidente a impossibilidade de uma reflexão sobre "arte" diante de um campo cultural regido por instâncias de consagrações externa à mesma, inviabilizando a busca de uma autonomia na medida em que as regras, os sistemas de classificações e de taxonomia eram formulados não pelos artistas. O correlato dessa idéia de arte tinha como substrato uma produção artística esvasiada e pronta aos reclames do grupo dirigente.³⁷

O patronato³⁸ era promovido pelo CCLA como prática que afirmava uma sociabilidade interessada em aglutinar e difundir

37 Sobre a arte desenvolvida em São Paulo no século XIX e no primeiro decênio do século XX ver: Secretaria de Estado da Cultura/Pinaçoteca do Estado. **DEZENOVEVINTE: uma virada no século.** São Paulo, s.n.t., nov. 1986.

38 "(...)os progressos do artista são de tal maneira patentes, que a gente custa a acreditar em Marcelino Velez um escultor feito por si, sem o auxílio dum mestre a guial-o nos labirintos da Arte e desvendar-lhe os seus segredos techicos, para alcançar o bello em toda a sua extensão, para sentir e fazer sentir em suas obras a verdade em toda a sua nudez.

Estranho e doloroso seria, pois, que os poderes publicos, considerando os triumphos e os predicados do nosso jovem patricio, lhe negassem os meio para prosseguir na rota luminosa que vae trilhando. Assim pensando, no dia 25 de maio ultimo, em sessão no Centro de Sciencias, Letras e Artes (...)

(...) Considerando que o Centro...de conformidade com os estatutos que o regem, tem por fim, entre outros, promover o desenvolvimento das artes:

- considerando que o jovem campineiro é nosso consocio Marcelino Velez, apesar de sua modesta, é considerado como um dos nossos mais futuros escultores;

- considerando que a sua maravilha aptidão artistica tem conseguido verdadeiros prodigios, graças apenas ao seu proprio esforço;

- considerando que o exame mais superficial dos seus trabalhos, na ordem chronologica em que foram feitos, attestam uma verdadeira vocação, cujos progressos accentuam em cada um delles, com maior intensidade e com mais brilho;

Indico que o Centro de Sciencias, Letras e Artes represente, do modo mais conveniente, no sentido de obter do patriotico

uma arte voltada para o "Belo", como expressão da natureza propiciadora de uma imagem de artista dotado de um fazer mediado pela "inspiração divina". As telas produzidas são marcadas por uma temática acadêmica sobressaindo o "rural" onde as paisagens, as flores, os galhos, as casas, as ruelas etc., designavam uma compreensão de mundo tradicional, agrário e não urbano. E mais, as figuras humanas retratadas (ou esculpidas) eram inseridas em determinados ambientes para designar posturas de altivez e de feição séria, consistindo-se em demonstração de prestígio e distinção social. Essa arte "bela" e "moral" estava inserida dentro de uma lógica comportamental, traçada pela negação de uma reflexão estética e crítica sobre a realidade social e histórica em virtude da necessidade de reproduzir de maneira fiel a natureza enquanto menção peculiar do "belo" artístico.³⁹

governo do Estado os meios necessarios para que Marcellino Velez, sob a tutella do Pensionato Artistico, possa aperfeicoar-se e fazer os seus estudos no Velho Mundo (...)" Melillo, Vicente. **Um artista Campineiro**. Campinas: Typo. Livro Azul, 1912, p. 18-19. Na *Revista do CCLA*. N. 28, 30 set. 1912, p. 28-30 e *Revista do CCLA*. N. 29, dez. 1912, p. 65-7., têm-se uma descrição detalhada sobre o "patronato" promovido pelo Centro.

39 "(...) Alfredo Norfini salientou-se por diversas manifestações; artista fértil e inspirado, fez realçar o seu talento na paisagem - vida tranqüilla - doce, suave, esbatida e natural, fazendo-nos lembrar uma pagina de J. M. Macedo na - *Scena do Interior* -.

C. Klein, a celebre e admiravel pintora de flores, despertou na imaginação de Norfini a produção das - *Rósas e cravos*, - onde a transparência das petalas faz realçar a fidelidade do marmore côr de rósa. Para a complexidade de assumpto, ainda temos a - *Refrêga - marinha* que nos dá a impressão do bello, em dia tempestuoso (...)" *Revista do CCLA*. Campinas, N. 32, 30 set. 1913, p. 68.

A produção artística, seja nos **saraus**, seja nas **exposições**, denotava uma necessidade da "*sociabilidade*" de frações dirigentes na busca de distinção social e na acumulação da propriedade, como fôra enunciado acima, inferindo, desse modo, na ausência de autonomia do campo cultural. A relação artista e sociedade implicava, nesse contexto, na dependência do primeiro bem como no ideal perspassado sobre o fazer artístico. Ideal esse, expresso no condicionamento da temática acadêmica - as belas artes - esboçada, ora como resgate da memória⁴⁰, ora como peculiaridade artística, que nem a fotografia poderia captar.⁴¹

Por fim, para concluir, gostaria de retomar a preocupação desse primeiro capítulo que foi o de explicitar a falta de autonomia do campo artístico onde determinados grupos sociais ou frações "cultivadas" das classes dirigentes tomam para si o encargo de estimularem como *patronos*, *mecenas*, *beneméritos* das "artes" e da "cultura", dentro de uma perspectiva de incrementar uma sociabilidade formadora de alianças familiares, econômicas e

40 "(...) Não devem passar despercebida as copias de Raphael. É precisamente pela divulgação da obra dos grandes mestres que se educa a mocidade. Longe das galerias e dos museus e dos monumentos, é mister ver e estudar as copias dos grandes pintores (...) O grande painel, que, quando a indústria e a agricultura tiverem devastado os restos da matta, deverá lembrar, em um dos nossos edificios publicos, o que foi a vegetação e a mattaria agreste (...)". Revista CCLA. Campinas, N.33, dez. 1913, p. 31-2.

41 "(...) Agradam logo à primeira vista os quadrinhos de nº-14 e 16, em que minuscule superfície de tela, tem, com um vigor e movimento que a objetiva photographica não pode apanhar, uma perspectiva admiraveis, cheia, ou de luz ou de melancholia ou de saudade. No que o trabalho de D. Beatriz tem mais attrahido a preferencia do publico, é em "natureza morta (...)". Revista CCLA. Campinas, N.33, dez. 1913, p. 31-2.

políticas resguardando a lógica da exclusão social e cultural. Esse processo incide no campo cultural na existência de visões de mundo diferenciadas, correlacionadas com a situação e a posição social que determinados grupos e/ou classes sociais ocupam no processo produtivo, visando a conquista da hegemonia ideológica.

É necessário frisar também, que o processo de produção artísticos e cultural do Centro fazia parte dos interesses de frações das classes dirigentes que transitavam no circuito de produção da indústria cafeeira com ligações no universo urbano a partir do comércio, da indústria e de instituições derivadas e ordenadas por essa produção. Por outro lado, a análise do CCLA possibilitou também compreender como a atividade artística é reelaborada concomitante ao processo de urbanização possibilitando emergir, como veremos nos próximos capítulos, novos atores sociais atuando no interior da classe média e da pequena burguesia em ascensão.

Capítulo 02:

A produção Cinematográfica na cidade nos anos vinte.

A produção cinematográfica de Campinas insere-se no que os pesquisadores denominaram de ciclos regionais de produções cinematográficas ocorridos em Cataguases (MG), Recife (PE) e Campinas (SP).¹ São pois, exemplos da incipiente indústria cinematográfica nacional realizada fora do eixo Rio-São Paulo surgidos ao longo dos anos vinte, dotadas de especificidades

1 Para uma melhor compreensão acerca da produção cinematográfica desse período e sobre os Ciclos Regionais ver: Souza, Carlos Roberto de. **O cinema de Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood Brasileira**. Dissertação (mestrado). ECA/USP, 1979; Ribeiro, Suzana *et al.* **O cinema Campineiro dos anos 20 até os anos 80**. Campinas: s.n.t., 1989. (mimeo); Emílio, Paulo. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; Galvão, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Atica, 1975 e **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981; Bernardet, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Proposta para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; Bernardet, Jean-Claude e Galvão, Maria Rita. **Cinema: o nacional e o popular**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983; Ramos, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**, São Paulo: Art Editora, 1987 e Meirelles, William Reis. **Cinema e história: o cinema brasileiro nos anos 50**. Dissertação (Mestrado). UNESP, 1989.

locais. Essas atividades foram estruturadas a partir da experimentação, do ensaio e da novidade expressa no produto final: um filme brasileiro realizado por cineastas locais, exibido com orgulho para o público do País. No entanto, não escapa a esses produtores o reconhecimento dos limites e das possibilidades do mercado de exibição, controlado pelas distribuidoras que veiculam majoritariamente filmes internacionais. Leia-se, norte-americanos.

O ciclo cinematográfico na Cidade está compartimentado a partir de quatro ciclos cronologicamente datados.² O primeiro ciclo será tratado como objeto de estudo visando resgatar idéias, valores e condições sociais que tornaram possível emergir tal produção. Este ciclo caracteriza-se, por condições sociais e culturais auferidas pelo entusiasmo das primeiras cenas aclamadas como peculiaridades inerente ao desenvolvimento e ao progresso da cidade etc. O bairrismo é a tônica do discurso dominante e homogenizador desta época.³

2 Os outros ciclos cinematográfico da cidade, serão tratados ao longo dos próximos capítulos de maneira dispersa.

3 Sobre os Ciclos de Campinas referenciados nos jornais consultados ver: *Cinema: o ciclo de Campinas*. O Estado de São Paulo. (Suplemento Cultural), São Paulo, N. 136, Ano III, 10 jun. 1979. p. 5-6. (BCM); *Projeto do MIS reúne os filmes feitos na cidade*. JL. Campinas, 12 set. 1982. (BCM); *Foucos sabem, mas Campinas faz filmes desde 1920*. Jornal de Domingo. Campinas, 12 set. 1982. (BCM); *MIS documenta o cinema feito aqui*. Diário do Povo. Campinas, 09 set. 1982. (BCM); *O cinema campineiro documentado*. Diário Popular. Campinas, 09 set. 1982. (BCM); *MIS documenta segundo ciclo do cinema campineiro*. Correio Popular. Campinas, 11 set. 1982. (BCM); *Campinas presente em diversas fases do cinema nacional*. Correio Popular. Campinas, 04 fev. 1975. (BCM); *O ciclo cinematográfico campineiro*. Diário do Povo. Campinas, 21 jan. 1965. (BCM); *Cinema campineiro: um caso de*

O ciclo dos anos vinte estava inserido no contexto da produção internacional. Ora negando esse circuito em nome da "produção nacional", ora capitalizando e incorporando os enredos, as técnicas, os modos de ser, os tipos artísticos etc. como elementos fundamentais e "originais" da filmografia brasileira. Tendo como básica essa premissa, o Ciclo Cinematográfico Campineiro será tratado a partir dos limites estruturais da época. No entanto, a análise concentrar-se-á através dos seguintes entendimentos: 1º. o mercado exibidor e a produção internacional; 2º. as condições humanas e técnicas do mercado local; 3º. os valores sociais e culturais extra-campo cultural e, por fim, 4º. as propostas temáticas dos filmes.

polícia, um fato da história. Correio Popular. (Suplemento Cultural), Campinas, N. 05, p. 4-5, 05 set. 1982. (BCM); O pioneirismo de Amilar Alves - O quinquentenário da cinematografia campineira (1/4). Correio Popular. Campinas, jan. 1973. (BCM); O cinema brasileiro por dentro. Revista Manchete. Rio de Janeiro, N. 111, 05 jun. 1954, (BCM); Campinas já foi a meca do cinema nacional. Correio Popular. Campinas, 28 nov. 1971. (BCM); Cinema: primeiro longa-metragem do Brasil foi rodado em Campinas (sic). Correio Popular. Campinas, 26 set. 1971. (BCM); Pupo, Benedito Barbosa. A promissora indústria cinematográfica. Correio Popular. Campinas, 27 fev. 1977. (BCM); Há 100 anos, nascia o pai do "longa-metragem". Correio Popular. Campinas, 2 nov. 1981. (BCM); Pupo, Benedito Barbosa. O elemento humano (o quinquentenário da cinematografia campineira (3/4). Correio Popular. Campinas, 12 jan. 1973. (BCM); Pupo, Benedito Barbosa. Depois de "João da Mata" (o quinquentenário da cinematografia campineira (4/4). Correio Popular. Campinas, 19 jan. 1973. (BCM); Estudo mostra como foi o cinema campineiro. Diário do Povo. Campinas, 01 nov. 1985. (BCM).

1. Os ensaios da geração de vinte.

1.1. O mercado exibidor e a produção internacional

a. *A cidade e o cinema*

A modernidade do final do século XIX e início do século XX assinala a atualização, o acompanhamento e a marcação de um novo ritmo no sistema social até então dominante. O universo e o horizonte burguês internacionaliza-se através da introdução de novas relações de produção e do questionamento dos valores da sociedade escravista. Os centros urbanos são os espaços privilegiados para as experimentações dos novos avanços científicos, econômicos, sociais e culturais. Em Campinas, as salas de exibições de cinema faziam parte do lazer e da vida social do grupo dirigente na busca de distinção social. O cinema representava movimento, ação, progresso ao redefinir o tempo histórico dentro de uma "nova consciência" estabelecida pela técnica e pelos valores das sociedades européias e norte-americana.

Dois anos após a primeira apresentação do cinematógrafo pelos irmãos Luis e Auguste Lumière, no Grande Café Paris, na França, em 1895, chegam ao Brasil companhias itinerantes de variedades trazendo aparelhos espalhafatosos e aperfeiçoados que por essência "*reproduziam os movimentos da vida*".⁴ São Companhias que difundem e propagam os inventos -cinema, telefone, gramofone etc- como realizações "*progressistas*" deste final de século.

Estas apresentavam em Campinas, desde 1887, as primeiras imagens que "*reproduziam*" o cotidiano do Além-Mar como curiosidade a ser sentida e vivenciada pelo seu lado mágico, lúdico, emocional e curioso. Ao mesmo tempo, as imagens revelam sua faceta oculta, pois, são confeccionadas em bases técnicas racionalmente estruturadas, trazendo em seu interior novas formas de apreensão e perplexidade diante do mundo. Propaga-se a idéia de progresso e de modernidade na emergente ordem burguesa de produção simbólica e material da vida social.

No início da primeira década do século XX registra-se abertura de várias casas de exibição em caráter permanente, decorrente da eletrificação da Cidade em 1905. Espaços de patinação, como o "Rink", são transformados em salas de cinemas em 1906.⁵ O cinema é vivenciado como espaço racionalmente

4 *Fotos e comentário que cercam o advento do cinema em Campinas. Correio Popular*. Campinas, (sem registro). (BCM).

5 Geraldo Sesso Júnior em *Retalho da Velha Campinas* assinala o surgimento das salas de exibição e das distribuidoras do "cinema mudo" de forma muito peculiar. Sobre as salas o autor explicita as origens desses espaços advindo de outras atividades. No Rink, por exemplo, que antes da introdução do cinema na cidade divertia

estruturado, frequentado, inicialmente, por um grupo social de poder aquisitivo alto. Embora, já em meados da década de dez o público tornara-se heterôgeneo e o preço do cinema mais acessível.⁶

A imprensa local exaltava o cinema como faceta do progresso em contraposição ao passado pacato da cidade. A coluna cinema do

o público com rinha de galo e, posteriormente, com patinação; o Coliseu, com touradas; no Teatro São Carlos além de espetáculos teatrais ocorriam lutas de box e lutas grego-romanas. Com os primeiros cinematógrafo esses espaços foram adaptados para salas de exibições devido à "lucratividade" do cinema. Ainda o autor assinala que existia nesta época nove cinemas: Rink (fundado em 1905); São Carlos (denominado mais tarde como "Cassino", em 1910); Cine Bijou e Cine Recreio (ambos em 1909); o Cine Carista e o Cine São João (ambos de sacerdote, possivelmente, surgidos em 1911); "Coliseu" (em 1916) e em meados da década de vinte o "República", e o "São José". Todos tinham suas orquestras que faziam o acompanhamento dos filmes projetados. Há ainda referências a outras salas ("Eden"; "Eden Variedade" e "Radium") que, para o autor, foram obrigadas a encerrarem suas atividades por falta de público. Ver: Sesso Júnior, Geraldo. **Retalhos da Velha Campinas**. Campinas: Ed. Palmeira, 1970. Sobre as distribuidoras, pode-se constatar nos jornais do período estudado que essas eram majoritariamente estrangeiras. No período da Primeira Guerra Mundial, o comércio internacional europeu quase que paralizou-se viabilizando à instalação das filias norte-americanas no país. As mais representativas são a Paramount, Fox, Universal, Warner Bross, Metro etc. Ver: Mendes, José de Castro. *Os mais antigos cinemas*. **Correio Popular**. Campinas, Ano 1, N. 20, 3 abr. 1969, p. 8-9. Sobre a produção cinematográfica ver ainda p. 6-12 e Mendes, José de Castro. *O Cinematógrafo em Campinas*. In: **Efemérides Campineiras (1739-1960)**. Campinas: Gráfica Palmeira, 1963, p. 125-41.

6 "(...)O cinema era mudo, silencioso, o que solicitava acompanhamento de orquestra (...) Com preços que variam de 10\$000 a 1\$000. A jornada diária de um operário equivaleria a 3\$000 a 3\$500 (...) Anos depois, quando o cinema se tornou, em Campinas, diversão de todos os dias e em vários teatros, o Rink fixara os preços de quinhentos réis, para uma cadeira, e duzentos réis para a geral, ou "galinheiro" como se dizia. E tais preços para o cinema, perduraram até a grande guerra mundial, de 1914 (...)" J. Mariano. *A alvoroçante novidade do cinema*. **Correio Popular**. Campinas, 14 jun. 1974 (AHCM).

Gazeta de Campinas é paradigmática. Esta, exaltava em prosa e poesia a "vida moderna" propiciada pelos cinemas misturando romantismo com um certo tipo de "modernismo". Tomo como exemplo, o artigo escrito em 1923:

• "(...) É a hora divina em que o dia morre na sua tristeza floral. Nas grandes alamedas as folhas sussuram, farfalhantes, symphonias românticas de poetas tristes. Nos jardins florecidos em beleza, as rosas têm anseios musicais e o hálito perfumado parece uma grande consternação de atmosferas voluptuosas. Nostalgiza-se a alma das causas (...) Sobre a cidade aletargada de melancolia parece cair uma chuva de cinza e de ouro (...) É a hora - sonata da perla e da tristeza. A cidade scisma, com o recolhimento medieval de uma loura fidalga de olhos verdes sonhando cavalheiros românticos - paladinos da graça e da beleza(...)

• E a noite - a viúva das olheiras tenebrosas e do véo negro pontilhado de lantejoulas doiradas - as estrellas, envolve o casario impassível com seu abraço mysterioso e sensual, o seu braço quente de mulher vampiro (...) Nas ruas, ensolaradas, pela luz das lampadas electricas, cruzam-se as projecções tentaculares dos pharões dos autos, que passam buzinando como um "jazz-band". Nos "bars", em orchestrass jazz-bandeiam (...) É a cidade do "Jazz-band" - que Antonio Ferro mostrou com sua pena - machina photographica do récuo. Mas o espelho verdadeiro da vida moderna está allí - o cinema (...)"

O cinema demarca mudanças estruturais processadas no interior da Cidade. Mudanças que se refletem no comportamento e no lazer de determinados grupos sociais. Nesta coluna, o escritor enfatiza dois ambientes cronológicos distintos: O primeiro, ressalta a ausência de lazer noturno ao enfatizar o dia como "hora divina" que leva consigo, no entardecer, não só as flores e

7 Gazeta de Campinas, 30 dez. 1923 (AHCM).

seus perfumes mas "o recolhimento medieval" trazido pela noite. Já que a noite representa a natureza obscura -a viúva das olheiras tenebrosas e do véo negro-, cintilada por "lantejoulas doiradas - as estrllas"- exprimindo o lado feminino, misterioso, sedutor, sensual e perigoso no "abraço quente de mulher vampiro".

Contraopondo ao ritmo "medieval", o escritor assinala o surgimento de um novo ambiente noturno agitado e lúdico, entremeado por técnicas que possibilitam vivenciar a noite como se fosse dia. As ruas ficam "ensolaradas pela luz das lampadas electricas". Os "autos", os "bars", os "jazz-band" são elementos que enfocam o novo ritmo da vida burguesa engendrado pela técnica e pela ação. Ao cinema é atribuído prazer, vida, dança, movimento, luz e satisfação de encontros noturnos como imagem a ser refletida no cotidiano de determinados grupos sociais, como realidade da "verdadeira vida moderna".

Essas visões de mundo são construções simbólicas que sugerem a existência de grupos sociais atentos aos desdobramentos da ciência e da técnicas, redefinindo os valores da antiga ordem dominante para a nova ordem capitalista. Os parágrafos acima, sugerem que o público, indiretamente, exprimia entusiasmo pelos filmes e pelas técnicas de projecção. Nesse ambiente, a geração dos anos vinte envolvida na confecção dos primeiros filmes de longa-metragem e de documentário tinha espaço, predisposição subjetiva para experimentar e fazer cinema na Cidade.

b. *Os pioneiros: cinema posado e de cavação.*

Amilar Alves foi o precursor do cinema de "longa-metragem", de "posado" em Campinas.⁸ O mesmo, pode-se dizer para o Tenente Haraldo Egídio no cinema de "documentário", de "cavação".⁹ Havia

8 Amilar Alves foi o primeiro "cineasta" de filmes de longa-metragem em Campinas. Não era um técnico mas sim um intelectual, escritor, jornalista e teatrólogo. O seu único filme "João da Mata" advém de sua peça teatral de mesmo título premiada na Academia Brasileira de Letras por expressar as falas e os tipos do interior do País. Como teatrólogo, Amilar Alves atuava no teatro amador do Externato São João aglutinando atores para participarem do filme João da Mata. Além de ser Secretário da Prefeitura (escriturário?), vendia terras na região. Foi o segundo Secretário em meados da década de dez do CCLA.

9 "(...) Actualmente, um dos melhores meios de propaganda, é, sem dúvida alguma, o cinema. Elle nos mostra duma maneira clara e precisa o adiantamento dum povo em seus diversos aspectos. Pensando nisso, talvez, o tenente Haraldo Egydio, que, a maneira dos americanos do norte e dos europeus, organizou, para Campinas, uma revista semanas intitulada "Cousas Nossas", onde são focalizados os acontecimentos mais importantes de nossa cidade (...) Ao assistirmos referidos films, a nossa curiosidade ficou tão aguçada, que resolvemos fazer uma visita ao studio do "Campinas-films" para nos inteirarmos da maneira pela qual esta instalado (...) O primeiro lugar a ser visitado foi a câmara escura, que é uma ampla sala de 20 metros quadrados (...) Ahi o tenente Haraldo foi nos informando e demonstrando como trabalha. Tem elle todo o aparelhamento necessário para revelação, fixação e cópias de filmes, podendo, graças ao material de que dispõe, passar o film no mesmo dia em que é tirado. Os negativos vão para a câmara escura, onde são collocados em quadro, com capacidade para 75 metros de film. Depois desse trabalho preliminar, passam os negativos por dois tanques de revelação e, em seguida são fixado, sendo, depois, collocados em grande cylindro que gira velozmente, o qual faz com que os films sequem em 15 minutos. Esse Cylindro é accionado por um motor elétrico. O copiador é um aparelho original de invenção do tenente Haraldo. É o resultado da prática que elle tem de cinematographia pois que o tenente Haraldo se dedica a isso desde 1904, tendo sido elle o primeiro a filmar no Estado de São Paulo (...)" Uma visita ao stúdio do Campinas-film. Gazeta de Campinas. Campinas, 08 ago. 1928. (BCM). (grifo meu).

na época, nos grandes centros do País, não em Campinas, uma tensão concorrencial entre essas duas formas de produção cinematográfica. A primeira era considerada como arte pois possibilitava a criatividade, a diversidade e a experiência profissional. O importante não era só captar as imagens, as realidades imediatas do cotidiano, mas, atribuir "olhares" cinematográficos às mesmas interagindo-as a partir de um enredo, de uma ficção. O processo de criação articulava demandas que posicionavam produtores, atores e técnicos dentro de um circuito comum: a exibição final de um produto auto-afirmado pelo público frente à produção estrangeira. Era possível dentro da perspectiva da época fazer cinema "genuinamente" nacional.

Ao cinema de "cavação" era atribuído um papel irrelevante e inoportuno. Esse expressava o comércio promocional valorizando e reforçando o "status" social de determinados grupos dirigentes como os políticos, os barões de café, as autoridades nacionais e internacionais etc. Ou ainda exibiam invenções, ambientes de trabalho, fazendas, instituições científicas, procissões, esportes e o cotidiano "barulhento" das cidades em expansão.¹⁰

10 No Cine República, as imagens exibidas falam mais: "(...) a chegada do Consul de Hespanha nesta cidade, e o formidável embate (...) no campo de futebol da veterana Associação Athletica Ponte Preta (...)". *Cousas Nossas*. **Gazeta de Campinas**, Campinas, 28 jun. 1928. (AHCM) e "(...) a festa das árvores em Conchal - a procissão de Santa Therezinha - o jogo Guarany x corinthians (...)". *Cousas Nossas* número 7. **Gazeta de Campinas**. Campinas, 1928. (AHCM).

O cinema de cavação era considerado pelos críticos um fazer atribuído de conotações pejorativa: "cavar" dinheiro.¹¹ Isto é, "aproveitar-se" do saber cinematográfico ao captar imagens projetando a "imagem" alheia. Capitalistas, fazendeiros, autoridades e "estrelas da moda" participavam como coadjuvantes na maior parte encomendando as filmagens que eram exibidas publicamente. Há ainda uma outra questão: essas filmagens serviam para propagar nas cidades a idéia de progresso, de desenvolvimento e de distanciamento do passado, deixando ao largo sua lentidão, superando-o através da velocidade e da emergência de novos processos de produção social.

Mais ainda a prática de "cavação" para os críticos desgastava toda uma perspectiva de afirmação do cinema nacional. Fazer cinema não artístico era dividir o mercado cinematográfico nas mãos de "gente inescrupulosa", "fazedores de dinheiros" etc. Aliado a essa argumentação, havia a certeza de serem os "covadores" os responsáveis indiretos pelo esvaziamento da produção nacional e, por conseguinte, pela penetração da produção estrangeira.

Em Campinas, estava ausente a discussão em torno dos filmes de "posado" e "cavação". Primeiro porque o debate restringia-se ao circuito de produção do eixo Rio-São Paulo particularmente, as

11 Os críticos a qual me refiro são: Pedro lima da Revista **Selecta** e Adhemar Gonzaga da Revista **Para Todos** e, posteriormente, este último, na **Cinearte**. Essas revistas eram financiadas pelas distribuidoras internacionais, tendo como objetivo a divulgação dos filmes de Hollywood.

revistas *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte*. Segundo, a produção e a exibição do cinema de "cavação" abarcava toda a década de vinte não sendo um fato isolado, mas concatenado e articulado com as salas de exibições locais. Por fim, a imprensa local caracterizava essas produções como aspecto do desenvolvimento cultural e do progresso campineiro pois ressaltavam e projetavam o nome da cidade. Além do mais, essa mesma imprensa encontrava-se alheia aos desdobramentos sobre a validade artística do cinema de "cavação" informando ao público com um certo entusiasmo sobre o quê, onde, quando e quem se filmaria.¹²

Esse processo decorria, creio, pelo excesso de zelo compartilhado pelos grupos dirigentes onde a lógica da exclusão transparece no ufanismo e no bairrismo impedindo a proliferação de uma visão mais crítica da sociedade local. A cidade é tratada como um "objeto" homogêneo de todos e para todos os campineiros e os que aqui chegam. Há, nesse discurso uma postura sedutoramente ideológica, escamoteadora das diferenças sociais.¹³ Mais adiante, retomo essa questão.

12 "(...) a *Romaria do Conservatório Carlos Gomes ao monumento insigne do maestro campineiro, por ocasião do movimento de sua morte ocorrido domingo (?)*, a visita do Secretário de Instrução do Espírito Santos a Escola Normal, as bodas de ouro do Sr. J. Guattemozin e o jogo Ponte-santista a ser filmado hoje (...)". *Cousas Nossas* Número 06. *Gazeta de Campinas*. Campinas, 1928. (AHCM).

13 O interessante é com esse discurso ideológico pode ser delimitado através das linhas editoriais dos jornais da época, que difundem cotidianamente uma "fala" no singular da cidade a partir de um certo bairrismo e do ufanismo atrelado aos interesses do Capital. Essas projeções da cidade como *objeto homogêneo de todos e para todos* demarca dois tipos de reconhecimento. O primeiro debruça-se na visão entusiástica que

Das empresas direcionadas para o cinema de "cavação" existia desde 1904, o Estúdio Haraldo/Campinas Films.¹⁴ Inicialmente como empresa fotográfica mas, posteriormente, em meados dos anos vinte, volta-se sobretudo para o cine-jornal semanal denominado "*Cousas Nossas*". Outra empresa foi a APA Film S/A que recorreu, ocasionalmente, em virtude de crises financeiras, a "cavação", lançando no mercado exibidor local o *APA-Jornal* com perspectiva de obter fundos para produzir o filme "A Carne". Da capital paulista, a empresa de Menotti del Picchia - a Helios Films -, tentou em vão produzir filmes de cavação com dinheiro público da Câmara de Campinas para projetar e propagandear a Cidade no exterior.¹⁵

confere o desenvolvimento das indústrias, do comércio, da agricultura e das artes como fatores inerente à vocação "progressista" da cidade de Campinas e do povo campineiro. O outro reconhecimento é externo. Reside nas imagens projetada de Campinas em contraposição às outras cidades do País particularmente, as do Estado de São Paulo. Essa "fala" ideológica toma como atributos de todos uma relação social pautada pela exclusão, em favor dos grupos dirigentes representado pelos diferentes interesses do Capital.

14 Os dados sobre o Estúdio Haraldo Egydio/Campinas Films estão dispersos. Pelas leituras acompanhadas particularmente no Gazeta de Campinas e pela dissertação de Carlos Roberto de Souza permite-me inferir que: a) o cine-jornal *Cousas Nossas* assim como os demais filmes de cavação, expande-se em meados da década de vinte aproveitando o vazio deixado pelas empresas dos filmes de longa-metragem; b) pode-se ainda aventar a fusão nos anos vinte do Estúdio Haraldo com a Empresa Campinas Filmes, fundada por E. C. Kerrigan ao sair da APA Films. Para Carlos de Souza, o tenente Haraldo Egydio era o representante exclusivo da fábrica Páther Baby de filmes e de equipamentos. Ver Souza, Carlos Roberto de. *ibidem.*, p. 356-57.

15 Após o término da Selecta Film que produziu *Mocidade Louca* em 1925, último filme do ciclo dos anos vinte, os grupos iniciais de cineasta e produtores são substituído por novos grupos e companhias - União dos Amadores Cinematographico, Royal Film e o resurgimento da Selecta Film sob nova razão social -, aproveitando-se do prestígio da cidade em materia de cinema como

A imprensa local indiferente à polêmica gerada pelo cinema de "cavação" exprimia o entusiasmo do público - os "habituês", como eram designados -, diferenciando-os socialmente. Para a imprensa, as filmagens realizadas pelo Estúdio Haraldo/Campinas Films no cine-jornal "Cousas Nossas" "(...) vem despertando bastante interesse no seio da nossa sociedade e do povo campineiro, pelos flagrantes que focaliza semanalmente. Nessas pequenas pelliculas (...) revela sempre um bom gosto, pelos panhados e bonitas photographias das mais importantes festas e solennidades ocorridas em Campinas (...)".¹⁶

Deixando de lado essas questões, torna-se importante debruçar sobre outra problemática que era recorrente neste período: a compreensão dos limites do cinema nacional e do cinema estrangeiro. Fazer cinema no país significava para os críticos do eixo Rio-São Paulo, resguardar espaço de autonomia para a emergente "indústria" nacional pois essa, encontrava-se incipiente quanto às questões técnicas, de pessoal e de temáticas. A busca se fazia por enredo com contornos nitidamente nacionais. Isto é, cenas que demonstrassem tipos, jeitos, falas e formas de expressão do "nosso" país em contraposição aos filmes norte-americanos.

afirma Roberto de Souza: "(...) Dissolvido o grupo que fôra o responsável pela produção de Mocidade Louca, o cinema em Campinas parece transforma-se numa terra de ninguém, campo aprazível para todas as espécies de cavação..." Souza, Carlos Roberto de. *ibidem.*, p. 348-58. (grifo meu).

16 *Cousas Nossas*. *Gazeta de Campinas*, Campinas, 28 jun. 1928. (AHCM).

Mas essa contraposição não só demarcava espaços de poder, como expõe contradições na cinematografia nacional. Em outras palavras, gostaria de frisar que, ao mesmo tempo em que se fazia campanhas contra o cinema estrangeiro, a favor de um caminho "autônomo" para a indústria nacional, exaltava-se e espelhava-se como meta a ser atingida uma produção análoga àquela do exterior. O filme estrangeiro, particularmente, o norte-americano, era desejado pelos aparatos econômicos e técnicos utilizados. Neste aspecto, o custo e a grandiosidade de suas produções; os aperfeiçoamentos técnicos exigidos e os enredos cheios de ação e de trucagem estimulavam empreendimentos que fossem tão próximos a essa realidade. Além do mais, nos Estados Unidos o cinema era uma indústria baseada em Hollywood. Esse era o sonho e/ou devaneio dos críticos das revistas do eixo Rio-São Paulo, bem como dos cineastas, envolvidos nos ciclos regionais.

A cada novo filme do ciclo reforçava-se a designação da cidade de Campinas como a "Hollywood Mirim", a "Los Angeles" cabocla e de sotaque brasileiro. A perspectiva lançada pelo olhar do subdesenvolvido era transcender a essa condição, igualando-se ao dominante. Neste sentido, Paulo Emílio Salles é categórico na análise que faz sobre a cinematografia nacional.¹⁷ O autor, ao fazer emergir a produção nacional na dialética do colonizador e do colonizado, estabelece relações pautadas na carência cultural desse último, revelada por condições históricas advindas da

¹⁷ Salles, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

colonização, diferindo substancialmente da "penetração" do cinema norte-americano em outros povos com uma cultura já solidificada e historicamente resistente.

Por outro lado, essas polêmicas estimulavam a percepção dos limites do mercado cinematográfico nacional. Limites esses, dados não só pela "penetração" da produção norte-americana através das firmas aqui instaladas, como também limites técnicos, de recursos humanos, de temática e de valores culturais e sociais extra campo cultural.

1.2. as condições humanas e técnicas no mercado local

Produzir filmes em Campinas, bem como no País, significava burlar a inexistência de capitais estruturados e sólidos. Havia uma verdadeira campanha para estimular a entrada de capitais do governo e dos capitalistas em nome do cinema nacional. Os investimentos em Campinas foram dados de maneira precária. Ora havendo a cooperação de grupos minoritários de capitalistas estimulados para uma única produção, quando muito, duas produções. Ora recorria-se à população, em geral buscando auxílio

na tentativa de transformar as companhias em sociedades anônimas em nome do **progresso campineiro e da projeção da cidade.**¹⁸

A realidade era outra: poucos se aventuravam a investir, porque a expectativa de um retorno era ínfimo, assustando os poucos capitalistas sensíveis ao cinema emergente da Cidade. O governo, mesmo o local, não respondia aos anseios dos produtores. Parece-me que, neste período, o poder público limitava-se a executar uma política voltada para as áreas de infraestrutura deixando para os grupos preocupados com a arte e a cultura, a atribuição de articularem entre si suas organizações culturais, grêmios recreativos, associações artísticas e salões sociais.

Em detrimento desta situação, nos anos vinte, quatro empresas cinematográficas de filmes de "longa-metragem" surgem na cidade com repercussões bombástica e com vida efêmera. A Phênix film, a APA Film, a Condor Film e a Selecta são empresas que surgiram concomitantemente para produzirem os seguintes filmes:

"João da Mata" direção de Amilar Alves (1923); "Sofrer para

18 Para sanar as dívidas e continuar seus trabalhos cinematográficos, a APA Film recorreu à opinião pública esclarecendo sobre as péssimas condições financeiras pelas quais passava a empresa, estimulando a transformação da mesma em sociedade anônima. Os jornais locais estabeleceram uma campanha de estímulo junto aos capitalistas: "(...) *Lamento que em Campinas, o grande número de capitalistas que temos tende a cuidar mais da parte agrícola, sem dar grande atenção á rendosa industria cinematographica, apesar de já termos dado prova de habilidade com as produções aqui confeccionadas e que despertam a atenção de muitas praças do paiz, cujos olhares voltam-se para Campinas (...) Esperemos, entretanto, porque é de Campinas que há de partir o film modelo (...)*". **Gazeta de Campinas**. Campinas, 25 set. 1924. Cf. Souza, Carlos Roberto de. *idem.*, p. 157.

Gozar" de E. C. Kerrigan (1923); "Alma Gentil" de Antonio Dardes Neto (1924); "A Carne" e "Mocidade louca" ambos de Felipe Ricci, realizados em 1925.¹⁹

Estas empresas existiram para a produção de um único filme, exceto a APA Film que produziu "Sofrer para Gozar", e, posteriormente, quando constituída em sociedade anônima produziu "A Carne". Contudo todas padeciam de um mesmo processo de produção artesanal, sem características empresariais. Eram grupos de pessoas voltados para um único fim, cuja dimensão emotiva ultrapassava a confecção dos filmes, apesar de se auto-designarem como "indústria cinematográfica". A "produção" desse primeiro ciclo representava um ensaio, um projeto personificado que envolvia produtores, atores amadores e públicos - esses destituídos de crítica, envolvidos no bairrismo, no conservadorismo e na moral vigente à época.

Pode-se inferir também que os capitalistas, os diretores, os artistas e os produtores envolvidos cruzavam-se na sucessão dos filmes, dando a impressão de que havia uma limitação estrutural

19 O desgaste desse primeiro Ciclo de Campinas pode ser denunciado nas atitudes dos críticos frente a situação de entrave da produção nacional. A descrença, o esgotamento e o oportunismo de alguns faziam com que os críticos tomassem atitudes extremamente defensivas. O anúncio da existência, em 1927, da "Imperial Film" fôra rechaçada de pronto pela Cinearte: "(...) fundou-se em Campinas a Imperial Film, que segundo nos conta é uma das taes escolas (...) mas ainda haverá pessoas que se deixem levar nestes verdadeiros centro de exploração(...)". *Em Campinas. Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1927. (AHCM).

na capacitação de recursos financeiros e humanos, decorrente da falta de formação cinematográfica dos grupos sociais envolvidos.

Bem demarcada, por exemplo, é a presença de Thomáz de Túlio e de Felipe Ricci em todos os filmes deste período, sendo, pois, os verdadeiros fomentadores da produção local. Gravitavam em torno deles, as atividades e as realizações dos filmes não havendo uma definição clara sobre o papel e as atribuições de cada um. Eles eram, ao mesmo tempo diretores, produtores, confeccionadores de letreiros, montadores, técnicos, fotógrafos, etc. Forçando acreditar, como sugere Carlos de Souza, que Thomáz de Túlio foi o "*personagem fundamental para o surgimento do cinema feito em Campinas e para a sua posterior interrupção*".²⁰

Foram eles também os precussores da linguagem fílmica local, dos recursos e dos improvisos técnicos além de serem "professores" e ensaiadores do cinema em Campinas.²¹ Não

20 Souza, Roberto de. *idem.*, p. 25.

21 A Escola Cinematographica Campinas surgiu devido a presença de C. Kerrigan na cidade. Ele era tido como aventureiro que se passava de Conde italiano, com experiências cinematográfica em Hollywood. Junto com Felipe Ricci e Tómas de Túlio ensinaram a "setima arte" para os atores amadores e curiosos. Os críticos do eixo Rio-São Paulo condenavam essas escolas pois, estes, acreditavam que, sua existência, eram um engodo que objetivava recolher fundos dos alunos para as realizações dos filmes não comprometendo o governo e nem os capitalistas com a emergente indústria cinematográfica. A problemática acentuada pelos críticos refere-se à constituição de uma cinematografia autônoma. Para os mesmos, o cinema de cavação e as escolas eram atenuantes que escamoteavam as suas verdadeiras intenções, quais sejam: as de obter recursos financeiros fáceis relegando em segundo plano o processo criativo e a ampliação da divisão de trabalho. Para Maria Rita Galvão havia um equívoco nas posições desses críticos. Pois, como sugere a autora, essas escolas 1. representavam um

constituíram eles uma escola de cinema dotada de linguagem expressiva. Foram mais ensaiadores e entusiastas do cinema. Amadores que adquiriram experiência no processo de trabalho e que conheciam a distância entre teatro e cinema.

Os aspectos técnicos eram superados pela habilidade e pelo voluntarismo de diretores, produtores e artistas. O mesmo pode-se inferir para o elenco de amadores que participavam dos filmes. Era um fato paradoxal: artistas, técnicos e capitalistas atuavam no elenco dos filmes exercendo não só atividades de produção, como também de interpretação. A origem comum desses artistas era o teatro amador, oriundos do Grupo Dramático Benedicto Octávio, do Cultura Artística, do Clube Lusitano e da Escola Cinematográfica Campinas. Outros, eram curiosos convidados que não tinham nenhuma experiência em teatro, quanto mais em cinema.

A grosso modo, as filmagens eram realizadas nos finais de semanas e feriados. Não caracterizando, portanto, atividade profissional com trabalho diário e constante. Não recebiam, na maioria das vezes, salários ou qualquer remuneração. Havia exceções, mas, mesmo assim, decorria de uma remuneração indireta e/ou eventual. Eram atividades cinematográficas essencialmente

atenuante para o problema crônico de falta de dinheiro; 2. atraíam pessoas interessadas em cinema; 3. propagavam um mínimo de técnica e 4. conseguia o mínimo de recursos para a produção dos filmes realizados. Galvão, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Atica, 1975.

realizadas por amadores em todos os níveis, que possuíam como estímulo o ideal motivador de atuarem no cinema.

Contudo, apesar da habilidade de Ricci e de Túllio as questões técnicas provocavam uma verdadeira batalha de improvisação. Nas empresas, existiam estúdios fixos e câmaras "atualizadas", porém predominavam cenas externas e de locações. Quando haviam interna, improvisavam-se cenários, bem como aproveitava-se a iluminação disponível das casas de terceiros e o ambiente natural.²²

Outro inconveniente era a ausência de leis que protegessem o mercado nacional e local. A distribuição dos filmes eram controlada por firmas estrangeiras, aqui instaladas, representantes da matriz, obtendo vantagens não econômicas como também preferências na exibição dos filmes nas redes de cinemas espalhados pelo País. As salas de cinemas exibiam preferencialmente os filmes norte-americanos com uma temática de fácil aceitação pelo público. Cabendo ao produtor nacional

22 Por exemplo, no filme "João da Mata" recorreu-se a folhas de flandres como refletidores da luz solar e "algodãozinho" que "(...) servia para impedir que o sol batesse diretamente sobre os atores quando eles estivessem representando numa sala de jantar, dormitório, ou num interior ficcional qualquer (...)" Souza, Carlos Roberto de. *idem*, p. 20. A APA Film s/a estruturou-se no contexto mais técnico comprando gerador de eletricidade no Rio de Janeiro e adquirindo lâmpadas de arcos da prefeitura local, viabilizando filmagens independentes das condições ambientais. Esses recursos técnicos, posteriormente foram adquiridos pelas empresas que a precederam.

aceitar as regras do mercado de exibição, tão desvantajosas em relação ao retorno financeiro.

A exibição da produção local tinha sua veiculação inicial restrita à Cidade e ao eixo Rio-São Paulo. Posteriormente, esgotado seu potencial de retorno econômico nos grandes centros, ou deslocava-se para o interior do Estado de São Paulo, ou perdia-se literalmente no anonimato transformando-se, geralmente, em sucata para outras indústrias de transformações ou ainda, devido ao material altamente inflável, muito desses filmes teriam a infelicidade de se "queimarem" em instituições cujo objetivo é justamente preservar a memória do cinema brasileiro.

1.3. os valores culturais e sociais extra-campo cultural.

Uma das particularidades das restrições extra-campo cultural explicitada na formação dos artistas da cidade, pautava-se na demarcação de valores socialmente aceitos por determinadas instituições como a família, a Igreja e os jornais locais legitimando condutas moralmente aceitas publicamente. Evidenciava-se assim, atitudes conservadoras sobre a imagem do artista e do "meio artístico" a partir de dois enfoques de análise.

O primeiro, dizia respeito à atuação da mulher (-e do homem) no "meio artístico". O segundo enfoque, era quanto às temáticas dos filmes e a aceitação dos mesmos, quando estes não feriam a moral e os bons costumes locais. Diga-se de passagem que no interior deste enfoque ocorriam duas censuras: uma dada pelos cortes de cenas promovidos pelo censor da capital paulista, inviabilizando o entendimento dos filmes exibidos. A outra era dada pelo conservadorismo local. Sobre a participação dos artistas no teatro e no cinema, Carlos Roberto de Souza analisando o filme *João da Mata* nos coloca a questão de forma apurada e exemplar:

"(...) Participar de um espetáculo de amadores, levado à cena num ambiente fechado, quase doméstico, era uma coisa; virar artista de cinema era outra completamente diferente. Não que se soubesse exatamente o que faziam as artistas de cinema; mas o simples fato das filmagens envolverem pessoas desconhecidas - a maior parte homens-, realizarem-se em diferentes horários e locais, dificultando a supervisão familiar, era um grande obstáculo. Havia também o problema da divulgação pública da imagem dos atores. Enquanto num espetáculo amador conhecia-se a maior parte dos espectadores, no cinema a coisa se complica. Nunca se sabe onde um filme será exibido e o tipo de comentário que poderá provocar. A imagem cinematográfica, exibida indiscriminadamente, assumia um aspecto de promiscuidade inadmissível aos padrões éticos familiares(...)".²³

A atuação da mulher e do homem no cinema da época expressava muito bem a situação exposta pelo parágrafo acima. Os personagens femininos eram revezados principalmente pelas irmãs Carlota e

23 Souza, Carlos Roberto de. *idem.*, p. 32.

Vicentina Richerme que adotaram, já a partir do filme "Sofrer para Gozar", os pseudônimos respectivos de Juracy Aimoré e Cacilda Alencar como forma, creio, de escamotear suas verdadeiras identidades muito mais do que apresentar um "nome artístico". Um fato marcante e exemplificador do conservadorismo local foi a situação particular da atriz Isa Lins que participara do filme *A Carne e Mocidade Louca*. A partir do seu primeiro filme, mudara-se para São Paulo em virtude das repercussões que o filme *A Carne* obteve junto aos "donos da moral" provinciana da cidade. Quanto aos homens, alguns se afastaram do cinema alegando uma incompatibilidade entre os papéis sociais que assumiam na vida cotidiana com o "papel" de artista de cinema.²⁴

O argumento sobre censura moral aconteceu no filme *A Carne*, romance realista de Júlio Ribeiro, produzido comercialmente pela APA films s/a. A censura moral voltou-se em relação ao enredo, não quanto ao filme produzido.²⁵ Pois no filme - assim, como, no livro -, o que se enfocou foi o desejo sexual feminino. Ao "explicitar nas telas" este argumento, quebrou-se certas regras da moral e dos bons costumes da época. Felipe Ricci, procurou

24 "(...) Quando me encontrei com Luiz Laloni, ele tinha 73 anos e deixara há muito de ser professor de Educação Física do Dom Bosco. Confessou que o papel de Felisberto, que interpretou em *João da Matta* foi a sua última atuação dramática; nunca mais voltou a trabalhar, mesmo em teatro amador, por que, conforme afirmou, "**como comerciante, não ficava bem para mim**". Cf. Souza, Carlos Roberto de. *idem*, p. 33. (grifo meu).

25 "(...) pena que o assunto escolhido seja **escabroso**, é reprodução quase fiel do romance de que foi tirado (...) Devemos criar escola nossa - **a da moralidade e dos bons costumes** (...)". *Diário do Povo*. Campinas, 21 out. 1925.

contornar as cenas de sedução e de amor através de metáforas para representar o encontro da personagem "Lenita" com o "jovem Manduca".²⁶ O fato interessante é que esta moral conservadora não dizia respeito só à cidade de Campinas, mas sim fazia parte do itinerário conservador de certos grupos sociais do País. Contudo, o que é mais paradoxal é que a censura era abrandada em relação aos filmes norte-americanos, onde o final dos filmes eram acompanhado pelo "beijo" do mocinho. Nos filmes de Campinas, boa parte destas cenas foram cortadas.

Além disso a "APA Films" utilizou-se de artifício para esconder a verdadeira temática do mesmo. As revistas *Selecta* e *Para Todos* informavam aos leitores que a produtora estava realizando dois filmes. O primeiro com direção de Felipe Ricci, como título provisório "A Escravidão". O segundo anunciado com direção de Antonio Rolando "Lágrimas que triumpham". Adotou-se essa estratégia, possivelmente, como forma de deixar para última hora o nome exato do filme como medida preventiva e de estratégia comercial. Ademais, a empresa passava por sérias dificuldades

26 "(...) A história era considerada audaciosa e temia-se que a atriz principal abandonasse o trabalho se descobrisse o sentido exato do enredo. No contorno dessa dificuldade Ricci fez uma passagem de seu "filme" prenunciando a célebre seqüência dos cavalos no "Estase" de Machaty, com Hedy Lamar. Não podendo "filmar" uma cena de amor particularmente realista num bosque, Ricci, inspirando-se no romance, apelou para estranhas imagens de um touro e de uma vaca. Ignorante das possibilidades metafóricas do cinema, a atriz não compreendia porque depois de uma cena idílica o diretor lhe podia que exprimissem o mais profundo cansaço (...)" Salles, Paulo Emílio. *Evolução Campineira. O Estado de São Paulo*. (Suplemento), São Paulo, 15 dez. 1956. (BCM). Cf. Souza, Carlos Roberto de. *idem*. p. 213-14.

financeiras recorrendo à imprensa e à população na campanha de constituição da "APA Films" em sociedade anônima. Dificilmente uma empresa, nesta conjuntura, iria se expôr em embates públicos dificultando a entrada de capitais e o respaldo da imprensa local.

1.4. as propostas temáticas dos filmes.

Falar sobre as propostas temáticas dos cinco filmes "posados", de longa-metragem possibilitaria enveredar por vários caminhos de interpretação. Julgo, que é possível compreender uma **tendência sutil** no interior dos filmes do primeiro ciclo relacionada com as mudanças processadas na base produtiva e na consolidação de uma aliança entre o capital rural e o urbano na cidade. A interpretação que faço, possibilita observar duas tendências inter-relacionadas: a primeira diz respeito ao conteúdo implícito dos filmes a partir de situações, tramas e enredos. A segunda demarca e assinala, pelas sugestões dos enredos, a transição "associada" da economia agrário-exportadora para a industrialização vislumbrando mudanças no desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade. Concatenar essas duas interpretações, faz parte das conclusões sobre o primeiro Ciclo Cinematográfico de Campinas.

O procedimento mais plausível é de estabelecer relações de oposições de situações e de posições verificadas nos filmes expressos nos pares maniqueista: ordem *versus* desordem; vida *versus* morte; justiça *versus* injustiça; campo *versus* cidade. Dicotomias que não se excluem mutuamente, fazendo parte de um jogo onde o "acaso" "desordenadamente" restabelece e mantém a ordem social e familiar. Isto é, nas temáticas dos filmes têm-se a impressão que são transportados conflitos existenciais, acontecidos por acaso, provocadores de desordem mas que, ao mesmo tempo, no *climax* revelam e afirmam a necessidade de se recuperar e manter a ordem como critério de convívio social mediado e aceito pela família, pela justiça e por outras instituições. Todos os filmes desse primeiro ciclo acompanham essa dinâmica. Uns com mais sutileza, outros evidenciam de imediato sem muito esforçar o seu conteúdo. Nenhum filme desse período, se caracteriza como questionador dos valores da sociedade dominante. Pelo contrário as "desordem", as "injustiça" e as "mortes" são facetas que reafirmam a necessidade do "*status quo*".

Se a primeira tendência de interpretação remete a um enfoque inerente à temática dos filmes, a segunda força uma mediação entre o que é veiculado e os processos de desenvolvimento histórico e econômico locais. O primeiro filme - **João da Mata** (1923) - a problemática exibida tratou da expropriação da terra. Em contraposição, o último filme do período - **Mocidade Louca** (1925) - trabalhou com elementos do universo urbano enfocando a vida existencial da pequena burguesia envolvida com a indústria

têxtil. Esses dois filmes demonstram uma tendência: a **passagem de uma temática rural para uma temática urbana transposta para a tela de maneira simbólica**. Essa transposição fica evidente nos filmes intermediários aos assinalados acima.

O segundo filme, **Sofrer para Gozar** (1923), por ser um *western*, está mais próximo da temática *Campo*. O filme **Alma Gentil** (1924), a temática é híbrida havendo um "casamento" e uma "associação" de interesse entre o **homem do Campo** com o **industrial da Cidade**. A **Carne** (1925) os distúrbios sexuais da personagem feminina são visto como "patologia" no mundo rural, solucionado quando a personagem se muda para a capital paulista casando-se. O desejo sexual representa corte no universo rural. A personagem feminina é voluntariosa e, diante desse universo, escolhe a cidade grande "*pensando num mundo feliz e num amor reconhecido pelas leis da sociedade*".²⁷

Essa passagem de uma economia agrária para uma outra com base industrial - **do campo para cidade** - pode levar a concluir-se que, no conjunto dos filmes, os grupos sociais envolvidos na produção dos primeiros filmes "posados", estavam sintonizados com as mudanças estruturais na base produtiva da cidade. O primeiro filme do ciclo, a temática levantada dizia respeito às injustiças sob as quais vivia o homem do campo. Amilar Alves era "solidário" e atrelado ao universo rural. Lembremos que, o autor vendia

27 Cf. Souza, Carlos Roberto de. *idem.*, p. 384 (anexo).

terras na região. Em oposição, o último filme além de ter seu enredo pautado na vida da pequena burguesia industrial fora financiado por uma Cooperativa de Trabalhadores da Mogiana e pela indústria têxtil - a Fábrica de Seda Nacional.

No filme, a fábrica denominava-se Companhia de Seda Nacional. Porém, o enredo do filme não trata do universo da fábrica, mas sim dos conflitos familiares e comerciais explícitos nas aventuras do "*jovem estroina e transloucado*" e na tentativa de sabotagem pela concorrência. O argumento do filme situa-se no universo urbano simbolizado por objetos e situações que demarcam o horizonte da pequena burguesia em ascensão: a vitrola, o tango, o automóvel, o trem, a latinha de conserva etc...

No entanto, a "modernidade" pleiteada pelo grupo dirigente em Campinas, parece-me, foi o da **Alma Gentil**. Isto é, o desenvolvimento das bases produtivas locais não se fez pela interrupção de um processo de acumulação agrário-exportador para o industrial. Ao contrário, pela associação dos interesses dos capitalistas e proprietários do campo com o da cidade. Não aconteceram também conflitos ou a suplantação de uma forma de acumulação por outra, mas uma aliança de interesse redundando em uma economia equilibrada em seus diversos setores produtivos. E mais, os distúrbios e os conflitos existenciais assinalados nos filmes estavam muito próximo às preocupações de uma classe média

urbana em expansão, que definia seus espaços de ações sociais e culturais, estabelecendo relações formais, impessoais e individualista no meio urbano.

Capítulo 03:

A Modernidade, a Cidade e o Grupo Vanguarda.

Esse capítulo tem como objeto de estudo a inserção e a atuação na década de cinqüenta do *Grupo Vanguarda* de artes plásticas surgido na cidade com a estratégia de "romper" com os cânones da arte acadêmica. A proposição de um "ideal modernista" vinha se processando na Cidade a partir da conjugação de fatores históricos e sociais extra-campo cultural. Em um cenário mais amplo, o desenvolvimento das forças produtivas assinalava o surgimento de novas bases de acumulação do capital nacional e internacional, fazendo-se presente em Campinas pela introdução das indústrias de bens de consumo duráveis e da atuação do Poder Público através da implantação do Plano de Melhoramento Urbano, proposto por Prestes Maia na década de trinta.¹

¹ Badaró, Ricardo de Souza Campos. *O Plano de Melhoramento Urbano de Campinas (1934-1962)*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos/Departamento de Arquitetura e Planejamento. 1986.

A segunda fase de implantação do Plano de Melhoramento na Cidade (1956-1962) estruturou-se dentro de um novo padrão de desenvolvimento "modernista". O centro histórico passa por um processo de profunda remodelação arquitetônica: as ruas estreitas são alargadas; os antigos prédios são demolidos; montam-se grandes corredores rodoviários cruzando o centro; atrai-se o grande capital internacional, subsidiando-o; pressiona-se o trabalhador para a periferia, valorizando a região central da Cidade etc. A imprensa reforçava cotidianamente uma "fala" *progressista e modernista*, deixando entrever o "recalque" de Cidade provinciana que necessitava dos "arrojados arranha-céus" e do "cintilar da iluminação" como estimulante reveladores da "modernidade":

*"(...) Vem melhorando, sem dúvida, o aspecto da cidade, com o desaparecimento de velhos edifícios que tanto enfejavam a nossa "urbs", prejudicando outrossim a execução do plano de urbanismo. A cidade transforma-se. Embeleza-se. Perde as feições provincianas decorrentes das ruas estreitas (...) Velhos prédios vieram abaixo, não resistindo às picaretas do progresso (...) Alguns resistem teimosamente haja vista o pardieiro do Largo do Rosário, com um sótãozinho em cima. Autêntica "reliquia" de Museu (...) no ponto central da cidade (...) tendo ao lado um arranha-céu de linha arrogante. Duas épocas. O dia dele chegará (...)"*²

Como sugere Badaró e Semeghini, essa ânsia de "modernidade" trazia no seu bojo os interesses do capital industrial articulado

² *Vira abaixo um prédio dos tempos coloniais: no mesmo sugirá um arrojo de cimento armado: vinte pavimento. Diário do Povo, Campinas, 01 maio 1956. Cf. Badaró, Op. Cit., p. 189.*

com as várias frações do capital mercantil - notadamente, o imobiliário, comercial, de transportes e de serviços -, aproveitando o surto de expansão urbana.³ Nesse período o Plano de Melhoramento Urbano propiciava ao setor industrial, sintonizado com a política de desenvolvimento nacional, implementada pelo governo JK, projetos de feição modernizadora pautado na atração do capital internacional.

Essa nova feição do desenvolvimento capitalista no país, implicou em mudanças qualitativas no campo cultural e artístico nacional estimulando o confronto de posições na circulação e nas trocas de idéias e nas práticas artísticas bem como na constituição, embora, incipiente, no eixo Rio-São Paulo, de um mercado de bens simbólico diversificado e heterogêneo consolidando-se através dos meios de comunicações de massa em detrimento de projetos culturais locais e arcaico que, no caso de Campinas, estavam ainda patentes as práticas e as expressões oriundas das "belas artes" legadas pelo século passado.

O presente capítulo procurará resgatar 1º. o surgimento tardio da "arte moderna" em Campinas; 2º. a atualização e a renovação estética e artística do campo cultural e 3º. a configuração e expansão do mercado de artes plásticas paulista na cidade.

³ Semeghini, W. *ibidem.*, p. 128.

1. o surgimento tardio da "arte moderna" em Campinas.

Dos anos quarenta aos finais dos anos sessenta ocorreu na Cidade um difícil e lento processo de mudança de hábitos e de valores no que tange a formação do gosto e a apreciação estética e artística da obra de arte. Mudança configurada, na feitura de um processo de atualização tardia da segunda fase do modernismo brasileiro.⁴ A tradição acadêmica, que era hegemônica na Cidade, ainda tinha por referência, no campo cultural, os anseios da fração rural decadente. A modernidade nas artes plásticas era vista com certa reserva e receio na medida em que podia abalar essa hegemonia, desestruturando o campo artístico solidificado pela idéia de "belo" enquanto contemplação e imitação da Natureza.

A ausência marcante em Campinas de escolas artísticas⁵, de galerias de arte comerciais⁶ e, por outro lado, a atração da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e, de São Paulo, definia

⁴ Uma visão geral da segunda fase do modernismo no Brasil nos anos quarenta pode ser encontrada em: Zilio, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, (Temas e Debates 1), 1982.

⁵ Havia na cidade a Escola de Desenho e Pintura de Campinas, fundada em 1941, direcionada para o ensino da arte acadêmica e impressionista. Dessa Escola, é que saiu alguns membros do Grupo Vanguarda. Ver: Matos, Silvia. **O ensino de artes plásticas em Campinas**. Campinas, s.n.t., 1988, p. 15-22.

⁶ Fora o Teatro Municipal da cidade os locais recorrentes, utilizados como espaço de exposições eram as "vitrines" das lojas comerciais.

atitudes artísticas frente aos salões oficiais.⁷ A produção das obras eram confeccionadas e elaboradas de forma amadorística e auto-didática expressando a habilidade do artista virtuoso confeccionador de um trabalho predisposto à atender ao gosto do público frequentador dos Salões Acadêmicos.

Sair ao "campo" para pintar e retratar as paisagens e expô-las no Saguão do Teatro Municipal, era o trajeto de artistas em busca de uma "inspiração" portadora e reveladora do "belo" natural. Trajeto esse, recorrente, formador de um "habitus" que se efetivava no ingresso e na participação garantida nos Salões de Belas Artes de Campinas e nos Salões Intermunicipais do Interior de São Paulo. Havia uma limitação estrutural no campo cultural, quer seja na formação artística, quer seja na aquisição do capital cultural por parte da população.

A idéia preconceituosa sobre a incipiente "arte moderna" implantada na cidade era difusa e contraditória, recaíndo sempre numa postura de confronto e de disputa no interior do campo cultural na busca de posições hierarquicamente definidoras da legitimidade propriamente estética e artística. A tensão no campo cultural se processava pela rejeição de todos os "ismos", que a

⁷ "(...)Notamos mais, que os prêmios "Prefeitura Municipal" são apenas dois "premios" e dois "segundo" e é tudo quanto ha de recompensa aos expositores. Não cremos que isso baste; deveria haver qualquer coisa mais (...) uma pequena bolsa de estudo, uma viagem ao Rio de Janeiro, um auxílio para um curso em Escola de Belas Artes, em São Paulo, seriam coisas indicadas e bem possiveis..." Faber, Jota. *Impressões de arte*. Correio Popular. Campinas, jul. 1945 (CM/Arquivo Silvia Matos).

distancia vinham conquistando espaços nos grandes centros do País e no exterior. Em Campinas, a recepção das "obras modernas" caracterizavam-se pelas idéias que se faziam do "artista moderno" que, ora era visto como um ser infantil, ora como um ser socialmente desajustado:

*"(...) Realmente é coisa absurda uma arte assim reduzida a simples fórmula química ou matemática. As vezes deparam-se trabalhos que só atraem a curiosidade, porque nunca agradam realmente ou emocionam. Parece criações produzidas por seres inconscientes ou dotados de infantilidade. Ou então obra de um desequilibrado ou de algum ser primitivo, que ensaia descrever ou representar alguma coisa sem nada conhecer da arte em que se embrenhou (...)"*⁸

O campo artístico da Cidade abrigava um discurso de repulsa à modernidade. Se por um lado a idéia de "modernidade", tinha por referência positiva as transformações dos espaços urbanos como perspectiva inerente ao "*progresso campineiro*", respaldado e introjetado pela população, o mesmo, não se coadunava no campo artístico, onde "modernidade" significava "o perigo" iminente que rondava e se proliferava a partir do eixo Rio-São Paulo, com a existência de movimentos de renovação estética atualizados pelas Bienais paulistas.

"(...) Mas, a Arte Moderna (...) tem (...) uma legião de verdadeiro intrusos, que invadindo campo que nunca devera ser o seu, incapazes, porque falhos de espíritos e de idéias, de qualquer concepção original ou verdadeiramente bela, apresentam as suas

⁸ Amendola, João. *A Arte Moderna*. In: *Revista CCLA*. Campinas, Ano LIII, N. 60, jul./set. 1954, p. 25.

*obras extravagantes, que só por serem extravagantes é que são notadas e "discutidas", uma vez que esteticamente valem tanto quanto nada. É claro que uma rede invisível de interesse funciona, a maravilha, para alimentar constantemente uma propaganda laudatória a favor dessa pseudo Arte que ninguém sabe realmente ou criteriosamente explicar. Tanto foram e tantos constinam sendo os abusos que enfaticamente são apresentadas sob esse "rótulo" novidadesco, que a "arte moderna" não raro é tida como sinonímia de coisa feia, anti-natural e até monstruosa. E em todos os setores da Arte esse destruidor espirito se manifesta (...)"*⁹

A "rede invisível de interesses" revela o deslocamento paulatino, em outros centros, das atenções políticas e econômicas na difusão e na aquisição das obras modernas. Por mais que o argumento exposto confira uma predisposição estética preconceituosa sobre a arte moderna - *sinonímia de coisa feia, anti-natural e até monstruosa* - designa também, os estreitos espaços de poder e de persuasão que vinha sofrendo a arte acadêmica. Corrobora para o entendimento desse fato o surgimento nos anos quarenta e nos anos cinqüenta, de instituições culturais e artísticas como as Bienais (1951); o MASP-SP (1948); o MAM-RJ (nos anos 40) e os salões modernos no eixo Rio-São Paulo por essa época.¹⁰ Após a Segunda Grande Guerra ocorria o mesmo nos outros

⁹ Amendola, João. *Op. cit.*, p. 24-5.

¹⁰ Em relação ao cinema, nos anos cinqüenta, setores da burguesia paulista estimularam e financiaram produtoras como a Vera Cruz, Multifilmes e Maristela para concorrerem com a produção internacional e com os musicais nacionais - as chanchadas -, de feição hollywoodiana, realizadas pela Atlanta no Rio de Janeiro. Em Campinas os ponteiros do relógio estavam mais concatenado com a lógica dos anos vinte do que com a produção cultural da burguesia paulista dos anos 50. O **segundo ciclo cinematográfico** da cidade demarcou dois tipos de produções: uma nostálgica e um outra de pretensões empresariais. A primeira

países latinos, onde frações dominantes estavam atentas aos experimentos artísticos e culturais próximos aos processos industriais.¹¹

O salão acadêmico dominava o cenário local até a década de cinqüenta, tendo o respaldo do poder público na organização e na aglutinação dos participantes. Os salões de Campinas serviam para prestigiar e legitimar determinados artistas e obras, conferindo-se uma feição meramente de fomentador do gosto estético do que da

refere-se a um modelo de produção pautado nos anos vinte sobressaindo o mesmo projeto de contorno familiar, ensaístico e experimental além de um viés educativo incluindo as seguintes produções: 1. *filmes mudos* - *Escola de Fuzarca* (1949-1950) e *Aventura do Dr. A. Venca* (1950) ambos de Alfredo Roberto Alves, filho de Amilar Alves, realizados como ensaios feitos em "(...) 16mm, branco e preto, mudos, não tendo sido exibidos em nenhum local público (...)". Ribeiro, Suzana et al., *ibidem*, p. 24 e *Lição Merecida* (Henrique de Oliveira Jr. - 1952); 2. *Primeiro filmes sonoros* - *Falsário* (Alfredo Roberto Alves - 1952) realizado como projeto familiar e de contornos emotivos tendo uma hora de duração, envolvendo atores amadores; A segunda perspectiva abrigou: 1. *filmes sonoros de "empresas"*: a) de *unho educativo*, têm-se: *Fernão Dias* (Alfredo Roberto Alves/Cine-Produtora Campinas S.A.) e b) de *perspectiva "mercadológica"*: sobressaindo a temática de *western* tendo a frente o médico Antonio Hossri que fundou a Cinematográfica Princeza D'Oeste, produzindo os filmes *Da Terra Nasce o Odio* (1954) e *A Lei do Sertão* (1956). Para Antonio Hossri o cinema se insere dentro de uma perspectiva profissional, pois (...) [ele] *considera o cinema antes de tudo uma indústria que deve satisfazer o gosto do público, motivo pelo qual dedicou-se ao gênero "western", que no seu entender é o preferido pela grande maioria dos espectadores (...)*". *Diário do Povo*, Campinas, 20 jan. de 1965. (BCM).

¹¹ Sobre o desdobramento da modernidade na América Latina ver: Moraes, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; Belluzzo, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: Vanguarda artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, (Cadernos de Cultura), 1990. e Canclini, Néstor García. *La Producción Simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores, 1988.

expansão e extensão do mercado de arte.¹² Foi a partir da rejeição paulatina à estética acadêmica, legitimada nesses salões, que originou-se em 1958 o Grupo Vanguarda.¹³ Os seus membros, em sua maioria, tinham uma formação amodorística pautado no academicismo participando periodicamente dos salões, inclusive ganhando prêmios.

Percebe-se pela tabela abaixo (Tabela 01), que o âmbito de atuação do salão restringia-se aos artistas locais, onde o ritual de "canonização" e de "consagração" das obras e dos artistas vinha paulatinamente, sendo saturado entre os mesmos pares-concorrentes não se diferenciando a cada evento.

¹² A partir dos catálogos dos Salões de Campinas pode-se vislumbrar duas observações: a primeira é o atributo dado as obras de artes como explanação da *"cultura de um povo"*. Até o quinto Salão (1947), encontrei explicitamente a idéia de "cultura" associada com as "Belas Artes". No catálogo do oitavo (1951), ano da primeira Bienal em São Paulo, evidencia-se mudanças de atitudes referenciando não a qualificação estreita de "belas artes", mas sim: *"O gosto pelas artes evidencia a cultura de um povo"*. Esse deslocamento de "belas artes" para "arte" assinala uma sutil modificação quanto as categorias de entendimento. A segunda observação é que nos catálogos encontramos os nomes e os endereços dos artistas, enfocando uma relação direta entre artista e compradores sem a intermediação de marchand, galeria, etc., devido, creio, a ausência desses agentes econômicos. Nos anos oitenta, o Salão Acadêmico ressurgiu trazendo à baila o mesmo "slogan": *"Após muitos anos de luta, e aspiração de um grupo (...) os acadêmicos viram concretizado e conservado o espaço que sempre lhes coube, porque o custo para as artes e principalmente para a academia, evidencia a cultura de um povo (...)"*. As três galerias do convivências lotadas. É o Salão de Belas Artes. Diário do Povo. Campinas, 18 mar. 1986. (grifo meu).

¹³ Os membros do Grupo Vanguarda até 1966 eram ao todo onze: Bernardo Caro, Edoardo Belgrado, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi (1902-1972), Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza (1922-1970), Maria Helana Motta Paes, Mário Bueno, Raul Porto, Thomaz Perina.

TABELA 01

SALÃO DE BELAS ARTES DA CIDADE DE CAMPINAS							
ANO	SALÃO	OBRAS	ARTISTAS	PROCEDENCIA DOS ARTISTAS			
				CAMPINAS	CAPITAL	INTERIOR	OUTROS
1944	2 ^o .	86	32	24	04	03	01
1946	4 ^o .	47	22	22	-	-	-
1947	5 ^o .	65	32	26	04	01	01
1951	8 ^o .	102	55	34	09	12	-
1955	11 ^o .	58	33	11	04	18	-
1957	13 ^o .	40	21	13	01	07	-

Fonte: Catálogos dos Salões de Belas Artes de Campinas (CCLA e CM/Arquivo Silvia Matos). Obs: A partir do sexto salão, surge o Salão Intermunicipal do Interior de São Paulo.

Não é por acaso que, no final dos anos quarenta, entre o sexto e o sétimo salão, o órgão municipal, responsável pela organização do evento, incorpora o Salão Intermunicipal do Interior de São Paulo visando renovar e aglutinar novos inscritos em termos regionais e estaduais, ampliando as bases de concorrência entre os mesmos.¹⁴

¹⁴ "(...) mesmo os que não conseguiram premiação não deixaram de ser beneficiados com a mostra de arte em apreço, pois, vendo e analisando os trabalhos de profissionais portadores de melhores técnicas os amadores locais naturalmente irão crescendo em aperfeiçoamento e em capacidade de trabalho.

(...) é fora de dúvida que a concorrência de um maior número de artista teria de se verificar si a imprensa do interior fosse lembrada para divulgar o noticiário concernente ao importante certame (...)" . Atividade Artística - 8^o. Salão de Belas Artes". (jornal sem registro), 1951. (CM/Arquivo Silvia Matos).

O "rompimento" com os cânones acadêmicos processou-se inicialmente através de exposições individuais e coletivas sem, contudo, provocar uma ruptura profundas no campo cultural.¹⁵ O interessante é que essas exposições são bem anteriores ao surgimento do Grupo Vanguarda e vão aos poucos indicando e assinalando um certo conhecimento e atualização sobre o desdobramento da arte moderna fora da cidade, agrupando uma crítica jornalística favorável a essa nova estética incidindo no esclarecimento de se fugir ao "lugar comum" da obra acadêmica, respeitando a expressão individual do artista:

*"(...) Essa mostra de arte (...) é própria dos temperamentos verdadeiramente artísticos, novas formas de expressão, e novas maneiras de externar as realizações de seus espíritos diante das paisagens e das coisas. A pintura não pode ser estática e contemplativa, subordinada a velhos dogma e escolas, revelando em maior ou menor escala, a capacidade de traduzir com fidelidade uma figura, uma frutas sobre à mesa, uma árvore perdida ao longo da paisagem, etc. O pintor, por um imperativo irresistível do seu próprio temperamento têm que procurar novos caminhos, outras formulas para traduzir suas concepções, por mais que escandalizem aqueles que combatem todas as manifestações que fujam do academismo (...)."*¹⁶

Aventurar-se em outras práticas artísticas significava romper e mantêr-se em "atitude de vanguarda" para com o

¹⁵ Em 1952 no Teatro Municipal acontece a primeira exposição moderna de Campinas com a apresentação dos trabalhos de Geraldo Décourt.

¹⁶ Mostra de Perina, Clovis Chagas e Mário Bueno. *Atividade Artísticas - A Exposição, no Municipal*. Diário do Povo. Campinas, nov. 1953. (CM/Arquivo Silvia Matos). (grifo meu).

estabelecido. No entanto, o que nos chama atenção na citação anterior são três componentes sugestivos que estão no âmago do modernismo: 1^o. a necessidade de afirmação da individualidade no interior da criação, como reveladora de "*um temperamento verdadeiramente artístico*"; 2^o. o deslocamento de uma postura artística presa à rigidez acadêmica -*pintura estática e contemplativa*-, fomentando uma busca estética através da pesquisa e dos experimentos em materiais, em linguagem bem como a redefinição da forma e do conteúdo da obra de arte e 3^o. a tomada de posição em **combate**.¹⁷

As vanguardas trazem em seu interior uma postura de corte epistemológico, de visão e de concepção distinta e diferenciada frente a arte dominante estabelecendo argumentos e práticas recorrentes no interior do campo cultural, provocadora do "efeito de choque" que escandalizam "*aqueles que combatem todas as manifestações que fujam do academismo*". Mais do que uma simples menção retórica, a necessidade de atualização incide na busca de uma autonomia relativa do campo artístico e cultural frente as instâncias de consagração e legitimação externa a esse campo que visam dominar e cercear, como assinala Mário de Andrade, o direito a pesquisa estética e a marcação da individualidade artística.

¹⁷ A idéia de Vanguarda como portadora de uma dimensão "militar" e de enfrentamento dado através de "choque" foi retirado da obra de Subirats, Eduardo. *As vanguardas e a cultura moderna* In: *A Flor e o Cristal*. São Paulo: Nobel, 1988.

Havia nesse contexto o entendimento de duas situações históricas que iriam paulatinamente se perpassando no País: a primeira evidência-se no projeto de frações dominantes atadas ao universo agro-exportador tendo seu lastro em cidades como Campinas, onde obras e artistas se fecham no círculo vicioso e estreito do campo cultural local. A segunda vertente explicitava a vocação "internacionalista" perceptível nas ligações das frações burguesas industriais ao estimularem propostas "modernistas", rearticulando o processo criativo na aproximação que faziam das obras e dos artistas às exigências da indústria, da propaganda e do designer em ascensão.¹⁸ Neste sentido os artistas de vanguarda se apropriam dos recursos e materiais disponíveis nas indústrias, reciclando-os em suas criações; do mesmo modo também alinhavam um discurso permeado pela racionalização e elaboração em série da obra de arte particularmente, através dos movimentos Concretistas e Neoconcretistas.

¹⁸ Sobre a aproximação da arte com a indústria, ver: Moraes, Frederico. *Arte construtivista e desenvolvimentismo*. In: *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

2. A atualização e renovação estética e artística no campo cultural.

O "rompimento" com a tradição acadêmica não se fez de forma abrupta e ininterrupta na Cidade. O Grupo Vanguarda, afirmando espaços de "autonomia" no interior do campo cultural vai pouco a pouco se diferenciando da produção acadêmica articulando-se com os movimentos "modernos" que vinham se proliferando no País nos anos sessenta. No entanto, as limitações na formação teórica de seus membros redundou muito mais na conquista de "espaços" de persuasão da arte moderna em Campinas do que em uma ruptura conceitual com a arte acadêmica. O próprio surgimento e término do Grupo Vanguarda processou-se de maneira espontânea propondo um "fazer" artístico de combate ao academicismo, em detrimento de proposições "teóricas" sobre o conteúdo e a forma da arte moderna.¹⁹

O "fazer" artístico era a resposta possível à carência na formação teórica e conceitual que existia entre os participantes do grupo. Carência essa, compreensível à medida que havia na

¹⁹ No Manifesto do Grupo Vanguarda pode-se delinear duas atitudes "vanguardistas": a primeira pautava na necessidade de inserir a história - o "movimento" como "antimodorra". A segunda observação é a tônica excessiva da prática: "(...) *Fazer... Fazer... conscientemente: ir ao âmago das coisas (...) por uma arte atual (...)*". Fonseca, Dayz Peixoto (Coord.). *Manifesto: Grupo Vanguarda de Campinas*. In: *Grupo Vanguarda de artes Plásticas de Campinas 1958-1966*. Campinas: MIS/Secretaria Municipal de Cultura, out. 1981, p. 07.

Cidade um descompasso de informações, bem como inexistiam instituições portadoras de uma ação moderna. Ao mesmo tempo, este "fazer" designava estratégias de aproximação com grupos dispersos em Campinas, e, no País, predispondo-os constantemente a participar de exposições aglutinadoras de artistas e público.²⁰ As preocupações se definiam na diferenciação com as temáticas acadêmicas e no uso livre do experimento, da pesquisa, do ensaio na obra de arte. A constituição do Grupo Vanguarda deveu-se à necessidade e à possibilidade da atualização estética no interior do próprio grupo, expandindo-se e conquistando espaço a favor de uma autonomia relativa no campo cultura local.²¹ Contudo, essa

20 "(...) é o seguinte, nós queríamos forma e não tinha um número limitado. o grupo não era fechado, elementos assim que tinham tendência, para a arte contemporânea, estão se aparecesse alguém, se um alguém indicasse para mim e falasse: "Olha, eu tenho um amigo que tá querendo, vocês querem ver a pintura dele?". Nunca aconteceu porque os amigos já estavam no grupo mas aparece, estão ele levava a obra lá, nós analisamos, entende, se tinha ou não, porque muitos apareceram lá com vontade, mas sem saber o que é arte contemporânea, e tava ainda muita raiz na pintura acadêmica e não tinha nem ainda, como é que vou dizer, nem insinuação da coisa. Então, nós esclarecíamos a ele que não podia pertencer (...)" (Depoimento de Thomaz Perina, em 17 mar. 1981 - Fita Tombo 0112/MIS). Essas entrevistas foram realizadas em 1981, estão transcritas e encontrando-se à disposição do usuário no MIS e no Centro de Memória da UNICAMP.

21 "(...) A indiferença dos campineiros, a falta de ambiente para a pintura moderna, nos levaram a fundar o Grupo Vanguarda, através do qual nos unimos, para sobreviver (...) Através do Grupo Vanguarda, temos podido dar continuidade aos nossos trabalhos, debatendo o valor das novas obras, discutindo informações que nos chegam através de revistas especializadas, etc. Enfim, conseguimos criar, para nós, um ambiente artístico que estava faltando (...)" Chaves, Antonio Carlos. *Pintura Moderna: artista locais brilham em outros centros - Grupo vanguarda (Santo de Casa) Só FAZ MILAGRE FORA DE CAMPINAS*. Última Hora. Campinas, 02 ago. 1960. (CM/Arquivo Silvia Matos).

conquista no interior da Cidade teve o apoio programático e teórico do movimento Concretista de São Paulo.²²

Não significa dizer que havia uma dependência do Grupo Vanguarda para com os Concretista paulista. Pelo contrário, havia sim uma autonomia interna no grupo de Campinas onde os Concretistas na disputa concorrencial que mantinham com os Neoconcreto do Rio de Janeiro, ligavam-se a vários grupos fornecendo apoio, respaldo político e teórico etc. O Grupo Vanguarda por ser um grupo "batalhador" e "guerrilheiro das artes", no dizer de Décio Pignatari, era mantido discretamente na órbita do referencial teórico dos paulistanos. A relação dos Concretistas com esses grupos do interior, marcava a atuação e o prestígio em âmbito nacional de uma disputa simbólica e política entre as propostas construtivistas em oposição aos Neoconcretos do Rio.

*"(...) aí então nós tínhamos o hábito de mostrar no Teatro Municipal, aí começou a aparecer, **saldados para o batalhão, aparecem***

²² *"(...) ainda em 58, surge a oportunidade de um entrosamento com outros grupos de artistas que estavam se mobilizando por uma arte de vanguarda: a arte concreta. Além de um **amistoso relacionamento com Décio Pignatari (poeta e ensaista), Waldemar Cordeiro (artista plástico e crítico), Flaminghi (artista plástico), que, mais experientes e em posição já bastante privilegiada em São Paulo, procuram dar todo o apoio aos artistas de Campinas. Primeiramente, articulam uma exposição na galeria das Folhas de São Paulo, depois vêm a Campinas para intercâmbio, palestra, análise dos trabalhos. Em novembro de 58, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azevedo, poetas concreto comparecem para o encerramento de uma exposição do GV (Grupo Vanguarda) no Teatro Municipal (...) Décio Pignatari declara que aquela mostra de arte estava a altura do que se fazia em São Paulo e Rio. E que seus autores podiam sair sem medo da concha da província (...)"** Fonseca, Days P. *ibidem.*, p. 09, (grifo meu).*

o Raul Porto, e o Raul Porto trouxe um grupo de intelectuais que foi o Amendola, e outros elementos, ele tinha contato assim com o pessoal de São Paulo, um grupo concretista, aí então ele se animou abriu uma agência de viagens dele numa galeria [de Arte], com isso ele trouxe esses elementos fantásticos de São Paulo, Fiaminghi, Nogueira Lima, Botelho (...).²³

Esses contatos se faziam através da reestruturação interna do campo cultural e na ampliação do mercado de arte. Diga-se de passagem que de 1958 até 1966, anos da existência do Grupo Vanguarda, proliferavam na Cidade vários artistas e movimentos culturais²⁴ que começavam a direcionar seus trabalhos em função

²³ Depoimento de Thomas Perina, MIS/Campinas - Tombo 0112, 17/03/1981. (grifo meu).

²⁴ Dos anos cinqüenta aos anos sessenta uma nova geração implementa experimentos artísticos em outras áreas culturais particularmente, através do **Teatro dos Estudantes de Campinas** e do **Cineclube Universitário** aglutinando e formando o público de estudantes secundaristas e universitários. Os anos sessenta e início dos anos setenta - corresponde ao **terceiro ciclo cicematográfico da cidade** -, onde são marcados pela atuação do movimento cineclubista local já não mais centrado, como na década de conqüenta, no cineclubismo "oficial" realizado particularmente pelo Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura exibindo filmes do Consulado Americano, do Instituto Nacional de Cinema Educativo e da Filmoteca da Shell.

O novo cineclubismo, atuou dentro de uma perspectiva de engajamento social e político tendo como referência o Cinema Novo. Além de ser uma iniciativa de estudante e profissionais liberais, tiveram esses cineclubes - do CCLA e da Católica -, a intensão de difundir filmes de artes, que para determinadas instituições conservadoras correspondia ao seguinte argumento: "(...) o cônego Amaury Castanho, então diretor da faculdade de Filosofia e Chefe do jornal "A Tribuna" da Arquidiocese de Campinas, abriu a edição do periodico classificando os organizadores da mostra [Semana Internacional do Filme Moderno] como "esquerda festiva" como uma *minoría de rapazes e moças que dinamizam a luta de classe e pregam o ódio e "festiva", porque "se rapazes esporam as moças, as moças divertem-se com os rapazes (...)* [para Dayz] (...) *o cineclubismo foi uma espécie de guerrilha cltural desencadeada pelos universitários de Campinas pós-golpe de 64. "O cônego Amaury disse i que disse talvez por não ter compreendido o movimento, com conotações novas, e*

dessa nova proposta, procurando uma aproximação com os membros do "Vanguarda". Mas de fato, foi com o grupo de São Paulo que os laços e o apoio ficaram mais explícitos. Waldemar Cordeiro e Décio Pignatari - sendo os expoentes do Movimento Concretista em São Paulo -, quer seja pelo prestígio junto à imprensa, quer seja pela marcação conceitual - conseguiram do grupo de Campinas uma *prática artística atualizada* que a difundia entre os grupos da região e de outros Estados.²⁵

O Grupo Vanguarda procurou expôr os trabalhos não só na Cidade. Na medida em que se auto-afirmava e conquistava espaço no interior do campo cultural local através do reconhecimento e do prestígio adquirido particularmente da capital paulista, o grupo

comportamento de guerrilha cultural. Exibimos filmes de vanguarda dos anos 50, reformulamos comportamento, renovamos valores, abriámos caminho. O cônego ouvia o galo cantar mas não sabia onde. Ele estava na superfície e não enxergava a profundidade (...). Padre atacou em 66. Mas hoje cineclube tem até sala própria. Diário do Povo, Campinas, 29 set. 1985. (BCM). (grifo meu).

Esses movimentos vão paulatinamente deslocando os interesses e a presença marcantes das frações conservadoras ligadas ao clero e as instituições correlatas que, faziam da prática artística e cultural a explanação da "moral e dos bons costumes" locais, apesar do período autoritário. Concomitante à difusão, no Cineclube Universitário da Católica, realizou-se filmes de curta-metragens: **Um pedreiro** (Dayz Peixoto/Henrique de Oliveira Jr. - 1966); **O Artista** (Luiz Borges - 1967) e **Dez Jingles para Oswald de Andrade** (Cineclube Universitário de Campinas/Rolf de Luna Fonseca - 1972). Nesse período, realizou-se ainda o filme **Ser** de Henrique de Oliveira Jr. (1969). Sobre o teatro na cidade ver: Aguiar, Teresa. **O teatro no Interior Paulista - Do TEC ao Rotunda, um ato de amor**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

²⁵ ver: Wilder, Gabriela Suzana. **Waldemar Cordeiro: Pintor Vanguardista, Difusor, Crítico de Arte, Teórico e Líder do Movimento Concretista nas Artes Plásticas em São Paulo, na década de 50**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes Plásticas/Escola de Comunicação da USP, 1982.

passava a designar-se como difusor da arte moderna em cidades do porte de Bebedouro, Poços de Caldas, Santo André e Belo Horizonte aglutinando e estimulando os grupos "modernos" destas cidades.²⁶ O interesse dos "modernos" de Campinas era situar e colocar a cidade de Campinas no "mapa" artístico do País.

O fato marcante desses argumentos é a feitura de uma bipolaridade entre centro e periferia, podendo ser relacionada à consolidação histórica do eixo Rio-São Paulo. Consolidação essa, que não diz respeito exclusivamente as questões inerentes às instituições artísticas e culturais, mas também de cunho político, econômico e social. No âmbito artístico, o eixo Rio/São Paulo assinalava, como ainda hoje, o desenvolvimento do mercado de trabalho para artistas e a formação no público de um certo gosto estético e cultural. E mais, nesse eixo as idéias e as propostas culturais eram mais permeáveis aos valores sociais e culturais consagrados por instâncias de difusão próximas aos grandes centros de decisões da Europa e dos Estados Unidos.²⁷ Na

²⁶ "(...) Não representa nenhuma escola ou facção artística em particular, as tendências de seus integrantes, embora dirijam para um mesmo ponto - expressão atualizada de uma exigência comunicativa (...) à procura do diálogo renitentemente negado à arte moderna...". Prefeitura Municipal de Poços de Calda/Grupo Temposom. **Mostra do Grupo Vanguarda de Campinas**, (Catálogo), 14 a 28 ago. 1960. (grifo meu).

²⁷ "(...) Se a Bienal de São Paulo dilui, com atraso, as correntes internacionais entre nós, funcionando a reboque das bienais européias, pode-se perguntar se os **Salões** não cumprem a mesma função no tocante ao resto do país. Ou por outra, tal como Nova Iorque ou Paris, o eixo Rio/São Paulo pretende colonizar o grande vazio brasileiro (...)". Moraes, Frederico. *Op. Cit.*, p. 42. Pode-se retirar desse argumento uma análise contempladora de um caminho de via única: do centro para a periferia, e, no interior desta, para as sub-periferias. Meu enfoque é outro. Procuro apreender do campo cultural local, como o processo de

capital paulista, as exposições do grupo eram valorizada com entusiasmo pelos críticos da Folha de São Paulo, que chamavam atenção para o fato de que na província a atualização estética estava tão próxima aos grandes centros:

*"(...) A crítica, portanto, não precisa assumir atitude generosa como se estivesse diante de uma equipe provinciana, cujos exercícios gráficos e elaborações plásticas se visse na contingência de aceitar como indícios promissores de vocação. O progresso do mundo tornou ubíquos os padrões da arte, e não é raro ver-se o elemento da chamada província invadir as metrópoles, como também é comum certos centros de província, montanha ou beira-mar, se tornarem outros tantos barbizons das artes (...)"*²⁸

A disputa entre Concreto e Neoconcreto não se colocava no campo cultural local.²⁹ A questão mais imprescindível do Grupo

concentração e a exclusão social e cultural dificultam e inibem as produções locais. Efetivamente a existência do eixo Rio/São Paulo estimulam muito mais a produção local do que as inviabilizam. O que procuro enveredar é a ausência e/ou a relativa autonomia do campo cultural da cidade analisando no interior do mesmo a existência de instituições, de falas e discursos que se apropriam do fazer artístico e cultural esvasiando-o, ao provocarem fissuras a partir das posições e de práticas de poder externa ao campo cultural.

²⁸ Vieira, José Geraldo. *Artistas de Campinas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 out. 1959. Cf. Fonseca, Dayz P. *ibidem.*, p. 15.

²⁹ Essa polêmica será aqui referenciada nos seus aspectos sociais. Sobre esse assunto ver: Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal (A vanguarda Brasileira nos anos cinqüenta)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, (Col. Temas e Debates 5) 1987; Brito, Ronaldo. *Neoconcreto Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, (Col. Temas e Debates 4) 1985; Zilio, Carlos *et al.* *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982; Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985 e Peccinin,

Vanguarda era os embates com os acadêmicos, marcando presença na conquista e no respaldo da população através das exposições. Neste sentido, o Grupo Vanguarda procurou conferir o prestígio de suas andanças em outras cidades como "conquista" da cidade de Campinas. Quando eles faziam exposição fora da Cidade, faziam levando o nome de Campinas. Essa retórica provinciana com uma prática artística moderna impulsionava e servia como marco aglutinador, no início da década de sessenta, respaldado pela imprensa, para se conseguir do poder público a montagem do Salão de Arte Contemporânea e a aquisição de um espaço para a arte moderna:

"(...) Campinas, pelo que seus artistas modernos já fizeram e pelo nível artístico atingido, bem merecia possuir um salão de arte moderna (...) Apesar de todo esse desinteresse dos poderes público e do próprio povo pelas nossas realizações, muito tem feito o Grupo Vanguarda pela cidade, situando-a entre os centros mais adiantados que cultuam a arte moderna (...)".³⁰

Com a derrubada do Teatro Municipal em 1965, a necessidade de um novo espaço cultural fora efetivado com o surgimento do MACC - Museu de Arte Contemporânea de Campinas, no mesmo ano, constituindo aparentemente na "perda" definitiva de espaços artístico para os acadêmicos. Após essa conquista, o Grupo

Daisy Valle Machado (Coord.). **Objeto na Arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Alvaro Penteado, 1978.

³⁰ Chaves, Antonio Chaves. *Pintura Moderna: artista locais brilham em outros centros - Grupo vanguarda (Santo de Casa) Só FAZ MILAGRE FORA DE CAMPINAS*. Última Hora, Campinas, 02 ago. 1960. (CM/Arquivo Silvia Matos). (grifo meu).

Vanguarda deixa de existir em 1966, aparentemente deslocando os acadêmicos e as concepções de "belas artes" como resíduo da história cultural da cidade.³¹

No entanto, a montagem do Museu revela a falta de referencial do Poder Público frente as questões da arte moderna. Não ocorreu um processo de implantação, na Secretaria de Educação e de Cultura, de uma política cultural atenta aos desdobramentos e à "ruptura" moderna sobre a forma de conceber o fazer artístico. Mas sim, a institucionalização de uma prática artística tão análoga ao que se fazia na década de quarenta e cinqüenta com os Salões Acadêmico. Foi muito mais "obra do acaso" e a articulação de circunstâncias pessoais que possibilitaram a designação e a tarefa do Museu dentro de uma perspectiva prática moderna e contemporânea.

³¹ "Parece incrível, mas em certas Escolas de Belas (?) Artes (?) existe ainda a cadeira de Natureza Morta, com tantas coisas que morrem está cadeira não morre. Se é emprego, quando se vai acabar com emprego?" Lucas, Clodomiro. *Artes Plásticas. Correio Popular*, Campinas, set. 1967 (CM/Arquivo Silvia Matos).

3. A configuração e expansão do mercado de artes plásticas paulista, em Campinas.

Os Salões Contemporâneos de Campinas na sua primeira fase - de 1966 até 1975 -, sofreram processos de ajustamento às demandas culturais estabelecidas diante do novo cenário social e político do País. Com o ideal de difundir e aglutinar os artistas em âmbito nacional, particularmente os da capital paulista, o salão foi administrado com o apoio da prefeitura local e do empresariado oferecendo prêmios e assinalando uma estrutura organizacional a mercê das incipientes instituições "comprometida" com o mercado de arte local.³²

³² "(...) A realização dos Salões de Arte Contemporânea contribuirá para intensificar cada vez mais o intercâmbio dos meios artísticos de todo o Brasil e os de Campinas, assim como para incentivar ainda mais o amor dos campineiros pela arte. *Despertou grande simpatia a elevada compreensão demonstrada pelas autoridades municipais campineiras, pelas firmas e pelos amigos da arte que estabeleceram prêmios e medalhas para os melhores trabalhos (...)*" Schenberg, Mario. *I Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas, (Catálogo), 30 set. 1965. (Grifo meu). Essas doações eram uma espécie de *Marketing Cultural* onde os prêmio em dinheiro designavam o nome das **empresas financiadoras** (Ex: Prêmio de Aquisição "Sanitária Guarani"; "Correio Popular"; "Câmara Municipal"; "Universidade Católica de Campinas"; "Cerâmica Braston"; "Casa Hilda" etc.) e/ou aquisições de matérias ("...Aos primeiros colocados da Categoria Pintura: *Coleção de Tinta óleo TALENS...Coleção livre escolha material "Michelangelo"* etc.) e ainda de **personalidades**: "Eurides Fernandes"; "Marcondes Filhos", "Orestes Quercia" etc. A partir de 1969, estipula-se os "prêmios aquisições" fornecidos pela Prefeitura.

Diga-se de passagem que no período de existência do Grupo Vanguarda surgem três galerias de artes na Cidade, fundamentais para o aquecimento do mercado local - a Aramar, a Girassol e a do CCLA -, difundindo obras dos "modernos" de Campinas e de São Paulo. Concomitante à difusão das obras dos artistas nacionais, ampliou-se também o mercado de trabalho para professores em escolas particulares, possibilitando assim a formação de um corpo de profissionais atentos aos desdobramentos da arte contemporânea. Boa parte desses novos profissionais, estavam - e ainda estão - ligados aos cursos universitários em educação artística da PUCCAMP em 1974 e da UNICAMP em 1983.³³

A análise do Salão Contemporâneo de Campinas pode ser subdividida dentro dos seguintes recortes: 1º. quanto a frequência de artistas e obras; 2º. quanto ao surgimento, expansão e declínio do mercado artístico paulista.

Sobre o primeiro aspecto, pode-se verificar o predomínio dos artistas da capital paulista seguido de artistas dos outros Estado particularmente, os do Rio de Janeiro, expressando uma confluência de interesses conceituais (Concretos *versus* Neoconcretos) e de mercado (vide Tabela 02). Por outro lado, havia uma presença significativa de artistas de Campinas e do Interior (e Região) ao longo desta série histórica.

³³ Matos, Silvia. *ibidem.*, p. 33-56.

TABELA 02

SALAO DE ARTE CONTEMPORANEA DE CAMPINAS								
ANO	SALAO	OBRAS	ARTISTAS	PROCEDENCIA DOS ARTISTAS				
				CAMPINAS	CAPITAL	INTERIOR	RIO	OUTROS
1965	1º.	-	223	28	141	37	10	07
1966	2º.	439	213	20	152	24	11	06
1967	3º.	396	216	11	129	13	32	31
1968	4º.	201	79	10	32	06	20	11
1969	5º.	261	88	10	39	09	21	08
1970	6º.	155	55	09	23	04	13	06
1971	7º.	269	101	14	48	09	17	13
1972	8º.	290	113	10	57	12	23	11
1974	9º.	59	56	04	27	01	17	07
1975	10º.	-	12	01	04	-	03	04

Fonte: Catálogos dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas (acervo MACC). No Salão de 1974 participaram 56 artistas selecionados e 21 convidados. Para efeito metodológico, exclui os artistas convidados devido à ausência de dados quanto as procedências do mesmos. Em 1975, somente artistas convidados.

Nos três primeiros salões (até 1967), foi possível observar um total de 652 artistas e 835 obras.³⁴ De 1968 até 1975 nota-se a presença de 504 artistas e a soma de 1.235 obras. O total de obras expostas até 1975 foi da ordem de 2.070, com a participação total de 1.156 artistas procedentes de vários Estados do País.

³⁴ Obs: No Catálogo do Primeiro Salão de Campinas inexistente a referencia sobre os números de obras expostas, inviabilizando assim um quadro comparativo quanto a quantidade de obras expostas nos salões seguintes.

Comparativamente, o primeiro período (1965-1967), abrigou uma quantidade superior de artistas e obras em relação ao segundo (1968-1975). Era o período de "inchaço" e "encantamento" diante da nova perspectiva apontada pelos salões de Campinas. Boa parte dessas obras e artistas foram sendo alijados do mercado de arte, quando esgotado o potencial de venda e retorno financeiro dos mesmos.

Pode-se estabelecer também um quadro comparativo entre os 1.156 artistas distribuindo-os por procedência de cidades e regiões: 56% eram egressos da capital paulista; 14.5% do Rio de Janeiro; 10.5% de Campinas; 10% do interior do Estado de São Paulo e 9% para os outros Estados. O Salão era majoritariamente paulista, com a participação de 76.5% do total de artistas resitando no Estado de São Paulo. A presença feminina nos salões oscilava entre 30% a 35%. A média mais baixa ocorreu em 1970 com índice em torno de 23%.³⁵

A segunda perspectiva - surgimento, expansão e declínio do mercado artístico paulista -, pode ser compreendida a partir dos dados da Tabela acima que assinalam três tendências que marcam até hoje o campo cultural da Cidade: 1º. a manutenção e o prestígio dos membros do extinto Grupo Vanguarda em todos os

³⁵ Sobre a participação feminina no mercado de arte ver: Durand, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva/Ed. USP, (Série Estudo 108), 1989. p. 167-224 (Particularmente ver: IV Parte: A era do Mercado e da Profissionalização (1960-1985)).

Salões, exceto no salão de 1974; 2º. até 1966, percebe-se o número significativos de "novos modernistas" na Cidade que ficaram a meio caminho, não prosseguindo suas atividades artísticas nos Salões posteriores e 3º. a existência de *novos artistas ingressantes na arte contemporânea*, constituindo-se a base dos primeiros professores das escolas particulares e das universidades.

De 1966 a 1975 o salão passou por mudanças em sua conceituação e estratégia de trabalho. A organização e a administração dos salões até 1968, fora pautado na **premiação do artista** fomentando o caráter competitivo do evento. Posteriormente, o poder público demarcava e consolidava os **prêmios-aquisições** visando ampliar o acervo de obras do MACC. Essas aquisições tinham como perspectiva cultural a formação do gosto estético do público, que ainda mantinha-se resistente às obras modernas e contemporâneas.

Devido ao entusiasmo dos três primeiros salões, a crítica jornalística local enfatizava e enaltecia a população de Campinas como um "povo" propenso as artes.³⁶ Entretanto, os parâmetros do

³⁶ "(...) *E comove-nos auscultar a receptividade do povo ante tal cometimento - êle, em atitude, vibrátil, audaz, contaminado e contagiante - proporcionando-nos aquilo de que se revigoram os processos culturais: curiosidade, interesse, aceitação, identificação, vivência (...) sensibiliza-nos, também, apercebermos-nos de que Campinas já não mais é esfinge passivamente provinciana, debruçada sobre anquilosados e tabéticos padrões de arte acadêmica ou puramente mimética, e, sim, alguém de contestura renovada, à espera de revelações as mais desconcertantes e vibráteis (...)* E com isso, constata-se a presença dia a dia maior de novas e esclarecidas elites, elas mesmas repudiando o imobilismo, ou a negação, ou o

"novo", apreciado por essa população, ficavam a mercê de uma tensão entre as noções de "feio" e de "bonito" nas obras de artes, exprimindo a falta de capital cultural e artístico.³⁷ O fato que pode explicar essa carência cultural decorre do surgimento tardio da idéia de "modernidade" bem como da ausência de um "campo cultural erudito" proveniente de instituições que legitimassem os artistas e as obras modernas como, por exemplo as Universidades, as galerias, os museus, os leilões etc.

O surto do mercado de artes plásticas no País, na década de sessenta e setenta, acompanhou uma tendência internacional que vinha se processando desde as primeiras Bienais. Neste sentido, vale apenas debruçarmos sobre as análises realizadas por Durand³⁸ a respeito da emergência do mercado de arte no Brasil, resvalando no campo cultural de Campinas. Para Durand o mercado de artes

desconhecimento da existência de poderosas forças criadoras (...)" Milani, Jacy. 2^o. Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas, (Catálogo). out. 1966. (grifo meu).

³⁷ "(...) Significação, no caso, é a dimensão e a densidade do diálogo que o artista sugere ao observador atento; é o nível em que capta os aspectos atuais da nossa condição. Daí a irrelevância do bonito ou do feio e a importância do poder de revelação da obra (...) Criatividade não é a novidade fácil, o achado superficial: é a formulação do que não havia sido tido, é a concreção (...) é a proposta de nova racionalidade (...) Na pintura ou na escultura, ver não é procurar gozos sublimados, é ser estimulado a pensar o que somos e o que nos envolve (...)" Ferro, Sérgio. 3^o. Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas, (Catálogo). out. 1967. (grifo meu).

³⁸ Durand, José Carlos. "Mercado de Arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, N. 02, Vol. 1, out. 1986, p. 55-67 e "Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo (1947/1980)". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, N. 13, Ano 5, jun. 1990, p. 101-11.

plásticas nacional, particularmente do eixo Rio-São Paulo, consolidou-se em virtude da presença de instituições difusoras tanto das obras de artes quanto dos artistas como as galerias, os leilões de arte, as feiras livres, os salões regionais e nacionais e da atuação de instituições formadoras de profissionais nas universidades e nas escolas de nível médio.

Além do mais, o advento do "milagre brasileiro" propiciou à frações do grupo dirigente, o escoamento do excedente econômico aplicando-o na aquisição de obras de artes. O início dos anos setenta marcam ainda a renovação de uma burguesia ávida e propensa a adquirir um capital cultural, a fim de se diferenciar dos assalariados e da classe média da população. A renovação do quadro dos dirigentes do País, pós-golpe de 1964, acompanhava o processo de concentração de renda e a formação de um gosto da "elite", marcado pela necessidade de distinção social através da exclusão social e cultural.³⁹

³⁹ O início da década de setenta marcou a progressiva mudança no Salão, como veremos adiante. No entanto é importante assinalar a emergência da repressão política nesse período: "(...) o Grupo Renovação, que surgiu no começo dos anos 70, para protestar contra as mudanças - para pior - que ocorreram no (...) Salão de Arte Contemporânea, e contra, também, a ditadura vigente. Vários artistas foram presos, o que provocou uma mudança radical na arte de Campinas. A ditadura militar fomentava o medo nos artistas - foi uma época terrível, onde o nosso trabalho ficava sujeito à censura prévia. Lembro-me que um coronel examinava obra por obra, antes de qualquer mostra ou exposição; predominava a produção tipo água com açúcar (...)" Clodomiro Lucas, compromisso com a arte e com a ecologia. Caderno Viver. Diário do Povo, Campinas, ANO 15. N. 615, 12 fev. 1989. (grifo meu).

Os Salões de Arte Contemporâneas de Campinas transformam-se num desdobramento e expansão do mercado de artes plásticas da capital paulista. Como vimos anteriormente, a soma de artistas da capital paulista era superior à de artistas de Campinas, interior e demais estados. Essa concentração de artistas paulistas, além de abrigar uma perspectiva estética - o Concretismo -, enfocava ainda a organização empresarial do mercado artístico da capital trazendo no seu bojo os interesses de *marchands*, galerias de artes e leiloeiros.

Os anos setenta revelam as expansões, consolidações e crises que se refletiriam nas obras dos artistas inseridos no mercado de arte. A própria idéia de "vanguarda" deixava de ser o eixo norteador das realizações artísticas em virtude da efetiva consolidação do experimento, exercício e também da criatividade sem haver a intermediação do "choque", como uma atitude de ruptura para com o passado. O mercado de arte forçava e esvaziava o processo criativo ao impingir o "novo" sobre as obras modernas e contemporâneas. Em conformidade às exigências do mercado artístico este, ao exigir dos artistas uma produção "padronizada" da obra de arte, esvaziava-a em termos estéticos e sociais de maneira análoga aos procedimentos acadêmicos.

O poder público articulava os salões aos moldes de uma política cultural cujo enfoque era notadamente didático. Contudo, nesses salões, estava subjacente a perspectiva comercial legitimando determinadas obras e artistas inscritos e sustentando

os movimentos financeiros das galerias, dos *marchands*, dos leilões da capital paulista e do incipiente mercado de Campinas. Em 1974, os salões regionais e nacionais sofreram uma reorientação em virtude da crise do petróleo do ano anterior e do malogro do "milagre brasileiro". A falta de capitais disponíveis e em circulação, restringiu às aquisições das obras de artes tanto pela pequena burguesia quanto pela fração dirigente, provocando assim o refluxo no mercado de arte.

Em Campinas, foi implantada uma nova orientação sintonizada com as crises que vinham passando o mercado de arte: filtra-se o números de expositores; estimula-se a qualidade dos trabalhos expostos e a aquisição das obras; preserva-se a imagem e as obras dos artistas já consagrados e, por fim, estimula-se a formação do gosto do público. No Salão de 1974, encontramos essa transição do esgotamento do mercado a função exclusivamente didática.

*"(...)O ponto de partida para os reajustes propostos no 9º Salão (...) foi a verificação da inegável crise de representatividade e interesse que cerca, há algum tempo, as iniciativas desse tipo. Grande parte dos artistas brasileiros têm se recusado ao confronto, por motivos tão sutis quanto diversos, que vão desde a oposição ao suporte institucionalizado até, em certos casos, o medo de correr o risco de eliminação num cotejo competitivo, com desvantagem para suas imagens no mercado (...)"*⁴⁰

⁴⁰ Pontual, Roberto et al. 9º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas, (Catálogo) 07 jul. 1974.

Essa reorientação incidiu nas inscrições dos artistas e na perspectiva do poder público. Mais do que um evento competitivo estimulou-se a crítica e o balanço da arte contemporânea valorizando assim os artistas convidados. Neste aspectos, os dois últimos salões são caracterizados pela difusão documental e didática da produção nacional.⁴¹ A reformulação dos salões ocorreu concomitante ao refluxo e ao desinteresse dos artistas para com os salões da Cidade, passando a ser designado como instância comprometedora dos artistas e como instituição anacrônica.

Começava a ser sinalizado o desinteresse por parte do Poder Público na sustentação financeira dos salões de Campinas.⁴² No

⁴¹ "(...) A esse respeito, em artigo de abertura do IX Salão intitulado "Justificativa do Salão", os críticos (...) afirmavam: "Havia à nossa frente duas opções. Uma, a abertura radical, que suprimisse o lado competitivo do certame, enfatizasse as pesquisas de vanguardas e transformasse o 9º Salão numa promoção experimental. Outra, a opção documental, não no sentido nostálgico de uma arte vivida e acabada, mas sim no de apreender e demonstrar a vitalidade de um setor ora emergente da arte brasileira (...) A segunda opção pareceu-me melhor, em função do caráter necessariamente informativo e didático de que se deve revestir um salão nas condições específicas de Campinas". Os célebres Salões de Arte podem voltar à cidade. *Correio Popular*, Campinas, 12.fev.1984.

⁴² "(...) *Caro* - Tudo isso porque a municipalidade não assumiu o papel que lhe cabe. Ela permitiu que os críticos acabassem com um veículo de difusão importantíssimo como era o Salão. Esse fato é fundamental. Nos últimos dez anos, o Salão nunca teve uma direção segura, sempre esteve entregue a funcionários não especializados que se viram envolvidos pela máfia da crítica brasileira. Esses críticos transformaram o último Salão num simples seminário, imagine, e além disso manipulando arbitrariamente a verba municipal destinada ao Salão (...)

Perina - O Bernardo [*Caro*] tem razão num sentido: os críticos traziam como convidados os grandes valores de fora e não procuravam saber se existiam valores na terra.

Biojone - É, a turminha da terra dançou não há dúvida, faltou a esses críticos um reconhecimento real do nosso trabalho.

final da década de setenta ocorreu a interrupção temporária dos salões, retornando em meados dos anos oitenta. O refluxo, tanto do salão e quanto do mercado de arte contemporânea local significou a volta de um discurso e de uma prática acadêmica. Esse retorno, vinha se processando no início dos anos setenta à medida em que os grupos locais "modernos" eram preteridos aos artistas dos grandes centros. Através da crítica na imprensa fora aberto espaços para a inserção da arte acadêmica a partir de dois enfoques: o primeiro, dizia respeito à concepção da arte moderna designando-a com os mesmos critérios da década de quarenta e cinquenta.

*"(...) se pode demonstrar que a diferença entre uma e outra concepção artística é de qualidade e não de época, que a pureza e o refinamento da obra de arte são frutos mais de estudo, de amor e de um incomum espírito de sacrifício mesmo nos melhores dotados, que de teorias, dialéticas ou sofismas, é o caso de perguntar-se porque se continuam a quebrar lanças com indisfarçadas veemência a favor duma convencional arte que se resolveu batizar pomposamente "de arte moderna", que serviu e serve, até hoje, a reunir num só feixe as mais disparatadas concepções que, se deixadas livres de agir e mandar, conduziriam fatalmente à decadência definitiva da arte, em especial a pintura, para gaudío dos que, numa arte estéril, pudessem pontificar à vontade, já donos absoluto dum campo em que nem ciclos nem estilos apresentam influências e características formais (...)"*⁴³

Afinal, temos toda uma documentação que prova que o Grupo Vanguarda teve ressonância nacional e internacional (...)". Gomes, Eustáquio. *Vida, paixão e crise na arte contemporânea na cidade de Campinas*. Correio Popular. Campinas, 21 fev. 1982. (BPM).

⁴³ Amêndola, João. *Temas Velhos e Sempre Novo*. Diário do Povo, Campinas, 28 abr. 1974 (BCM).

O segundo aspecto compreendia a feitura do discurso pontual, restrito e particular ao "mundo artístico" da Cidade, como se a produção local bastasse por si só ao expressar a competência artística e cultural limitada à formação amadorísticas no mercado de arte, sustentado exclusivamente a partir do "universo" de instituições e práticas que, embora, classificadas em acadêmicas, extrapolam às hierarquias internas do campo cultural assinalando visões de mundo difusas sobre a Cidade e o movimento de expansão e internacionalização dos bens simbólicos e culturais.

"Juízos temerários, resultantes da ignorância e da má fé, querem dar a entender, que só de uns anos para cá, Campinas começou a viver uma fase de imensas atividades artísticas, quando tivemos, num passado recente, período de extraordinária vibração (...) Campinas, felizmente, no campo das artes, sempre contou com elementos abnegados e idealistas. (...) Iriamos longe se continuássemos a mencionar nomes (...) comprovando que Campinas foi sempre um celeiro de notáveis e abnegados artistas, voltados inteiramente para as artes, sem visar recompensas materiais. Pouco a pouco, iremos recordando esses nomes, voltando no tempo e relembando tudo que eles realizaram, com extrema dedicação, no campo das artes, para demonstrar que não foi preciso vir gente de fora para Campinas ser um grande centro artístico".⁴⁴

No entanto nos anos oitenta, a incipiente presença das Universidades fomando artistas profissionais para o mercado de trabalho bem como a interdependência desse "mercado" com a produção do eixo Rio-São Paulo, choca-se com a prática acadêmica

⁴⁴ B. EME. *Artes - As Artes em Campinas*. *Correio Popular*, Campinas, 06 abr. 1977 (BCM). (grifo meu).

de arte. Por outro lado a referência ao passado e aos artistas acadêmicos são epifenômenos locais que invocam o retorno às origens tradicionais do pequeno "universo" artístico da Cidade. Isto é existe setores conservadores que mantêm uma repulsa aos artistas, as idéias e experiências atualizadas e externas ao campo cultural como se a "universalidade" da arte e da cultura pudesse ser resumida, simplificada e circunscrita às determinações locais.

Capítulo 04:

O Caracol e o Caramujo: Artistas & cia na Cidade.

1. "Campinas Artística" e o "Artista Campineiro".

Nos anos setenta ressaltava-se de maneira recorrente na imprensa, a disputa simbólica entre duas academias de letras existente na cidade. De um lado, a **Academia Campinense de Letras** propondo a substituição do nome dos nascidos em Campinas - de *campineiro para campinense* -, alegando que o termo "campineiro" encerrava uma adjectivação "rude", "plebeu" e "não erudita".¹ Do outro lado a **Academia Campineira de Letras** assume a defesa do modo tradicional de expressão da população independente dos "acertos" gramaticais, valorizando as designações recorrentes e habituais dadas através da história.

¹ "(...) considerando o *campineiro* um termo rude, plebeu, não erudito, querem impor o pedante e pretensioso *campinense*, pois a baixa condição da palavra na escala social da Gramática não condiz, dizem eles, com a importância e a dignidade de pessoas de alta posição nas Letras campineiras (...)". Pupo, Benedito Barbosa. *Campineiro, sim! Com muita honra!*. **Correio Popular**, Campinas, 15 fev. 1974. (BCM). (grifo meu).

Denotava no interior desta proposição - entre ser os nascidos *campineiro* ou *campinense* -, não só uma compreensão de posições de *status* conferido a uma "elite" intelectual como também encerrava uma disputa simbólica pelo reconhecimento entre as distintas academias. O reconhecimento de *status* é designado pelo fazer, pela atividade laboriosa em consonância com o capital cultural. A valorização positiva do trabalho intelectual em contraposição ao trabalho manual assegurava, para a Academia Campinense, a necessidade de marcar distinções culturais entre grupos e frações de classe no que tange ao acesso à formação cultural. Para essa instituição, o trabalho intelectual correlacionava-se com a identidade contemporânea dos nascidos em Campinas diferindo-se da compreensão de origem que ressaltava o trabalho "braçal", realizado pelo "camponês" desprovido de "instrução".

"(...) Dizem os tais "imortais", que seria uma vergonha para eles, gente erudita, serem qualificados como "campineiros", que serve para designar profissão de gente rude e inculta, como eram os povoadores de Campinas, no início. Na posição em que estão, de mentores intelectuais de nosso povo, constituindo por isso a elite, a nata, não podem eles ser equiparados a simples trabalhadores braçais, homens do campo, desprovidos de instrução. Assim, se batem pela substituição de "campineiro" pelo "campinense" (...).²

² *Um fato em foco - Campineiros serão campinenses?. City News de Campinas, Campinas, 10 mar. 1974. (BCM).*

Essa querela fora assimilada através da imprensa como uma disputa que, em seu âmago, contém questões de fundo que a princípios considero fundamentais para a compreensão de uma época, vivida pela sociedade brasileira. Nos anos do autoritarismo emergiu uma "fala" oficial traçada, ora de maneira escancarada como negação e exclusão das diferenças políticas, sociais e ideológicas, ora diluída como uma luta política traçada simbolicamente através de instituições, que não exclusivamente o Estado. O aspecto interessante não é particularmente o ufanismo nacionalista sobre o Brasil ou o bairrismo sobre Campinas, mas sim a possibilidade de um discurso de exclusão ter sido acionado e levado a cabo dentro de uma perspectiva de embate político e social no interior de uma "comunidade".

"(...) Estas pessoas esclarecidas condenam igualmente os "entreguistas". Os campineiros natos, que vão na onda, levados por dois ou três elementos, que lideram o movimento, que tenta, inclusive num golpe de audácia, conseguir do Poder Público municipal a oficialização do termo "campinense" (...) Vejam só, senhores leitores, a confusão que essa gente causaria caso a pretendida mudança se concretizar, cuja única justificativa é encontrada no desejo de tumultuar, de subverter o nosso ambiente (...) Que uma escassa minoria de elementos que, não se integrando em nossa comunidade, está fazendo onda é verdade. Todo mundo, na cidade sabe disso. É um fato, que ninguém pode negar. A atividade subversiva dessa gente está em foco, mas também é fato que Campinas não está impassível diante de tal atentado".³

³ City News de Campinas, Op. cit. (grifo meu).

A nomenclatura utilizada denuncia os chavões de uma época autoritária. Porém essa cristaliza uma disputa simbólica no interior da Cidade onde o reconhecimento e a legitimidade social, política e cultural exprime-se a partir do universo de uma "comunidade" fechada, onde os seus membros se reconhecem mutuamente negando à atuação de "*uma escassa minoria de elementos que, não se integrando...*" são capazes de cometerem "atos subversivos". Ou ainda, a designação assume o aspecto de previsibilidade de reconhecimento no "horizonte" pois "*..Todo mundo, na cidade sabe disso...mas também é fato que Campinas não está impassível diante de tal atentado*".

Essa previsibilidade de reconhecimentos entre os "membros" da Cidade impulsionava determinados interesses de grupos sociais. Ela caracteriza e dimensiona os limites, as fissuras e as disputas como esteio do processo de construção social de uma identidade que mescla 1º. a contraposição a todas as designações que "ferem" essa suposta unidade "*campineira*"; 2º. o uso ideológico e unificador em nome de uma pretensa entidade abstrata - chamada "*Campinas*" -, desconsiderando as contradições sociais no interior da mesma e da sociedade brasileira por fim 3º. apesar das transformações econômicas, as relações sociais entre os grupos hegemônicos pautavam-se por mediações de reconhecimento mútuo, designadas pelo seu caráter comunitário e informal mantendo espaços de persuasão para com os de "fora".⁴

⁴ "(...) A questão é, portanto, tocar para frente, pois enquanto "os cães ladram a caravana passa". Somente com o nosso desprezo

Um fato exemplar que ocorreu no início da década de setenta, em termos público, que pode exemplificar esses pontos de vistas foi a desavença entre o Prefeito, a comunidade e um programa humorístico de TV.⁵ Tal programa impulsionou e deixou às claras recalque que evidenciavam uma negatividade sobre a identidade do campineiro.⁶ Essa polêmica suscitou escárnio das populações de outras cidades, bem como deixou transparecer os limites de

às piadas com que nos brindam os engraçadinhos da TV e de outros setores, podemos fazer frente ao movimento de descrédito de Campinas e vencê-lo. A medida preconizada por adeptos do "campinense", de substituir por esta palavra o nosso rude, mas músculo "campineiro" é uma maneira de dar razão aos que, generalizando um fenômeno comum a todas as comunidades, querem maldosamente qualificar pejorativamente os que nasceram em Campinas ou nela vivem... Que importa que os suínos sujos queiram borrificar lama por onde passam. Sigamos a caminhada célebre com passos rápido, ao compasso lendário do Bandeirante (...)". Pupo, Benedito Barbosa. A carta de um velho amigo. *Correio Popular*, Campinas, 03 maio 1974. (BCM).

⁵ Programa humorístico da TV Record de São Paulo (Canal 07) com Ronald Golias, Renato Aragão e outros.

⁶ "(...) Bem andou o prefeito de Campinas em representar perante o governo federal contra algumas emissoras de televisão, que em programas de auditórios vêm insistindo em piadas agressivas e de mau gosto contra o bom nome da gente campineira (...) Esse é um fenômeno psicológico-social bem conhecido. Talvez reflexo da secular "luta de classe" de que nos falam alguns autores e estudiosos da história e dos fenômenos coletivos. Não podendo resolver doutra maneira os choques e tensões originários da competição, os grupos sociais que se anulam apelam para a agressão verbal, a crítica, a irônica mordacidade, a piada, o boato, a anedota, a estória, a lenda, o mito, a maledicência, o apelidamento, a caricatura, com que visam a exaltação própria e a humilhação do grupo rival (...) Em resumo, como dissemos, tais epíteto, apenas refletem uma situação social subjacente. A disputa pelo prestígio entre ricos e pobres, senhores e escravos, proprietários e não-proprietários, adventícios e filhos da terra (...) trabalhadores e donos do capital, dirigentes e subordinados, classes superiores e classe mal colocadas na pirâmides social.

Cidade industrial, forte, rica, altamente politizada, cosmopolita, de nível estudantil avançado, saudável, bem urbanizada, centro regional de largo raio de influência, com universidades notáveis e uma imprensa tão boa quanto a da

persuasões locais em virtude do uso e do alcance dos meios de comunicação de massa. Em contrapartida as autoridades locais impulsionaram e mobilizaram apelos, em nome da moral da "família campineira", para que a Polícia Federal censurasse tal programa.

Essa polêmica poderia passar despercebida como fato anedótico insignificante. Porém, ela mesmo encerrava determinadas fissuras na forma de ação e de concepção sobre a Cidade. A primeira dizia respeito quanto ao uso de categorias e de conceitos políticos como "*luta de classe*" para expressar a existência de contradições sociais, mediadas e inscritas por relações jocosas que extrapolam o controle político e repressor⁷. Segundo que ela também dizia respeito ao universo local, onde é pontualizado fronteiras e atritos entre cidades do interior bem como demarcava a ligação e a atuação "estreita" entre a "autoridade" e a população. Mesmo sendo considerada cidade de porte médio em termos populacionais, recorria-se ainda a figura do prefeito - como a "autoridade máxima" - na defesa da "comunidade" de 400 mil habitantes!

capital. Campinas, filha que é de Jundiaí, donde se desmembrou, não poderia deixar de levantar a ciúmeira geral, no desafio a que soube responder, passando à frente de outras cidades, mais antigas mais tradicionais, porém menos audaciosas e inteligentes. Não podendo superá-la, nem sabendo perdoar, apelaram (...)". Brandão, Adelino. *O protesto de Campinas*. Correio Popular, Campinas, 14 fev. 1973. (BCM). (grifo meu).

⁷ O protesto da Prefeitura frente a emissora de Tv fora encaminhado através do Departamento de Polícia Federal. Ver: *Prefeitura protesta contra afrontas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 fev. 1973 (BCM) e *Bravo*, "Cidadão Lauro". Correio Popular, Campinas, 10 fev. 1973. (BCM).

"(...) Ainda no decorrer da entrevista à imprensa, o prefeito disse que jamais admitirá que humorista de TV abusem do nome de Campinas, "ofendendo a nossa dignidade, a nossa tradição. Como a mais alta autoridade da cidade - enfatizou - jamais admitirei que o nome desta Cidade seja objeto de brincadeira, de calúnia, de avacalhação. E conclui suas declarações: "Não estou aqui para ser artista de televisão ou artista de vídeo. Estou aqui para defender a família campineira; estou aqui para defender o alto nome que Campinas vem mantendo desde a sua fundação, há duzentos anos (...)"⁸

Autoritarismo à parte, pode-se vislumbrar a necessidade de manutenção de uma idéia de "cidade" que se perpetuaria indeterminadamente.⁹ Quando a "autoridade máxima" fala em nome da população defendendo a "família campineira" ele não está exclusivamente conjecturando em termos morais, conservadores,

⁸ Prefeito reafirma: não aceita calúnia. Folha de São Paulo, São Paulo, 06 fev. 1973. (BPM). (grifo meu).

⁹ No início da década de oitenta, um outro Prefeito intervem junto a uma emissora de televisão: "(...) Mais uma vez o animador-mor dos domingos consegue tirar proveito da cidade de maior poderio cultural do Estado e quem sabe até do País. Existe, inclusive quem acredite ter sido possível a proeza, apenas porque o momento político da cidade assim o permitiu e ou a forçou e ou facilitou. A tese sustentada por muito parece ter fundamento principalmente se for levado em consideração o fato de que uma proibição por parte do chefe interino do executivo, à participação da cidade no programa, o colocaria contra uma boa parcela da população, da qual grande parte tem direito a voto.

A medida mais sábia teria sido mesmo o impedimento da participação (...) Ao invés disso, porém preferiram enfrentar primeiro o vexame, para, depois então refutar a conduta do animador e de sua produção (...) Se, se pensou em preservar o nome de Campinas quando aptou-se pela apresentação da Sinfônica e se querem realmente continuar preservando o nome da terra de Carlos Gomes, alguém, com poderes para isto, deve impedir que Campinas se curve diante de um corpo de jurados sem nenhuma competência e se exponha ridicularmente diante de tantos que ainda a consideram um berço de cultura". Vitória de Silvio Santos no "cidade x cidade". Correio Popular, Campinas, 15 abr. 1980. (BCM).

retrogrado etc., mas sim na possibilidade de estabelecer um sistema de disposição - um *habitus* - reconhecido e legitimado pela "comunidade" como uma atuação condigna na defesa da "tradição campineira". Tal perspectiva não assinala exclusivamente o universo interiorano, bairrista e provinciano onde as relações sociais se estabelecem tête-à-tête entre os 400 mil campineiros! Vai mais longe, ao estabelecer fronteira do que é permissível bem como assume o caráter homogêneo de uma prática política que esconde ou dissimula as diferenças sociais.

As designações da cidade de Campinas, nesta perspectiva, extrapolam as marcações de tempo, de lugar e de história onde o sentimento de pertencimento e de identidade culturais equivale a circunscrever os fatos, as idéias e os valores artísticos e culturais como inerente à "gente campineira". O sentido a-histórico e tradicional revela e se desdobra de forma ufana no campo cultural. Não é de todo absurdo que ainda, até hoje, se encontra em escritos e debates públicos as designações de existência de uma "cidadania campineira", ou mesmo, de uma "república de campinas".¹⁰

¹⁰ "(...) Ora, não vivi nunca em Campinas, mas fui educado como cidadão campineiro. Campinas, na verdade, já desde o século passado, é um dos poucos lugares do Brasil em que emergiu o cidadão. E fui educado como campineiro mesmo em São Paulo, lendo os muitos livros sobre Campinas. Nem sou o único cidadão da República de Campinas em missão no exterior: há o caso de Geraldo Sesso, João Falchi Trinca e tantos outros espalhados pelo Brasil e o mundo: ouvi dizer mesmo que há descendentes de campineiros que nunca viram Campinas e cultuam assim mesmo a cidade (...)". *Campinas dá samba e romance. Domingo Cultura*. Correio Popular, Campinas, N. 29, 20 fev. 1983. Suplemento.

Ora é usada para ressaltar as desavenças, ora é enfatizada dentro de uma perspectiva irônica e lúdica. O mais sério é quando essas colocações são tomadas à risca como arcabouço mistificador e revelador de uma atuação artística e cultural inerente à Cidade, denotando muito mais uma ausência e um vazio cultural do que necessariamente uma produção impulsionadora do acesso à democratização da cultura. Chama atenção para esse fato a necessidade de inferir a noção de cidadania, destituída de atributos políticos e sociais da e na sociedade brasileira para se reportar como atributos necessários do fazer arte e cultura da "gente campineira".

E mais, essa forma de conceituar a "cidadania" expõem as diferenças e as contraposições para com aqueles que são de "fora": os "estrangeiros".¹¹ Essa noção limitada de "cidadania"

¹¹ "(...) Régis - Mais aí tem um fator interessante. Por exemplo, o que eu produzo desde 72, venho procurando objetiva e insistentemente integrar na produção de Campinas. Eu acho que agora é que estou começando a convencer Campinas a me aceitar um pouco. A primeira vez que tive possibilidade de colaboração sistemática em jornal foi com o "Jornal de Hoje", oito anos depois que eu estava na cidade. E agora estou tendo com vocês. Então há esse problema, do elemento que vem de fora, que gostaria de se integrar, mas que não encontra maleabilidade, facilidade de aceitação.

Roberto - Acho que isso não ocorre só com os que vêm de fora, mas inclusive com os que já estão "dentro".

Borges - Aliás, essa questão de Campinas ser uma sociedade fechada já vem de longe. Nós precisamos criar o nosso próprio espaço.

Eustáquio - Acho que é o momento oportuno desse espaço ser criado porque aquele núcleo de produtores de cultura tradicional e completamente defasado perdeu totalmente a força (...). Campinas: centro ou periferia cultural?. Domingo Cultura.. Correio Popular, Campinas, N. 01, 08 ago. 1982. p. 5. Suplemento. (grifo meu).

exprime, no campo cultural, a possibilidade de inferir indicadores sugestivo sobre a atuação artística e cultural na Cidade. A primeira é a marcação restrita à idéia de território, enquadrando-se na valorização de uma produção cultural local passível de ser "exportada" e "importada". Tais visões não se remetem necessariamente sobre a expansão do mercado de trabalho para artista. Ela abriga dicotomias como a existência do "artista campineiro", do "artista da Unicamp" e do "artistas de fora"¹²; "exportação" cultural nos anos setenta¹³ e "importação" cultural nos anos oitenta.¹⁴

12 "(...) acho que grande parte do pessoal que vive uma experiência intelectual na área de arte da Católica, da Unicamp, tenho a impressão de que seria uma coisa que deporia contra eles o fato de eles se apresentarem como artistas de Campinas. Eles são artistas da Unicamp, da Católica etc. (...)" *Campinas: centro ou periferia cultural?*. Domingo Cultura. Op. Cit. p. 5.

13 "(...) Campinas parou (...) Então o que fazer? Preparamos os nossos melhores e exporta-los (perdoem-nos a expressão) para outros centros artísticos e culturais. Carlos Gomes não se fez na Itália? Maria Monteiro também? Não temos em nossos meios uma Niza de Castro Tank que já percorreu o mundo? Não possuímos um Marialva que provou sua força de vontade e seu domínio (...) Os 7 sábios da Grécia tornaram-se célebres por que não viveram em suas cidades de origem (...)". Provou na Itália a sua classe: quem ampará a sua carreira!. *Correio Popular*, Campinas, 1973 (BPM).

14 "(...) A gente tem discutido bastante sobre o movimento cultural campineiro e agora o dr. Sebastião disse que Campinas de certa forma é periferia de São Paulo e tem seu lado positivo porque a gente **pode importar** os grandes espetáculos e negativo porque essa importação de certa forma abafa os movimentos culturais da cidade. O que a gente tem sentido é o seguinte: **qualquer espetáculo de qualquer nível tem vindo a Campinas e ocupado os espaços dos artistas de Campinas, inclusive manipulado pela televisão e levando uma grande renda da cidade (...)**". *Caros senhores, qual é a política (cultural)?*. Domingo Cultura, *Correio Popular*, Campinas, N. 09, 03 out. 1982. p. 5. Suplemento. (grifo meu).

Ou seja, ao enfatizar a produção cultural a partir de uma base territorial local portadora de uma dualidade entre os artistas de "fora" e os artistas de "dentro", explicita diferenciações interna e externa entre o "centro" e a "periferia" cultural; entre a província e o eixo Rio/São Paulo; entre a inserção, ou não, no circuito de produção nacional e internacional. Neste aspecto o "espaço territorial e cultural campineiro" configura a) uma dimensão do embate político e de ocultamento das disputas ideológicas entre grupos sociais; b) a imposição de uma visão nostálgica e idílica da história cultural da Cidade; c) a condescendência dos "artistas tradicionais" para com a fração dirigente d) as limitações e restrições quanto à formação profissional dos artistas "amadores" e, por fim, e) a ausência de uma possível autonomia cultural.

Ou ainda, se insere como uma **vocação artística local** impulsionadora de determinadas regras e posturas artísticas inerente e legitimada entre os "pares concorrentes". A idéia de uma pretensa "*identidade campineira*" assume o marco de referência e de estímulo ordenador da produção artística e cultural, sendo possível adjetivá-la positivamente a partir das noções de "*Campinas artísticas*" tendo como correlato a essa proposição, o "*artista campineiro*". Tal perspectiva, configura o aspecto positivo sobre as realizações artísticas e culturais como *da e para a cidade* de Campinas. Por outro lado enfatiza de maneira incongruente as limitações de uma possível autonomia no campo cultural. Limitações que envolvem várias instituições e agências

culturais dentro de um discurso que se auto-reproduz e se auto-elogia constantemente, deslocando e atrelando o fazer artístico como capacitação dessa pretensa unidade.¹⁵

A própria denominação da Cidade como "terra das artes", "berço da cultura" ou mesmo "campinas artística" e "artista campineiro" compreende a feitura de um lógica que incide na ausência de autonomia do campo cultural. Mais do que produção artística e cultural, são enfatizadas atividades sociais de grupos hegemônicos que buscam reproduzir determinadas relações de poder com características de distinção e de exclusão social. Quando enfatizam e enaltecem a Cidade, como esses epítetos, recorrem-se geralmente a uma história dos sucessos artísticos legitimado pela fração dominante. Voltando-se ao passado de maneira nostálgica, enaltecendo as qualidade de determinados artistas e ou de determinadas instituições e eventos como realizações inerente à Cidade.

15 "(...) Esse hábito de se chamar Campinas de centro cultural me parece que tem pouco de verdade, de auto-elogio e de confusão... O lado que eu acho de auto-elogio é que, porque houve um dia na cidade um Guilherme de Almeida e um Carlos Gomes não autoriza que uma cidade se deite em cima de cadáveres e fique abanando, não é? Então a cidade fica se elogiando à custa de uma coisa que foi e que nem sempre está sendo na medida em que poderia, dado o porte da cidade e das instituições... Na realidade, o que percebo, nestes dez anos que estou aqui, é o seguinte: há muita gente preocupada com a produção cultural; há pouca gente olhando isso a sério. Isso faz com que pseudovalores, que atingiram um status mais social que artístico, formem certos núcleos de manifestações cultural que apresentam um produto, às vezes, lamentável, esses grupos quase se ofendem quando um outro grupo ou alguém em particular resolve fazer alguma coisa (...)" *Campinas: centro ou periferia cultural?*. *Correio Popular* (Domingo Cultura), 08 de agosto de 1982, N^o. 01, p. 4.

É o caso, por exemplo, da atividade musical de Carlos Gomes. Ainda persiste um estigma, um mito em torno do seu nome e de sua família. Carlos Gomes é constantemente lembrado como alguém que possuía uma disposição artística e musical, fomentadora de uma imagem histórica positiva para com a produção cultural da cidade.¹⁶ Ou ainda, no mais das vezes, a sua trajetória de vida é lembrada em termos negativo quando ocorre desestímulo e obstáculos a atividades do artista visionário. A história de vida do músico é constantemente referenciada como a do artista que obteve sucesso no exterior, morrendo na miséria no Pará.¹⁷

Em menor escala o ciclo cinematográfico na cidade ainda é reverenciado para alguns setores de maneira "ufanista", ora como expressão de uma produção que marcou a cidade com a "meca do

16 "(...) Escolhemos Carlos Gomes para patrono da ABAL [Associação Brasileira "Carlos Gomes" de Artistas Líricos] porque Campinas tem obrigação de cultuá-lo. Ele só não é maior porque a maioria da população já não é ligada com as raízes da cidade, e isso desprioriza a cultura. Mas Campinas sempre será o berço do maior compositor de ópera das Américas; nem nos Estados Unidos - com grande teatros de ópera - tem um compositor operístico como Carlos Gomes (...)" *Diário do artista lírico comemorado com festa. Correio Popular, Campinas, 27 jun. 1986. (BPM). (grifo meu).*

17 "A história conta das negativas dos homens públicos desta cidade de Antônio Carlos Gomes, em sua época. O fato se repete na atualidade: da mesma forma como se repudiou o gênio musical das Américas, parece agora que Campinas confirma o conceito de destruir tudo que é histórico e de não ajudar seus filhos que, por ventura, possam engrandecer seu nome? Por que os homens públicos da cidade estão se omitindo? ou será apenas problemas burocráticos que se apresentam intermináveis, prejudicando assim o bolsista? (...) Será coincidência apenas que novamente alguém do Pará [fala-se aqui, do ex-Ministro Passarinho] socorra um outro campineiro que não Antônio Carlos Gomes?". *Prefeitura não deu bola mas cantor vai à Itália. Diário Popular, Campinas, 28 mar. 1973. (BPM).*

cinema nacional" ou mesmo como a "Hollywood" brasileira.¹⁸ Os anos setenta à década de oitenta, compreende a continuação do terceiro ciclo cinematográfico na cidade com produções voltadas para o "mercado" com financiamento estatal (Embrafilme) e produções experimentais em Super-8, 16mm e cinema de animação infantil.¹⁹

Não escapam a essas visões "tradicionalistas" sobre a produção artística e cultural todo um elenco mistificador e saudocista do que era - e, ainda é - a produção da Cidade, acentuando a capacitação da "arte campineira" e do "artista campineiro" dentro de uma rede de relação onde nega-se a universalização e internacionalização da arte e da cultura ao enquadrá-la de maneira singular e autoritária como atributos locais. Isto é ao enfatizar a pretensa existência da "arte" e/ou mesmo do "artista campineiro" instauram-se incongruências na própria dinâmica da criação artística, bem como em qualquer outro

¹⁸ "(...) Cinqüenta anos depois do primeiro filme aqui realizado, o cinema em Campinas, torna-se colorido, com J. Davila. Várias circunstâncias favorecem hoje a cinematografia brasileira. Além de outros fatores positivos como a existência de capita, de organização e de equipes técnicas, o ciclo atual é ainda favorecido por medidas governamentais (...) **Campinas poderá ser, de fato, a "hollywood brasileira"**. A crença de J. Davila no futuro de Campinas como centro cinematográfico de grande magnitude, é oriundo dos atributos que ela tem: excelente clima, posição geográfica, lindas paisagens, arquitetura, fazendas, que se constituem em belos cenários (...) **Esperamos, portanto, para ver se realizam o sonho e os prognósticos daqueles, que desejam ver Campinas erigida em grande centro cinematográfico do continente (...)**". Pupo, Benedito Barbosa. *A promissora indústria cinematográfica*. Correio Popular, Campinas, 27 fev. 1977. (BCM).

¹⁹ Sobre a produções dos anos setenta até os dias atuais ver: Ribeiro, Suzana et al. *O Cinema Campineiro dos anos 20 até os anos 80*, Campinas, 1989 (mimeo).

campo da ciência.²⁰ Podendo incorrer prejuízos sobre o fazer artístico, ao se particularizar a criação a partir de e para Campinas.

Não é de todo absurdo que, como referenciei nos capítulos anteriores, a insistência de um discurso e de uma prática artística circular e excludente para com determinadas expressões culturais "universais", revestem-se em disputas simbólicas reprodutoras de relações de poder que se desdobram em postura, em prática e em visões de mundo distintas entre grupos sociais com vista a exercer a hegemonia do processo cultural local. É o caso, por exemplo, dos artistas contemporâneos e dos artistas acadêmicos que buscam demarcar fronteiras, seja em termos "territoriais", seja na possibilidade de incrementar, ou não, a acumulação do capital artístico e cultural por parte da população.

Por trás desses atributos escondem-se determinadas problemáticas que podem ser classificadas na ausência no campo cultura de um sistema de classificação e hierarquização acionado e legitimado a partir dos pares concorrentes. Essas visões e apropriações culturais centram-se no modelo de exclusão e de distinção social acirrando e ressaltando, com uma certa dose de cumplicidade, a recepção contemplativa e passiva da obra de arte

²⁰ O uso recorrente dessa forma de concepção sobre a arte e a cultura pode involuntariamente estender-se para outros campos científico. Teríamos então a "sociologia campineira"; a "medicina campineira" e os correspondentes profissionais "sociólogo campineiro"; "médico campineiro" etc.!!!

negligenciando e comprometendo a reflexão estética, política e cultural sobre a criação artística.

2. O campo da produção erudita e a "reestruturação" da Sinfônica.

Nos anos setenta setores dominantes da Cidade se aproximaram de maneira escancarada com o poder político pós-64. As manifestações e as produções culturais nas instituições públicas e tradicionais, consistiam em eventos de cunho "oficial" denotando prestígio de grupos e/ou de frações dominantes travestida na idéia de "família campineira". Havia nesta época uma reprodução das relações entre arte e sociedade externas aos criadores e produtores culturais. Primeiro, por que a arte então produzida, tinha um caráter nitidamente de evento social atendendo às demandas da fração dominante. Segundo por que as produções culturais e artísticas pautavam-se na feitura de um arcabouço dito "erudito", "clássico" e "tradicional", onde determinadas frações dominantes, próximas ao poder político e econômico, consagravam e legitimavam "oficialmente" determinadas obras e artistas.

No início dos anos setenta o Poder Público, através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, atuou conjuntamente com as distintas instituições e com os grupos artísticos voltados para o campo da produção erudita.²¹ Nesta década, antes da

reestruturação da Orquestra Sinfônica de Campinas, em 1975, o campo da produção erudita tinha sua legitimidade e legalidade tutelada por setores dominantes, portanto, diferindo de uma produção dotada de uma relativa autonomia cultural. A apresentação dos concertos líricos e clássicos eram designados enquanto "eventos sociais" pautados por seu caráter oficioso expresso de forma "súbia", "séria" e "restrita" a determinados grupos sociais hegemônicos próximos ao Poder Público.

A idéia que se fazia do "erudito" no campo cultural local denotava a designação de uma atividade referenciada pela

21 A produção da música erudita era visualizada através da história dos músicos e das "famílias" de musicistas locais, atuantes nas antigas bandas e conservatórios. O espaço legitimado de execução dos concertos líricos, das óperas e dos clássicos eram as antigas Sinfônicas que se sucederam na Cidade. Das antigas bandas surgia em 1929 a **Sociedade Sinfônica Campineira**, com a presença e a atuação dos maestros Salvador Bove e Jorge Whitemann. Extinguiu-se em 1953, por falta de verba. Em 1958 surge a **Orquestra de Concertos Maestro João Di Tulio**, com o apoio do Conservatório Musical Carlos Gomes. Já 1963 esta Orquestra, com o apoio da Universidade Católica de Campinas e do Conservatório Musical Carlos Gomes transforma-se na **Orquestra Sinfônica Universitária de Campinas**. Em 1968 com o apoio da Prefeitura esta "ressurge" passando a ser designada como **Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas** tendo a frente o Maestro João Di Tulio. Em 1975 sofre "reestruturação", período em que o Maestro Benito Juarez a assume. Os remanescentes da antiga Sinfônica, fundaram em 1975 a **Orquestra "Músicos de Campinas"**. No início da década surgem instituições como a SCALA (Sociedade Campineira Lírico Artística), filial da SBLA; **Semana Lírica**, patrocinada pela Prefeitura e o **Clube da Opera** fundado no Clube Militar de Campinas e na década de oitenta a **ABAL**. Ver: Mendes, José de Castro. *Campinas, terra da arte*. **Correio Popular**, Campinas, N. 16, 30 jan. 1969, p. 1-11 e Toledo, Conceição Arruda. *Tal como a Fênix...* **Diário do Povo**, Campinas, 14 jun. 1975 (BCM); *Sociedade Brasileira Lírico Artístico*. **SCALA - Letra por letra todo o seu programa**. **Correio Popular**, Campinas, 14 mar. 1972; *Está nascendo o Clube da Opera*. **Correio Popular**, Campinas, 16 jan. 1972 e *"La Traviata" inaugura a Semana Lírica de nossa Cidade*. **Diário do Povo**, Campinas, 20 jun. 1971. Esses artigos, encontram-se na BPM.

necessidade de distinção e de exclusão social.²² Em outras palavras, a formação do campo erudito era um fato social recente na sociedade brasileira e, em particular, na Cidade, apesar de toda uma história musical. Sua caracterização estava disseminada enquanto discurso e prática de uma "elite" econômica e política, onde determinadas categorias de artistas e criadores viviam a mercê da mesma, seja em relação a dependência direta para com o Estado, seja no vínculo que se estabelecia com uma espécie de mecenato incipiente, inconstante e paternalista. Seja ainda, na ausência de uma ruptura conceitual e de autonomia cultural frente às práticas tradicionalistas pautadas no bairrismo e no provincianismo de feição conservadora.

Na literatura sociológica, particularmente, em Bourdieu, o campo artístico e cultural é conceituado a partir da progressiva autonomização do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos em oposição aos laços da dependência social.²³ O processo de autonomização no campo cultural é correlato a existência de uma categoria socialmente distintas de artistas e criadores propensos à legislar a questão cultural. O

²² "(...) a preços populares, para que toda Campinas possa aplaudir os valorosos elementos dos meios artísticos que resolveram, com admirável esforço, encenar a ópera de Verdi (...) Traje de gala: masculino, passeio com gravata. Senhoras, longo. O recital de hoje contará com a presença de altas autoridades (...) o prefeito (...) vereadores, secretários municipais e alto escalão do executivo, judiciário e legislativo de Campinas". Hoje, no Municipal, recital de gala da ópera "La Traviatta". Correio Popular, Campinas, 20 jun. 1976 (BPM). (grifo meu).

²³ Bourdieu, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva (Série Estudo), 1982.

campo cultural, para o autor, é definido a partir de duas instâncias de produções culturais. O campo da indústria cultural, estando às voltas com a lei fundamental da expansão dos bens culturais para um público anônimo e extensivo - o grande público - visando máximizá-los os lucros. Esta instância de produção, lida com os não-artistas.

O campo da produção erudita caracteriza-se pela produção que obedece a critérios estéticos e culturais estabelecidos pelos pares de artistas que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. O campo da produção erudita à *grosso modo* pode ser classificado como uma instância de produção fechada, circular e distantes das demandas do grande público. Embora o índice de sucesso e de prestígio, sejam também verificados através da extensão das vendas e do consumo cultural. No entanto, o fundamental é retermos, por ora, que, no interior deste campo, instauram-se relações de reconhecimento e de legitimidade cultural a partir de critérios - ortodoxia - implementados pelos pares concorrentes que vão legislar e sancionar determinadas práticas intelectuais e artísticas.

Entre os pares concorrentes estabelecem-se pretensões quanto ao exercício legítimo da autoridade cultural ao conceberem regras, normas, taxinomias e hierarquias instauradoras de distinções culturais e de privilégios no interior do campo erudito. Neste sentido a autonomia relativa no campo cultural assinala uma disposição na definição sobre a forma e conteúdo das obras de artes, exclusivamente legitimada pelos artistas e criadores. Exclui-se desse processo de legitimação cultural, todas as instâncias que dizem respeito ao público dos não-artistas.

Se essas ponderações dizem respeito à sociedade européia (francesa, em particular), no caso brasileiro torna-se necessário relativizá-las. Primeiro o campo da produção erudita na sociedade brasileira é um fato social recente devido à incipiente divisão social do trabalho no mercado de bens simbólico. Segundo, para a constituição desse campo necessita-se da expansão de um sistema de ensino que o possa legitimar. E, por fim, a própria existência do campo erudito está, entre nós, atrelada a duas situações histórica e sociais subjacentes: 1^o. a marcação da distinção e da exclusão cultural estabelecidas pelas frações do grupo dirigente, como correlato da exclusão social e econômica e 2^o. o surgimento e expansão recente da indústria cultural, segmentando o mercado cultural entre os distintos grupos sociais.

No caso de Campinas, essas abordagens conceituais tornam-se objeto de fundo para um melhor entendimento do campo de produção erudita em determinado período da história artística e cultural

da cidade. A produção erudita enquanto discurso "elitista" servia, e, em certo sentido, ainda serve, até hoje, como "campo" de contraposição ao "popular" e ao acesso ao sistema de ensino e à formação cultural. Podendo considerar que a problemática levantada, em meados da década de setenta, reportava-se sobre uma concepção cultural de e para a "elite campineira" executadas em locais de trânsito restrito e excludente. A própria preocupação em afirmar a Cidade como "terras da artes", "berço da cultura" e "Campinas artística" fazia parte de um discurso e de uma prática excludente sintonizada com uma visão de mundo de cunho conservadora, que negligenciava a problemática da democratização e da socialização da arte e da cultura.

A ênfase ao erudito na área musical mascarava em termos históricos e sociais determinados procedimentos característicos da produção local. A pretensa concepção acerca do "artista campineiro" correlacionava-se com uma visão tradicional sobre o "artista" virtuoso e idealista. Para determinados grupos, a trajetória social dos "músicos campineiros" tinha sua relevância legitimada no escopo de uma herança musical familiar. A princípio, tal perspectiva configura uma exigência artística pautada no "amadorismo" adverso à profissionalização formal e reificada do mercado em ascensão.²⁴

²⁴ *"Esta mestra de algumas gerações de valores, esta figura tão importante e elegante sob todos os aspectos, tem sido, acima de tudo, a plasmadora de talentos, a orientadora de vocações, a sutil educadora na arte bem difícil de ensinar o colorido, a perfeição, o brilho, a sensibilidade e o rigor na execução, musical. Se ensinar outras materiais, as ciências, as linguas, as artes plásticas, é tarefa penosa, que se há de dizer do trabalho*

A caracterização do "artista campineiro" envolvido no "campo erudito" preenchia requisitos pertinentes à prática artística da época na Cidade. Aludindo uma concepção mistificadora, saudosista e tradicional do fazer arte e cultura e, de sua transmissão, ao correlacionar categorias emotivas como "espiritualidade", "sensibilidade", "mundo artístico", "bel-canto" etc. como procedimentos exaustivos de uma atuação artística, dotada de uma capacidade de domínio de "segredos emblemáticos" revestidos de uma "aura de pureza" e de "exaltação" que levava ao "êxtase" e à "profunda comoção".²⁵

Entretanto esse "artista campineiro" dependia em termos sociais e culturais, das instituições públicas e das instituições tradicionais comprometidas com as frações dirigente. O processo de transmissão do "saber" musical nos Conservatórios e nas

desta abnegada criatura, artista de cabeça aos pés, em sua função delicada de formar outros artistas, desenvolvendo aptidões, aguçando a compreensão, estimulando o estudo, corrigindo, impulsionando, despertando para a mais bela das artes, a música? (...). Farjallart, C. Siqueira. *Senhora da Arte e do Som. Correio Popular*, Campinas, 21 nov. 1973. (BPM). (grifo meu).

²⁵ "O público campineiro teve ontem mais uma prova de quanto pode a dedicação, o trabalho sério e bem orientado, o amor à arte lírica, na realização de um cometimento como o de ante-ontem em que mais de 200 pessoas atuaram nesse espetáculo verdadeiramente empolgante (...) Campinas assiste e colabora para a continuidade das fulgurantes tradições artísticas de seu passado. As velhas óperas imortais, se renovam ao sopro vivificador de nossa geração de artistas (...) com a continuação do apoio importantíssimo e esclarecido que a municipalidade (...) nos deram; com essa união e solidariedade artística que aqui existe; com a excelência dos músicos; cantores coral e ballet que enriquecem esta cidade privilegiada; Campinas atingirá em breve os píncaros de capital da ópera destacando-se em todo o País e sua fama percorrerá até os confins do mundo artístico (...)" *Hoje: "La Traviata" no Castro Mendes. Correio Popular*, Campinas, 14 nov. 1971. (BPM). (grifo meu).

Escolas de Música eram regidos pelo arquétipo do "mestre" abnegado, dotado de uma aura carismática e paternalista capaz de "plasmar" os "talentos" orientando as vocações "*despertando para a mais das divinas artes*".

A necessidade de profissionalização inclusive dos artistas "amadores" e "tradicionais", por parte do Poder Público, decorreu da vontade política de rearticular as instituições eruditas visando formar novas gerações de jovens artistas para o "mercado". Nesse sentido a depuração do legado musical e tradicional da cidade, possibilitou uma aproximação com as universidades locais.²⁶

O papel, em particular, da Unicamp na reformulação do campo "erudito" e, de sua aproximação ao "popular", deveu-se aos primeiros cursos de música (-tendo como consequência, a profissionalização e a atração de músicos de outras regiões que ingressariam posteriormente na Sinfônica) como também na implementação por parte do Poder Público de políticas públicas de

²⁶ "*É inegável que nossa cidade vem se configurando cada vez mais como local de dotes culturais de pretensão artístico-cultural e de configuração fundamentalmente universitária. Por isso nós acreditamos que Campinas vá ficar na história, fundamentalmente como uma cidade de intelectuais e operosidade neste campo de grande abertura cultural.*

Os próprios rumos que vêm tomando as nossas universidade mostram isso. Então é preciso que todas as forças de atuação da cidade conscientizem-se disso e procurem pautar e regar as suas atividades básicas, no sentido de insuflar essa característica, que afinal é uma das nobres e das mais pertinentes do mundo de hoje (...)". La traviata inaugura a Semana Lírica de nossa Cidade. Diário do Povo, Campinas, 20 jun. 1971. (BPM).

cunho "modernista" e "populista" dentro de uma perspectiva de rearranjo do universo tradicional local. Rearranjo decorrente da progressiva perda de respaldo dos grupos tradicionais e da emergência de novas "identidades culturais", trazidas pela população migrante.

A "reestruturação" da antiga Sinfônica em 1975 inseriu-se dentro de um cenário social, cultural e político mais amplo.²⁷ Em relação ao contexto local, foi o resultado de um processo de disputa entre duas concepções - não tão antagônicas -, acerca do campo cultural. De um lado os representantes da cultura tradicionalista envolvidos no ufanismo e na exaltação da "arte" e do "artista campineiro", defendendo a manutenção da antiga Sinfônica do Maestro João Di Túlío. Do outro lado determinadas instituições e grupos sociais, com o respaldo da municipalidade, rearticulando o campo da produção "erudita" ao introduzirem propostas "eccléticas" e "modernistas", mesclando o discurso da "profissionalização" com o da "democratização" do campo cultural travestida em prática "populista".²⁸

²⁷ O contexto ao qual me refiro é o da "distensão política" iniciada no governo Geisel com o abrandamento paulatino da repressão política e cultural bem como na tentativa de cooptação de intelectuais e artistas às instituições artísticas e culturais. Para uma melhor compreensão ver: Miceli, Sérgio. *O Estado e a Organização da Cultura*. São Paulo: Difel, 1984.

²⁸ "(...) Foi nesse clima que se criou a Secretaria Municipal de Campinas. Mas, dizer que ela se instituiu para funcionar como um núcleo de resistência é evidente exagero. No máximo, animava-se um vago populismo, que impelia a Orquestra Sinfônica para os bairros e incluía na programação o teatro de feira para ser representado nos bairros periféricos da cidade em cima da corrocéria de um caminhão. No mais, o espírito que presidiu a

Essas estratégias foram engendradas a partir de dois eixos de atuação: a primeira na tentativa de retirar o caráter "sólido" e "sério" das execuções dos concertos clássicos, restrito a um público "fechado" de apreciadores. Buscou-se para tanto assimilar a difusão da música clássica e da música popular para uma faixa de público cada vez mais numerosa, diversificada e anônima em espaços não restrito com vista ao entretenimento, a informação e a "democratização" do campo cultural.²⁹ Concomitante a isso, forçou-se a necessidade da profissionalização dos músicos³⁰,

criação da Secretaria Municipal de Cultura foi modernizante (...). Castanho, Sérgio E. M. Política Cultural - Reflexão sobre a separação entre educação e a cultura no Brasil, Faculdade de Educação, Tese (Mestrado), UNICAMP, 1987, p. 186. Ver especialmente Cap. 03 - "Uma experiência: a criação e implantação da Secretaria Municipal de Cultura em Campinas", p. 174-200. (grifo meu).

²⁹ *"Associar-se à música erudita uma ambientação erudita, séria e sisuda, é um erro do qual devem penitenciar-se todos aqueles que atuam nesse campo no país: intérpretes, maestro, compositores. Estabelecer-se a sala de concertos como o único palco para um conjunto sinfônico, ou fixar para ele um público específico, significa atribuir ao veículo o mesmo preconceito que se gerou contra a mensagens (...)* A programação popular, iniciada em 1975, na mesma época em que a OSMC foi reestruturada, aproveitou igrejas de bairros como ponto de sustentação (...)*Com tudo isso, o regente acredita ter "atingido uma faixa de público numerosa e diversificada". Considerando a reconhecida carência de atividades culturais, levar este público a uma sala de concertos é, para o maestro, uma autêntica vitória. Ele entende como repertório básico de uma orquestra brasileira, um corpo organizado e bem pensado de obras, "que objetive entreter, deleitar e informar tanto o ouvinte "desprevenido" como o "prevenido", isto é, o que não é dotado de nenhum elemento comparativo, e o que já formou sua bagagem de significados musicais". Sinfônica de Campinas lança o seu primeiro Lp. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 dez. 1978. (BPM). (grifo meu).*

³⁰ *"(...) em pelo menos uma das reuniões para ensaio os músicos discutem problemas que ultrapassam a própria Sinfônica, como a profissionalização do músico e seu papel na sociedade, por exemplo. Para o maestro Juarez, os laboratórios, os estudos de história da música ou a procura do aperfeiçoamento técnico, são*

inclusive daqueles músicos "amadores" e "tradicionais" originários da antiga Sinfônica.³¹

Essa "reestruturação" fora objetos de discussões acirradas na imprensa e na Câmara dos Vereadores, ao longo da década de tão importantes quanto à consciência da função do instrumentista. Por isso a Orquestra toca também, música popular (...)". *A Sinfônica de Campinas no Municipal, com Juarez. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 nov. 1977. (BPM).*

31 "(...) A opinião pública vem sendo sistematicamente ludibriada pelas notícias divulgadas pela imprensa. Dia 3 último os jornais divulgaram o resultados do Secretário de Educação, da Diretoria de Cultura e dos maestros Di Túlio e Benito, na qual afirmavam ter sido este último designado "titular" e o outro, regente "honorário" da Sinfônica, o que não foi verdade. Dias após, Luiz Di Túlio desmentiu haver assumido qualquer compromisso com a Prefeitura, solidário com seus pupilos sumariamente excluídos. O assunto, na oportunidade, nem sequer fora ventilado!

No dia seguinte àquela reunião deveria haver um ensaio no "Castro Mendes" e para lá acorreram 48 músicos com seus instrumentos e com o maestro Di Túlio, confiantes em que poderiam finalmente tocar. Sabem o que ocorreu? O novo Administrador da Orquestra Sinfônica postado à porta, foi selecionando: - "Você entra, você não entra..." deixando para fora grande número dos antigos componentes da Sinfônica (23 de Campinas e 16 de São Paulo). Como não podia deixar de ser, não houve ensaio!

Soube que realmente há entre os antigos músicos da Orquestra Sinfônica alguns elementos com deficiências ocasionadas talvez, pela idade ou mesmo pelo preparo técnico. Porém, sob a regência do maestro Di Túlio não era notada porque ele conseguia perfeita unidade, sem o quê não há sinfônica, fato que não ocorreu sob a regência de Benito que, acostumado a reger corais, quis fazer sobressair ora este ora aqueles instrumentos, com prejuízos do todo, causando o presente impasse que culminou com a usurpação de direitos adquiridos ao longo de vidas sacrificadas em prol da Arte em Campinas.

Se o Secretário de Educação tivesse usado de diplomacia e como bom democrata que deveria ser, viesse aos poucos preparando a opinião pública e os próprios músicos para a propalada "profissionalização", ou se quisesse paralelamente à atual Orquestra Sinfônica formar outra profissional, sob a regência de Benito, com candidatos submetidos a rigorosos testes, não haveria a grita, a justa revolta de todos os que conhecem o quanto de ideal foi preciso para a sobrevivência da Sinfônica, que tantos bons programas nos proporcionou. A cidade sairia ganhando (...)" Toledo, Conceição Arruda. Usurpação de direitos, Diário do Povo, Campinas, 19 abr. 1975. (BCM). (grifo meu).

setenta.³² Os argumentos e as tentativas de persuasão e de convencimento estropolaram de muito, o prestígio entre as "autoridades" propriamente artísticas e culturais revelando o papel e o desempenho das instituições públicas - Secretaria de Cultura e Câmara dos Vereadores - como árbitro "legítimo" e ordenador do campo cultural local. Essa disputa tomou foro de ação no abrigo do "poder público" como cancela por onde se ecoa e se determina em última instância a dinâmica cultural da cidade.

Em determinado jornal essa disputa fora assimilada na tentativa de se manter o reconhecimento e a legitimidade dos espaços da antiga Sinfônica.³³ O rastreamento desta discussão

³² Na Câmara dos Vereadores foi apresentada propostas de extinção da Orquestra em 1977 e em 1978. Os motivos aparentemente se reportava ao déficit que a Sinfônica acarretava aos cofres público (sic), "privilegiando uma minória" em detrimento das necessidades de infraestrutura da periferia da cidade. Noutro momento, as justificativas consistiam na criação de uma "comissão especial" para apurar as "irregularidades administrativas" na Sinfônica. No entanto estas proposições tinham como "pano de fundo" o desdobramento das disputas acerca da reestruturação da Sinfônica. Para uma melhor compreensão ver: *Vereador de Campinas pede a extinção da Orquestra Sinfônica. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1977. (BCM). *Dave Brubeck chega hoje a Campinas. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1978 (BCM). Lanaro, João. *Ainda a Sinfônica. Correio Popular*, Campinas, 30 jul. 1977. (BPM) e Pupo, Benedito. *Lei estabelece que a Sinfônica deve ser mantida por fundação. Correio Popular*, Campinas, 07 jun. 1977. (BPM).

³³ Uma certa Conceição Arruda Toledo "articulista" do jornal *Diário do Povo* procurou defender a antiga Sinfônica alertando o leitor e registrando para os futuros "historiadores da música de Campinas", como se deu o processo de reestruturação da antiga Sinfônica a partir do ponto de vista que defendia. Ver: *Orquestra Sinfônica. Diário do Povo*, Campinas, 15 mar. 1975; *Usurpação de direitos. Diário do Povo*, Campinas, 19 abr. 1975; *Ultima pá de cal. Diário do Povo*, Campinas, 03 maio 1975; *Tal como a Fênix...". Diário do Povo*, Campinas, 14 jun. 1975; *Subsídio para a história da música em Campinas. Diário do Povo*, Campinas, 25

trouxe à baila uma situação histórica muito particular: o momento de ruptura e de polarização acerca do trabalho artístico dos músicos tradicionais. A questão se insere no bojo da história da música legitimada por frações cultivada das classes dominantes. A "reestruturação" da Sinfônica foi um corte nesta história, ao transparecer e situar a defasagem entre os músicos amadores no contexto da profissionalização universitária voltada para o mercado: seja em relação ao desempenho técnico, seja em relação a "idade" dos mesmos ou ainda ao desempenho das instituições tradicionais frente aos novos público de apreciadores e consumidor culturais em potenciais.

A defasagem no desempenho técnico, de "idade" e nos espaços de execuções fora articulada como justificativa positiva para que houvesse a "reestruturação" da Sinfônica. Muitos desses músicos "amadores" realizavam atividades profissionais em várias instituições, não necessariamente na área musical. O virtuosismo, o idealismo e o altruísmo eram ressaltados na imprensa como componente afirmativo dos artistas campineiros, pois, apesar de "*mal pagos, com salários em atraso*", eles tocavam "*para que o campineiro tenha bons concertos*".³⁴

out. 1975; *Subsídio para a história da música em Campinas II*. Diário do Povo, Campinas, 06 dez. 1975 e *Vamos ser realista*. Diário do Povo, Campinas, 24 nov. 1979. Esses artigos, encontram-se na BCM.

³⁴ "(...) Se os músicos de Campinas não se dispersaram, se tivemos música durante todos esses decênios, devemos exclusivamente a Luis Di Tulio, que soube, com fibra, humildade e idealismo mantê-los na ativa, coesos como monólito (...) Todos eles (ou quase todos), estão envelhecidos e doentes, suportando estoicamente, a despeito de tudo, os exaustivos ensaios, para que

Mesmo com essas observações negativa quanto às condições de trabalho e de salários, o embate não se continha exclusivamente nesse nível de reivindicação. Este fora deslocado como necessidade de manutenção, de reconhecimento e de legitimidade da antiga Sinfônica no campo cultural. Em certo sentido na reprodução de uma visão e de uma prática musical tradicional, familiar e comunitária no interior do campo de produção "erudita". As execuções da antiga Sinfônica geralmente estavam circunscritas às homenagens cívicas obedecendo a determinado calendários oficiais referenciando e enaltecendo determinadas personalidades públicas e/ou entidade da sociedade civil e militar, de cunho possivelmente conservador.

Paradoxalmente, essas execuções estavam inseridas de forma subjacente em um cenário de mudanças estruturais na dinâmica da Cidade.³⁵ Em fins dos anos setenta e início dos anos oitenta o surto migratório e a expansão da indústria cultural aprofundou transformações estruturais na Cidade, principalmente através: a) da diversificação dos hábitos e dos valores da população "campineira" difundidos pelos meios de comunicação de massa; b) do refluxo paulatino das instituições tradicionais, que ainda

o campineiro tenha bons concertos. Mal pagos, com salários em atraso, com todos os percalços, nossos músicos querem, e precisam tocar! (...). Toledo, Conceição Arruda. *Orquestra Sinfônica. Diário do Povo*, Campinas, 15 mar. 1975. (BCM).

³⁵ As "Políticas Públicas" que se sucederam na Cidade desde o início da década de setenta, contemplavam o atendimento de demandas como de infra-estrutura urbana; saneamento básico; urbanização de favelas e assistência social na área de saúde e de educação devido ao aumento e a mudança da composição da população.

faziam reverência a "família campineira"; c) da inserção de novos grupos sociais originários de outras regiões do País, trazendo novas referências e valores culturais; d) da dinâmica e renovação do capital financeiro e mercantil no cenário urbano; e) da composição da PEA - População Econômica Ativa-, voltado sobretudo para o setor terciário e quartenário (nos anos oitenta) e por fim f) no aprofundamento e consolidação das relações de consumo - via indústria cultural - no interior do mercado artístico e cultural.³⁶

Foi através das instituições públicas, inicialmente com a "reestruturação" da Sinfônica, e, meses depois, com o desmembramento da antiga Secretaria Municipal de Educação e Cultura que começou a se ensejar a "diluição" progressiva e a "capitulação" da referência da "arte" e do "artista campineiro" em proveito da nova instituição pública. A separação da esfera da

³⁶ Como assinala Baeninger (1992): "(...) A "propaganda" realizada durante os anos 60, tanto para instalação de indústrias no Municípios como para atrair mão-de-obra pelos setores dominantes locais, também contribuiu para o elevado fluxo migratório que se dirigiu para Campinas já na década de 50. Em 1960, 43% da população era composta por pessoas não-naturais do Município. No período 1960-1970, o saldo migratório de Campinas foi de quase 100 mil pessoas, o representou 62% do crescimento absoluto da década de 60. Em 1970, a população não-natural do Município representava 52,6%. Na década de 70, o saldo migratório elevou-se para 180 mil pessoas, passando a representar 63% do incremento absoluto, sendo a população não-natural, em 1980, responsável por 61% do total populacional de Campinas (...)" Baeninger, Rosana. "Espaço e Tempo em Campinas: Migrantes e a Expansão do Pólo Industrial Paulista", Campinas, Tese (Mestrado), IFCH/UNICAMP, 1992. Ver também: Semeghini, Ulysses Cidade - Campinas (1860 a 1980) : Agricultura, industrialização e urbanização. Campinas, Tese (Mestrado), IE/UNICAMP, 1988 e Secretaria de Planejamento - Sumário de Dados Nº. 1 População Região de Campinas, Campinas, s.n.t., jul. 1993.

"cultura" da pasta da "educação", possibilitou a nova Secretaria Municipal de Cultura articular as demandas culturais da Cidade substituindo os produtores tradicionais.³⁷

Isso não significa dizer que o papel do Poder Público fosse secundário na articulação das demandas culturais antes da reestruturação e do desmembramento da Secretaria de Cultura. Pelo contrário, a atuação do Poder Público era sentida em várias áreas culturais e por diversos grupos sociais. No entanto este "competia" e/ou estava a "reboque", das necessidades dos grupos tradicionais para com o processo de legitimação cultural.

A existência de uma Secretaria Municipal de Cultura voltada primordialmente para a esfera cultural tinha como meta a implantação de Políticas Culturais inseridas dentro de uma estrutura funcional "burocrática" e "racional", concorrendo no "mercado simbólico" pela hegemonia do processo cultural em contraposição (- em certo sentido, vale mais a pena expressar em complementariedade com...) às instituições e os artistas

³⁷ "(...) Um acontecimento de relevância para a vida artística de Campinas ocorreu recentemente com a aprovação pela Câmara Municipal (...) criando o **Fundo de Assistência à Cultura**. Uma grave lacuna será preenchida graças a essa medida, com a implantação do Conselho, que se encarregará de orientar as atividades artísticas em Campinas. Espera-se que com esse Conselho, formado por pessoas idôneas, aquelas falhas, até agora notadas aqui, não mais ocorram. O policiamento por parte do poder público municipal da atividade artística para que não se impija aos campineiros "gato por lebre", como tem acontecido muitas vezes pela carência de um órgão em condições de "separar o joio do trigo", é medida salutar e necessária (...)". A vida artística de Campinas. **Correio Popular**, Campinas, 03 maio 1977. (BCM).

tradicionais.³⁸ No fundo não ocorreu uma ruptura conceitual no campo cultural local, mas sim uma adaptação "funcional", das forças políticas, voltadas para a questão da "popularização" e da "democratização" da cultura, a nova dinâmica do capital.

Na organização da Secretaria, a Orquestra Sinfônica Municipal destacava-se dos "corpos artísticos" fazendo parte da primeiro escalão da mesma.³⁹ A Secretaria Municipal de Cultura estabeleceu uma Política Cultural "descentralizada" e "populista" ao realizar os concertos musicais em locais não convencionais como as praças, as igrejas, os estacionamentos, as áreas dos estabelecimentos privados e as áreas de lazer pública do centro e da periferia da Cidade.

Esse processo de legitimação cultural trouxe à tona o "povo" como categoria social passível de ser mobilizada para consumir, participar e prestigiar as grandes manifestações musicais proporcionadas pela Secretaria de Cultura. Essas estratégias foram estruturadas pelas sucessivas administrações, buscando até hoje reproduzir determinadas relações sociais na obtenção do respaldo político da população.⁴⁰

38 Castanho, Sérgio E. M., *Op cit.*, p. 187-90.

39 Castanho, Sérgio E. M., *ibidem*, p. 188.

40 "(...) Não sei se Campinas é pioneira dessa modalidade quer no Estado, quer no País. Seja ou não, valeu a pena, porque mostrou que o povo, ou seja, o trabalhador, tem alma, e mesmo não conhecendo música e jamais ter ouvido peças clássicas, sabe, no entanto, apreciá-la e senti-la, igualzinho como as criaturas privilegiadas e acostumadas a se fazem presentes às salas de

A "reestruturação" da Sinfônica revelou-se como uma estratégia de propaganda positiva para a Cidade, beneficiando os vários setores econômicos e sociais: "(...) Basta que o município se arvore seriamente de programas culturais mais sólidos e próprios, para que os resultados retornem de pronto. Todo o apoio que a cidade de Campinas empresta à sua Orquestra está, agora, sendo pago com juros, na forma de um reconhecimento nacional pelas qualidades da corporação sinfônica que a cidade criou, desenvolveu e aloja. Sem romantismo, há um pouco de cada campineiro participando desta "tourné" inter-estadual (...)".⁴¹

concertos pagando altos preços - o que é muito justo. Como tal evento - pelo menos em Campinas - está quebrando o tabu, bem como o privilégio das pessoas abonadas e nem sempre de fino gosto a comparecerem em tais espetáculos (...) Em parte justifica-se a preocupação do governo de levar ao povo (no caso os bairros) o esporte onde predomina o futebol. E através dele que se consegue tornar rijo e forte o corpo da juventude campineira. Todavia, não se deve esquecer a máxima de juvenal: Mens sana in corpore sano. É nada melhor do que a música para a educação espiritual, não fora o seu poder de conquista e de arrebatamento, tornando-se a mente mais arejada. Até as feras, conforme se tem notícias, se aquietam ao ouvir a boa música. E, se a "Operação Comunitária" prosseguir na sua benéfica jornada, não tardará a surgir - saído do seio das massas - novos músicos, porque, tomando gosto pela música não irão se preocupar tão somente com futilidade perniciosas, vícios, etc.(...) Com a prática agora imposta pela Secretaria Municipal de Cultura, através da "Operação Comunitária", já se pode compreender as novas estruturas implantadas no seio da nossa Sinfônica, as quais, por sua vez, justificam plenamente as intenções e ações do chefe do governo municipal, nesse importante setor, quando o assunto Sinfônica era o "prato do dia". Lanaro, João. Música para o povo. Correio Popular, Campinas, 08 maio 1976. (grifo meu).

⁴¹ A viagem da Orquestra Sinfônica de Campinas. [jornal sem registro], 13 ago. 1978. (BCM). Uma das características de todas as Sinfônicas e Orquestra da Cidade foram os "slogans" de axaltação aplicadas as mesmas: em 1929 dizia-se que "(...) todo o campineiro que se ufana de ser campineiro, deve prestar seu apoio à Sinfônica (...)". Sociedade Sinfônica Campineira, Correio Popular, Campinas, 16 nov. 1969. (BCM). Há uma semelhança discursiva bem próxima, com o texto citado acima.

A ênfase na propaganda das atividades artísticas da Cidade e a possibilidade de supremacia do "interior" frente ao cenário nacional, vinha se caracterizando como a mais nova perspectiva de exaltação da "arte" e do "artista campineiro" agora centrado na idéia de "mercado".⁴² Neste sentido a Sinfônica ao alcançar um "posto de projeção nacional", incrementou o "turismo" cultural e artístico local favorecendo distintos setores econômicos e sociais. Em conformidade a isso, desempenhou o papel de projeção de uma cidade do interior no cenário nacional. Pois, sendo uma Orquestra "veterana" e "profissional" esta se insere com facilidades dentro de uma economia capitalista, articulando-se como um "produto", passível de prestar "serviços" à comunidade local e nacional.⁴³

⁴² "(...) Não é por acaso que o episódio, típica manifestação de autoritarismo, tenha envolvido uma orquestra do Interior, mantida com verbas municipais pela segunda cidade do Estado. Na verdade, a Secretaria de Cultura praticamente desconhece, com poucas exceções, a existência de outras praça que não a capital. E esse imperialismo de paróquia invariavelmente prejudica exatamente a faixa da população que - formalmente pelo menos - é o objetivo da atual administração (...) A tentativa de banir do auditório de Campos de Jordão a OSMC permite assim uma segunda leitura, a da aplicação de um corretivo exemplar nos "insurbordinados" da província que, um dia, tentaram superar a metrópole. E conseguiram. Não foi a primeira vez, nem será a última nesse longo enfrentamento. Mas a história prova que a vantagem está com a ousadia dos interioranos". A Cultura e o Interior. O Estado de São Paulo, Campinas, 24 jun. 1985. (PBM). (grifo meu).

⁴³ "(...) É um princípio da Propaganda que "não se deve fazer alarde de um produto ou serviço oferecido ao público, sem que esse produto ou serviço pare em pé sobre as suas próprias pernas". Na verdade, um produto sem qualidade, divulgado intensamente, cai logo, não para de pé por muito tempo. Não é este o caso da Sinfônica, que tem seu prestígio consolidado graças à sua organização, graças às suas performances (...)".

A nova Orquestra se diferiria das anteriores pelo fato de mesclar o "erudito" no "popular" acompanhando o processo de expansão do público consumidor e da consolidação da indústria cultural. Deslocando o eixo de confluência do campo erudito, ou melhor, mesclando-o, ao impingir uma prática que dava vazão 1º. a ausência do capital cultural da população; 2º. as condições precárias de funcionamento dos poucos equipamentos culturais públicos ainda existentes bem como 3º. servia para aglutinar uma clientela consumidora ampla, diversificada e anônima susceptível aos padrões e mecanismos da indústria cultural ao se popularizar a música clássica e legitimar o música "popular" em "formato" Sinfônico, voltando-as para o mercado.

As apresentações da Orquestra Sinfônica nos locais mais insólitos serviam também como prática de fomento ao entretenimento e na educação do gosto musical por parte do público consumidor. Embora creio, que a recepção contemplativa e/ou mesmo a recepção "participativa" no momento das apresentações não garanta necessariamente o acúmulo do capital cultural por parte da população.

No cotidiano às instâncias de difusão cultural majoritariamente estão orientadas a partir dos meios de comunicação de massa que tem o "poder" de penetração, não tão absoluto, em muitos casos permeando relações de reificação

Pupo, Benedito - O mais significativo evento cultural de Campinas. Correio Popular, Campinas, 25 maio 1976. (BCM).

através dos bens simbólicos e culturais.⁴⁴ O fundamental é retermos que a "reestruturação" da Sinfônica significou o recuo das instituições ditas "eruditas", como conseqüência da perda paulatina da referência da visão de mundo "tradicional". Sendo essa, reelaborada em consonância com as mudanças estruturais da sociedade brasileira.

⁴⁴ É importante relativizar a "penetração" dos meios de comunicação de massa. No entanto, o que busco frisar é que afora as instituições como a família e a escola voltadas para a aquisição do capital cultural e a socialização dos indivíduos torna-se imprescindível pensar a questão cultural levando em consideração as transformações dos hábitos, dos valores e das visões de mundo difundidas constantemente pelos meios de comunicação de massa, particularmente através das indústrias culturais que são, de certa forma, "reinterpretadas" pelas diversas agências de fomento cultural como os Museus, as Bibliotecas, as Salas de Teatro, os Centros Culturais etc. públicos e privados.

3. Artistas & cia na Cidade.

"(...)Roberto - Mas o sr. considera realmente que Campinas é um centro cultural?

Lauro - Campinas é um excepcional centro cultural.

Roberto - Como é que o sr. o define?

Lauro - Eu o defino como o fulcro de realizações do passado. Praticamente o único grande compositor latino-americano é nascido em Campinas. O inventor da fotografia é campineiro.

Roberto - Mas atualmente...

Edgar Rizzo - É, hoje...

Lauro - Hoje?

Roberto - Como é que o sr. vê isso?

Lauro - Eu vejo que está morrendo. Onde é que estão por exemplo os grupos folclóricos de Campinas? (...).⁴⁵

Nos anos oitenta a questão cultural na cidade fora dimensionada a partir do questionamento e na busca de novos referenciais, em decorrência do período de censura política e cultural. O debate ao longo da década assumiu um corpo articulado de reivindicação e de exigências artísticas mediante a interpenetração de várias instâncias de produção cultural na tentativa de ruptura conceitual para com o passado nostálgico da cidade, devido a perda de prestígio e o progressivo deslocamento

⁴⁵ Caros senhores, qual é a política (cultural)? Domingo Cultura. Correio Popular. Campinas, N. 09, 3 out. 1982. p. 4. (Suplemento).

das frações dominantes em relação às práticas artísticas "oficiosas". O processo democrático enfatizava a participação política e a conquista da cidadania, como requisito básico para a tomada de consciência crítica a respeito da realidade cultural local e nacional.

A produção dos eventos, dos espetáculos, as montagens dos mesmos nos equipamentos públicos e o surgimento das empresas culturais privadas foram sendo processados no início dos anos oitenta a partir dos seguintes enfoques: 1º. enquanto diretrizes do Poder Público em implementar políticas culturais na tentativa de democratizar o acesso aos bens culturais; 2º. enquanto uma crítica dos artistas, criadores e produtores quanto à ineficiência e incapacidade administrativa de alguns Secretários na pasta da Secretaria de Cultura ao longo da década e 3º. enquanto uma incipiente organização do mercado cultural local sendo este, extensão do eixo Rio/São Paulo.⁴⁶

Neste aspecto ocorreu no campo cultural local a articulação de vários setores com perspectiva distinta, visando: 1º. a profissionalização da crítica jornalística local, voltada

⁴⁶ "(...) pra que a gente não caia numa visão provinciana do tipo "a cultura só vai ser autenticamente campineira no momento em que for uma cultura de Campinas". Acho que hoje, do ponto de vista geointelectual, geocultural, Campinas faz parte de um eixo Rio-São Paulo. Quem vem se apresentar em Campinas é quem vem a São Paulo e passa por Campinas... Acho que é preciso pensar a partir daí, pra gente não se insular, inclusive. O importante é que aqueles que têm consciência dessa inserção, olhem também pra Campinas (...)" *Domingo Cultura*. N. 01, *ibidem.*, p. 5. (grifo meu).

exclusivamente para as áreas artísticas e culturais; 2º. a proposição de políticas culturais, como plataforma dos partidos políticos; 3º. a diversificação dos cursos da Unicamp e da PUCR profissionalizando artistas nas áreas de teatro, dança, arte educação e artes plásticas e no atendimento às demandas de consumo cultural por parte da população; 4º. a organização dos artistas e produtores em associações, cooperativas, conselhos de cultura etc. e, por fim, 5º. a possibilidade de estruturar, organizar e consolidar o mercado artístico local.⁴⁷

Os sucessivos debates ocorridos neste período possibilitou a feitura de um "balanço" crítico acerca da produção cultural através do desempenho das instituições artística e a inserção dos

⁴⁷ Realizei levantamento amostral em 1992/1993 sobre um universo de 1817 estabelecimentos, grupos e artistas envolvidos no "mercado cultural" da cidade. As áreas predominantes eram: artes plásticas 575; artesanato 378; música 243; multimídia 176; teatro 121; dança 90; literatura 72 etc. Deste universo verifiquei a existência de 233 empresas privadas; 20 empresas públicas; 22 associações profissionais e 27 grupos culturais. Quanto ao número e classificação dos estabelecimentos predominavam 44 locadoras de vídeo; 23 galerias de artes; 17 casas, teatros e centros de cultura; 11 museus; 14 escola de música; 10 conjuntos musicais; 15 bares c/ música ao vivo; 28 academias de dança; 19 produtoras de vídeo; 22 livrarias; 15 lojas de discos; 07 salas de cinema etc. Quanto ao universo de artistas e de profissionais tinha-se 1493, destes: 526 artistas plásticos; 365 artesão; 155 produtores cultural; 76 atores de teatros; 58 músicos; 42 fotografos etc. Este levantamento não pretendeu esgotar todos os dados quanto ao universo de empresas, grupos e artistas envolvidas no "mercado cultural" mas sim de mapear e assinalar em termo amostrais o potencial cultural da cidade. Por outro lado, o mesmo certamente está defasado. Isto é o "mercado" local é incipiente, inconstante e são poucas as empresas que tem uma "expectativa de funcionamento" à longo prazo. Esses dados fizeram parte de uma pesquisa junto as empresas e estabelecimentos públicos particularmente no Departamento de Turismo da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte; na Associação das Locadoras de Vídeo de Campinas e Região e na Delegacia Estadual de Cultura entre outras.

artistas na dinâmica da cidade. No início da década, surgia um suplemento na imprensa especializado em crítica literária e cultural.⁴⁸ Este tornara-se veículo de motivação, de aglutinação e de experimentação criativa dos artistas, criadores e intelectuais dispersos. A perspectiva lançada pelo Suplemento demarcava os conflitos, as disputas, as diferenças ao desarticular as concepções dominantes sobre o fazer artístico.

A produção cultural da cidade passou a ser tratada como "objeto" factível de ser analisável, transcendendo o enfoque "ufanista" e "bairrista" que assegurava a hegemonia do processo cultural e social às sucessivas frações dominantes conservadoras. Neste crivo de análise, a questão cultural passou a ser vista a partir dos fragmentos extraídos da realidade social e no interior dos critérios de classificações ditados pelos pares-concorrentes visando a autonomia relativa do campo cultural local.

A principal questão colocada no Suplemento, revelou uma certa apatia e indiferença para com as idéias dominante que designavam a cidade como centro e/ou periferia cultural.⁴⁹ O

⁴⁸ O Suplemento **Domingo Cultura** do jornal Correio Popular tinha como Editor Eustáquio Gomes e "Co-editor" Roberto Goto. Existiu desde agosto/1982 a julho/1983, perfazendo um total de 50 números.

⁴⁹ "(...) A turma do porque-me-ufano-de-viver-nesta-cidade tem argumento literalmente sólidos para encher a boca com a frase: "Campinas é um (grande, importante etc.) centro cultural"; duas universidades, duas academias de letras, teatros, um museu, cinema - tudo em concreto... Mas, parodiando o sempre atual Francelino Pereira, que centro cultural é este? Yes, temos (?) Unicamp, mas nossa (?) "universidade de fama internacional" tem olhos, língua escrita voltados para Rio, São Paulo, Paris e adjacências. Alguém sabe o que se discutiu nas últimas reunião

fundamental é retermos que essas questões, assinalavam uma tentativa de crítica em relação as instituições orgânicas tradicionais como as Academias de Letras bem como a pouca inserção da Unicamp no cenário cultural. O mesmo pode ser aludido quanto a atuação dos artistas e do público consumidor. Essa giratória de argumento tinha como perspectiva tornar o Suplemento o "articulador" das demandas em termo crítico sobre a produção, a criação e o consumo cultural procurando realizar "...um ato provocativo nessa atmosfera de pântano na qual, com certeza (...) vamos ter que dissipá-la a tapas".⁵⁰

Uma "atmosfera de pântano" que refletia o processo político nacional e a estrutura social do País, amordaçada pelos anos de autoritarismo e pelo processo de exclusão social e de

das Academias Campineira e Campinense de Letras? Já notou que entre elas há uma rivalidade que não faz a cultura avançar um centímetro? A existência de focos isolados de cultura, carentes de uma visão (e uma ação) de conjunto? A indiferença de intelectuais e artistas a espera de que público e jornalista batam na porta de suas torres de marfim? A falta geral de acústica da cidade dominada por um público consumista que reduz a cultura a um complemento de almoço ou do jantar?... Talvez esta: a preocupação da cidade em se projetar como centro cultural não passa provavelmente de mais uma das manifestações agudas de seu provincianismo crônico (São Paulo não tem semelhante veleidades). A própria discussão sobre isso pode ser, igualmente, coisa provinciana... mas vivemos aqui e, como diz Vianinha, é preciso olhar nos olhos da tragédia para dominá-la... Ou, como Freud e Freire explicam, é preciso conscientizar para libertar. E se a cidade se libertar de sua obsessão de ser (ou parecer) centro talvez possa, enfim, ser cultural". Domingo Cultura . N. 01, ibidem., p. 4. (grifo meu).

⁵⁰ Ver: Gomes, Eustáquio. *Opinião a propósito de mapas*. Domingo Cultura . Correio Popular, Campinas, N. 20, 19 dez. 1982. p. 2. Suplemento.

"esterilização da cultura".⁵¹ O embate refletia a necessidade de articular em termo político, econômico e social o campo cultural local no interior das conquistas democráticas e na lógica da expansão e consolidação do mercado de bens simbólico.

No Suplemento buscou-se desmontar as designações recorrente que se faziam da cidade, enquanto *centro* ou *periferia cultural* ou mesmo, na existência de uma produção cultural *de e para* Campinas. No entanto, apesar das colocações irem além das proposição de origens, elas traziam em roupagem "nova" as "velhas" designações

⁵¹ (...) Portanto, se os convido ao balanço, não os convido a balançar. O balanço, por vezes, é amargo, o passivo sobrepondo-se ao ativo, o salto negativo preponderando sobre o positivo. É verdade que não tivemos Hiroxima nem Auschwitz. Mas alguma bomba explodiu entre nós, por vezes dentro de nós. Nos atomizou e nos dividiu ao ponto de não mais nos reconhecermos, ao ponto de passarmos a viver em pequenos mundos concentracionários, montando com palavras e silêncio o arame farpado em volta de nossas panelinhas, nossas vistas, nossos corações. Por alguns de nós posso falar: foi o modo que, acuados, encontramos para nos defender da opressão, dos fantasmas que ela gerava dentro de nós e através dos outros.

Sem dúvida, com isso também me arrisco a um diagnóstico viciado por uma obsessão. Mas quem sabe a opressão é velha (e já passou há mais dos 18 anos...) e que a dor é mais embaixo, sabe também que 64 não é apenas um número, que repressão política e censura têm a ver diretamente com esterilização cultural. Porém não vejam nestas indicações um "dar o tom!" Não quero senão dar um toque, apesar de (ou justamente por) saber que há pessoas, produtoras de cultura, para as quais estas questões nem se colocam. Um toque ao ritmo de Mário [de Andrade]: sejam consonantes ou dissonantes, mas falem (escrevam), ponham os fantasmas pra fora, desvendem o espelho, abram as janelas, mostrem a carne viva. E então, inventariando os fragmentos, garinpando as obsessões, talvez possamos traçar o diagnóstico coletivo, o balanço geral. Tendo refeito o chão, poderemos dar os saltos necessários. Porque, para lançar o ideal, é preciso prestar contas ao real; ao real". Goto, Roberto. Convite ao balanço (carta ao leitor). Domingo Cultura. Correio Popular, Campinas, N. 03, 22 ago. 1982. p. 2. Suplemento.

ressaltando a "reprodução, imitação e importação cultural"⁵²;
 "cultura de e desde Campinas"⁵³; "centro produtor ou receptor de
 cultura" etc.⁵⁴

52 "Brandão - (...) Se você pensar Campinas como parte de um pólo cultural, se você tentar integrar Campinas a ele, a coisa muda de figura. Agora, se você quiser pensar Campinas como um centro cultural fechado em si mesmo para concorrer com São Paulo, acho isso ilusório, um pouco quixotesco, hoje. É muito mais uma questão de uma real integração, nesse sentido de que Campinas não venha a ser um lugar de reprodução de cultura (...)

"Roberto - Então o que se pode fazer para reduzir essa reprodução?

Eustáquio - Como deixar de ser um apêndice de São Paulo?...

Otaviano - Acho que a gente precisaria distinguir entre reproduzir cultura de São Paulo e acompanhar o que está acontecendo (...)

Régis - (...) se a gente pensar Campinas como um aspecto deste eixo cultural do centro-sul do país, então ela não estar imitando, porque estará imitando a si mesma, já que é parte desse eixo. Agora, o problema que se verifica é o seguinte: só vem de lá prá cá, não vai daqui prá lá, não tem ido. Tem ido esporádica e excepcionalmente.

Eustáquio - O problema é que não há veículo com poder de fogo suficiente para fazer isso chegar lá.

Otaviano - Então são duas coisas: uma é a tentativa de acompanhar o que acontece a nível nacional e mesmo internacional. E outra é até que ponto isso atrapalha a produção local.

Eustáquio - Vejo dois aspectos: quando há imitação, importação ou reprodução, a coisa já é um pouco defasada, salvo algumas áreas. Por exemplo, na Unicamp não há defasagem. Mas no teatro há, e muito grande. Na literatura também (...). Domingo Cultura . N. 01, ibidem., p. 5.

53 (...) Então a gente poderia fazer uma oposição entre cultura desde Campinas e cultura de Campinas. A cultura desde Campinas é riquíssima. Agora, eu acho que a cultura de Campinas é muito pobre (...) E a cultura de Campinas existe contra a cultura de Campinas. Eu vou publicar fora por uma recusa de publicar aqui (...). Domingo Cultura . N. 01, ibidem., p. 5.

54 "Eustáquio - (...) Acho que a questão principal é se Campinas é um centro produtor de cultura ou se é um centro só receptor. É o que parece que está acontecendo.

Brandão - Eu sou muito mais um produtor de cultura em Barão Geraldo do que em Campinas. Se a Unicamp representa alguma coisa, ela representa muito mais no eixo Barão Geraldo-São Paulo do que no eixo Campinas-São Paulo (...)

Eustáquio - As vezes a gente se supreende vendo notas, notícias da vida cultural da Unicamp no "jornal do Brasil" e que

Tal perspectiva forçava involuntariamente a reprodução das análises desgastadas e ufanista sobre o cenário cultural local. Haja vista, as dificuldades dos vários grupos sociais e mesmo da grande imprensa local em se desvencilharem da perspectiva tradicional que toma a cultura da cidade de maneira insular e concentrica. Entretanto, nestes debates havia uma marcação dialética. Recorria-se ao arcabouço tradicional, para posteriormente implodi-lo: "(...) é preciso conscientizar para libertar. E se a cidade se libertar de sua obsessão de ser (ou parecer) centro talvez possa, enfim, ser cultural".

Era factível que a produção cultural "da Cidade" já não mais se contivesse dentro de uma perspectiva insular, mas como componente do eixo cultural do Rio/São Paulo. Seja a partir de uma história artística e cultural local em sintonia com o eixo; seja ainda por representar ao longo da década de oitenta e início da década de noventa a "massa econômica" do Estado de São Paulo nas áreas de teatro e dos espetáculos musicais. O aspecto interessante sobre o consumo das produções do eixo Rio/São Paulo na cidade pode ser detectado pelo volume e qualidade dos eventos

nem chegam ao conhecimento de Campinas. De alguma forma a coisa foi canalizada por lá, sinal de que as pessoas que freqüentam a Unicamp não têm realmente Campinas como lugar de referência.

Brandão - *Mas a Unicamp não existe em Campinas. Ela está situada em Barão Geraldo, ocasionalmente. grande parte das pessoas mora em São Paulo, o ponto de referência cultural é São Paulo. Alguns se reúnem mais no Rio do que aqui e a produção cultural é feita com os olhos em São Paulo, no Rio de Janeiro, ou nos centros internacionais de cultura que produzem revistas que publicam seus artigos. Quem de nós da Unicamp, publica aqui? Acho que três ou quatro (...)*. Domingo Cultura.. N. 01, *ibidem.*, p. 4.

realizados, em virtude da existência de um público consumidor e de uma estrutura social passível aos mecanismos de controle de "mercado". É na "praça" de Campinas, entre outras "praças", que os lançamentos e as "estréias" das peças teatrais e dos shows musicais do eixo Rio-São Paulo são experimentados e testados antes de percorrerem o circuito nacional.

*"(...) A meta é implantar um circuito artístico sólido no valioso e pouco explorado mercado do interior paulista. A idéia é assegurar excursões envolvendo, inicialmente, Santos, Campinas, Ribeirão Preto, São José dos Campos e São José do Rio Preto. Formar o que Sarkovas define como uma "massa econômica" envolvendo a publicidade pela televisão e jornais da capital lidos pelos formadores de opinião no interior. Produções em cascata que, uma vez por ano, fechem patrocínio ou apoios de prefeituras, hotéis e toda a divulgação. Na sua opinião, Campinas é, hoje, o melhor mercado relativo do Brasil (em um dia de vendas se conseguiu esgotar dez sessões de A Vida é Sonho) (...)"*⁵⁵

Contribuiu muito a isso, os novos meios de comunicação de massa e a difusão da indústria cultural através da produção, da circulação e do consumo cultural agregando uma faixa de consumidor cada vez mais extensa e anônima que vai desde a classe média aos novos ricos em ascensão.⁵⁶ Desde os anos 50 aos anos 70, que a indústria cultural vinha se configurando e se

⁵⁵ Rios, Jefferson Del. *A produção teatral no Brasil*. In: *Revista USP*. São Paulo: N. 14, jun./jul./ago. 1992. p. 64.

⁵⁶ Ver: Forjaz, Maria Cecília Spina. *Lazer e consumo cultural das elites*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, N. 6, Vol. 3, fev. 1988.

solidificando como força produtiva necessária para a reprodução do capital ligado aos setores da prestação de serviço.⁵⁷ O mercado cultural tornou-se instância passível de legitimação de um tipo especial de relação capital-trabalho no interior do campo artístico nacional.⁵⁸

O mercado de bens culturais nos anos oitenta diversificou-se, especializando suas formas de produção ao incorporarem paulatinamente as produções regionais ampliando o consumo

⁵⁷ Ver: FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Economia da cultura: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil**, Instituto de Promoção Cultural/Secretaria de Apoio à Produção Cultural - Ministério da Cultura, Brasil, 1988.

⁵⁸ Apesar desta questão ter sido a minha preocupação inicial, os dados coletados revelaram-me uma inadequação desta hipótese para a cidade devido: 1) a incipiente profissionalização do mercado cultural composto basicamente por artistas; 2) a ausência de instituições, empresas e profissionais de serviço de apoio e técnicos; 3) por uma questão de sobrevivência, parcelas significativas dos artistas trabalham em atividades correlatas e, muitos até, em outras atividades; 4) a formação universitária recente e a pouca especialização do setor de serviços e de apoio técnicos; 5) ao mercado de trabalho local escasso e refratário, provocando a "migração" para a capital e cidades da região; 6) a dependência para com os mecanismos institucionais público de incentivo à cultura e 7) a dependência direta para com as poucas verbas e equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura etc. Por outro lado a estrutura social do País corroborou para a manutenção: a) da concentração da renda e por conseguinte, dificultando o acesso democrático à arte e à cultura; b) da "ausência" do capital cultural da população jovem em decorrência, entre vários fatores, da massificação e padronização do consumo cultural; da baixa formação escolar e da predominância na cidade, em particular, de uma formação escolar "técnica" negligenciando muita vezes as áreas humanas e artística. Para uma melhor compreensão acerca das relações de trabalho dos artistas no mercado nacional ver: Morelli, Rita C. L. **Indústria Fonográfica um estudo antropológico**. Campinas: Ed. Unicamp, (série Teses). 1991; Jambeiro, O. **Canção de Massa: as condições de produção**. São Paulo: Editora Pioneira, 1975; Piacentini, Tânia. **Literatura: o universo brasileiro por trás dos livros**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

cultural. A própria questão do consumo fora redimensionada pela "oferta" de produtos culturais "padronizados" e de "fácil aceitação", que extrapolam em muito os limites culturais da Cidade. Neste sentido o processo democrático e a ampliação do mercado foi uma das variáveis significativa para se relativizar as designações tradicionais sobre o universo cultural local. A idéia que referenciava a Cidade como "centro cultural" a partir da perspectiva tradicional, fomentava a dependência social dos artistas e criadores à fração dirigente impossibilitando a socialização e a democratização dos bens culturais inibindo inclusive, o processo de constituição de uma possível autonomia no campo cultural local.

A ênfase às designações sobre as qualidades intrínsecas da produção da cidade inviabilizava a constituição do processo de autonomização do campo cultural no sentido mais extenso. Seja através das "solidões" dos artistas e criadores *"a espera de que público e jornalista batam na porta de suas torres de marfim"*;⁵⁹ seja ainda pela falta de "espaço físico" e a ausência de acústica

⁵⁹ "(...) Outro dia, fomos a um bota-fora de um amigo que partia para a Nigéria. A cerveja foi no Paulistinha. Pareceu-me que ali concentra-se aquilo que, se não é, quer ser elite intelectual. O quadro não foi dos mais belos: gestos nervosos, gritos, beijos prolongados, baixo calão... Participação é isso? Que outro tipos de comunidade culturais temos? Desconheço. Ilha é o que somos. Caramujo que, à primeira percepção do elemento estranho, correndo se esconde. Outra pergunta: com que finalidades e objetivos individuais reunir-se-iam as solidões culturais? Seria uma outra Torre de Babel (...)" "Confissão e contrição". Domingo Cultura. Correio Popular. Campinas, N. 09, 03 out. 1982. Suplemento. p. 2. (grifo meu).

da cidade⁶⁰; seja devido as precárias proposição das políticas culturais por parte das sucessivas administrações públicas⁶¹ e até mesmo, dos próprios produtores culturais.⁶²

Porém essa situação era mais perceptível na relação "passiva" e "acrítica" talvez da "maioria dos leitores" ao solicitar aos intelectuais do Suplemento artigos mais "didáticos", "mais simples" e de "tom professoral" (sic) etc. Havia uma necessidade de transferir para os "intelectuais", atuantes no Suplemento, a capacidade crítica de discernir o

60 "(...) O que mais impressiona é que, hoje, já tem quase cinquenta grupos de teatros, duas academias, dois teatros e estão sendo projetado mais quatro [???]. E no entanto todo esse ruído não ultrapassa as fronteiras de valinhos". Domingo Cultural. N. 01, ibidem., p. 4. (grifo meu).

61 "(...) existe uma representatividade cultural individual e até o momento uma política favorecendo os interesses da ação imediata de grupos. Três fatores determinam a ausência de eventos representativos: a falta de uma política cultural definida, uma mentalidade artística isolacionista, calcada numa visão de dentro para dentro, e a falta de tendência coletiva. Além disso, há uma linha de ação voltada só para a ocupação dos espaços culturais e não para o aperfeiçoamento dos mecanismos de produção e divulgação (...)". Conversa com João Cunha. Domingo Cultural. Correio Popular. Campinas, N. 30, 27 fev. 1983. Suplemento. p. 3.

62 "(...) Ele [fazendo alusão a Luis Carlos Prestes] me questionava sobre a política cultural campineira. Uma política voltada para satisfazer o consumo de uma minoria. Asfixiando as potencialidades culturais do povo campineiro, fruto da formação sócio-econômica dos diversos bairros. Já sem um Carlito Maia ou um Guillardí, Campinas vive um dos período mais negros de dominação cultural, com valores importados de grandes capitais invadindo nosso campo de trabalho. Uma província esquecida de suas próprias tradições, irmã pobre das colonias maiores que são Rio e São Paulo (sic). (...) Sempre detestei esse esquema da Secretaria de Cultura, de dominação de nossos espaços culturais. Fruto da falta das mais elementares liberdades. Da participação daqueles que "fazem" cultura em Campinas, nas decisões da Secretaria (...)". Silvia, Bené. Prestes (quem diria?) e a Política Cultural de Campinas?. Domingo Cultural. Correio Popular. Campinas, N. 19, 12 dez. 1982. Suplemento. p. 2.

processo cultural local mistificando-os.⁶³ Por outro lado, essa "incapacidade" da "maioria dos leitores" revelava também o desempenho de uma situação histórica particular do País, advinda: a) da exclusão social; b) da repressão política e cultural; c) da massificação do sistema de ensino; d) da padronização do gosto cultural, permeado pelas indústrias culturais e meios de comunicação de massa e f) através do passado "nebuloso", saudosista e de cunho conservador da Cidade referenciado pelas frações dominantes.⁶⁴

63 "(...) Quanto a mim, o que me assusta é essa aspiração à medianidade, traduzidas nas cartas, essa auto-indulgência do tipo "sou simples", "sou intuitivo", "não compreendo essas palavras difíceis", talvez representando o pensamento da maioria dos leitores. Sinto-me então como diante de uma geração acomodada, habituada a ser ensinada, a receber passivamente uma dose maciça de conceitos, mas que se apavora e se horroriza ante a primeira dificuldade, ante a primeira solicitação a que exercite a sua capacidade de raciocínio, a que deixe de ser um simples receptor de conceitos de bom e de mau e se inicie a apreender e assimilar os instrumentos culturais necessários à aquisição de uma consciência crítica das coisas. Assusta-me esta cobrança a que seja condescendentes com sua simplicidade, a que seja, enfim, paternalista - e me desagrada profundamente a idéia de paternalismo, essa secreção do autoritarismo (...)" Geração acomodada. *Domingo Cultura*. *Correio Popular*, Campinas, N. 09, 03 out. 1982. p. 2.

64 "(...) Por onde se percebe que, se devemos estabelecer algum tipo de confronto, não é entre a Princesa D'Oeste e qualquer outra praça intelectual, mas entre a Princesa D'Oeste e seu nebuloso passado. É mais interessante e mais profilático. Que tínhamos até a década de 60? Uma literatura miúda para consumo pessoal ou familiar, sem qualquer sentido de contemporaneidade e, sem dúvida para sorte municipal, sem circulação dita editorial. Trazíamos todas as características da pequena literatura de província, regida invariavelmente por algumas leis redutoras, das quais as principais são estas: a) publicação auto-financiadas b) distribuição artesanal c) falta de relacionamento com outros centros culturais d) desinteresse ou hostilidade para com a resposta crítica e) falta de vida editorial (...)" Gomes, Eustáquio. *Mapeamento precoso*. *Domingo Cultura*. *Correio Popular*, Campinas, N. 19, 12 dez. 1982. Suplemento. p. 3.

Desvencilhar-se desse fardo, significava a tomada de postura mais conseqüente por parte dos artistas e das instituições artísticas no campo cultural local. As estratégias adotadas consistiam em fazer do Suplemento o veículo de aglutinação, de "mobilização" e de formação de um movimento cultural vivo com repercussões na cidade e/ou quando muito, no mero comentador da cultura que se produz em Campinas.

"(...) Tenho visto o Suplemento como uma coisa dissociada de uma movimentação viva, independente da qualidade das matérias publicadas. Porque eu lembro da antiga página cultural que existia no Correio na segunda metade da década de 50, o "Minarete" dirigido pelo Isolino Siqueira, que coincidiu com a eclosão de um movimento vivo de cultura em Campinas, que foi o movimento do Grupo Vanguarda(...) Esse movimento foi até determinado momento e de repente se extinguiu. Aconteceu isso. Os movimentos culturais de Campinas têm sido estanques. Depois, na década de 60, surgiu outro movimento, de cine-clubes universitários, que publicou cinco números de um jornal exclusivamente sobre cinema, chegou à produção de filmes e também a partir de certo momento se extinguiu. Mas esse dois movimentos tiveram um órgão que os exprimiu enquanto movimentos culturais vivos. No momento o Suplemento está nesse ponto: há colaboradores intelectuais mas desvinculados de um movimento vivo, de uma produção de cultura viva. São manifestações individuais, de maior ou menor valor (...)" ⁶⁵

A busca de um "movimento vivo" na Cidade, fora processado no Suplemento a partir de várias perspectivas que visavam de certa maneira a autonomia relativa do campo cultural local. Pode-se aventar quatro eixos de execução: 1. na tentativa de repensar as

⁶⁵ Para começo de conversa: que suplemento é este?. Domingo Cultura. Correio Popular, Campinas, N. 07, 19 set. 1982. Suplemento. p. 4. (grifo meu).

políticas culturais no escopo do processo democrático; 2. na ênfase da *arte pela arte*, pautado por critério expresso pelos pares concorrente buscando "provocar" o círculo vicioso da cidade⁶⁶; 3. na inserção do trabalho artístico no interior do mercado cultural e por fim 4. na perspectiva de inserir a questão cultural no interior de uma reflexão totalizante, que dizia respeito ao processo histórico vividos nos últimos anos no País.

Chama atenção, as discussões acerca do papel do Poder Público na elaboração de Políticas Culturais. Neste sentido, o início da década de oitenta foi fértil em mobilização e reivindicação de artistas, criadores e intelectuais aprofundando a participação na elaboração de políticas culturais para o município, dentro do "espírito" de liberdade democrática e de conquista da cidadania. No entanto, tal perspectiva estava ainda imbuída de uma exaltação da "arte campineira", visando defender o "espaço" de trabalho dos "artistas campineiro" "limitando" e até "restringindo", quando necessário, à entrada de "espetáculos" de

⁶⁶ "(...) O mini-poster-poema *ouse* tornou-se estandarte de uma possível luta cultural, extrapolando seu sentido semiótico (icônico) para um significado (conteúdo) ideológico de contestação e, para alguns, surpresa nossa - de agressividade tão contundente que os tapas de Eustáquio jamais poderia atingir. É que o *ouse* feriu o cerne da questão - mexeu com a própria estrutura da linguagem (...) as reações preconceituosas contra as inovações acontecem porque a presença do signo novo denuncia a existência das células mortas no organismo cultural (sic) (...)". Fonseca, Rolf de Luna. *Poema de uma palavra só modo de usar*. Domingo Cultura . Correio Popular, Campinas, N. 43, 13 maio. 1983. Suplemento. p. 7. (vide anexo, no corpo do texto).

DOCUMENTAÇÃO

SUPLEMENTO DO CORREIO POPULAR

CAMPINAS, DOMINGO, 24 DE ABRIL DE 1983

espaçonovo: páginas 4 & 5:
espaço experimental
laboratório
de linguagens

espaço aberto
para
ousar

reptar
raptar
captar
capturar

o novo

sem se saber ao certo
o que poderá surgir daí:
nada
ou quase um encarte

OUSE

explicação necessária: se o leitor não entender a mensagem do poema deverá virar a folha de cabeça para baixo
viliari herrmann

"fora" bem como a adoção por parte do Poder Público de uma ação cultural contempladora do universo "tradicional" local.⁶⁷

A "questão cultural" passou a ser vislumbrada pela implantação de propostas dos partidos políticos, na tentativa de ordenar uma ação cultural mediada: a) pela ausência de equipamentos culturais públicos e privados, que pudesse suprir os eventos artísticos dos produtores locais e dos de "fora"; b) na "visão de mundo" que conferia a existência de um "centro irradiador de cultura" podendo ser esse o "imperialismo norte-americano" (-via indústria cultural) e/ou o imperialismo "das colônias maiores que são Rio e São Paulo" (-na ocupação dos equipamentos públicos) e c) na dependência direta dos artistas e criadores para com as diretrizes, verbas e equipamentos da Secretaria Municipal da Cultura e da boa vontade política do partido no poder⁶⁸.

Tal perspectiva possivelmente não assegurava o processo de autonomia do campo cultural, na medida em que colocava os

⁶⁷ Caros senhores, qual é a política (cultural)? *Domingo Cultura*. *Correio Popular*, Campinas, N. 09, 03 out. 1982. Suplemento. p. 5-6.

⁶⁸ "(...) Político (isto é, o que exerce a função, posto que todo homem é um animal político) parece não gostar muito de falar sobre cultura. Talvez porque o assunto não renda grandes dividendos eleitorais. Talvez porque nem todos percebam que cultura é uma das coisas que mantém o homem vivo. Que uma festa religiosa, um canto, uma dança, um livro, uma escultura são, para um povo, tão essenciais quanto o arroz-com-feijão. Cultura não é uma necessidade "espiritual". É material mesma (...)" Goto, Roberto. Caros senhores, qual é a política (cultural)? *Domingo Cultura*. *Correio Popular*, Campinas, N. 09, 03 out. 1982. Suplemento. p. 4.

artistas a mercê das vontades políticas de quem estava no comando do poder público.⁶⁹ E mais, esta propiciava o retorno de um discurso tradicional plasmado, agora, pelo processo de democratização da sociedade brasileira e pela dependência formal dos artistas às determinações do mercado cultural em ascensão.⁷⁰

Para concluir, gostaria de frisar que nos anos oitenta aos anos noventa, processou-se na Cidade, em sintonia com o eixo Rio/São Paulo, a referência sobre o "mercado" constituindo-se através da inserção das instituições públicas e das empresas envolvidas com a produção da indústria cultural. Nestes sentido, ocorreu uma relativa autonomia no campo cultural ao propiciar uma certa independência e autonomia frente às designações tradicionais da "arte campineira" e do "artista campineiro".

⁶⁹ "(...) A manifestação popular dá base à cultura. Todos nós sabemos, pois depende do povo o trabalho da produção cultural neste País, como em qualquer outro. Prefeitura nenhuma. Governo nenhum produz cultura. Eles a direcionam ou manipulam conforme seus critérios e interesses. A pasta da Cultura é diferenciada de suas similares por esse aspecto. A tentativa de produzir cultura de cima para baixo encontra o vazio. A falta de apoio popular (...)". Cheida, Marcel. *Todas as chances para incentivar a cultura. Domingo Cultura. Correio Popular*, Campinas, N. 33, 20 mar. 1982. Suplemento. p. 4.

⁷⁰ "(...) uma vez que o intelectual está fora da sombra do Estado - e aí se inclui a Universidade-, da Igreja ou do Partido, seja totalmente submergido nas determinações do mercado, que é um imediatismo igualmente empobrecedor de sua organicidade. Então o desafio que se coloca para o intelectual hoje é a conquista de sua autonomia e independência. Só assim ele pode ser crítico e criativo (...) Acho que precisamos de espaços e condições para uma produção livre. Porque o produtor cultural hoje está sujeito à vontade de comerciantes, de donos de empresas culturais (...) Qualquer proposta cultural hoje tem que ter como objetivo a limitação do poder dos donos das empresas culturais. E não só isso: é necessário facilitar, democratizar a possibilidade da produção cultural (...)". *Domingo Cultura. Correio Popular*, Campinas, N. 37, 17 abr. 1982. Suplemento. p. 4-5.

Embora persista ainda a reprodução da dependência formal dos artistas e criadores dentro dos novos marcos institucionais.

A própria constituição da Secretaria de Cultura se processou em "substituição" aos produtores tradicionais e/ou mesmo, em complementação aos mesmos. No segundo aspecto, deve-se levar em consideração a centralização do processo de difusão, produção e distribuição cultural permeados pelos meios de comunicação e pelas indústrias culturais. O estudo sobre a cidade de Campinas, possibilitou uma reflexão sobre as "restrições" que visam cercar a emergência das produções fora do eixo Rio/São Paulo, em particular as visões de mundo que enfatizam no universo local a questão "cultura" de maneira concentrica, insular e impermeável, vislumbrando o horizonte cultural finito às próprias relações sociais de distinção e de exclusão transadas entre as frações dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acompanhamento da história do campo cultural da cidade revelou indicadores sugestivos sobre as visões de mundo e os valores professados por várias frações de classes e/ou mesmos dos grupos sociais, ao longo desses anos. O fundamental ao se rastrear a dinâmica dos movimentos culturais expressivos de Campinas, foi a possibilidade de se inferir sobre a situação de dependência social dos artistas em relação às distintas instituições extra-campo cultural.

A preocupação em enfatizar e designar a Cidade com os epítetos de "campinas artística"; "artista campineiro" ou mesmo de "centro cultural" representou o distanciamento dos artistas, criadores e intelectuais à lógica de constituição de um campo cultural dotado de relativa autonomia. Esses diversos momentos demonstraram como parcelas significativas de artistas, criadores e intelectuais incorporaram a exaltação da "arte" e da "cultura" como algo ensimesmado, concêntrico, pontual e inerente à gente campineira, dificultando a crítica cultural, bem como a busca de critérios e de práticas artísticas designadas a partir dos pares concorrentes.

Essa situação histórica, em certa medida, está em consonância para com determinados aspectos da sociedade

brasileira: seja pela formação tardia de um campo da produção erudita, seja pelo surgimento recente da indústria cultural, ou ainda, pela estrutura social do País que, através dos mecanismos de exclusão social, revela no processo criativo essa própria exclusão, impossibilitando assim a socialização e a democratização dos bens culturais.

Em Campinas percebe-se que as sucessivas tentativas de produção cultural em "confrontação" com o eixo do Rio-São Paulo, reforçou o ganho das visões ufanistas, bairristas e provincianas quanto ao "fazer artístico" local. Contribuiu muito, a ausência da profissionalização de determinadas instituições artística e culturais como as empresas, as universidades e Poder Público. Tal processo, inibiu a expansão e a constituição de um campo cultural relativamente autônomo.

As mudanças estruturais na dinâmica do capital urbano na cidade e a expansão do mercado simbólico - via indústria cultural e meios de comunicação de massa -, configurou-se como fator de deslocamento dos espaços dos produtores tradicionais. A busca de uma autonomia no campo cultural, nesse período, se processou a partir da negação do discurso tradicional ao inserir a produção da cidade no interior do mercado de bens simbólicos.

Não pretendi esgotar toda as discussões sobre a "cultura", na cidade de Campinas. Ao escolher determinados temas e assuntos, busquei compreender como a produção cultural é atravessada por limites estruturais da sociedade brasileira. A "questão cultural"

no País, é vista por determinadas frações dirigentes de maneira conservadora e retrógrada. A constituição de um campo cultural autônomo, relaciona-se com a possibilidade de emergir a diversidade e a diferença para quem produz, difunde e consome cultura.

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. In: Benjamin, Horkheimer, Habermas, Adorno. (Col. Os Pensadores). São Paulo: Ed. abril, 1975.
-
- _____ *A indústria cultural*. In: Gabriel Cohn (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: EDUSP/Nacional, 1978.
-
- _____ *Televisão, consciência e indústria cultural*. In: Gabriel Cohn (org.). **Comunicação e Indústria Cultural**. São Paulo: EDUSP/Nacional, 1978.
- AFONSO, Cleide Maria de Luca. **Culto a Ciência: cento e treze anos a serviço da cultura**. Campinas: s.n.t., 1986.
- AGUIAR, Teresa. **O teatro no interior paulista - Do TEC ao Rotunda, um ato de amor**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. In: **Aspecto da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BADARO, Ricardo Campos. **O Plano de Melhoramento Urbano de Campinas (1934-1962)**. Dissertação (mestrado). Escola de Engenharia/Dept. de Arquitetura e Planejamento, 1986.
- BAENINGER, Rosana - **Espaço e Tempo em Campinas: Migrante e a Expansão do Pólo Industrial Paulista**, Dissertação (mestrado). Dept. Sociologia/IFCH/UNICAMP, 1992.
- BASTITONI, Duílio. **A vida cultural em Campinas anos 20**. Campinas: s.n.t., 1986.
-
- _____ *Panorama do teatro em Campinas nos anos 20*. In: **Comunicarte**. Campinas: PUCCAMP, Núm. 05, 1985.
-
- _____ *Presença francesa em Campinas, na segunda metade do século XIX*. In: **Comunicarte**. Campinas: PUCCAMP, Núm. 6/7, 1985/1986.
-
- _____ *Notas sobre as artes plásticas em Campinas na década de 20*. In: **Comunicarte**. Campinas: PUCCAMP, Núm. 9/10, 1987.
- BASTO, Eliana. **Entre o Escândalo e o sucesso (A semana de 22 e o Armory Show)**. Campinas: Unicamp, (série teses), 1991.

- BECCARI, Vera D'Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BELLUZZO, Ana Moraes (org.). **Modernidade: vanguarda artística na América Latina.** São Paulo: Memorial/Unesp, (Cadernos de Cultura), 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica.* In: **Teoria da Cultura de Massa.** Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Proposta para uma história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude e Galvão, Maria Rita. **Cinema: o nacional e o popular.** São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas,** São Paulo: Perspectiva, (Série Estudos), 1982.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro (Antecedentes da Semana de Arte Moderna).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcreto Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro.** Rio de Janeiro: Funarte, (Temas e Debates 40), 1985.
- CALDAS, Waldenir. *O consumo estratificado da produção cultural.* In: **Encontro com a Civilização Brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núm. 28, 1981.
- CAPISANI, Dulcimira. *Arte: abordagem econômica e política.* In: **Comunicarte.** Campinas: PUCAMP, Núm. 05, 1985.
- CASTANHO, Sérgio E. M. **Política Cultural: reflexão sobre a separação entre educação e a cultura no Brasil.** Dissertação (mestrado). Faculdade de Educação/UNICAMP, 1987.
-
- Theodor Adorno e a "Indústria Cultural".* In: **Comunicarte.** Campinas: PUCAMP, Núm. 05, 1985.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955).* In: Fernão Ramos (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editores, 1987.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **La Producción Simbólica: Teoria e método en sociologia del arte.** México: Siglo XXI editores, 1988.
- COCCHIARALE, Fernando e Geiger, Bella. **Abstracionismo Geométrico e Informal (A Vanguarda Brasileira nos anos Cinquenta).** Rio de Janeiro: Funarte, (Temas e Debates 5), 1987.

- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Democracia no Brasil*. In: **Encontro com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núm. 17, Nov. 1979, p. 19-48.
- DANTES, Maria Amélia M. *Universalismo e ciência no Brasil no final do século XIX*. In: Lafuente. A. et al. (org.) **Mundialización de la Ciencia y cultura Nacional**. Madrid: Doce Calle, 1993, p. 377-89.
-
- _____ *Fases de implantação da ciência no Brasil*. México: Quipu, vol. 5, Núm. 2, maio-ago. 1988, p. 265-75.
- DUARTE, Raphael. *Crônica do Clube Semanal de Cultura Artística - páginas de história de Campinas*. São Paulo: s.n.t., 1947.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
-
- _____ *Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Núm. 02, vol. 01. out. 1986, p. 55-67.
-
- _____ *Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947/1980)*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Ano 5, Núm. 13, jun. 1990, p. 101-11.
- EMILIO, Paulo. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *Grupo Vanguarda de Artes Plásticas de Campinas 1958-1966*. Campinas: MIS/Secretária Municipal de Cultura, 1981.
- FORJAZ, Maria C. Spina. *Lazer e consumo cultural das elites*. In: **Revista brasileira de ciências sociais**. Núm. 8, Vol. 3, fev. 1988, p. 99-113.
- FREITAG, Barbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- FUNDAÇÃO JOAO PINHEIRO. *Economia da cultura: reflexões sobre as indústrias culturais no Brasil*. Brasil: Instituto de Promoção Cultural/Secretaria de Apoio à Produção Cultural/Ministério da Cultura, 1988.
- GALVAO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Atica, 1975.
-
- _____ *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GOMES, Eustáquio. *Os Rapazes d'Onda e outros rapazes*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1992.

Notícia de uns rapazes de Campinas. In: **Ensaio Mínimo**, Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

IANNI, Octávio. *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

O Estado e a Organização da Cultura. In: **Encontro com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Núm. 01, jul. 1978.

KHEDE, Sonia Salomão. *A censura após 1964*. In: **Censores de Pincenê e Gravata (dois momentos da censura teatral no Brasil)**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 109-204.

MAFRA, Clara. *Autoridade e Preconceito - estudo de caso sobre grupos ocupacionais das classes médias em Campinas*. Dissertação (mestrado). Dept. Antropologia/IFCH/UNICAMP, 1993.

MATOS, Odilon Nogueira de. *O espelho de uma instituição: a "Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes"*. In: **Revista do CCLA**. Campinas: Palmeira, 31 out. 1976.

O Centro de Ciências, Letras e Artes e sua Revista. In: **Notícias Bibliográfica e Histórica**. Campinas: Departamento de História/PUCCAMP, ano XVII, Núm. 117, Jan/Mar 1985, p. 73-89.

MATOS, Silvia. *O ensino de artes plásticas em Campinas*. Campinas: s.n.t., 1988.

MEIRELLES, William Reis. *Cinema e história: o cinema brasileiro nos anos 50*. Dissertação (mestrado). Dept. História/UNESP, 1989.

MELILLO, Vicente. *Um Artista Campineiro*. Campinas: Typ. Livro Azul, 1912.

MENDES, Castro. *Efemérides Campineiras (1739-1960)*. Campinas: Palmeira, 1963.

MICELI, Sérgio. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MONTEIRO, Aristides. *Panorama da Poesia em Campinas (até 1920)*. Campinas: Academia Campineira de Letras, Núm. 34, 1976.

- MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica (um estudo antropológico)**. Campinas: Ed. UNICAMP, (série teses), 1991.
- MOTOYAMA, Shozo. *História da ciência no Brasil: apontamento para uma análise crítica*. In: *Quipu*, México: vol. 5, Núm. 2, maio/ago. 1988, p. 167-89.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: ed. brasiliense, 1988.
- _____. *A Escola de Frankfurt e a questão cultural*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Núm. 01, Vol. 01, jun. 1986.
- PECCININ, Daisy Machado (org.). **Objeto na Arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Fundação Armando Alvaro Penteado, 1978.
- PEIXOTO, Antonio Sampaio. **As Bellas-Artes ao Público**. Bragança: Typ. Comp. Imp. Bragantina, 1892.
- PIACENTINI, Tânia. **Literatura: o universo brasileiro por trás dos livros**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1991.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editores, 1987.
- RIBEIRO, José e Piauí, F. *Histórico do Centro de Ciências, Letras e Artes*. In: *Revista CCLA*, Campinas: s.n.t., dez. 1972, p. 9-12.
- RIBEIRO, Suzana *et al.* **O Cinema de Campinas nos anos 20 até os anos 80**. Campinas: 1989. (mimeo).
- RICCI, Maria Rangel e Matos, Odilon. **Temas de história e sugestões para pesquisa numa publicação cultural campineira: a "Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes"**. Franca: IHSS/UNESP, 1980.
- RIOS, Jefferson Del. *A produção teatral no Brasil*. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, Núm. 14, jun./ago. 1992. p.63-5.
- SANTIAGO, Silviano. *Repressão e Censura no Campo da Literatura e das Artes na década de 70*. In: *Encontro com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Núm. 17, Nov. 1979, p. 187-94.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA/PINACOTECA DO ESTADO. **DEZENOVEVINTE: uma virada de século**. São Paulo: s.n.t., 1986.

- SECRETARIA MUNICIPAL DE PLANEJAMENTO. **Sumário de Dados Núm. 01 População Região de Campinas.** Campinas: s.n.t., jul. 1993.
- SESSO JUNIOR, Geraldo. **Retalho da Velha Campinas.** Campinas: Palmeira, 1963.
- SEMEGHINI, Ulysses C. **Do Café à Indústria (uma cidade e seu tempo).** Campinas: Unicamp, 1991.
-
- Campinas (1860 a 1980): agricultura, industrialização e urbanização.** Dissertação (mestrado). IE/UNICAMP, 1988.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **O Cinema de Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood Brasileira.** Dissertação (mestrado). ECA/USP, 1979.
- STEFANUTO, Giancarlo. **As Empresas de base tecnológica de Campinas.** Dissertação (mestrado). Instituto de Geociência Dept. de Política Científica e Tecnológica/Unicamp, 1993.
- SUBIRATS, Eduardo. **La Crisis de las vanguardias y la cultura moderna,** Madri: Libertarias, 1985.
- VIEIRA, João Luiz. **A chanchada e o cinema carioca (1930-1955).** In: Fernão Ramos (org). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editores, 1987.
- ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte, (Temas e Debates 1), 1982.
- ZILIO, Carlos et al. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura.** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- WILDER, Gabriela Suzana. **Waldermar Cordeiro: Pintor Vanguardista, Difusor, Crítico de Arte, Teórico e Líder do Movimento Concretista nas Artes Plásticas em São Paulo, na década de 50.** Dissertação (mestrado) Dept. de Artes Plásticas/ECA/USP, 1982.

1. Outras Fontes:

1) **Acervo fitas MIS/Campinas:**

Do Tombo 0111 até 0122- depoimento dos membros do Grupo Vanguarda de Campinas.

Palestra Cultura - Tombo 0155 até 0162. Campinas, 03 out. 1983.

Palestra sobre Lei Sarney - Tombo 091 até 095. Campinas, 16 out. 1986.

Produção Cinematográfica - Tombo 001 até 018. Campinas, 25 ago. 1982.

2) **Acervo fitas do Instituto Cultural Itaú - Centro de Informática II.**

O Grupo Vanguarda e o surgimento do modernismo em Campinas. Campinas, 22 set. 1992.

Desdobramento do modernismo em Campinas. Campinas, 24 set. 1992

Arte Contemporânea e as novas Linguagens. Campinas, 31 dez. 1992.

3) **Arquivos do Centro de Memória da UNICAMP**

Almanaque. A Cidade de Campinas (Almanaque). Campinas, s.n.t. 1901.

Almanaque. A Cidade de Campinas (Almanaque). Campinas, s.n.t. 1908.

Juizo Federal da Secção de São Paulo. Transcrição do Alistamento Geral do Município de Campinas de 1905/1909. Campinas, 1910.

Juizo Federal da Secção de São Paulo. Transcrição do Alistamento Geral do Município de Campinas de 1905/1909. Campinas, 1910.

Juizo Federal da Secção de São Paulo. **Recibos dos Títulos Eleitores de 1906/1914.** Campinas, 1915.

Revistas do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas. (do números 01 ao 41). Campinas, de 1902 a 1915.

Suplemento Domingo Cultura. **Correio Popular.** (do número 01 ao 50). Campinas, de ago. 1982 a jul. 1983.