

Pegoraro

Pegoraro

André Luis Balsante Caram
Neusa Schilaro Scaléa



Fundação Pró-Memória
São Caetano do Sul



Projeto Editorial da Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul
Séries Cadernos de História, Documenta e Ensaios

Direção: Prof. Sônia Maria Franco Xavier

Volumes Publicados:

1. José de Souza Martins, *Diário de Fim de Século. Notas sobre o Núcleo Colonial de São Caetano no século XIX*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1998.
2. *8º Grupamento de Incêndio 32 anos de História*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1998.
3. Yolanda Ascencio, *Meio século de Legislativo em São Caetano*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1998. 2ª edição revista e ampliada, 1999.
4. Sonia Maria Franco Xavier (org.), *Jayme da Costa Patrão:...um traço marcante na autonomia*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1998.
5. Rui Ribeiro, *Notas de Realejo. Estudos sobre Literatura e MPB*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1999.
6. Guido Carli, *Stí àni gera... cussí (Antigamente era assim)*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1999.
7. Agvan de Andrade Matos, Rosemeire Bento Simões (org.), *Cotidiano Redescoberto, alunos desvendam a História no Bairro Prosperidade*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul: Escola Estadual Laura Lopes, 1999.
8. *Anais do III Congresso de História do ABC. À Sombra das Chaminés. A Produção da Cultura no ABC*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 1999.
9. Deliso Villa, *História Esquecida*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 2000.
10. Eliane Mimesse, *A Educação e os Imigrantes Italianos: da escola de primeiras letras ao grupo escolar*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2001.
11. Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, *Um olhar poético sobre São Caetano*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2002.
12. Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, *Vozes da Vizinhança - Os bairros de São Caetano por seus moradores*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2003.
13. José de Souza Martins, *O Imaginário na Imigração Italiana*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2003.
14. Mario Del Rey, *História da Maçonaria em São Caetano do Sul*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2004.
15. Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, *Jardins de Infância: registros das escolas infantis de São Caetano do Sul*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2004.
16. Alexandre Toler Russo, *Caminhos da Fé. Itinerário dos templos religiosos de São Caetano do Sul*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2004.
17. Mário Porfírio Rodrigues, *Um Jornal, Uma Vida - A saga do Jornal de São Caetano e outras mais*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2005.
18. Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, *Cantos e Recantos*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 2006.

Este livro integra o Projeto Editorial da Fundação Pró-Memória, do período administrativo 2005-2008 (prefeito José Auricchio Júnior), cujo objetivo é resgatar a História do Município e da região através da publicação de pesquisas e documentos inéditos.

ISBN: 85-86788-27-9

Feito o depósito legal.

FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA DE SÃO CAETANO DO SUL

CARAM, André Luis Balsante

C252p Pegoraro/André Luis Balsante Caram e Neusa Schilaro Scaléa - São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 2006. 112 p. Série Documenta

1. Pegoraro - 1929
2. Bibliografia Antonio Lucio Pegoraro
3. Arte - catálogo - Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul.

CDD. 708.2

Ficha catalográfica composta por Jussara Ferreira Muniz

Direitos Reservados à
Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul

Série Documenta

Projeto Editorial
Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul

Direção
Prof. Sonia Maria Franco Xavier

Secretaria e organização
Maria Aparecida M. Fedatto

Projeto gráfico
André Luis Balsante Caram

Textos
André Luis Balsante Caram
Neusa Schilaro Scaléa

Revisão dos textos
Alexandre Toler Russo

Reprodução das obras
Antônio Reginaldo Canhoni

Digitalização imagens
Eduardo Kazuyuki Koga

Créditos das Imagens
Antonio Reginaldo Canhoni: p. 44
Neusa Schilaro Scaléa: pp. 26, 79, 111
Acervo da família Pegoraro: pp. 13, 19, 22, 23, 29, 33, 43

Capa
André Luis Balsante Caram
Imagem: *Céu amarelo*. Óleo sobre tela. Pegoraro. 1979.

Editoração e Produção
Antonio Devanir Leite Junior
Integração - Ponto a Ponto

Formato
29,5 x 23 cm (fechado)
Papel couché 120g miolo
Papel triplex 250g capa

Impressão
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Setembro 2006.

Prefeitura Municipal de São Caetano do Sul
Dr. José Auricchio Júnior

Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul
Sonia Maria Franco Xavier - Presidente

Avenida Dr. Augusto de Toledo, 255 - Santa Paula
São Caetano do Sul - SP
CEP 09541-520
(11) 4221-9008 - 4221-7420
www.fpm.org.br
e-mail: fpm@fpm.org.br

Sumário

Prefácio	10
Sonia Maria Franco Xavier	
Antonio Lucio Pegoraro	15
André Luis Balsante Caram	
Técnicas de restauração	53
Antonio Lucio Pegoraro	
Transposição de pintura	61
Antonio Lucio Pegoraro	
Pegoraro	69
Neusa Schilaro Scaléa	
Obras	81

Prefácio

Sonia Maria Franco Xavier*

Este livro integra novo tipo de publicação desenvolvido pelos pesquisadores da Fundação Pró-Memória, que normalmente edita impressos voltados para a história, memória e literatura na forma de relatos e crônicas sobre o município. Estréia, assim, no campo das artes, com trabalho inédito sobre a vida e a produção artística de Antonio Lucio Pegoraro, 77 anos, artista que vive há mais de quatro décadas em São Caetano do Sul. Aliás, junto à família, habita um agradável ambiente cercado por suas pinturas.

Conhecemos Pegoraro no ano de 2003, quando a FPM, através da Pinacoteca Municipal, realizou a mostra “Panorama ABC – 30 anos de Arte”, para a qual tivemos oportunidade de trazer ao nosso salão de exposições grandes expoentes da região. Embora naquele período o artista estivesse um pouco afastado dos meios artísticos que envolvem preparação de exposições, contatos com galerias e pinacotecas, sua intensa produção nos acenou para a necessidade de estudo mais aprofundado de suas obras, o que foi concretizado com a organização da mostra “Retrospectiva”, inaugurada no dia oito de agosto do corrente ano, integrando a programação dos festejos do aniversário de cento e vinte e nove anos da cidade. A vida e a obra do restaurador e pintor foram desenvolvidas e minu-

* Sonia Maria Franco Xavier,
Presidente
Fundação Pró-Memória
de São Caetano do Sul.

ciosamente estudadas, resultando em “Pegoraro”.

Autodidata nas artes plásticas, tem como marca registrada o emprego das cores vibrantes, através do preparo criativo das mesmas. Não se prende a estilos ou escolas. É um neo-expressionista extremamente engenhoso. Suas obras transcendem fronteiras e contagiam aqueles que têm a oportunidade de apreciar seus trabalhos em sua plenitude.

André Caram, arquiteto, relata cuidadosamente a história de vida de Pegoraro, e Neusa Schilaro Scaléa, com grande sensibilidade, analisa as fases e as técnicas utilizadas em suas pinturas. Reginaldo Canhoni, fotógrafo, é responsável pelas imagens. Uma compilação de textos e imagens competentemente selecionados atesta a valiosa contribuição do artista para as artes plásticas. Percalços, mudanças de tendência e apogeu sintetizam a trajetória desse artista, narrada e registrada de modo agradável e cativante.

Que as pinturas aqui apresentadas possam suscitar em cada um de vocês uma sensação única de prazer e o resgate dos mais diversos sentimentos e sensações, sempre mais vivos quando emoldurados nessas admiráveis telas.



"Indelévelmente, a primeira síntese da pintura de Pegoraro que me ocorre é a sua indiscutível autenticidade. Atrás daquele expressionismo todo, daquela visualização vibrante que põe em forma e cor a imagem, deparamos, antes e acima de tudo, uma verdade em si mesma. Liberta-se a pintura em Pegoraro de qualquer preconceito ou intencionalidade. Ele encontra na pintura aquilo que se fez necessidade - desdobra-se a definição bem conhecida, a liberdade é a necessidade realizada".

Geraldo Ferraz ¹

Antonio Lucio Pegoraro

André Luis Balsante Caram*

Inspirado em movimentos artísticos europeus que permearam o início do século passado, principalmente o expressionismo e o fovismo, Pegoraro desenvolveu uma arte própria, com autenticidade e grande força de expressão. A sua extensa obra exala o rico saber de um verdadeiro artesão que conhece bem o seu ofício e a produção de sua arte. O seu conhecimento entende-se desde a fundição de esculturas de bronze até as técnicas de artes plásticas. E vai além, porque Pegoraro ainda domina as técnicas de produção de telas e de tintas, compondo um artista completo em seu ofício, cheio de entusiasmo para executar esse tipo de serviço a que poucos se habilitam nos dias atuais, já que tudo é facilmente adquirido em casas especializadas do ramo. Essa qualidade coloca Pegoraro numa posição privilegiada, acima de muitos artistas, podendo se expressar mais livremente porque, em suas próprias palavras, é "outra coisa pintar na tela que você mesmo prepara".

Simple no falar e com aparência de estrangeiro que já tem lhe causado várias situações embaraçosas², Lucio Pegoraro transmite a suas telas a mesma simplicidade que marcou sua vida desde a infância. Somam-se a seu trabalho a harmonia e os gestos despreocupados que, acintosamente, escorrem pelas telas, compon-

¹ FERRAZ, Geraldo. In: CENTRO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS. *Pegoraro*. Santos, ago.1970, catálogo da exposição.

² "Para confundir ainda mais as pessoas, tenho alguma dificuldade para falar [...]. Várias vezes já se dirigiram a mim em inglês e em alemão. Quem me socorre, nessas horas, é minha esposa, que fala essas línguas". "SANTOS, o grande amor de Pegoraro". A *Tribuna*, Santos, 18 jan. 1974.

* Arquiteto, formado pela FAU-USP, trabalha na Fundação Pró-Memória de SCS. Autor do Livro: *Pujol: Arte e Concreto*, Banco do Brasil, 2001.

do livremente as figuras, as paisagens, os "noturnos" e as formas abstratas que transmitem de modo singular os sentimentos e as "lágrimas" do artista.

Em 1970, o crítico e jornalista do jornal *A Tribuna*, de Santos, Geraldo Ferraz (1905-1979), escreveu o prefácio da segunda exposição individual de Pegoraro, organizada pelo artista e futuramente seu *marchand*, Paulo Prado Neto, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU), em Santos, marcando definitivamente a sua entrada no cenário artístico e selando o início da longa amizade com Paulo Prado, que foi um dos principais incentivadores, através de sua própria galeria, da divulgação de sua obra. Essa amizade só foi possível mediante a artista plástica Wega Nery (1912), que primeiramente conheceu Pegoraro quando necessitou restaurar um dos seus quadros, danificado por umidade. Encontrou-o no ateliê de conservação e restauro do Museu Paulista. Logo o recomendou ao seu esposo, o jornalista e crítico Geraldo Ferraz, que achou "a descoberta emocionante e perguntou a si mesmo por que haveria ele de ficar guardando avarentamente os seus quadros?"³.

Assim aconteceu Pegoraro, que "brotou da massa do artesanato"⁴, tornando-se artista de grande respeito e de admirável reconhecimento no meio crítico, cujos prazeres eram pintar e restaurar quadros e transmitir aos seus alunos o farto conhecimento técnico e artístico adquirido nas incursões autodidáticas, no ateliê do professor Alfredo Oliani e nos vários anos (mais de 30) em que trabalhou como conservador e restaurador do Museu Paulista. "Eu sempre pintei porque isso nasceu comigo. A pintura, para mim, é um desabafo, e o meu maior prazer era dar um quadro para um amigo"⁵. Essa personalidade generosa, não requintada, permeia a sua vida e está também presente em toda a sua obra.

Destacaremos aspectos da vida e da carreira profissional de Pegoraro. Mas não ficaremos apenas nisso, porque soma-se a esse trabalho a análise crítica de Neusa Schilaro Scaléa, que abordará, com mais detalhes, a produção artística de Lucio Pegoraro. No final do livro, não podíamos deixar de lado, apresentaremos em anexo as transcrições de dois importantes artigos escritos por Pegoraro, extraídos do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, sobre restauração: *Técnica de restauração* (12 nov. 1969) e *A transposição da pintura* (19 dez. 1971). Esses dois artigos podem ser considerados relevantes aulas sobre o tema e merecem ser reapresentados ao grande público, porque têm o propósito de elucidar e compartilhar o assunto com aqueles que se iniciam e se interessam por restauração.

³ "A SIMPLICIDADE de Pegoraro em seus quadros expressionistas". *A Tribuna*, Santos, 2 ago. 1970. 1º Cad. p.6.

⁴ FERRAZ, Geraldo. "Pegoraro pintor de noturnos". *A Tribuna*, Santos, [nov.] 1972

⁵ "A SIMPLICIDADE de Pegoraro em seus quadros expressionistas". *A Tribuna*, Santos, 2 ago. 1970. 1º Cad. p.6.

Carroça de Carvoeiro

Filho de Ângelo Pegoraro e Genoefa Bruenelli Pegoraro, Antonio Lucio Pegoraro nasceu em primeiro de abril de 1929, no bairro de Sacomã, cidade de São Paulo, "numa travessa da Estrada das Lágrimas onde ainda existe uma árvore [...]. Nasci ali nas proximidades daquela árvore", sobre uma carroça de carvoeiro, "todo preto, sujo de carvão"⁶. O nascimento aconteceu quando sua mãe foi esperar o seu pai no ponto final do antigo bonde "Fábrica, nº 23", na Estrada das Lágrimas, no final de uma tarde bastante chuvosa. Parada no ponto, ela percebeu a sombra de um homem, pronto para saltar sobre ela, o qual nem percebeu que ela estava grávida. Desviando-se dele, ela começou a correr. "Mas a salvação dela foi que estava vindo um carvoeiro, que justamente trazia carvão lá em casa, e salvou ela"⁷. Percebendo que ela estava grávida, gritando de dor, porque tinha iniciado o trabalho de parto, ele a levou para uma parteira que era conhecida naquele bairro. Mas ali mesmo nasceu Pegoraro, preto e sujo de carvão. E como o seu nascimento caiu no dia primeiro de abril, que em dito popular é o Dia da Mentira, ninguém acreditou na história de seu pai. "Por isso que digo que é uma das razões que sou diferente. Sempre fui diferente"⁸.

Esse episódio marcou muito a sua vida e foi talvez a causa de sua baixa audição. Teve uma infância simples e introspectiva. Recebeu vários apelidos porque não ouvia muito bem, o que dificultou o seu entrosamento social e cultural com as outras crianças. "Eu gostava de soltar pipas. Mas eu não podia ter nada porque roubavam. Eu era bobinho à toa"⁹.

Sua mãe trabalhava como lavadeira e seu pai, filho de italiano, era mecânico de automóvel. Trabalhou na antiga *São Paulo Railway* (atual Estrada de Ferro Santos-Jundiaí) e chegou a ter uma oficina mecânica de retífica, durante um período na década de 1950. Outra lembrança de sua mãe remete-se ao dia em que ele estava brincando com uma cobra cascavel. Ela viu aquela cena e começou a gritar, despertando a atenção da sua vizinha e do pai dele, que correram para socorrê-lo.

Nascido no bairro de Sacomã, morou ali por pouco tempo. "Logo em seguida veio a Revolução de 1932, e meu pai foi requisitado pelas forças federais para fazer bombas, inclusive para trabalhar na parte de mecânica. Ele não aceitou essa idéia e fugiu para a [cidade de] Mauá. Então ficamos em Mauá até o término da revolução. Daí viemos para o Cambuci. Do Cambuci voltamos para o Ipiranga outra vez. Do Ipiranga passamos para São Caetano, em 1968"¹⁰.

A família de Lucio Pegoraro também era composta por mais dois irmãos e uma irmã. A irmã exerceu o cargo de bibliotecária do Museu Paulista e um dos

⁶ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate. São Caetano do Sul, ago. 2003.

⁷ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

seus irmãos trabalhou de mecânico com o pai e foi motorista de praça. "Como não deu certo como mecânico, ganhava pouco, começou a trabalhar como motorista de praça. Como eu tinha um carro de praça na época, eu acabei cedendo o carro para ele. Ele trabalhava de dia e eu de noite. E eu acabei deixando-o para ele, porque tinha problema de audição"¹¹.

Ficando verde e sem arte

Dentre os irmãos, Pegoraro, o mais velho, foi o único que se dedicou às artes plásticas. Marcado pela deficiência auditiva, este fato não o impediu de aprimorar-se em desenho artístico, atividade aperfeiçoada na adolescência e cultivada desde criança. Na escola, Pegoraro tinha facilidade para desenhar e freqüentemente era solicitado pelos professores para elaborar mapas geográficos na lousa.

Por ser de família simples, seu pai desconhecia a existência de escolas de artes, naquele tempo. Portanto, os seus primeiros contatos com a arte não se deram em escolas ou ateliês, mas por curiosidade e desejo de aprender a pintar. Em relação ao seu pai, Pegoraro o considerava bastante criativo, pois ele até mesmo fazia as próprias ferramentas de trabalho e os brinquedos com os quais Lucio muito se divertiu na infância. Eram brinquedos "interessantíssimos", como por exemplo uma lancha impulsionada por um algodão em chamas.

Expressando-se sobre seus familiares, Pegoraro diz que eles sempre viveram com dificuldades. Mas em razão dessas dificuldades ele começou a pesquisar por conta própria, criando as primeiras tintas, para poder pintar, preparadas com a mistura azeite de cozinha, terra, pedras e vegetais que davam a coloração. Entretanto, havia cores que eram impossíveis de ele produzir. Além dessas bases, que ele mesmo preparava, existia também o carvão, retirado dos restos de lenha queimada do fogão de sua residência. Com esses materiais, ele fez alguns quadros e desenhos. Um deles, guardado com bastante cuidado, retrata a casa onde morou quando era criança.

O aprendizado autodidático foi complementado pelas visitas que fazia com o seu padrinho, aos domingos, ao Museu Paulista, as quais muito lhe despertavam o desejo de investigação e de curiosidade para a arte. "Eu via aquelas pinturas e me

¹¹ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.



Lucio Pegoraro e o filho
Fábio. 1986

perguntava como eram feitas, e por conta própria fui pesquisando"¹². De fato, não só o senso de pesquisador acompanha-o até hoje, mas também a prática de produção das tintas.

No entanto, em relação à escola primária, Lucio a considera uma das passagens que mais lhe deixaram mágoas, pois, por não ouvir direito os professores, teve de fazer o ensino primário em mais tempo do que o normal. Praticamente estudou oito anos só no curso primário, o que corresponde a percurso que vai da primeira até a quarta série. Para se ter uma idéia desse tempo, foi somente em 1962 que conseguiu tirar o diploma ginásial de primeiro grau. Em 1971, conseguiu o diploma de segundo grau. "Essa surdez me prejudicou porque eu entrei numa escola particular, porque era muito difícil encontrar assim um grupo escolar. Nós morávamos muito longe, não tinha perto da minha casa grupo escolar. Então eu fui para uma escola particular. Eu passei o primeiro ano, segundo ano, terceiro ano e quarto ano. E aí fui para o quinto ano"¹³. Mas nessa escola ficou por pouco tempo, porque achava que não estava aprendendo nada, levando seus pais a transferi-lo para o tradicional Grupo Escolar São José do Ipiranga¹⁴:

"Devido a minha surdez eu fiz o primário duas vezes. [...] No meu caso, minha mãe colocou-me no Grupo Escolar São José do Ipiranga. A diretora atendeu-me bem e me colocou no quarto ano. Do quarto ano fui para o terceiro, do terceiro para o segundo e do segundo para o primeiro, outra vez. Eu era grandão, não cabia na carteira de criança. Novos apelidos eu recebi. E como eu tinha que ver a boca da professora para entender o que ela falava, teve uma delas que, quando [certa vez] olhei para trás, achou que eu estava com segundas intenções e me denunciou na diretoria. Tentou me expulsar da escola. A diretora chamou a minha mãe e falou para a professora: 'Ele olha para trás porque [para ele entender] tem que falar na frente dele'. Então ela [a diretora] me colocou [numa] cadeira lá na frente. Mas não adiantava falar de costas. Eu ouço, mas tem de falar na minha frente"¹⁵.

A dificuldade em ouvir atrasou os seus estudos, provocando sua desistência do ensino regular. Mas Lucio Pegoraro tinha muito desejo de continuar estudando

¹² Idem.

¹³ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica Iafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

¹⁴ Em 1970, essa escola foi transformada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras São Marcos. Atualmente é uma das unidades da Universidade São Marcos.

¹⁵ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

e, inclusive, formar-se em medicina. Mas sem abandonar o trabalho artístico. Nesse período em que desistiu de estudar por um tempo, não parou de desenhar e de se aprimorar no campo das artes. Ingressou, em 1945, em um ateliê de fundição de bronze, especializado na execução de estátuas e monumentos para cemitérios e praças públicas, que ele mesmo descobriu no bairro onde morava, para aprender técnicas de modelagem em argila, cera e bronze. O nome desse ateliê não sabemos, mas foi ali que recebeu as primeiras lições sobre modelagem que, posteriormente, lhe facilitaram entrar como aprendiz na Fundição Mettello Benedetti, situada no Ipiranga, em 1946.

Antes desse trabalho foi aprendiz de torneiro mecânico na Metalúrgica Condor, tendo tido a oportunidade de conhecer mais profundamente as técnicas de fundição de estátuas de vários portes e de receber os primeiros ensinamentos de pintura, além de trabalhar em obras de grandes mestres da arte como Brecheret (1894-1955) e Bruno Giorgi (1905-1993). "Talvez uma das poucas do Brasil e da América do Sul que fazia fundição de bronze de estátua de cemitérios e monumentos. Eu comecei a trabalhar ali. Eu era aprendiz". Na fundição, Lucio conheceu vários artistas e começou a desenhar, reconhecendo, em si mesmo, a sua verdadeira vocação para as artes. Simultaneamente ao trabalho na fundição, começou a estudar à noite no ateliê do professor Alfredo Oliani (1906-1988), por indicação do amigo escultor José Gerez, que também trabalhava nessa fundição.

O trabalho na fundição durou em torno de ano e meio. E como era aprendiz, teve de trabalhar nas tarefas mais árduas. "Eu entrava dentro de um tanque de ácido sulfúrico, onde é colocado o bronze, para poder tirar as incrustações de gesso. Meu corpo começou a ficar verde, me sentia mal. O químico me dava tontura. Minha mãe me levou ao médico e ele mandou suspender e tirar[-me] de lá. Mas eu não queria ficar sem arte". Por recomendações médicas teve de desistir do trabalho na fundição.

Ateliê Oliani

E Lucio Pegoraro não ficou sem a preciosa arte, porque na escola do professor Alfredo Oliani conheceu a fundo gravura, escultura, desenho artístico e pin-

tura a óleo. Ou seja, através desse ateliê teve realmente a grande oportunidade de estudar a arte em suas diversas formas de manifestações, o que durante sua infância não lhe tinha sido possível, devido à condição simples de sua família. Além disso, o ateliê de Oliani era conhecido por trabalhar com jovens operários.

"Recebe alunos de ambos os sexos, sem se importar com o grau de preparo intelectual, adquirido anteriormente, em outras escolas. Para a inscrição, basta que o candidato tenha vocação para a arte e queira estudar. Já passaram por ela centenas de moços e moças que não puderam matricular-se em escolas oficiais. [...] Ensina, pelos métodos clássicos, escultura, pintura, desenho artístico, desenho técnico, gravura, artes decorativas e aplicadas, anatomia plástica e teoria, com digressões sobre a história da arte [...]"¹⁶.

Para Pegoraro, o professor Oliani é lembrado saudosamente como um "humanista, um verdadeiro artista". Oliani dominava várias técnicas de pintura artística e na época já era um premiado escultor e gravador, que recebera o Prêmio Viagem à Europa, onde se aperfeiçoou na Academia de Belas Artes de Florença, na década de 1930, e o Prêmio Viagem ao Brasil. Frequentou a Escola de Belas Artes de São Paulo e dedicou-se à gravura e à água-forte. São de sua autoria várias pinturas e esculturas de igrejas, incluindo a Matriz de São Sebastião e de Santos (SP) e a Igreja de Nossa Senhora Aparecida (SP)¹⁷.

O Ateliê Oliani proporcionou-lhe uma aproximação mais íntima com a arte que desejava aprender e que havia muito tempo o fascinava, desde quando ia ao Museu Paulista com o seu padrinho. De acordo com suas palavras, era uma escola diferente porque incentivava o aluno a aprender e trabalhava com modelo vivo. "A arte mesmo é pintar do natural. Se é para desenhar, vamos desenhar do natural. A pessoa posa para nós. Sempre pinte com modelo na frente. Naquele tempo não tinha frutas de plástico, como hoje. Mas frutas autênticas, que apodreciam. Tínhamos que trabalhar direto". A prática de pintar a partir do natural tornou-se uma característica do seu trabalho profissional que o acompanha até hoje. "Porque a fotografia você não desenha os detalhes mais importantes. Se eu vou fazer uma fotografia sua eu prefiro que você pose para mim do que você me dar a fotografia. Se eu pintar a sua fotografia eu não pego o seu semblante, não sairá parecido. E com arte é a mesma coisa".

O caráter interdisciplinar da escola de Oliani, que aplicava rodízio de professores e ensinava várias técnicas artísticas, enriquecia a formação cultural dos alunos. O próprio Oliani fazia questão de mudar os professores para diversificar o aprendizado de seus alunos. Durante o período em que estudou nesse ateliê, Pegoraro recebeu ensinamentos de Vicente Mecozzi (1909-1964), Renato Zambone, Valdemar Amarante (1912-1963) e Pedro Alzaga. Com Vicente Mecozzi, Lucio aprendeu a pintura acadêmica. Filho do pintor Arnaldo Mecozzi (1876-1932), Vicente Mecozzi trabalhou auxiliando seu pai na decoração de igrejas da capital e do interior paulista. Participou de diversos salões, conquistando vários prêmios aquisições e medalhas¹⁸.

A escola de Oliani foi repleta de nomes significativos da arte brasileira e

¹⁶ FREITAS, Carlos de. "Dois operários paulistas laureados no salão de pintura de Pernambuco". *Folha da Noite*, São Paulo, 21 out. 1952.

¹⁷ ALFREDO Oliani (1906 - 1988). In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo. Disponível em: <<http://bienal-saopaulo.globo.com>>. Acesso em: 29 mar. 2006.

¹⁸ AYALA, 1986, p.180.

Pintando no sertão de Bocaína (RJ) com o amigo Rogério Villaverde. 1998



todos eles influenciaram, cada qual ao seu modo e estilo, a pintura e a formação de Pegoraro. Entre eles destaca-se o aprendizado que recebeu do artista uruguaio Pedro Alzaga, que lhe ensinou as técnicas de restauração de obras antigas, pintura clássica com base em modelos naturais e desenho a carvão. Por meio de um Prêmio Viagem, Alzaga estudou na Europa a pintura do Renascimento e, inclusive, pintura afresco¹⁹, que também foi transmitida a Pegoraro. Para Pegoraro, o professor Alzaga muito o enstusiamava, porque tinha paciência e facilidade de ensinar. Ele, até mesmo, o aconselhou a cursar química e a aprender definitivamente as técnicas de preparo de tintas que tanto gostava de fazer, já que conhecia as habilidades do jovem Lucio, que desde a infância preparava tintas com azeite e terra. Até hoje, Pegoraro conserva guardado um quadro, que fez quando tinha em torno de oito anos de idade, valendo-se desse tipo de tinta.

¹⁹ "Técnica de pintura mural, executada sobre reboco úmido, à base de tintas diluídas em água, que ao secar, ficam fortemente aderidas à superfície tratada". MARCONDES, Luiz Fernando, 1998, p. 11".

²⁰ "Tinta opaca e de rápida secagem, resultante da mistura de pigmentos com gema de ovo [...]. [...] O termo passou a designar tintas à base de água cujo aglutinante pode ser cola ou caseína". Idem, p. 274

²¹ "Designação de uma tinta de cor marrom esverdeado que é obtida por meio de uma mistura de cores e não diretamente de um pigmento [...]". Idem, p. 291

²² PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

Com Valdemar Amarante, Pegoraro teve apenas um ano de aula. Aprendeu a fazer *tempera*²⁰ e *verdaccio*²¹, para obter efeitos iguais aos dos renascentistas. "Você pinta o amarelo embaixo e o verde em cima e dá aquele tom de verde veludo bonito, que nem conseguia o [Paolo Caliari] Veronese" (c. 1528-1588). De acordo com Lucio, Amarante foi um dos melhores professores que já teve, porque ele também muito o incentivava. Enquanto alguns professores achavam que Lucio não tinha jeito para a pintura, Amarante viu a sua vocação e a sua força de vontade para aprender os caminhos da arte e superar, inclusive, a falta de firmeza na mão. Com essa dificuldade, Pegoraro produziu trabalhos que, ele mesmo conta, eram relaxados. "E Amarante me animava, ele era um verdadeiro artista. [...] Tinha assim esse trauma de não ter firmeza na mão e já não escutava muito bem. Isso sempre me prejudicou muito. [...] Então ele dava liberdade para mim"²². Valdemar Amarante e Pedro Alzaga foram os últimos professores daquela escola que exerceram grande influência em sua formação profissional. Principalmente o professor



Com o amigo Douglas Mancini.

Alzaga, de quem recebeu os primeiros conhecimentos de restauração que lhe possibilitaram ingressar como conservador e restaurador do Museu do Ipiranga.

Nas aulas, alguns professores criticavam e reprimiam as suas pinturas escorridas, pois consideravam-nas como manchas desapropriadas na obra. Em parte, a postura desses professores era condizente com a formação clássica e acadêmica que receberam e com os princípios da escola, baseados nos métodos clássicos. Mas, Amarante "sabia qual o caminho do aluno, que era o meu caso. Porque eu pintava com violência, a tinta escorria"²³. Da "falta de firmeza" na mão, pode-se dizer que começou a delinear o seu estilo próprio e inconfundível de pintura escorrida, característica de seu trabalho.

Em 1952, por intermédio de seu professor, Alfredo Oliani, foi inscrito no XI Salão Anual de Pintura do Estado de Pernambuco, recebendo o prêmio de menção honrosa pelo terceiro lugar, o primeiro prêmio de sua carreira. Para ele, aquilo foi uma surpresa, porque nem sabia que tinha sido inscrito naquele salão. O mesmo aconteceu com Frederico Antonio Dusi, vencedor do primeiro lugar e da medalha de ouro, também aluno do Ateliê Oliani.

"São artistas que viviam na obscuridade, e o prêmio os lança agora à luz da publicidade. Modestos trabalhadores, Dusi e Pegoraro são agora objeto de grande curiosidade. [...] Quem mandou os quadros para a exposição foi o prof. Oliani. Ele achou que os trabalhos dos alunos estavam bons, mas não disse nada. Acondicionou os quadros e enviou-os para o Norte, solicitando inscrição deles no concurso. Durante os dias do salão, esperou ansiosamente o resultado. Mas este não vinha. E já estava perdendo a esperança de qualquer classificação, quando recebeu uma carta (...) pela qual era informado de que os quadros de seus alunos haviam sido classificados um em 1º e outro em 3º lugar"²⁴.

A partir dessa reportagem sabe-se que Pegoraro trabalhava, desde 1951,

²³ Idem.

²⁴ FREITAS, Carlos de. "Dois operários paulistas laureados no salão de pintura de Pernambuco". *Folha da Noite*, São Paulo, 21 out. 1952.

como chofer de praça, substituindo o pai no volante. Durante alguns anos, foi motorista do caminhão que a família tinha adquirido com a venda da oficina mecânica de seu pai. O dinheiro deu para comprar o caminhão que Pegoraro dirigiu muitas vezes sozinho. Antes de atuar como chofer, na Praça da República, trabalhou, por pouco tempo, na empresa Vitrais Conrado Sorgenicht AS e, posteriormente, no Cine Metrô, onde pintava cartazes de propaganda para a divulgação dos filmes. Exerceu essas atividades sem, contudo, abandonar os pincéis, a literatura sobre arte e os trabalhos de restauração que desenvolvia particularmente.

"Eu ia até Porto Alegre com o caminhão sozinho. E isso era muito puxado. Quando quebrava se ficava dias e dias na estrada sem comer, sem beber, sem nada. Era uma vida muito dura, e antigamente não era asfaltado. [...] Mas antigamente não existia a BR 116, era tudo terra. [...] Com isso demorava uma viagem de 20 a 30 dias, quando não chovia. Era uma vida muito sacrificada, mas não compensava. Se escrevia no pára-choque do caminhão: 'caminhão não dá camisa para ninguém', e não dá mesmo"²⁵.

Pegoraro não abandonou a pintura e o desenho, mesmo quando trabalhou como motorista, produzindo várias obras dessa fase bastante sacrificada. Pintou vários quadros das paisagens que via nas estradas. "Mas, infelizmente, esses quadros estão todos espalhados por aí. Não tenho um como recordação"²⁶. Porque a maioria deles foi distribuída de presente, principalmente depois que se mudou de uma residência térrea, em cujo quintal havia um barracão onde guardava as obras de arte e também as esculturas, para um apartamento na Avenida Nazaré. A respeito dessa mudança, Lucio foi totalmente contra a idéia, porque aquele novo espaço não tinha lugar suficiente para acomodar os seus trabalhos artísticos. Dessa época, "o que me magoou foi ter encontrado uma pessoa que me disse ter vendido o quadro por uma nota violenta. E ele deu entrada numa casinha. Ele me perguntou se tinha mais para dar de presente ou vender, mas já tinha acabado tudo"²⁷.

Antes de entrar no Museu, desenvolveu vários trabalhos de restauração em caráter particular, desde 1954, sendo que o primeiro veio de uma casa de molduras. "Nessa casa, um rapaz que sempre fazia molduras para meus quadros (eu sempre dei meus quadros com molduras) mostrou-me duas telas que precisavam ser restauradas. Eu sabia que para restaurar não bastava colocar um pano atrás e retocar a pintura, mas mesmo assim, pelos livros que tinha lido sobre o assunto, fiz o trabalho e deu certo. Daí fui contratado para fazer algumas restaurações [...]. Fui bem-sucedido e começaram a surgir as encomendas"²⁸.

²⁵ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate. São Caetano do Sul, ago. 2003.

²⁶ Idem.

²⁷ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

²⁸ "A SIMPLICIDADE de Pegoraro em seus quadros expressionistas". *A Tribuna*, Santos, 2 ago. 1970. 1º Cad. p.6.

"Pegoraro tem um passado profissional nesse aprendizado em que conheceu tudo, da fundição em bronze à técnica da escultura e às da pintura, para habilitar-se ao trabalho que o colocou no ateliê de restauração do Museu do Ipiranga. Mas o artista brotou, incoercivelmente, da massa do artesão, veio à tona e sua obra está aí"²⁹.

Trabalhou como chofer de praça até ser contratado como conservador e restaurador do Museu Paulista, em 1958, através da indicação de Oswald de Andrade Filho (1914-1972), o Nonê³⁰, que conheceu Lucio Pegoraro na Praça da República, enquanto ele desenhava as pessoas que passavam pelo local. "Eu [estava] trabalhando como motorista de praça, desenhava as pessoas passando, sentado num banco da Praça da República, em croquis rápidos. Um dia ele chegou. Perguntou-me se eu iria lá para os lados da Estação da Luz"³¹. Esse oportuno encontro inverteu o rumo de sua vida, porque Oswald reconheceu o talento de Pegoraro e decidiu assim ajudá-lo a se encaixar numa profissão mais condizente com os seus dotes artísticos e suas habilidades, muito bem aproveitados pelo Museu do Ipiranga que, naquela época, estava precisando de um restaurador. A convite do Governo do Estado, Pegoraro assumiu a função de restaurador e conservador de telas, na Seção Técnica de Restauração de Telas, subordinada à Equipe Técnico-Científica de Museografia, na época em que o museu era administrado por Herbert Baldus³² (1899-1970).

Posteriormente, Lucio teve de fazer concurso para assumir definitivamente o cargo de restaurador daquela instituição, onde permaneceu por mais de 30 anos. Através do museu, conheceu a fundo as técnicas de restauração, tendo a grande oportunidade de trabalhar na área que tanto apreciava: a arte. A indicação de Nonê para trabalhar no museu foi fundamental, mas só isso não conta, porque sem a experiência adquirida em sua formação na fundição de bronze, no ateliê do professor Oliani, nos estudos e pesquisas particulares e nos trabalhos de restauração que fazia por encomenda, obviamente não teria conseguido permanecer naquele cargo em razão das próprias características inerentes ao processo de restauração, que exige conhecimento, técnica e habilidade.

Enquanto trabalhou no museu, foi incentivado a retomar o estudo ginásial, do qual tinha desistido durante a adolescência. Isso fez lembrar sua mágoa quando cursou o ensino primário, em que passou por várias dificuldades. Então, com trinta anos de idade, Lúcio voltou aos bancos escolares, para concluir, em 1962, "no meio de criancinhas e mocinhas", o ensino ginásial. Regressou também à Escola de Belas Artes de São Paulo³³, para cursar pintura e escultura. (Durante a adolescência tentara ingressar, mas não conseguiu pela falta do diploma de segun-

²⁹ FERRAZ, Geraldo. "Pegoraro pintor de noturnos". *A Tribuna*, Santos, [nov.] 1972.

³⁰ Filho do escritor Oswald de Andrade (1890-1954).

³¹ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

³² Antropólogo teuto-brasileiro. Dirigiu o Museu Paulista entre 1953 e 1960, na função antes ocupada por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982).

³³ Funciona desde 1926, sendo atualmente conhecida como Unicentro Belas Artes de São Paulo.

Lucio Pegoraro no ateliê de sua residência São Caetano do Sul. 2006



³⁴ Mário Abdo Neme, (1912-1975), Piracicabano, trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo* por 32 anos. Escreveu livros sobre a história de sua cidade natal e vários contos. Assumiu o Museu Paulista em 1961. Durante sua gestão, em 1963, o Museu Paulista foi transferido da Secretaria de Estado da Educação para a Universidade de São Paulo (1934).

³⁵ Criada em 1890, a partir da antiga Academia Imperial de Belas Artes. Em 1937, a escola passou a integrar a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

³⁶ Em oposição aos acadêmicos, o grupo propunha a renovação do ensino das artes, o aprimoramento técnico e a profissionalização artística. "NÚCLEO Bernadelli. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 29 mar. 2006.

³⁷ EDSON Motta (1910). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia>>. Acesso em: 29 mar. 2006.

do grau.) Porém logo abandonou o curso, a fim de aprimorar-se em restauração de obras artísticas, no Rio de Janeiro, entre os anos 1964 e 1965. Sob extensas recomendações de seu diretor, Dr. Mário Neme³⁴, o estágio no Rio de Janeiro foi fundamental para que pudesse continuar exercendo o cargo de restaurador. Ainda mais depois de 1963, quando o museu foi transferido para a Universidade de São Paulo (fundada em 1934), que exigia profissionais com formação técnica especializada na área.

A proposta de estudar na cidade do Rio Janeiro foi irrecusável, tanto pela vivência quanto pela experiência que iria adquirir. E, sobretudo, era bem mais interessante do que continuar os estudos na Belas Artes de São Paulo, onde estava tendo dissensões com alguns dos professores, que não gostavam de vê-lo resolvendo as dúvidas dos alunos. Esse fato motivou sua saída do curso, que nunca foi concluído.

No Rio de Janeiro, Lucio estudou na Escola Nacional de Belas Artes³⁵ e estagiou numa das principais instituições na área de restauração, o Setor de Conservação e Restauração de Objetos de Arte do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (atual Iphan - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), dirigido pelo notório professor Edson Motta (1910-1981), que entre os anos de 1946 e 1976 organizou e dirigiu, como restaurador-chefe, aquele setor, realizando trabalhos de recuperação de pintura nas principais edificações históricas do Brasil e da América Latina. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1934, Motta foi um dos fundadores do Núcleo Bernadelli,³⁶ que atuou entre 1931 e 1942. Nos anos de 1944 a 1946, estudou no Fogg Art Museum, da Universidade de Harvard, EUA, especializando-se em restauro e conservação de obras de arte.³⁷ Na Enba, implantou, em 1951, o curso de Teoria, Conservação

e Restauração de Pintura, lecionando até 1980. Motta pode ser considerado um dos pioneiros na área de restauração e conservação no país.

"O que Edson Motta fez a vida inteira foi trabalhar em benefício dos valores culturais do país, seja como pintor de muita sensibilidade e raro apuro técnico, alheio a falsos modismos, seja como ardoroso defensor da permanência de obras alheias. A humildade do restaurador, de formação científica exemplar, casava-se nele com a chama do artista. Mas esta foi, muitas vezes, impedida de exercitar-se porque Edson Motta consumia o seu tempo na ressurreição (é bem o termo) da arte dos outros. Um estilo de recuperação de obras de arte foi implantado no Brasil por esse homem discreto, probo, que só deixa saudades. Manter-se criador, sem egoísmo, antes dedicando-se aos outros, do passado como do presente - quantos serão capazes de realizar esse destino da maior simplicidade e pureza?"³⁸.

Através dos cursos do Iphan e da Enba, teve a oportunidade de trabalhar em importantes obras do tesouro artístico nacional, inclusive, junto com o próprio Edson Motta. Devido a sua paciência e habilidade, Lucio Pegoraro conquistou a confiança de seus mestres para trabalhar em obras que, muitas vezes, estavam em estado lastimável. Participou, por exemplo, da recuperação de algumas peças do patrimônio artístico nacional, como a remoção de pintura da Casa da Marquesa de Santos, no bairro de São Cristóvão, e a recuperação de dois afrescos de Cândido Portinari no auditório do MEC (Ministério de Educação e Cultura) no Rio de Janeiro. Trabalhou também em obras de Aleijadinho, em Congonhas do Campo e em Ouro Preto, Minas Gerais, o que para ele "foi uma emoção muito grande", principalmente por se tratar de importante artista da arte brasileira. A mesma emoção também sentiu por haver trabalhado com o professor Edson Motta, porque dele aprendeu várias técnicas.

Com Motta, Lucio aprendeu, com muita facilidade, a técnica de transposição de pintura, perdendo completamente o medo desse tipo de serviço. "Eu tinha um problema que todo restaurador tinha: fazer transposição de pintura. Mas nesse lugar [Enba], eu aprendi com a maior facilidade e perdi completamente o medo"³⁹. Em artigo publicado no Suplemento Literário, Pegoraro escreveu extensa matéria sobre a técnica de transposição de pintura, que "consiste essencialmente em retirar a camada pictórica do seu 'suporte' original - tela, papel, papelão, madeira ou argamassa de paredes - para fixá-la num novo suporte. É uma operação diferente e mais complicada do que a de 'reentelagem', pela qual se reforça o suporte antigo com o adicionamento de um segundo"⁴⁰.

Os dois anos de estágio foram bastante profícuos e neles aprendeu várias técnicas de arte do repertório de um restaurador bem como a fazer exames laboratoriais e diagnósticos de vários materiais empregados no exercício de restauro, como exames de pigmentos, de ultravioleta, de solubilidade e de suportes (tecido, madeira ou papel). Aprendeu a avaliar a idade dos materiais com o uso do carbono 14, a identificar a autenticidade da obra da pintura e a produzir suas próprias tintas. Técnica aprimorada com o professor Motta e com visitas a alguns laboratórios do Rio de Janeiro. No Museu de Petrópolis, manteve contato com os restauradores

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. [Texto introdutório]. In: MOTTA, Edson. O pintor Edson Motta. Rio de Janeiro: MNBA, 1982. p. [3]. Apud. Idem.

³⁹ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

⁴⁰ PEGORARO, Lucio. "Transposição de pintura".

para aprender as técnicas de restauração e preservação de papéis, aquarelas, gravuras e documentos, que foram extensamente aplicadas na remoção de pintura e tratamento de diversas obras daquele museu.

"Então quem é restaurador a gente bate o olho e vê que foi repintado. A gente faz exame de solubilidade do pigmento. Esse exame é o seguinte: a gente pega um cotonete e um pedacinho de pintura com um pedacinho de gilete e quebra a pintura e faz exame do pigmento no microscópio, no ácido clorídrico e assim por diante. A gente vê o pigmento que foi usado e nota que esse pigmento, por exemplo, que tinha lá - o azul, era um azul ultramar e não um de lápis lázuli, que usava naquele tempo, e assim por diante. [...] Também por exame de solubilidade a gente pega um cotonete [...] e molha com um pouquinho de solvente e vai colocando solvente mais forte até remover a pintura de cima e encontrar a pintura de baixo. Ou então é um trabalho de raspagem, que nós chamamos de *décaper*. Vai se raspando a pintura e vai aparecendo a do fundo. Mas à primeira vista a gente percebe, porque você pega primeiro a estrutura do prédio, que é o caso da pintura de parede, vê que o prédio é de 1820. Se o exame da pintura vê que é de 1960 ou 1980, então está fora da realidade. Então é repintura mesmo. Então se usa o recurso que a química oferece para se remover a pintura por solvente ou por meio mecânico"⁴¹.

A restauração de papéis considerava a mais difícil por causa da fragilidade. Alguns papéis tinham de ser restaurados por imersão em produtos químicos, enquanto outros exigiam exames metódicos de seu estado físico para se averiguar se tinham condições de suportar o processo de restauração. Em todos os casos, a restauração tinha de ser rápida para não prejudicar o papel, como no caso de uma carta de José Bonifácio, em péssimas condições, que relata importantes fatos sobre a Independência do Brasil. "Em 1972, nos preparativos do Sesquicentenário da Independência, tive muitos documentos históricos para restaurar. Um deles - uma carta de José Bonifácio de Andrada e Silva a D. Leopoldina, datada de 1822 - era em papel muito delicado. Gastei muitos dias e precisei tentar várias experiências para trazer o documento a sua inteira clareza, sem afetar nada da originalidade"⁴².

Durante sua passagem pela cidade do Rio de Janeiro, foi surpreendido com o convite que recebeu do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, para colaborar na montagem de um setor de restauração na Baía de Guanabara. Essa proposta ocorreu no período em que esteve trabalhando na restauração da Casa da Marquesa de Santos, freqüentemente visitada pelo governador. O convite, porém, foi tristemente recusado em razão de sua missão de estudos e do vínculo contratual que mantinha com o Museu Paulista.

Voltou para São Paulo trazendo os conhecimentos técnicos de restauração e as boas lembranças dessa experiência singular que impulsionou sua carreira como restaurador. No Museu do Ipiranga, Lucio trabalhou no restauro de várias pinturas do acervo, incluindo as telas de Benedito Calixto e a famosa tela de Pedro Américo, "O Grito do Ipiranga", conhecida também como "Independência ou Morte", bem como no de gravuras, documentos antigos, fotografias, móveis revestidos por pintura e da majestosa maquete de gesso que representa a cidade de São Paulo em 1841, gastando quase três anos de trabalho para restaurá-la. Praticamente quase

⁴¹ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

⁴² SANTOS, Dalísio dos. "Restauração das telas de Calixto na capital". *Jornal da Orla*, Santos-São Vicente-Guarujá-Cubatão, 5 jan. 1975.



todo o acervo e as principais obras passaram por suas preciosas e habilidosas mãos.

A tela "O Grito do Ipiranga", uma das mais importantes do museu, foi o seu maior desafio. Consumiu em torno de nove meses de trabalho puxado em razão de seu estado precário e de seu tamanho: 7,40m x 4,15m. Pegoraro cuidadosamente a restaurou, em 1967, removendo pacientemente as camadas de tinta que recobriam a pintura original, tratando as rachaduras (craquelés) com a utilização de cera de abelha com resinas e de raios infravermelhos. "Sabe lá o que é estragar essa pintura, que é um patrimônio?", disse Lúcio em entrevista. Nessa obra, chegou a trabalhar dias seguidos, sem poder interromper o serviço nas etapas mais importantes da restauração, para não comprometer o trabalho já realizado. Teve de inclusive trabalhar com a tela afixada no próprio espaço expositivo, para não estragar a moldura dela ou a própria tela.

"O Grito do Ipiranga [...] estava com numerosas trincas e, em muitos lugares, partículas de pintura se haviam desprendido da tela em razão da dilatação provocada pelas mudanças de temperatura. O restaurador foi o sr. Antonio Lucio Pegoraro, do Serviço Técnico do Museu Paulista, com meios, materiais e técnicas próprios. Para o tratamento da tela foi utilizada uma mistura de cera de abelhas com resinas, aplicada diretamente sobre a pintura. Com raios infravermelhos e trabalho de espátula, a cera foi pressionada sobre a tela, o que exigiu muito cuidado por causa do tecido (suporte da pintura) não ter mais condições de resistência. Para remover o antigo verniz da pintura, foi empregada uma solução de solventes, que também retirava o excesso de cera, evitando sacrificar a tela, que poderia saltar do "chassis". O trabalho foi facilitado pelos pigmentos de boa qualidade usados por Pedro Américo, como acetato de cobre, verde de cobalto, óxido de ferro, cromato de bário, ferrocianeto de cobre e outros"⁴³.

Para todo trabalho de restauração do museu, Pegoraro fazia extensas pesquisas sobre a obra e o autor, compondo uma ficha técnica para cada obra. Essa

⁴³ POR um novo "Grito do Ipiranga". *Cidade de Santos*. Santos, 15/9/1968.

prática, iniciada por ele, era complementada pelo registro fotográfico das telas antes da restauração, durante e após o processo, para que se pudessem comparar os resultados da restauração. Com um simples olhar ou toque de dedos e conhecendo a "linguagem do artista", Pegoraro era capaz de identificar a autoria das telas. A extensa prática de restauração e de pesquisas de um determinado autor permitia-lhe "desvendar" completamente a obra. "Quem restaura de modo frequente [...] acaba descobrindo tudo na tela em que trabalha. Pode parecer fantasioso, mas em muitos trabalhos de arte parece que estamos vendo a alma de seu criador"⁴⁴.

"É uma coisa difícilíssima imitar a técnica de outro pintor para fazer recuperação. E até hoje, na restauração, a parte mais difícil é você igualar os tons. Isso eu tinha facilidade de fazer. Como hoje existe restaurador, mais para químico do que pintor, então [eu] deixava [uma parte da tela] em branco e faz[ia] os traços, [que] é para mostrar ao público que ali não tem repintura, ali está a autenticidade da obra, nua e crua"⁴⁵.

"O mais difícil, segundo ele, é descobrir que tipo de solução química deverá ser utilizada na tela, na gravura ou documento, para não alterar as características originais. Admite que muitos restauradores apelam para uma nova pintura ao invés de conservação da original, tomando a obra falsificada"⁴⁶.

"Vinha muitas imagem religiosas antigas para eu restaurar lá no Museu, e para analisar a sua autenticidade. Quantas não eram falsificadas, inclusive imitação grosseira de Alejandrinho. E pagavam fortunas. Como se percebe se uma imagem é original e não falsa?. Fácil. Só de bater o olho se vê, pois um restaurador percebe. Com essa experiência de restaurador, se pega na mão uma estátua antiga, naturalmente é madeira velha, a madeira velha está totalmente destituída de umidade, de água, então ela é totalmente leve. Se você pega uma madeira nova, está cheia de umidade e é pesada. Depois, a gente faz exame de solubilidade de pigmentos, como faz na pintura. E os falsificadores usam tudo quanto é artifício, usam muito betume para envelhecer a pintura. Um simples teste com álcool remove qualquer pintura de 10 anos para cá. Se mistura um pouquinho de álcool com um pouquinho de acetona, remove pintura facilmente de uma pintura de mais ou menos 50 anos. A pintura antiga, colonial, permanece"⁴⁷.

Muitos foram os desafios e as encomendas particulares de restauração, desde que começou a trabalhar no museu como restaurador, tornando o seu nome conhecido nessa área. Mas, em meados de 1966, aconteceu um fato inusitado, que conforme suas palavras quase "acabou" com ele. Isso aconteceu quando lhe mostraram uma reportagem dizendo que chofer de praça era restaurador no Museu Paulista. Aquele episódio deixou-o perplexo, mas o motivou a escrever um artigo sobre *Técnicas de Restauração*, publicado no Suplemento Literário, (hoje conhecido como Caderno 2), do jornal *O Estado de São Paulo*, em 12 de novembro de 1966. Foi um importante "espaço" que a mídia lhe abriu, já que não era do meio acadêmico, e isso contribuiu para divulgar o seu trabalho no Museu Paulista e provar que conhecia e dominava as técnicas da arte de restauração.

Nesse artigo, Pegoraro abordou com sabedoria as técnicas de restauração (*décafer*, refresco, reentelagem e transposição de pintura), as dificuldades encontradas em relação ao tipo de material a ser restaurado, a facilidade que o apa-

⁴⁴ SANTOS, Dalísio dos. "Restauração das telas de Calixto na capital". *Jornal da Orla*, Santos-São Vicente-Guarujá-Cubatão, 5 jan. 1975.

⁴⁵ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

⁴⁶ PEGORARO: o pintor e o restaurador. *A Tribuna. Santos*, 7/11/1972: p.8

⁴⁷ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

relhamento moderno (raio X, infravermelho, ultravioleta, colorímetro, fotomicrográfico, microscópios diversos e estereoscópios) oferece no auxílio da restauração e na identificação da "caligrafia" do artista (tipo de pincelada), para a descoberta de falsificações. Logo no começo do artigo, alerta sobre as restaurações feitas por aventureiros ou ainda por curiosos inexperientes, mostrando que a atividade exige técnica e conhecimento científico: "Para uns e outros, a complexidade do problema de restauração se resolvia, no caso de telas, painéis, imagens etc., com a fórmula simples do "repinte", ou seja, com repetidas repinturas. Daí o largo número - que chega a ser espantoso - de telas, painéis, imagens, que se vem encontrando pelos cantos do Brasil, com suas características originais grandemente desfiguradas por várias demãos de tintas que lhes foram sobrepostas ao longo do tempo". Anos depois, em 1971, apareceu com outro artigo no mesmo jornal, *Transposição de pintura*, complementando o artigo anterior. Nesse artigo, explanou detalhadamente essa técnica que achava muito difícil de se apreender, pois consiste "em retirar a camada pictórica do seu 'suporte' original [...] para fixá-la num novo suporte"⁴⁸.

Considerado uma importante referência na área de restauração, o Museu Paulista recebia freqüentemente encomendas para restauração de diversas regiões do país. Um desses trabalhos extras pode ser comprovado pelo jornal *Cruzeiro do Sul*. É o caso do Estandarte da Misericórdia do Museu de Sorocaba, que abriga obras da cultura local e esculturas religiosas do século XVII. Esse museu solicitou ao Museu Paulista a restauração do mencionado estandarte, conhecido como Estandarte da Misericórdia. Naquela época, existiam apenas dois exemplares no Brasil, um em Salvador, na Bahia, e outro em Sorocaba; este último se encontrava em estado bastante precário. A restauração ficou "sob a direção do pintor Antonio Lucio Pegoraro, que, em trabalho paciente e difícil, suprimiu todos os defeitos e perturbações"⁴⁹.

As telas de Benedito Calixto também receberam os cuidados especiais de restauração de Lucio. O *Jornal da Orla* fez matéria interessante sobre essa restauração e sobre o ambiente de trabalho de Pegoraro: "No primeiro andar do Museu do Ipiranga, numa sala ampla - que mais parece uma oficina de marceneiro -, o restaurador Lucio Pegoraro tem vidros de tinta espalhados por toda parte, um caldeirão sobre grande fogareiro, onde funde substâncias químicas, e muitas telas famosas, empilhadas sobre as mesas, algumas esgarçadas, outras poídas, quase impedindo distinguir o desenho de fundo"⁵⁰. Foram várias as obras que restaurou usando de paciência e habilidade para remover camadas de tinta falsas aplicadas por interesseiros desprovidos de conhecimento técnico sobre restauração, pois repintavam as obras de arte com cores de gosto pessoal que desfiguravam a originalidade da peça.

"A restauração, como atividade profissional e metódica, é muito recente entre nós. Até então, pessoas leigas, sem nenhum conhecimento, é que lidavam com obras de arte. [...] A mesma tela, anos depois, poderia cair com outros "restauradores", que mais ainda aplicariam tintas e cores diferentes, alterando de modo radical a originalidade da obra. Essa prática era muito

⁴⁸ PEGORARO, Antonio Lucio. "Transposição de pintura". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1971, Suplemento Literário.

⁴⁹ BONADIO, Geraldo. "Estão levando nosso passado". *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba, 18 abr. 1970.

⁵⁰ SANTOS, Dalísio dos. "Restauração das telas de Calixto na capital". *Jornal da Orla*, Santos-São Vicente-Guarujá-Cubatão, 5 jan. 1975.

comum, no século passado, no interior do país. Quando chegava a época do "santo padroeiro", o padre ou o sacristão para "deixar o santo mais bonito" dava-lhe uma nova pintura. Se o painel era fixo, na parede da igreja, o "novo pintor" inundava a figuração com outras cores e, às vezes, acrescentando detalhes que não havia no original"⁵¹.

Durante a fase em que trabalhou no Museu Paulista, Lucio Pegoraro conseguiu, em 1971, o diploma de segundo grau através do curso de madureza ginásial⁵², que lhe dava habilitação para cursar o ensino superior. Formou-se pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), em 1974, no curso de desenho. E, em seguida, especializou-se em Artes Plásticas, pela mesma universidade, no ano seguinte. Continuou os estudos, concluindo o curso superior de História nas Faculdades Associadas do Ipiranga (FAI), em 1975, graças aos incentivos de colegas de trabalho e da esposa, dona Úrsula, companheira desde 1968. Desse casamento nasceram os seus três filhos: Fábio Lúcio Pegoraro, o mais velho, Mário Lucio e Paulo Lucio. "Eu sou licenciado em História. Eu amo a História. Depois que eu entrei no Museu Paulista, eu pesquisava muito naquela biblioteca nas horas vagas, sábado, domingo [...]. Eu gostava de passar o fim de semana na biblioteca do museu"⁵³. Saindo da condição de aluno, Pegoraro lecionou Artes e História em colégios, ginásios e na própria UMC, onde estudou, conquistando a simpatia de alunos com a sua simplicidade e a paciência com que ensinava, instigando-os, nas suas habilidades natas, a buscar suas próprias expressões artísticas.

O gosto pela pesquisa, pela literatura artística e pela história, principalmente a greco-romana, levou Lucio Pegoraro a almejar a função de pesquisador do museu. Fato que não se realizou devido à falta de vagas e ao volume de trabalho que ele tinha no museu, que lhe consumia praticamente quase todo o tempo de serviço. Dedicou parte de sua vida restaurando obras de arte, aprimorando e pesquisando as técnicas de restauração, que se tornaram balizas para o desenvolvimento dos trabalhos do Museu Paulista. Trabalhou durante 33 anos, até ser aposentado por tempo de serviço, em 1991. Considera esses anos como os melhores de sua vida, porque no museu foi respeitado, pela primeira vez, como profissional. Guarda com nostalgia e tristeza o tempo que vivenciou naquele museu, pois gostava de seu trabalho, e teve de, pesarosamente, deixar o cargo. "Eu gostava do Museu Paulista e ainda gosto. Aquilo era um lar para mim. Eu adorava [...]. Eu chorei tanto quando eu saí de lá! Porque estava na idade de sair." [...] A melhor coisa que Deus fez para mim foi me colocar no Museu Paulista, por isso eu nunca que queria sair de lá. Por mim, eu estava até hoje lá. Eu adorava aquilo"⁵⁴.

⁵¹ Idem.

⁵² É como era chamado o curso supletivo.

⁵³ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

⁵⁴ Idem.



Lucio com amigo e marchand
Paulo Prado Neto

Pintor de "noturnos"

"A arte é que me deu alento".

Ao longo de sua trajetória profissional, Lucio Pegoraro foi constituindo o seu repertório técnico-cultural, formado pela vivência entre diversos professores, mestres e artistas com quem teve oportunidade de aprender e estudar várias técnicas de pintura, pela formação em História e Artes Plásticas, pelo estágio de restauração que lhe forneceu conhecimento técnico e referência sobre pigmentos e solventes e pelo próprio talento nato de artista. A partir dessas experiências, procurou, paralelamente ao trabalho de restaurador, desenvolver sua produção artística. A arte, para ele, é um "desabafo" dos desafetos da vida, e a pintura o alento que encontrou para se esquecer do mundo. A ela dedica horas a fio, debruçado sobre o cavalete, produzindo sua arte sem igual.

Antes de trabalhar no Museu Paulista, Pegoraro participou de várias exposições coletivas. A primeira foi em Recife, em 1952, no XI Salão Anual de Pintura, conquistando menção honrosa pelo terceiro lugar. Mas a sua busca e o seu

contínuo anseio pela arte não pararam nessa coletiva, pois ele participou de vários salões de pinturas até conseguir realizar o sonho de sua primeira exposição individual, que só ocorreu em 1969, em Sorocaba. Em 1954, participou do XIX Salão Paulista de Belas Artes, realizado na antiga Galeria Prestes Maia, em São Paulo. No ano seguinte, 1955, deslocou sua atenção para o sul do país, participando do VI Salão de Pintura de Porto Alegre, motivado, provavelmente, pelas freqüentes viagens que fazia sozinho de caminhão para aquela cidade. Nesse salão, foi contemplado com o prêmio de menção honrosa. Em São Paulo, participou, em 1960, do XXV Salão Paulista de Belas Artes, recebendo menção honrosa, e também da vigésima sétima edição daquele salão, no ano seguinte, ganhando medalha de bronze pela tela em que retratou a Praça João Mendes e os seus bondes.

Durante a administração de Ademar de Barros (1901-1969), governador do Estado de São Paulo (1963-1966), Pegoraro contou uma história muito interessante, de quando participou do Salão Paulista de Belas Artes. Além de um de seus três quadros ter ido parar no rio Tamanduateí, os outros dois foram colocados no salão dos recusados, criado para apresentar os trabalhos não aceitos no salão oficial. Esse fato desconcertou muito Lucio. Mas o resultado final desse evento foi recompensado com o Prêmio Aquisição de suas obras pelo Palácio de Verão do Governador, em Campos de Jordão.

"Mandeí três quadros para lá. Esses três quadros saíram daqui do bosque [do Museu do Ipiranga]. Eu pedi licença para a Prefeitura de São Paulo, para o chefe dos parques e jardins do Ipiranga, para deixar o quadro ali porque eu não tinha espaço em casa. Era grande o quadro. Então eu contratei duas pessoas que eram serventes do museu para levarmos. E nós levamos a pé, desde o bosque até a Galeria Prestes Maia, na Praça do Patriarca. Cada um levando o seu quadro. E, no fim, um deles, com o vento, não sei o que houve, levou-me o quadro para o rio Tamanduateí. Manchou todo o quadro. Aí eu desci no rio, fiquei chateado e não deu mais para colocar esse quadro. [...] E em vez de três quadros coloquei dois. Esses dois quadros foram aceitos no salão dos recusados. Na hora que o Ademar de Barros foi visitar e dar a premiação, [...] o secretário dele [...] viu esse quadro e chamou o governador para ver. Aí o governador voltou, viu o meu quadro e perguntou: [...] 'Por que esses quadros não entraram na exposição?' [...]. Então ele mandou adquirir esses dois quadros para o Palácio do Governo"⁵⁵.

Na região do ABC, participou do I Salão de São Bernardo, em 1958, recebendo a Pequena Medalha de Bronze; do VI (1963) e do VII Salão de São Bernardo (1964) ganhando, respectivamente, Grande Medalha de Bronze e Grande Medalha de Prata; e do II e III Salão de Arte Contemporânea de Santo André, em 1969 e 1970. Note que entre sua primeira exposição coletiva, ocorrida em 1952, e sua primeira exposição individual, passaram-se praticamente 18 anos até conseguir realizar esta última, que aconteceu em junho de 1969, no Gabinete de Leitura Sorocabano (SP). Durante esse período, continuou aprimorando o seu talento e consolidando a sua própria identidade. A sua primeira exposição individual foi organizada pelo Museu Histórico Sorocabano, com patrocínio do Conselho Municipal de Turismo e da Delegacia Regional de Cultura, através da iniciativa de seu próprio diretor, Adolfo Frioli, que conheceu pessoalmente Pegoraro

⁵⁵ Idem.

durante estágio (orientado pelo próprio diretor, Mário Neme) no Museu do Ipiranga. Comenta Frioli, sobre o primeiro contato que teve com Lucio Pegoraro:

"[...] O primeiro setor desse aprendizado no grande campo da museologia foi exatamente com o restaurador das telas daquela instituição. Com aquela simplicidade, Mário Neme apresentou-me ao Antonio Lucio Pegoraro, passando-lhe a incumbência das primeiras lições. [...] Logo na primeira aula, iniciou-se também esta grande amizade que prolongar-se-á até a eternidade dos tempos. [...] Seu prazer é a arte moderna, quando se realiza plenamente. Apesar de viver entre tintas e telas há muito tempo, participara apenas de algumas exposições coletivas e sonhava em fazer sua exposição individual"⁵⁶.

O gabinete foi o primeiro espaço que lhe abriu as portas para a apresentação de seus trabalhos como artista plástico: um sonho que fazia tempo esperava realizar um dia. Naquele espaço, foram apresentadas 40 telas, visitadas por 1.200 pessoas, dentre as quais 829 deixaram seu nome e suas impressões "sobre a forma e a maneira de pintar de Pegoraro". Algumas dessas pessoas tiveram, inclusive, a oportunidade de conversar diretamente com o artista, que teceu considerações sobre o seu estilo expressionista.

A exposição fez um grande sucesso em Sorocaba, haja vista o número de visitantes que a prestigiou e a divulgação feita nos principais jornais da região, como *Cruzeiro do Sul* e *Folha de Sorocaba*, que apresentaram Pegoraro ao grande público. No último dia de exposição, Pegoraro disse estar satisfeito com a sua primeira exposição individual. Além da satisfação de ter recebido bom número de visitantes, que puderam conhecer as suas obras e seu estilo de pintar, recebeu convite para expor em Itapetininga, local para onde, provavelmente, seguiram os seus trabalhos, conforme noticiava o jornal *Folha de Sorocaba*, em reportagem de 31 de maio de 1969⁵⁷.

Essa exposição deu impulso para a projeção de sua carreira profissional. No entanto, o seu nome ainda não era conhecido no meio artístico, principalmente no âmbito da cidade de São Paulo. Fato que não durou muito tempo, em razão de ter sido descoberto pela artista plástica Wega Nery, que necessitando restaurar um de seus quadros, foi buscar no Museu do Ipiranga os serviços⁵⁸ de Lucio Pegoraro. Nery conheceu pessoalmente Lucio no momento em que ele estava pintando o retrato de um garoto indígena que lhe servia de modelo. Ficou impressionada com a arte desse restaurador e com os seus quadros de cores vibrantes, que muito lhe chamaram a atenção. Wega apresentou-o a seu esposo, o crítico de arte e jornalista do jornal *A Tribuna*, de Santos e do *Estado de São Paulo*, Geraldo Ferraz, que organizou, junto com Wega e o amigo Paulo Prado Neto, uma grande exposição dos trabalhos de Pegoraro. A primeira exposição organizada por ele foi montada no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU), de Santos, em agosto de 1970, considerada sua segunda exposição individual. No catálogo de abertura, Geraldo Ferraz fez a apresentação e a crítica sobre Lucio, contando como foi revelado por Wega.

⁵⁶ FRIOLI, Adolfo. "Pegoraro: 20 anos depois de Sorocaba (em Sorocaba)". In: CENTRO MUSICAL DE SOROCABA. *Pegoraro: Exposição Comemorativa 1969/1989*, 17 a 30 jun. 1989, Casa de Cultura de Sorocaba, Sorocaba, SP, 1989. Folder.

⁵⁷ Sobre essa exposição, outras reportagens fizeram menção ao evento: "NO GABINETE de leitura, a exposição do restaurador". *Folha de Sorocaba*, 21 mai. 1969. "RESTAURADOR vai expor. *Cruzeiro do Sul*, 22 mai. 1969. "CHEGARAM as telas de Pegoraro para [?]", *Cruzeiro do Sul*, 30 mai. 1969. "RESTAURADOR oficial do Museu Paulista inicia hoje, em Sorocaba, a sua mostra". *Folha de Sorocaba*, 31 mai. 1969.

⁵⁸ Conforme conta Pegoraro, esses serviços eram feitos gratuitamente, bastando apenas encaminhar ofício de solicitação de restauro ao diretor do museu.

"É de tal "miracolo" que esta pintura tardiamente revelada nos vem agora: primeiro, Wega chamou a atenção para o artista, depois Paulo Prado Neto aderiu ao meu ponto de vista da necessidade de mostrá-lo. Por que haveria ele de ficar guardando avarentamente os seus quadros? Tudo depende agora de uma preservação dessa visão e de seus meios de expressão: Pegoraro pode ou não conservar-se tal qual é. Hoje é um pintor cuja descoberta nos emociona, verdadeiramente. Suas qualidades não precisam de classificação, conjugam-se num caso, o caso Pegoraro"⁵⁹.

O resultado dessa exposição foi surpreendente tanto para o "galerista" quanto para Pegoraro. Porque antes mesmo da inauguração da mostra, "dez dos trinta e quatro trabalhos do artista já estavam vendidos. [...] Apesar de ter participado de várias coletivas é um pintor desconhecido. É surpreendente o resultado obtido com essa mostra. Quando ele entrou na galeria e viu seus quadros expostos, ficou até emocionado"⁶⁰, conta Paulo Prado. A venda de suas obras, antes mesmo da inauguração, era um fato que acontecia em praticamente quase todas as exposições de que participava, em razão da prévia divulgação de suas exposições na mídia. "No primeiro dia da exposição já estava tudo vendido. E eles vinham buscar mais em casa. Tudo o que tenho, a casa, a chácara, veio da arte", disse Pegoraro, em entrevista.

Em novembro de 1972, foi organizada outra exposição em Santos, nas salas da Aliança Francesa, onde foram apresentadas 28 telas de diversos temas, incluindo paisagens de São Caetano, Mauá, Santo André, Rio de Janeiro, Bahia e Santa Catarina. A apresentação dessa exposição coube, outra vez, ao crítico mais entusiástico de seus trabalhos, Geraldo Ferraz, que pela primeira vez o classificou de "*pintor de noturnos*". Em seu artigo no *A Tribuna*, de Santos, foram citadas expressões e palavras como *romântico-expressionista, sonho, noite*, que se tornaram sinônimos em relação à natureza e à dimensão dos trabalhos de Pegoraro.

"Negamos-lhe uma classificação de ingênuo ou primitivo, na ambiguidade com que se usam esses termos. Pois nosso Pegoraro, romântico-expressionista de instinto e sensibilidade, possui sabença que o põe fora do catálogo dos "naifs". [...] E cabe-nos fixar o romantismo desse pintor, feito de noturnidades. Há, se não me engano, apenas um quadro de dia de sol; no mais é tudo noturno. [...] Pegoraro pintor ainda tem o poder de se concentrar românticamente no sonho, na noite, à margem do cotidiano mecanizado e tonto"⁶¹.

Sobre essa exposição, uma outra reportagem comentou como a arte era essencial para a vida de Pegoraro. A relação de amizade que manteve com Wega, Paulo Prado e com o crítico Geraldo Ferraz foi fundamental para a sua carreira. Frequentemente os jornais noticiavam as exposições de Lucio Pegoraro, descrevendo como ele tinha ido parar em Santos e sido descoberto como artista plástico, além de citar vários trechos dos artigos de Geraldo Ferraz, o que demonstram o quanto este crítico foi importante na divulgação do nome de Pegoraro para o grande público.

⁵⁹ FERRAZ, Geraldo. In: CENTRO CULTURAL BRASIL ESTADOS UNIDOS. *Pegoraro*. Santos, agosto 1970. Catálogo da exposição.

⁶⁰ "A SIMPLICIDADE de Pegoraro em seus quadros expressionistas". *A Tribuna*, Santos, 2 ago. 1970. 1º Cad. p.6.

⁶¹ FERRAZ, Geraldo. "Pegoraro pintor de noturnos". *A Tribuna*. Santos, 1972.

"Pinto como hobby, mas se não tiver essa atividade fico doente. Pintar, para mim, é um refúgio". [...] Há dois anos Pegoraro esteve na Galeria do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos. Era a primeira vez que expunha individual-

mente, embora já houvesse participado de várias coletivas. O convite foi quase casual, colaborando para a sua vinda a Santos uma visita que Wega fez ao Museu Paulista. Lá ela viu quadros do pintor que lhe chamaram a atenção. A seguir, foi Geraldo Ferraz quem se impressionou com a autenticidade da pintura, recomendando-o a Paulo Prado Neto, que também achou que Pegoraro era um artista que merecia ser mostrado. Agora, a arte desse artista tímido, que vive refugiado no Museu Paulista, pouco se preocupando com a divulgação de seus quadros, vai ser mostrada novamente em Santos, na galeria da Aliança Francesa⁶².

Foi a partir dessa exposição que a expressão *pintor de noturnos*, cunhada por Geraldo Ferraz, passou a ser frequentemente utilizada pela mídia para qualificar Lucio Pegoraro. Quando expôs no CCBEU, Pegoraro apresentava obras com pinceladas escorridas que, na época, não foram bem compreendidas pelo público, fazendo com que ele recuasse dessa técnica. Contudo, sabiamente desistiu desse caminho, retornando aos escorrimientos, por ser algo mais pessoal, como relatou uma matéria de jornal sobre a exposição montada na Minigaleria Piada, da Associação dos Médicos de Santos, em janeiro de 1974, a sua terceira exposição individual naquela cidade. O tema remetia às paisagens noturnas, à natureza morta, ao céu e à noite.

"Muitos falaram contra o escorrimiento, não só aqui como em São Paulo. Então, procurei conter mais. Dois anos depois, em 72, quando expus na Aliança Francesa, já trazia uma técnica mais contida, quase sem escorrimientos. Foi depois que eu eliminei totalmente e passei a fazer quadros onde a noite, a lua, as estrelas eram o tema. Foi quando recebi essa classificação de pintor de noturnos. [...] Depois dessa fase resolvi que devia pintar como eu gosto e sinto e não como os outros acham que fica bem. Assim, nesses quadros (...) volto a usar escorrimientos, pinceladas ainda mais largas. Voltei para essa técnica porque é a mais pessoal. [...] Atualmente a minha pintura é figurativa, porque retrato paisagens e natureza morta, mas com um toque expressionista⁶³.

Na mesma reportagem, Lucio falou sobre a cor de suas telas e a facilidade de fazer pigmentos. "Já usei muito verde, mas é uma tinta tóxica, à base de arsênico. Depois passei para o azul. Agora uso também o vermelho. O meu trabalho como restaurador me dá facilidade de fazer meus pigmentos e com eles obter as colorações que desejo"⁶⁴. No convite da exposição na Minigaleria Piada, encontra-se comentário sobre o desenvolvimento de sua carreira profissional e de sua arte. "Ao contrário da maioria dos contemporâneos, sua pintura é ao ar livre, de braços dados com a poluição, às escâncaras, sem hermetismo, com traços nervosos que refletem o temperamento represado do autor"⁶⁵.

Igual a muitos artistas renomados, Pegoraro buscou em Van Gogh (1853-1890) e Gauguin (1848-1903) inspiração para produzir quadros que ele mesmo qualifica como impressionistas, devido à coloração forte de azul e vermelho: "Essa questão de cores não tem uma explicação definida. É uma questão de intimismo. Não sei se é porque dois pintores influíram muito na minha formação, Gauguin e Van Gogh [...]. Acho que esse foi o maior e o mais importante momento de toda a história da arte. Foi o grande despertar da pintura. E eu sigo dentro dessa linha"⁶⁶.

⁶² "PEGORARO volta à galeria da Aliança". *A Tribuna*, Santos, 1 nov.1972. 1º Cad. p. 6.

⁶³ "PEGORARO, mais dois dias." *Cidade de Santos*, 20 jan. 1974: p.15.

⁶⁴ Idem. Sobre essa exposição foi encontrada uma outra reportagem: "NOTURNOS e retratos de realismo em 2 mostras". *A Tribuna*, 20 jan.1974. Artes/Variada, p.16.

⁶⁵ MINIGALERIA PIADA. *Mostra individual de Pegoraro*, 12 a 21 jan. 1974, Santos, SP, 1974. Convite

⁶⁶ "PEGORARO". 9 nov.1972. Seção Galerias.

Alguns historiadores classificam esses pintores como pós-impressionistas, porque produziram obras em sintonia com o impressionismo. Esse estilo baseava-se nas impressões das nuances cromáticas sobre a natureza, valendo-se do uso de cores puras que seriam misturadas opticamente pelo observador. Passando pela fase impressionista, esses dois artistas desenvolveram obras de cores vibrantes voltadas para a expressão dos sentidos das emoções humanas. Desse matiz Pegoraro sorveu influências que nitidamente podem ser vistas em seus quadros. Mesmo influenciado, no início da carreira, pelos grandes mestres do passado, Lucio desenvolveu uma arte de expressão própria, baseada na magia dos pigmentos que ele mesmo produzia e no senso espiritualista que domina o seu ser.

Em um outro artigo, Geraldo Ferraz enquadrou Lucio entre os *da faixa* do "expressionismo da primeira hora"⁶⁷, referindo-se ao grupo *Die Bruecke* (A Ponte) e a seu principal expoente, Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). De fato, suas obras apresentam grande aproximação daquele grupo, principalmente em relação a suas pinturas noturnas. Mas Pegoraro: "[...] Este expressionista tem um cunho próprio, originalidade na maneira de fazer, de colocar a cor, ativa incisão nos temas de extração mais simples. [...] Pintor de externas visões, [...] o que fica é pintura, de uma riqueza destravada em luz e contrastes. [...] Deixa a tinta correr e escorrer; Bram Van Velde [1895-1981] também o faz assim; mas é melhor que Pegoraro nunca tenha visto a pintura de Bram Van Velde". Em entrevista, Pegoraro qualifica-se como fovista, pelo uso de cores puras, sem compromisso com a representação da realidade, mas arbitradas pelo sentimento. "Mas nunca copieie dele. O Geraldo Ferraz que falou para mim [desse artista], quando viu a pintura escorrida [...]. Um dia ele mostrou para mim uma revista desse pintor [...]. Todo mundo achava esquisito, mas eu gostava da pintura que escorria"⁶⁸. Num outro momento, Lucio cita as influências de Caravaggio, principalmente em relação às técnicas de claro e escuro de que também faz uso em seus quadros.

As três exposições ocorridas em Santos (CCBEU, Aliança Francesa e Piada) e as matérias críticas de Geraldo Ferraz e dos principais jornais da região, que frequentemente aludiam ao seu trabalho e às mostras, serviram como alavanca na carreira de Pegoraro. Sobre a exposição realizada na Minigaleria Piada, uma outra reportagem trazia comentários acerca dos sentimentos de Pegoraro pela cidade de Santos, que generosamente acolheu as suas exposições, cujo sucesso deve-se ao crítico Geraldo Ferraz, que acreditou em sua arte. Pelo fascínio que tem por essa cidade, Pegoraro encontrou nas paisagens, nas marinas e no céu de Santos o tema freqüente de seus quadros.

⁶⁷ FERRAZ, Geraldo. "Telas de Pegoraro estão mais uma vez em Santos". *A Tribuna*, Santos, 19 jan.1974.

⁶⁸ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.

"Quando escreve sobre Santos, está contando também um pouco do seu tema predileto: a natureza. 'Faço aquilo que ficou na minha lembrança, desde a infância: viajar de trem ou mesmo de carro, lentamente, pelo velho e histórico Caminho do Mar. Ao chegar aqui, tomo contato com o povo de Martins Fontes, que com justa razão dizia 'como é bom ser bom'. Ando descalço pelas praias, a meditar durante longas horas, a sós com o mar, o Tigre de Vicente de Carvalho. E continuo com os pensamento tão longe, talvez fora do plano físico [...]. E continuo perambulando por esta areia tão

branca que não deixa ir embora... Olho para este 'belo mar selvagem', este céu tão azul, este mar tão verde que Calixto amou"⁶⁹.

Folder da exposição
"Pegoraro"

Ainda no ano de 1974, voltou a expor, no mês de agosto, com Paulo Prado que, naquela época, já tinha organizado sua galeria em São Paulo. A ligação com o crítico Geraldo Ferraz perdurou nessa exposição, e foi ele que preparou texto de abertura mencionando, logo no início, que Pegoraro seguia a veia expressionista e era uma descoberta da pintora Wega. Conquanto já houvesse realizado três exposições em Santos, Pegoraro ainda era desconhecido no círculo artístico paulistano: "A descoberta de Wega levou-o a Santos, onde já fez três exposições individuais. [...] Pegoraro, entretanto, trata-se de um artista que merece ter seu lugar ao sol, e assim a iniciativa da Galeria Paulo Prado está mais do que justificada. [...] Não obstante, devemos filia-lo ao puro expressionismo"⁷⁰.

No Museu Paulista, durante a administração de Antonio Rocha Penteado, foi organizada uma exposição dos trabalhos de Pegoraro, em janeiro de 1977. No ano seguinte, no mês de abril, retornou à Galeria Paulo Prado que, mais uma vez, organizava uma mostra dos trabalhos de Pegoraro. O prefácio dessa exposição foi elaborado pelo jornalista e crítico de arte Jacob Klintowitz (1941), que no início questionou o porquê de uma mostra de Pegoraro em galeria de arte de uma grande cidade como São Paulo. Merece destaque, nessa crítica, a menção feita às telas abstratas, demonstrando que a obra de Pegoraro estava em constante processo de transformação e de aperfeiçoamento, sem deixar de lado a característica romântico-expressionista que predomina nesse tipo de trabalho.



⁶⁹ "SANTOS, o grande amor de Pegoraro". *A Tribuna*, Santos, 18 jan. 1974.

⁷⁰ FERRAZ, Geraldo. Exposição Pegoraro. Galeria Paulo Prado, São Paulo. 6 ago. 1974. Catálogo da exposição.

"A invenção foi valorizada. Não é mais necessário que uma forma expressiva corresponda ao estilo oficial e aceito de sua época. Nem é mesmo necessário que a forma esteja fortemente vinculada ao desenvolvimento das idéias estéticas, a chamada história das artes. [...] Dessa maneira, Lucio Pegoraro, manifestação espontânea do olhar ingênuo, tem o seu lugar. [...] O desenho é inteiramente desprezado em favor do contorno e volume cromático, estabelecendo a figura através do confronto de cores. [...] A principal 'visão' do artista é um figurativo, onde são freqüentes soluções de caráter abstrato. [...] À sua maneira, é possível dizer que o artista tem um temperamento expressionista"⁷¹.

Cada vez mais maduro em sua arte, a década de 1980 foi bastante profícua em relação ao número de exposições organizadas, principalmente na Galeria Paulo Prado, em que expôs nos anos 1980, 1982, 1984 e 1988. Essa década iniciou-se com a produção de um filme de curta metragem patrocinado pela empresa Rhodia, cuja produção ficou aos cuidados do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, além de uma exposição com 33 obras na Galeria Paulo Prado, em cujo catálogo o próprio galerista fez uma homenagem ao amigo Geraldo Ferraz, falecido em 1979, destacando alguns trechos de suas principais matérias sobre o restaurador do Museu Paulista.

"Gostaria de evocar minha amizade com o saudoso Geraldo Ferraz. Ele foi o grande incentivador do meu trabalho de artista e 'marchand', no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, em Santos, e na Galeria de Arte Paulo Prado, em São Paulo. Crítico insubstituível, de cultura ilimitada e arguta sensibilidade, seu desaparecimento constitui uma lacuna na história da arte brasileira. Geraldo foi o primeiro incentivador de Pegoraro, uma descoberta de sua mulher Wegga".

No catálogo, Fernando Barreto fez a apresentação de Pegoraro, comentando que sua obra não vinha do nada, mas continha referências dos mestres do passado como também o traço de personalidade inconfundível e original que o artista dá às suas obras..

"Nada vem do nada. O óbvio parece não entrar na mente de certos artistas que renegam sua formação e sua aprendizagem [...]. [...] Esta não foi a atitude de Manet ao copiar Goya ou de Van Gogh ao copiar Delacroix. Através das cópias eles absorviam as lições dos grandes mestres. Para se chegar a uma linguagem própria [...] o aprimoramento da bagagem cultural se faz necessário. As telas de Pegoraro justificam bem essas idéias. Suas cores quentes e gritantes lembram os 'fauves', suas formas ao mesmo tempo pós-impressionistas e construtivistas são inspiradas nas descobertas do cubismo e da Escola de Paris. Entretanto Pegoraro se exprime com uma linguagem absolutamente pessoal, verdadeiro estilo".

Em 1982, as obras de Pegoraro foram destaque em outra exposição na Galeria Paulo Prado, com quadros representando cadeiras, jogos de xadrez, violinos e instrumentos musicais, numa clara menção ao cubismo, mas ainda dentro da linha expressionista, trazendo para seus quadros a problemática do mundo contemporâneo, representando o homem em relação a suas contradições sociais, políticas, culturais e urbanas.

⁷¹ KLINTOWITZ, Jacob. In: GALERIA PAULO PRADO. Exposição Pegoraro. 6 abr.1978, São Paulo, 1978. Folder.

"É uma loucura do tempo de hoje. O homem luta contra o relógio. Está sempre atrasado. [...] Gosto de pintar xadrez, que simboliza um jogo da vida.

A defesa e o ataque. Então cheguei à conclusão que o homem é o lobo do homem, ele é seu concorrente. [...] Girassol. Ele significa a pureza. Geralmente meus desenhos de girassol são quase todos pretos. [...] Por causa da poluição! É um protesto, é a luta do homem que procura um lugar para respirar. Ver as flores. [...] A música. Ela simboliza pureza. Gosto da música clássica que hoje está sendo encostada [...]"⁷².

Cânticos dos Cânticos,
Óleo sobre tela 100 x 100 cm
1986.

Nessa exposição, a relação de suas obras com o trabalho de restaurador teve merecido destaque na crítica feita pela *Folha da Tarde*⁷³, sendo "interessante ver como é vigorosa a obra pessoal de um artista, cuja função é curar as obras do passado". Outro aspecto dessa mostra, bastante peculiar, foi que junto com os trabalhos de Pegoraro também estavam expostas obras de Tito de Alencastro, Martins de Porangaba, Zimmermann, Newton Mesquita, Jair Glassa, Décio Soncini, Charbel e de Antônio Vitor.

Dois anos depois, em abril de 1984, a Galeria Prado organizou outra exposição de Pegoraro. A apresentação coube ao crítico César Luís Pires de Mello, que qualificou Lucio como "homem puro, inquieto artista, que transmite em sua obra uma intensa vibração". Vibração que se transforma à medida que o mundo vai sendo desvendado por Pegoraro, em suas constantes viagens pelo Brasil. Como relata Pires de Mello, depois de viagem pelo sul do país Pegoraro apareceu com telas de "pinheiros altos, cidades limpas e ordenadas, casas com telhados inclinados, coloridas e brilhantes," que lhe inspiraram uma "pintura estruturada, mais comportada. Seu trabalho continua de grande força e riqueza: um traço negro e vigoroso delimita e contorna as figuras e volumes".

Pode-se dizer que, num processo de contínua transformação, os "traços" das obras de Pegoraro se renovaram, revelando um artista com estilo ímpar para captar em suas telas o mundo em sua volta. Em 1988, expondo novamente na Galeria Paulo Prado, esses traços se intensificaram, não mais como contornos, mas como elementos soltos, com identidade própria, mais largos e violentos, que se destacam das telas tornando-as pura expressão de liberdade. Constituem tais pinturas a fase



⁷² GAMBEIRO, Garcia. "Lúcio Pegoraro, um pintor que já passou fome". *Popular da tarde*, 12 jul.1982.

⁷³ "OBRAS de Pegoraro em destaque na Paulo Prado". *Folha da Tarde*, 12 jul.1982. Ilustrada.

abstrata da carreira de Pegoraro. Na verdade são telas que retratam abstratamente típico repertório do artista: o cais, a lua, o sol e também vários objetos que permeiam o cotidiano, com sentido de, conforme escreveu Antonio Zago, "fuga do cotidiano, de mudanças, de deslocamentos, no tempo e no espaço"⁷⁴.

A década de 1980 não se restringiu apenas às exposições organizadas pela Galeria Paulo Prado. Em setembro de 1985, teve três de suas obras apresentadas na mostra Pintura Contemporânea de São Paulo, do acervo da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), junto com mais dez artistas⁷⁵, que foram alvo de estudos, pesquisas e análises dos alunos do curso de artes plásticas daquela instituição. Em 1987, participou do XVº Salão de Arte Contemporânea de Santo André, com três obras (Estaleiro 1, 2 e 3), recebendo o prêmio de Menção Especial do Júri e em 1988 expõe no banco Banespa. No final daquela década, em comemoração dos 20 anos de sua primeira exposição individual, o Museu Histórico Sorocabano, em conjunto com o Centro Musical de Sorocaba - Cultural e Artístico (CEMSO), promoveu a Exposição Comemorativa 1969/1989 de Lucio Pegoraro, na Casa da Cultura de Sorocaba.

A proposta dessa exposição partiu novamente de Adolfo Friolli, que, desde a primeira exposição, permanecia como diretor do Museu Sorocabano. Escreveu Friolli no folder de abertura sobre a impressão que teve do primeiro contato com o artista Lucio Pegoraro. No final, comentou a volta de Pegoraro a Sorocaba, "para comemorar sua primeira exposição individual, mostrando toda a sua expressividade, carregada agora de novos estilos e conhecimentos adquiridos na experiência do tempo e no trato constante com a tinta que ele mesmo produz, contrastando com as obras de Pedro Américo, Oscar Pereira da Silva, Almeida Junior ou Benedito Calixto, que o cercam no dia-a-dia de sua vida funcional no Museu Paulista"⁷⁶. Pelo apoio que recebeu de diversas empresas, jornais⁷⁷ e rádios da cidade, a exposição teve o mesmo sucesso daquela realizada havia 20 anos. Sobre as obras expostas, Antonio Abdalla destacou, no folder de abertura, as várias fases de Pegoraro, sublinhando as influências que sorvera de Van Gogh, Gauguin e Picasso. Isso mostrava que sua obra, embora influenciada por esses mestres, estava em constante processo de transformação.

⁷⁴ ZAGO, Antonio. In: GALERIA PAULO PRADO. Pegoraro. set. 1978, São Paulo, 1978. Catálogo.

⁷⁵ Aldemir Martins (1922-2006); Antônio Henrique do Amaral (1935); Claudio Tozzi (1944); Glauco Pinto de Moraes (1928-1990); Luís Paulo Baravelli (1942); Fabiana de Barros; Aldir Mendes de Souza (1941); Newton Mesquita (1949); Armando Sendin (1928) e Flávio de Carvalho (1899-1973).

⁷⁶ FRIOLLI, Adolfo. "Pegoraro: 20 anos depois de Sorocaba (em Sorocaba)". In: CENTRO MUSICAL DE SOROCABA. Pegoraro: Exposição Comemorativa 1969/1989, 17 a 30 jun. 1989, Casa de Cultura de Sorocaba, Sorocaba, SP, 1989. Folder.

⁷⁷ DEPOIS de 20 anos Lucio Pegoraro expõe em Sorocaba. *Mais Cruzeiro*, Ano III, 11/06/1989, pp.4-5. Pegoraro abre exposição hoje na Casa da Cultura. *Cruzeiro do Sul*, 17/06/1989, p. 18.





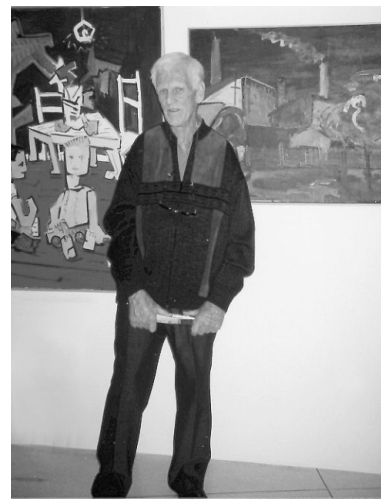
Lucio em companhia de sua família visitando exposição em São José dos Campos. 1985

"Esta exposição não é uma retrospectiva (nem ousaria querer ser) da obra de Pegoraro, mas uma mostra de algumas das fases em que se manifestam, tão diversificadamente, as muitas facetas de um artista de múltiplas formas. Sua obra expressionista, apaixonada, como um Van Gogh que regressa ao mundo de suas perdidas loucuras; sua coloração fovista, gritante, como um Gauguin perdido em ilhas tropicais de concreto e ferro; suas naturezas mortas, tão próximas ao cubismo eterno do eternizado sempre-mestre Picasso; seu construtivismo geométrico, traduzindo em pirâmides as retilíneas formas de Mondrian; suas correntes e escadas, amarram e suspendem as forças da amargura e suas florestas calcinas, matas indefesas expostas às ambições desmedidas, destrutivas e incontroláveis - são momentos do fascínio do artista diante do drama da existência. Sua obra pessoal é de uma liberdade delirante, de uma intensa dor, de uma angústia lancinante. Suas cores trazem exatos significados, suas formas significativas cores. Equilíbrio. Alquimia. Intensidade. Poesia".

Ao contrário da década anterior, em que realizou várias exposições, a década seguinte aparentemente foi uma lacuna na carreira de Pegoraro. Entretanto, pode-se deduzir que pelo ritmo em que vinha expondo suas obras, essa década não passou despercebida em seu currículo profissional. Em 1999, Lucio expôs no Espaço Cultural Políglot. Em março de 2000, foi a vez da Galeria de Arte Prado e Associados (antiga Galeria Paulo Prado) organizar uma exposição comemorativa de Pegoraro (Lucio Pegoraro - Uma Pequena Retrospectiva), lembrando também os 30 anos desde a sua primeira exposição individual. A tradicional galeria, que constantemente vinha exibindo seus quadros, organizou uma retrospectiva de Pegoraro com 36 trabalhos. Essa exposição mereceu destaque do jornal *Diário do Grande ABC*, que comentou o diálogo entre as obras de Pegoraro e as do Grupo Santa Helena, principalmente quando comparadas com as "cenas dos arredores paulistanos de Rebollo, das figuras de Bonadei e do colorido de Volpi. Suas pinturas, às vezes com borrões intencionais, têm um tom memorialista, com composições modernas, vistas de forma exemplar em suas marinas. Gosto muito de José Pancetti e conheci Guinard pessoalmente. Ambos são grandes artistas, diz ele [Pegoraro], que admira ainda a produção de Manabu Mabe, Portinari e acadêmicos como Almeida Junior"⁷⁸.

⁷⁸ GIOIA, Mario. "Pegoraro mostra sua pintura em S. Paulo. Obra do artista de São Caetano dialoga com o Grupo Santa Helena". *Diário do Grande ABC*, Santo André, 16. mar. 2000.

Pegoraro e família visitando a exposição Panorama ABC, na Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul. 2003



A semelhança de suas obras com as desse grupo é também bastante evidente tanto nos aspectos sociais de seus integrantes, de origem humilde, quanto nos temas que refletem. O grupo, surgido na década de 1930, destacou-se como um dos principais marcos da arte brasileira na consolidação da arte moderna. Organizado, inicialmente, em torno do escritório de Francisco Rebollo Gonsales (1902-1980) e de Mario Zanine (1907-1971), no Palacete Santa Helena, edifício que deu nome ao grupo e se situava na antiga Praça da Sé, o grupo começou a se formar a partir de 1935. Seus pioneiros integrantes foram: Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Alfredo Volpi (1896-1988), Clóvis Graciano (1907-1988), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Humberto Rosa (1908-1948), Manoel Martins (1911-1979). Os temas, além do figurativismo, baseavam-se no registro das cenas urbanas, do cotidiano e das paisagens dos arredores da cidade, pintadas ao ar livre através de várias excursões que o grupo fazia, que refletiam "em primeiro lugar o estrato social a que pertenciam"⁷⁹. Por volta de 1948, Pegoraro conheceu alguns dos integrantes desse grupo, que se dissipou no início da década de 1940, quando frequentou alguns salões de artes. Chegou a acompanhar alguns integrantes do grupo em excursões de pintura ao ar livre, no Parque D. Pedro II e na Penha:

"Então a gente se reunia e pintava aí no Parque Dom Pedro. Antigamente o Parque Dom Pedro era gostoso de ficar, era lindo, era cheio de banco, era muito conservado. [...] Nós íamos pintar na várzea da Penha [...] A gente pintava muita paisagem. Mas era um sacrifício danado para ir lá. Pegava-se ônibus e o trem e descia na Estação Artur Alvim. E [depois] ia a pé. Ou então pegava o bonde da Penha na Praça da Sé [...] até na Igreja de Penha e aí descia a pé até lá embaixo na várzea, no caminho que ia para Guarulhos.

⁷⁹ AJZENBERG, 2002, p.20.

Com cavalete na mão, telas e tudo. Era duro. Nós saímos daqui quase 4 horas da manhã, para pegar o primeiro bonde. Eu morava no Ipiranga, os outros (a maioria) moravam tudo para os lados de Pinheiros. E o Volpi era do Cambuci. Então tinha outros pintores também. Inclusive o Zanini também era do Cambuci. O Zanini eu fui conversar com ele muito tempo depois [...]»⁸⁰.

No ano de 2003, foi convidado pela Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul para participar da exposição *Panorama ABC 30 anos de Arte 30 anos de Cultura*, com mais sete artistas fundamentais da região do ABC: Agenor Francisco dos Santos (1932-?), Hans Sulimam Grudzinski (1921-1986), João Suzuki (1935), Luiz Sacilotto (1924-2003), Oswaldo Hernandez (1952), Paulo Chaves (1921-1989) e Ricardo Amadasi (1974). A criação dessa exposição foi justificada em razão da suspensão dos salões de arte contemporânea no início da década de 1980, que ocorriam em São Caetano desde de 1967, abrindo um período de mais de vinte anos sem que a cidade pudesse acompanhar os rumos trilhados pela arte brasileira, em especial a arte fomentada na região do ABC. E Lucio Pegoraro, morador de São Caetano desde 1968, foi um dos escolhidos para integrar o seguimento artístico da exposição, que também contou com ciclo de palestras culturais sobre a região abordando os temas: teatro, panorama cultural, memória e história, música, artes visuais, cinema e jornalismo cultural.

A exposição realizada em São Caetano foi a última de sua carreira. No mês seguinte, ele viajou à Europa, com mais dois amigos, para conhecer as principais cidades daquele continente. Instalou-se em *camping* e percorreu os principais roteiros turísticos num *trailer (motorhome)*, registrando as paisagens e as cenas que mais lhe marcaram em vários blocos de desenho, somando um total de mais de 10 blocos, que pacientemente vêm sendo pintados a óleo, num processo que ele pratica quando realiza viagens mais distantes ou em situações em que não pode pintar na própria tela.

Na Galeria de Paulo Prado Neto, Pegoraro teve seus trabalhos expostos várias vezes, sendo que muitas de suas telas foram vendidas logo no primeiro dia de inauguração, comprovando que a descoberta de Wega e a colaboração de Geraldo Ferraz e de Paulo Prado não foram apenas de entusiasmo momentâneo mas de bom senso, porque perceberam que Lucio era um artista em plena ascensão e, de uma forma ou de outra, teria o seu lugar ao sol. Sua notoriedade seria maior se pudesse recuperar um manuscrito (que tinha intenção de publicar) sobre as técnicas de restauração, de fabrico da tinta e da tela, dividida em três itens de acordo com o suporte: tela a óleo, papel e aquarela, móveis. Esse documento, perdido num incêndio que ocorreu na sua residência, junto com os primeiros blocos de desenhos que realizou desde que começou a pintar, destinava-se à transmissão do conhecimento que acumulou durante a sua carreira. Estava com mais de 800 páginas e aproximadamente 180 ilustrações. Foi uma fatalidade que muito lhe abateu o ânimo e que é lembrada com bastante tristeza.

Sobretudo, restaurar para ele é uma satisfação muito grande, Lucio se

⁸⁰ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a Monica lafrate, São Caetano do Sul, ago. 2003.

"esquece" da vida enquanto está pintando. "Ele pinta para dar vazão ao seu instinto de artista guiado apenas pela divina intuição[...]", disse Geraldo Ferraz. A intuição desse jornalista em relação a Pegoraro foi certa, porque Lucio é um artista que transmite em suas obras a essência de seus sentimentos nas "lágrimas" de tintas escorridas e na fascinação que tem pelo firmamento, pelo sol, pela lua e pelas estrelas que muito admira.

Morando em São Caetano do Sul, desde de 1968, onde possui ateliê, até hoje Lucio prepara as suas tintas e telas. Passa horas pintando no cavalete, produzindo várias telas por dia, num processo de contínuo desejo e interação com a arte. Os seus últimos trabalhos revelam uma pintura de poucos traços e pinceladas mais soltas, mais escorridas, sem muito depuramento. Uma arte mais livre, calcada nos mesmos temas que sempre o fascinaram, e tão expressiva quanto a obra que o tornou renomado no círculo artístico.

"[...] Umás cinco pinceladas e já fiz o trem. Aqui sai a torre. Toda a tela que você vê tem a lágrima do pintor, a lágrima da pintura. Toda tela tem um sorriso, um sol ou uma lua. Então é uma pintura para [se] ver de longe".

"Eu deixo a tinta escorrer. Eu tenho essa liberdade de pintar. [...] Dá um efeito bonito. Quando o esborramento está fora do contexto eu apago, eu tiro fora"⁸¹.

Com essas características, Lucio Pegoraro vem desenvolvendo sua arte e sua vida, aprimorando o seu conhecimento e o seu talento multifacetado de artista, registrando nas formas, nos traços densos e nas cores fortes suas inquietações espirituais em relação ao cotidiano dos dias atuais. Bastante experiente, Pegoraro diz, com franqueza, que a arte está posta em xeque, principalmente as manifestações artísticas atuais, destituídas de critério e de técnicas, puramente artificiais: "A arte moderna não tem mais para onde ir. [...] Agora só se faz arte moderna. Você prega um prego na parede é arte moderna. Você põe um sapato na parede é arte moderna".

O profundo conhecimento de seu ofício, adquirido na carreira como artista plástico e restaurador, entre outras atividades desempenhadas ao longo da vida até ser reconhecido no meio profissional, torna-o um artista cheio de entusiasmo, que soube superar as dificuldades naturais da vida e de sua baixa audição (que o acompanha desde o nascimento) para transmitir em suas telas um trabalho rico de significados, implícito de conhecimento técnico, ditado pela sensibilidade com que interpreta a natureza, o cotidiano, as figuras, as pessoas e as paisagens de sua vivência.

⁸¹ PEGORARO, Antonio Lucio. Depoimento a André L. B. Caram. São Caetano do Sul, jan. 2006.



Desenho realizado em viagem a Loches, França. 2003

Cronologia

1929

Nasce Antonio Lucio Pegoraro, em primeiro de abril, na cidade de São Paulo, filho de Angelo Pegoraro e Genoefa Bruenelli Pegoraro.

1932

Seus pais mudam-se para a cidade de Mauá, por causa da Revolução de 1932. Retornam ao bairro de Cambuci no final daquela revolução.

1945

Trabalha como aprendiz de torneiro mecânico, na Metalúrgica Condor. Depois, ingressa no ateliê de fundição de bronze, especializado na execução de estátuas e monumentos para cemitérios e praças públicas, situado no bairro em que mora. Ali aprende as primeiras lições de modelagem em argila, cera e bronze.

1946

Trabalha como aprendiz de modelador na Fundição Artística Metello Benedetti, aprendendo técnicas de fundição de estátuas. Recomendado por um amigo escultor, ingressa no ateliê do professor Alfredo Oliani. Estuda com o próprio Oliani e com os professores Vicente Mecozzi, Renato Zambone, Valdemar Amarante e Pedro Alzaga.

1951

Inicia o trabalho de chofer, na Praça da República. Antes disso, trabalha na empresa Vitrais

Conrado Sorgenicht AS e, posteriormente, no Cine Metrô fazendo cartazes para filmes.

1952

Participa de sua primeira exposição coletiva, recebendo menção honrosa pelo terceiro lugar, no XI Salão Anual de Pintura do Estado de Pernambuco.

1954

Executa o primeiro trabalho de restauração para uma casa de molduras. Participa do XIX Salão Paulista de Belas Artes.

1955

Participa do VI Salão de Pintura de Porto Alegre e é premiado com menção honrosa.

1958

Assume a função de restaurador e conservador de telas do Museu Paulista, restaurando grande parte das obras do acervo. Participa do I Salão de São Bernardo, ganhando a Pequena Medalha de Bronze.

1960

Recebe menção honrosa do XXV Salão Paulista de Belas Artes.

1961

Integra a mostra coletiva do XXVI Salão Paulista de Belas Artes, recebendo medalha de bronze.

1962

Conclui o ensino de 1º grau.

1963

Recebe a Grande Medalha de Bronze, no VI Salão de São Bernardo.

1964

Realiza estágio de dois anos na Escola Nacional de Belas Artes e no Setor de Conservação e Restauração de Objetos de Arte do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Iphan), sob os cuidados do professor Edson Motta. Estabelece contatos com os restauradores do Museu de Petrópolis, para aprender técnicas de restauração de papéis. Participa da exposição do VII Salão de São Bernardo recebendo a Grande Medalha de Prata.

1966

Escreve o primeiro artigo: "Técnicas de Restauração", no jornal *O Estado de São Paulo*.

1967

Restaura a famosa tela de Pedro Américo, *O Grito do Ipiranga*, gastando em torno de nove meses de trabalho, sem poder remover a tela do lugar original.

1968

Casa-se com Úrsula Laura Ratz Pegoraro e tem três filhos. Passa a morar na cidade de São Caetano do Sul.

1969

Realiza sua primeira exposição individual, no Gabinete de Leitura, organizada pelo Museu Histórico Sorocabano. Participa da exposição coletiva do II Salão de Arte Contemporânea de Santo André.

1970

Participa da exposição coletiva do III Salão de Arte Contemporânea de Santo André. Descoberto pela artista plástica Wega Nery, conhece Paulo Prado Neto e Geraldo Ferraz, que organizam a segunda exposição individual de Pegoraro, no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU), de Santos. Geraldo Ferraz passa a escrever críticas sobre os trabalhos de Pegoraro.

1971

Conclui o ensino de 2º grau. Escreve o segundo artigo, "Transposição de pintura", no jornal *O Estado de São Paulo*.

1972

Individual nas salas da Aliança Francesa, em Santos, com crítica de Geraldo Ferraz, que lhe cunha a expressão "Pintor de Noturnos", em relação ao seu estilo romântico-expressionista.

1974

Forma-se no curso de desenho pela Universidade de Mogi das Cruzes. Realiza individual na Minigaleria Piada, da Associação dos Médicos de Santos, e volta a expor na Galeria Paulo Prado, com texto de apresentação de Geraldo Ferraz.

1975

Especializa-se em Artes Plásticas na Universidade de Mogi das Cruzes e forma-se no curso superior de História nas Faculdades Associadas do Ipiranga (FAI).

1977

Expõe no Museu Paulista, em São Paulo, com texto de apresentação de Jacob Klintowitz.

1980

Individual na Galeria Paulo Prado, em São Paulo. Fernando Barreto faz texto de apresentação para o catálogo da exposição.

1982

Individual na Galeria Paulo Prado, em São Paulo.

1984

Individual na Galeria Paulo Prado, em São Paulo, no mês de abril. Texto de apresentação de César Luís Pires de Mello.

1985

Exposição Pintura Contemporânea de São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), juntamente com mais dez artistas, montada com as obras do acervo da FAAP.

1987

Recebe o prêmio de Menção Especial do Júri, do 15º Salão de Arte Contemporânea de Santo André.

1988

Individual na Galeria Paulo Prado, com texto de apresentação de Antonio Zago. Expõe no banco Banespa.

1989

Exposição Comemorativa 1969/1989 no Centro Musical de Sorocaba, comemorando os 20 anos

de sua primeira exposição individual. Texto de apresentação de Antônio Abdalla.

1991

Deixa o cargo de restaurador e conservador no Museu Paulista. Aposentando-se, depois de 33 anos de trabalho, por tempo de serviço.

1999

Realiza exposição no Espaço Cultural Políglot.

2000

Exposição Retrospectiva 50 anos, na Galeria de Arte Prado e Associados.

2003

Participa da exposição Panorama ABC 30 anos de Arte 30 anos de Cultura, na Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul. Realiza viagem à Europa.

2006

Realiza exposição individual homenageada pela Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul.

Bibliografia

AJZENBERG, Elza. (org.). *Operários na Paulista: MAC USP e artistas artesãos*. São Paulo: MAC USP, 2002.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

GONÇALVES, Antonio; GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (coord. editorial) *Rebolo: 100 anos*. São Paulo : Edusp, 2002.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

WITTER, José Sebastião (dir); BARBUY, Heloisa Maria Silveira (org). *Museu Paulista. Um monumento no Ipiranga. História de um edifício centenário e de sua recuperação*. São Paulo : FIESP, 1997.



Cartão Postal, do quadro
"Independência ou Morte" - óleo
de Pedro Américo (1843-1905)
- Museu Paulista da USP.
(pág. 51)

Técnicas de restauração

Antonio Lucio Pegoraro

Em matéria de restauração de obras de arte, há numerosos aspectos a encarar, e bem diversos uns dos outros; aspectos gerais, de um lado, e, de outro, aspectos particulares concorrentes não apenas às condições climatológicas do Brasil, mas ainda à "herança" deixada por sucessivas gerações de restauradores improvisados.

Até há algumas décadas, a restauração foi praticada entre nós, em larga escala, ou por curiosos inexperientes ou por aventureiros igualmente não habilitados. Para uns e outros, a complexidade do problema da restauração se resolvia, no caso de telas, painéis, imagens etc., com a fórmula simples do "repinte", ou seja, com repetidas repinturas. Daí o largo número – que chega a ser espantoso – de telas, painéis, imagens, que se vem encontrando pelos cantos do Brasil, com suas características originais grandemente desfiguradas por várias demãos de tintas que lhes foram sobrepostas ao longo do tempo. É de presumir, por esse motivo, que ainda existam entre nós muitas obras de mestres escondidas sob camadas e camadas de "repintes", com alterações das tonalidades e até do próprio desenho.

Nos laboratórios, oficiais ou não, têm os restauradores a responsabilidade de

responder pela autenticidade das peças que lhes são submetidas a exame. Muitas vezes, a dúvida suscitada tem sua razão de ser na existência de repintes que abrangem parcial ou totalmente as pinturas originais. Trata-se de problema delicado, porque existem várias técnicas de repinte, sendo a mais comum a chamada de "velatura". Consiste em aplicar quantidades de "veículo" em soluções de terebintina e resinas, esforçando-se por copiar a "caligrafia" do quadro, num procedimento que equivale a uma falsificação. Mas, nestes casos, por um simples exame de solubilidade pode-se descobrir os repintes.

Com a generalização do hábito de colecionar e expor, em residências, imagens religiosas "antigas", redobrou-se o trabalho dos restauradores. São muitas as pessoas que os procuram na esperança de esclarecer as dúvidas quanto à autenticidade ou à ancianidade de imagens que se oferecem à venda. São dúvidas perfeitamente justificáveis em vista da enorme quantidade de imagens "antigas" que circulam pelas casas de antiguidades ou pelas mãos de particulares, dispostos a ceder a amigos estas ou aquelas peças.

Também no caso das imagens e outras esculturas pintadas certas classes de dúvidas podem ser facilmente esclarecidas por um simples exame de solubilidade, para identificação dos pigmentos. O que é feito com base no conhecimento da natureza das tintas, a qual tem sido bastante mudada na medida do desenvolvimento da indústria, permitindo assim, em muitos casos, a identificação dos pigmentos localizar no tempo a fatura da peça em exame.

No tocante às imagens, deparamos continuamente com problemas de repintes. É neste capítulo que ocorre o maior número de abusos. Por todo o nosso País, tanto nas capitais e cidades adiantadas como nas pequenas localidades do Interior, era muito comum – se não o é ainda hoje – o emprego de repintes em imagens religiosas e em outras relíquias, especialmente por ocasião de festejos tradicionais, para ficarem com "melhor aspecto". Daí a facilidade com que se encontram imagens retocadas ou inteiramente repintadas, e às vezes por mais de uma camada de novas tintas, em geral de cores que mudam por completo. Todavia, sendo este o caso, é tarefa das mais fáceis repor tais imagens no seu estado primitivo.

As camadas superpostas podem ser eliminadas por meio de solventes ou pelo processo de raspagens "décaper", sendo este último o mais aconselhável, por deixar a peça revestida com restos da pintura original. Não é raro que as imagens assim tratadas voltem a apresentar-se, no tocante à decoração, com as marcas ou características da época em que foram fabricadas. Mas é trabalho que exige o traquejo de técnicos especializados.

Mas, além das deturpações causadas pelo homem, as obras de arte, especialmente telas, painéis, esculturas em madeira, sofrem a ação destruidora de insetos, fungos, brocas etc. Dispõe-se hoje de meios eficientes de combate a estes inimigos do nosso acervo artístico, como inseticidas de grande poder letal, câmaras de

vácuo, câmaras de gases e banhos de cera¹.

Os banhos de cera cada vez mais se generalizam. Consistem em mergulhar a peça numa solução de cera e resina, deixando-a esfriar para em seguida proceder à remoção do excesso de cera. É processo indicado por quase todos os restauradores como um meio muito eficaz de resolver os mais intrincados problemas de preservação de obras de arte. A cera no estado líquido tem a faculdade de penetrar no interior da pintura, sendo que a imagem não sofre qualquer alteração com esse tratamento. O processo vem sendo empregado também com êxito no caso de grandes painéis de madeira de antigas igrejas do Brasil, salvando-os da destruição, pelos cupins ou pela podridão.

A restauração de pinturas sobre madeira é tarefa das mais difíceis, ou pelo menos das que maior soma de trabalho exigem. O processo tem alguma semelhança com o tratamento das imagens e coincide em alguns pontos com a restauração de pintura em telas. A fixação da pintura processa-se por meio de infravermelho, usando-se como "veículo" gelatina, ou cera, dependendo do tipo de trabalho ou do grau de destacamento da película pictórica. O material é aplicado diretamente na "face" da pintura. São tipos de trabalho que se executam quando a madeira se acha mais ou menos em condições de suportar mais algumas décadas. Mas somente um técnico poderá dizer do estado físico da madeira, por meio de exames de laboratório.

Se o painel se acha em precárias condições físicas, ou podre, far-se-á um suporte com ripas colocadas entre dentes previamente entalhados nas costas do painel e se completa o trabalho ligando as ripas por meio de banhos de cera e gesso. Em último caso, se é escassa a resistência da madeira, faz-se a transposição da face da pintura, por um processo que é idêntico ao que se emprega no caso de telas, do qual falaremos em próximo artigo. Usam-se, naturalmente, materiais diferentes, conforme seja o estado fisiológico do painel e da pintura.

Variadíssimos são os serviços de restauração de obras de arte, e por vezes muito complexos, nos quais os especialistas têm de aplicar toda sua capacidade e os recursos técnico-científicos a seu alcance. Os serviços que predominam neste setor são os exigidos por falhas técnicas, umidade, rasgos, quebras e rompimentos causados por acidentes. As falhas de origem técnica, que são as que mais contribuem para a ruína de uma obra de arte, provêm muitas vezes, no caso de pinturas, de defeitos no "suporte", ou seja, na tela. Por várias razões, os artistas preferem adquirir os suportes já armados, em casas de comércio especializadas, por ser mais fácil ou por falta de confiança de preparar, eles próprios, as suas telas.

Um dos efeitos comuns de falhas no suporte é o destacamento da pintura, que decorre quase sempre do excesso de óleo para base, ou do uso de gesso de má qualidade, ou do uso simplesmente de gesso em excesso; o efeito pode provir de desdobramento de camadas no preparo da base. Um tecido leve ou fraco fará que se forme, em pouco tempo, trincas no "fundo", ou base. Por tudo isso, parece

¹ Os meios mais comuns são:
a) Injeção de inseticidas nos orifícios, processo recomendado pelo dr. Eupídio Amâncio, do Instituto Biológico de São Paulo. Consiste no uso de uma fórmula com Pentaclorofenol (53grs.), Benzol (400cc), Clordame e Varsol em quantidades mínimas;
b) Câmara de vácuo. Sistema não aconselhável para peças que contenham pintura, pois esta poderá desprender-se;
c) Câmara de gases. A melhor fórmula constitui-se de Timol, na base de 40 gramas por metro cúbicos;
d) Banhos em solução de cera e resina e penta-clorofenol a 10%.

mesmo preferível a compra de telas já prontas, em casas que se recomendam, tanto por economia de tempo, como pelas dificuldades em prepará-las. As telas já prontas em "chassis" são menos perigosas, embora este procedimento não seja aceitável em se tratando de serviços de categoria.

Outra circunstância que muito contribui para a pronta intervenção do restaurador é a ocorrência de trincas ("craquelures") provocadas por pigmentos que alguns pintores empregam em grossos "empastes", notadamente os que seguem correntes como a expressionista, a impressionista, a abstracionista e outras. São desses gêneros as telas que, em maior número, passam pelos laboratórios de restauração, e algumas vezes pouco depois de concluída a obra. Haja vista a frequência das trincas por ocasião das grandes exposições públicas.

Como se vê, são inúmeros os problemas, sem falar em rasgos, acidentais ou não, umidade, mofo, trincas no fundo, na pintura, no verniz fixador etc. Mas o maior campo de ação para os restauradores continua a ser o das telas e painéis. São desta classe aproximadamente 90% das obras de arte confiadas aos restauradores. Os trabalhos mais comuns compreendem desde o simples "refrescamento" até a "reentelagem". Mas impõe-se, em certos casos, a necessidade de uma "transposição" da pintura da tela ou painel antigos para uma tela ou painel novos.

Deixando de lado o "refrescamento" e outros processos de remoçar as pinturas, vejamos o problema da "reentelagem", que consiste em reforçar a tela com novo tecido, quando a original não mais oferece condições de sobrevivência, ou por algum dos efeitos resultantes de falhas técnicas. A reentelagem evitará o desprendimento da pintura, iniciado pelas trincas. Tanto poderá ser do "fundo" como da pintura, em partes distintas do quadro. O emprego do novo tecido exige o máximo de cuidado em virtude da sua faculdade de dilatação. Sabemos perfeitamente que o algodão e o linho sofrem contração provocada por alterações de temperatura; o algodão possui grande porcentagem de celulose, numa média de 80%, e contém normalmente 15% de umidade; o linho um pouco menos, ou seja, 65% de celulose e 8% de umidade média. É esta a razão do aparecimento, no inverno, de excesso de umidade nas telas, a qual as deixam bambas e propiciam o desenvolvimento de fungos (mofo etc.), ao passo que no verão sucede o contrário. A despeito do que se julga à primeira vista, em edifícios de natural úmidos, a contração é mínima, pelo simples fato de que no verão o ambiente continua a conter por certo tempo uma umidade relativa; conseqüentemente, as telas retêm por mais tempo vestígios de umidade.

Tem-se por isso como assentado que o emprego de resina, cera e parafina é o mais indicado para o "reentelamento" em nosso clima. É solução utilizada por grande número de restauradores. Mas o seu emprego é inconveniente se o fundo foi preparado à base de óleo. A presença de óleo é verificada em exame de solubilidade, ao microscópio. Neste caso, comprovada a presença de óleo, o processo de trabalho deve ser transferido do quente para o frio sendo feito na base de resinas

sintéticas – vinílicas ou acrílicas.

Há casos em que a "rentelagem" não é suficiente para a salvação de um quadro. Será feita então uma "transposição" da pintura, processo dos mais difíceis no campo da restauração. Aqui haverá sempre um problema novo a resolver, em virtude da imensa variabilidade das condições técnicas e dos hábitos dos pintores em seu trabalho. O restaurador terá de aplicar todo o seu conhecimento, recursos técnicos os mais variados e até alguns "truques" de inspiração pessoal.

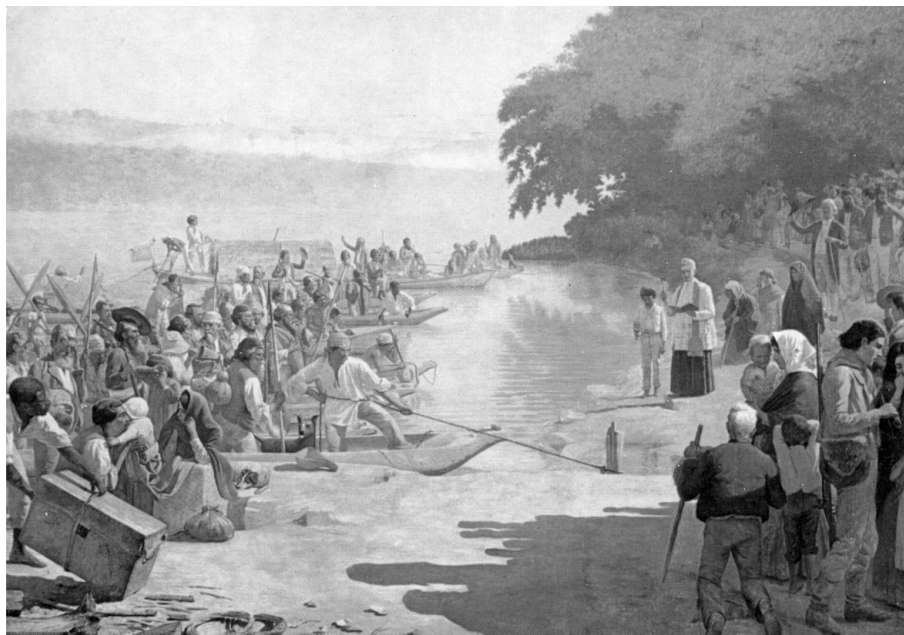
Algumas vezes, o estado fisiológico das telas contribui para a facilidade da operação. O processo é o mesmo, ou pelo menos quase igual, quer se trate de principiantes, quer se trate dos maiores restauradores do mundo. Varia, naturalmente, o emprego do material, segundo o critério de cada um. O emprego da resina acrílica ou vinílica, para prender a "face" da pintura, vem propiciando, ultimamente, resultados satisfatórios. Neste particular, em alguns tipos de trabalho, tais produtos superam a goma de amido e outras classes de cola. Para a remoção de incrustações, impurezas, fios de tela etc., é necessário colocar um novo suporte, que por sua vez deve ser o quanto possível semelhante ao antigo. Ao término do trabalho, se necessário, como no caso de "reentelagem", removem-se os próprios papéis colocados na "face" da pintura, por meio de solventes ou de raspagens, dependendo do material empregado.

É forçoso reconhecer que hoje a tarefa do restaurador está muito facilitada graças ao uso de aparelhos técnico-científicos de grande precisão e não menor valia, como os de raio-x infravermelho, ultravioleta, colorímetro, fotomicrográfico, microscópios diversos, estereoscópicos, de montagem e de fotomicrofilmagem, para o recurso à luz rasante, com a qual se pode analisar a "caligrafia" do artista, ou seja, o seu tipo de pincelada.

Esse aparelhamento moderno tornou muito menos problemática a descoberta de falsificações, assunto dos mais apaixonantes para os restauradores. Os falsificadores escolhem em geral os artistas a que melhor adaptem o seu estilo próprio, pela facilidade em imitar-lhes a "caligrafia". Usam de todos os meios possíveis para dar aos quadros uma aparência de autenticidade, desde a escolha do "suporte" até a assinatura, não desprezando os mínimos detalhes que possam ocorrer, como o emprego de betume, gesso, secantes em medidas que provoquem as "craquelures", as trincas que sugerem ancianidade.

Nos laboratórios de restauro, quando os restauradores se defrontam com estes problemas, fácil lhes é descobrir se se trata de uma obra realmente antiga. O recurso mais simples é o do exame dos pigmentos, com fundamento no fato de que existem notáveis diferenças entre os pigmentos das tintas que se vêm fabricando no correr do tempo; o conhecimento desses sucessivos tipos de tinta permite até, em certos casos, datar com precisão uma tela pintada em séculos passados.

Mas, tratando-se de falsificação de pintores que viveram até há pouco tempo, já se torna mais penosa a tarefa do restaurador.



Cartão Postal, do quadro "A Partida da Monção" - óleo de Almeida Júnior (1850-1899) - Museu Paulista da USP. (Pág. 59)

Transposição de pintura

Antonio Lucio Pegoraro

Os trabalhos de conservação e restauração de obras de arte constituem uma técnica que dia a dia mais se vulgariza, embora a sua prática ainda se mantenha no domínio de um grupo restrito de especialistas.

Voltamos hoje ao assunto¹ para falar sobre o processo de "transposição de pintura", que consiste essencialmente em retirar a camada pictórica do seu "suporte" original – tela, papel, papelão, madeira ou argamassa de paredes – para fixá-la num novo suporte. É uma operação diferente e mais complicada do que a de "reentelagem", pela qual se reforça o suporte antigo com o adição de um segundo.

A técnica de transposição de pintura rodeia-se de dificuldades que o restaurador terá de vencer empregando, além dos meios usuais de trabalho (que podem ser codificados), certos truques e processos criados pela sua própria habilidade, pelo seu traquejo profissional, pela sua inventiva.

A causa do corrompimento de uma tela, ou apodrecimento, pode ser atribuída em parte à ação do tempo, agravada muitas vezes pelo abandono (ausência de

¹ Suplemento literário de "O Estado de S. Paulo", 12.11.1966: "Técnicas de Restauração".

tratamento), a contacto com paredes úmidas, à ação de insetos, como traças, cupins, brocas. Daí que este tipo de serviço incida geralmente em obras relativamente antigas. Raramente se faz transposição em obras recentes, exceto em casos de acidentes, quando telas ou painéis fiquem por algum motivo expostos à água ou ao calor em excesso. É sabido que o maior inimigo da pintura a óleo é a água, porquanto seu "fundo" ou base é normalmente feito com gesso e cola, sujeito por isso a desintegração ou desprendimento da pintura, pela umidade.

Não há necessidade de as telas, ou, principalmente, os painéis pintados sobre madeira estarem podres para que a operação de transposição se faça recomendável. A mudança de uma região com índice pluviométrico elevado para outra completamente diversa provoca forte contração da película pictórica. Em diferentes tipos de ambientes físicos as telas estão sujeitas a ataques de insetos, fungos e outras pragas. Os sinais iniciais desses ataques se apresentam junto dos "chassis" e molduras, propagando-se das margens da tela para o centro. Os indícios mais aparentes são pequenos orifícios produzidos na tela ou painel, assim como montículos de fezes e asas soltas que aparecem no assoalho ou num móvel colocado sob o quadro. A camada de pintura é imune a quaisquer tipos de insetos, podendo permanecer segura pelas fibras e partes do tecido não destruídas; solta-se, porém, em virtude de golpes de ar ou de contínua trepidação, hoje tão comum, causada pelo tráfego de veículos.

Em laboratórios de Museus, as obras de arte são acompanhadas de fichas técnicas, para o registro dos resultados de exames periódicos efetuados com o auxílio de aparelhos científicos. Por esses exames, averiguam-se o tipo de suporte, a solubilidade de pigmentos e verniz, a qualidade de outros elementos da estrutura da obra; assim como se examina, pelo processo de luz rasante, o relevo da camada de tinta; pelos raios ultravioletas, a existência de retoques; pelos raios X, o estado geral da obra, podendo, com este aparelho, verificar-se com exatidão o mais antigo traço do pintor.

Os mencionados elementos oferecerão base para a utilização do material (produtos químicos e solventes) a ser empregado na restauração, o que facilita o trabalho.

A operação inicial consiste em "prender" a face da pintura mediante aplicação de uma pasta ou cobertura feita de papel e cola. Usam-se de preferência resina, de aderência suficientemente forte para resistir à operação de remoção do suporte, e papel tipo "japonês", podendo ser também empregado o papel "kraft". Nessa operação, as resinas acrílicas e vinílicas, possuidoras de ótima elasticidade e aderência, são as mais indicadas. Sobre a pasta da cobertura aplica-se cera de abelha em solução resinosa. Essa operação poderá ser repetida, não havendo qualquer inconveniente se ocorrer o rompimento do papel em consequência de sua fragilidade; no caso de um rompimento é suficiente, para a sua recuperação, a repetição das aplicações.

As primeiras demãos de resina são aplicadas na pintura, ainda no "chassis", para o seu fixamento, a fim de evitar desprendimentos. Em seguida a tela é retirada do "chassis" e colocada, com a face para cima, em uma mesa (que não deve apresentar vestígios de falha, furo ou fenda), sendo então presa pelos contornos com fita engomada ou percevejos. O trabalho é completado aplicando-se folhas de papel umedecidas em resina, tantas quantas forem necessárias para se obter uma camada consistente a qual deve ser não menos de 5 centímetros mais comprida do que a tela em todas as suas margens.

No caso de telas de grandes dimensões, é necessária a aplicação de papelão sobre o papel para evitar que a tela termine apresentando rompimentos ou ondulações. Após a operação de cobertura da pintura, coloca-se uma prancha (ou vidro) sobre toda a extensão da tela e sobre ela um peso, para que a tela fique completamente comprimida entre a mesa e a prancha (ou vidro).

A seguinte fase do processo consiste em prender a tela à mesa, com sua face para baixo, procedendo-se então à remoção das incrustações, impurezas, restos de tecido. Como os antigos restauradores utilizavam-se de cola de marceneiro e gomas de diversas procedências, propícias à proliferação de insetos, sua remoção total é necessária e feita em primeiro lugar. A retirada das incrustações pela destruição causada na tela por insetos ou mesmo pelo corrompimento, sendo feita em sentido transversal, nunca na vertical, para evitar o desprendimento total da pintura; no mesmo sentido, a dos papéis e papelão. A remoção do tecido bom poderá ser total ou parcial, ficando a decisão a critério do restaurador.

O melhor método de se proceder a essas remoções é trabalhar por zona, ou seja, quadriculando-se todo o reverso da tela e utilizando instrumentos de acordo com as necessidades, tais como bisturis, canivetes, faquinhas, raspadeiras etc... Nesse trabalho é imprescindível a utilização de um "estereoscópio", pois qualquer acidente que ocorra nesse sentido fará com que haja um ponto de desprendimento da pintura e seu conseqüente alastramento, caso o adesivo empregado não tenha sido suficientemente eficaz. Não é aconselhável o emprego excessivo de solventes para amolecer as incrustações ou outras substâncias resistentes, pois com isso a pintura distenderia.

Após a retirada das impurezas, passa-se uma camada de cola gelatinosa no reverso da pintura e em seguida uma solução da mesma cola com gesso cré e alvaide de zinco, colocando-se o novo tecido, o mais possível idêntico ao anterior. Esta fase do processo é concluída fazendo-se uma reentelagem na base de cera de abelhas em solução com resina, sendo conveniente o uso do peso (já referido acima), durante dois dias ou mais.

Finalmente, uma vez livre, a tela é colocada no novo chassis e retocada nas partes em que se tenham registrado falhas.

Idêntico processo é executado no caso de transposição de pintura em

madeira ou painel, apenas variando o material utilizado para remoção das incrustações, entre o qual, predominam as ferramentas de entalhe.

O mais freqüente inimigo das pinturas em madeira é a "herança" deixada pelos cupins, insetos etc., que não raro apenas respeitam o reverso da pintura, a película de tinta, a qual muitas vezes é salva graças às pequenas lascas de madeira que remanesçam. Ao ser constatada a presença de cupins na madeira e estando a pintura em bom estado, é suficiente para combater a praga o uso de pentaclorofenol a 8 ou 10%, diluído em óleo diesel ou querosene. Este inseticida é aplicado nos orifícios (produzidos pelos cupins) por meio de seringas, sendo também aconselhável a sua aplicação em toda a extensão da peça, durante vários dias, por meio de trinchas bem impregnadas. A penetração do inseticida na madeira é notada pelo restaurador através das bordas do painel, tomando-se cuidado para não ser atingida a camada pictórica. O emprego desse veneno letal é recomendado apenas aos profissionais, em razão de sua alta periculosidade. Qualquer sintoma de mal-estar ou de pressão alterada requer a presença de um médico.

É comum encontrarmos painéis sem vestígios de ataques de insetos, mas com a madeira empenada ou com ondulações acentuadas. Nesse caso é necessário amolecer o painel com panos úmidos e colocar prensas em seu contorno, para que volte ao seu estado primitivo; na ausência de prensas, distribuem-se vários pesos sobre o painel. Aconselha-se a colocação de papel engomado na face da pintura para evitar rompimentos que possam ser causados pela expansão e contração a que estará sujeita a madeira.

Outro sistema consiste em umedecer a madeira e serrá-la em toda a sua extensão, chegando os cortes até bem próximo da pintura, ficando a cargo do restaurador a quantidade de cortes a serem efetuados. Em seguida, introduzem-se cunhas de madeira nos cortes, a fim de que o painel volte ao seu estado original, sistema esse mais eficiente, mas que poderá levar meses até ficar concluído.

Quanto à remoção das incrustações, o processo é o mesmo que o descrito para as telas. Cola-se papel à face da pintura, vira-se o painel com a pintura para baixo e prende-se o quadro à mesa. A remoção é feita com uma serra horizontal e vertical, até o ponto mais próximo possível do reverso da pintura, com o que se facilita a retirada da madeira restante, trabalho que é feito com um serrote de pequenos dentes a fim de reduzir a madeira a pó. É aconselhável colocar-se um tecido no reverso da pintura, de preferência algodãozinho, obedecendo a sua aplicação de cera. Em seguida, coloca-se a nova madeira (idêntica à anterior), em ripas de, no máximo, 4 centímetros de largura e espessura igual à do painel, previamente numeradas e umedecidas em solução de cera e gesso. A colocação é feita de maneira intercalada, como na amarração de tijolos de uma parede.

Algumas vezes, dependendo do seu estado, o painel não necessita de uma transposição de pintura, bastando apenas realizar a fixação da pintura diretamente na face e eliminar do reverso os vestígios de pustulências; no caso de o reverso do

painel estar completamente destruído, colocam-se as ripas (já referidas acima) em encaixes feitos na madeira boa do painel e previamente numeradas para receber as ripas. Nessa operação, o restaurador poderá optar pela madeira ou pelo tecido, sendo que este último traz melhores resultados, dadas a maior segurança que oferece e a facilidade na recuperação.

Com o auxílio de um microscópio, o restaurador acompanha a densidade dos pigmentos, cuja contração pode ser abrandada com uma solução química à base de bálsamos.

Os demais tipos de transposição de pintura a óleo sobre diferentes suportes (mural, papel etc.) obedecem aos mesmos processos referidos acima, apenas mudando-se os instrumentos empregados.

Bibliografia

- EDSON MOTTA - *Restauração de Pintura em Descolamento*. Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, Rio de Janeiro, 1969.
- F. PEREZ DOLZ - *Iniciación a la Técnica de la Pintura*. Manuales de Iniciación "Apolo", 2ª edição, Barcelona, 1947.
- G. L. STOUT - *Restauracion y Conservacion de Pinturas*. Ed. Tecnos S/A., trad. de Eduardo Nunez J. Penasco, Madrid, 1960.
- G. RONCHETTI - *Manuale per i Dilettanti di Pittura*. 15ª edição, Ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1957.
- M. MEIER-SIEM - *O Exame Roentgenológico de Quadros (III)*. Revista IRIS, 1966, p.30.
- RALPH MAYER - *The Artists of Materials and Techniques*. Viking Press, New York, 1941.
- REVISTA MUSEUM - *The care of wood panels*. Vol. VIII, n.3, 1955.
- ROBERT DESCHIENS E CHRISTINE COSTE - *The Protection of works of art in carved wood from the attacks of wood-eating insects*. Revista Museum, n.1, Vol. X, 1957, p.55.
- XAVIER DE LANGLAIS - *La Technique de la Peinture a l'Huile*. Ed. Flammarion, Paris, 1959, p.371.



A criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil e tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário.

Fayga Ostrower ¹

Detalhe do convite " Lúcio Pegoraro uma Pequena Retrospectiva".
(Pág. 67)

Pegoraro

Neusa Schilaro Scaléa *

O que nos chama atenção ao primeiro olhar sobre a obra de Lucio são as cores. Intensas e fortes, despertam rapidamente nosso interesse. Mas, a partir de uma maior aproximação, vão se revelando as nuances, as soluções pictóricas, a composição propriamente dita. As cores são pessoais, produtos da inventividade e dos muitos anos de pesquisas e experimentações que marcaram a carreira do restaurador Antonio Lucio Pegoraro. Os estudos e as experiências angariadas do trabalho de restauro, as exigências inerentes a ele, os procedimentos minuciosos e delicados foram muito bem aproveitados pelo artista Pegoraro. Lucio sabe onde encontrar os pigmentos, as resinas, os solventes e prepara as tintas com o olhar acurado e o saber de quem já descobriu os resultados de inúmeras experimentações. Possui um formulário secreto e pessoal, um cabedal de conhecimentos do qual pouco revela, não por egoísmo, que desse mal ele não padece, mas até pela introspecção que caracteriza aquele que desenvolveu na solidão de seu estúdio-oficina, não só as cores pretendidas, mas também as espessuras, as fusões, os diferentes graus de consistência das tintas. Como alquimista, busca o ouro dos amarelos, os sangüíneos rubros ou os azuis da Prússia. Os tons ferrosos, aquáticos ou celúreos, o *verdaccio*² dos mestres renascentistas. Sabe trabalhar com a tinta espessa,

¹ Fayga Ostrower, artista reconhecida internacionalmente e erudita escritora de vários trabalhos cujos temas transcendem a arte em particular para inserir-se em um vasto contexto humano.

² Verdaccio ou verdachio: "Designação de tinta de cor marrom esverdeado que é obtida por meio de uma mistura de cores e não diretamente de um pigmento, de tal forma que sua coloração varia de uma pintura para outra, sendo sua utilização adequada para contornos e imprimiduras". MARCONDES, Luiz Fernando. 1998, p.291.

* Neusa Schilaro Scaléa, fotógrafa, educadora e especialista em Museus de Arte. Trabalha na Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul desde de 2000. Atualmente é coordenadora da Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, desenvolvendo trabalhos de curadoria de exposições e orientação do setor de Ação Educativa.

que quando seca deixa marcas das cerdas das trinchas largas, ou com a tinta que se liquefaz e escorre de determinados pontos. Caldeirões, bacias, ferros de passar e aquecedores fazem parte do seu arsenal de ferramentas, e ele sabe controlar a temperatura da matéria-prima, seja cera de abelha, seja outro material que pode usar como espessante.

E se as cores são marcantes: as formas e a sua distribuição na lona denunciam também o trato com o espaço. Suas telas são outro capítulo de habilidade: ele mesmo as prepara, escolhendo, portanto, o tamanho, o formato e a textura do plano no qual irá trabalhar. Na maioria das vezes utiliza-se de chassis provisórios. Depois que secam, ele livra as telas desses esticadores e as coloca sobre uma mesa em seu ateliê, onde vão formando pilhas, das quais, posteriormente, seleciona as que mais lhe agradam, chegando a descartar, jogar fora, trabalhos que não considera bons. Mesmo assim, o tempo que dedica à pintura faz com que haja muitas pilhas.

São muitos os seus trabalhos. Essa imensa produtividade é resultado de sua inquietude, do seu desassossego e, hoje, mais do que nunca, de sua pressa em colocar nas telas imagens que tantos anos de experiência, tantas horas de elaboração mental vêm produzindo.³

É por isso que um olhar atento, mais profundo e interessado do espectador encontra nas obras de Lucio o inusitado, a revelação de um artista de personalidade forte, avesso a estilos ou escolas, dono de si e de sua poética.

Não se pode falar de Pegoraro sem anotar o que críticos e estudiosos de arte já comentaram ao longo da vida do pintor. Há dois Lucios. Aquele que trabalhou com o meticuloso, delicado e detalhado mister de reparar, preservar, consertar o que o tempo danificou nas obras de outros. Este Lucio, da paciente escolha, da pincelada cuja intenção estava além da invenção, fora do seu desejo artístico, de sua proposta pessoal, contido por outra obra que não a sua, trabalhando com matérias-primas já testadas, permanentes e seguras.

E o outro Lucio: criador, pintor solto e alegre, como quem se expõe feliz pela liberdade conquistada, criando para sua satisfação, resolvendo como bem entende o que deve ser colocado ou retirado, o que deve ser presença ou ausência nas imagens que elabora, fazendo uma pintura só sua, onde pode experimentar inusitados materiais; experimentar sem medo de errar. Este o Lucio criador em total entrega à sua criação.

Mas essa equação: Lucio restaurador/profissional x Lucio artista/pintor é facilmente resolvida quando percebemos que o trabalho do artista vem do inconsciente, passa diretamente dos sentidos para a obra. Os materiais e a técnica são as pontes para a idéia, o conceito, a criação. O Lucio artista utiliza-se dos conhecimentos técnicos do restaurador Lucio.

Contudo no espectador se instala o estranhamento provocado pelo inusita-

³ "As conexões que faço em meu trabalho são conexões que não posso encarar. São na verdade conexões inconscientes. O artista tem o privilégio de estar em contato com seu inconsciente, e isso é realmente um dom. É a definição de sanidade. É a definição de auto-realização". BOURGEOIS, Louise, 2000.

do dos escorridos e deformações que ele se permite e que nos afetam irremediavelmente. Essa transgressão, que ele já utilizara nos idos de 1970, é impossível de ser ignorada e, a princípio, incomoda para depois se incorporar à dinâmica do quadro.

Não importa se a apreciação desse recurso, se podemos assim dizer das tintas escorridas, foi por algum tempo apenas uma novidade, apenas um traço exótico e apreciado, importa que o artista se permitiu a incorporação, na obra, de alguma coisa que, para ele, tem sentido, tem razão de ser. Pode sugerir um descontrole, mas também pode ser exatamente o contrário: o controle para que a tinta, liquidificada em excesso, não penetre na tela nem nela se fixe e escorra, fluída dos pincéis e das trinchas encharcadas .

Essas marcantes soluções pictóricas instigam e provocam o desejo de conhecer melhor a trajetória desse artista. Não para enquadrá-lo em movimentos ou escolas, pois isso seria como tolher-lhe a preciosa liberdade, mas, para nosso deleite intelectual, entender melhor a obra e os caminhos percorridos pelo artista. Por certo não é sua colocação em um movimento artístico nem a comparação de seu trabalho com outros artistas que realmente importam, mas sua sintonia com a arte contemporânea.

E sua contemporaneidade surpreende: é um neo-expressionista, um artista de transvanguarda. No trabalho de Lucio é possível encontrar referências às pinceladas vigorosas de Walter Danh⁴, ao desenvolvimento das cores de George Baselitz⁵ ou às imagens onírico-realistas de Ansel Kiefer⁶. Mas Lucio não os conhece, não tem com eles contato algum.

Em uma oportunidade alguém deu a Lucio um pequeno catálogo e disse que sua obra remetia ao trabalho de Gujmir Anton Kós⁷. Isso aconteceu quando ele ainda trabalhava como restaurador no Museu Paulista. O espírito investigativo o deixou intrigado, procurou maiores informações sobre Kós, mas nada encontrou, até que, em 2004, uma pessoa de sua família no exterior lhe enviou um catálogo da mostra retrospectiva de Gujmir Anton Kós realizada pela Academia de Ciências e Arte de Ljubljana (Eslováquia). Assim ele pôde, finalmente, apreciar, através das imagens impressas, as obras desse mestre erudito. Isso o deixou muito contente.

Mas, a distância, parece não haver muitas semelhanças entre os dois artistas.

Lucio é também um conceitualista, isto porque não está preocupado com a forma, mas com as idéias que deseja transmitir. A aparência perde para a substância. Sua atitude mental em relação ao trabalho vem ao encontro dos conceitos de Joseph Consuth⁸: “A arte deixa de ser apenas visual para ser idéia e pensamento”.

A arte apenas visual seria decorativa e não provocaria nada além da apreciação imediata, logo substituída pelo enfado. As obras de Lucio não são simples, mesmo quando ele não procura a geometria, as profundezas dos empastelados, dos fundos texturados ou sombrios. A figuração é propositalmente transformadora do

⁴ Artista neo-expressionista alemão nascido em 1954, fazia parte do Grupo Liberdade de Mülheim.

⁵ Pintor neo-expressionista alemão nascido em 1938.

⁶ Pintor neo-expressionista alemão nascido em 1945.

⁷ Pintor nascido em Gorizia, em 1896, e falecido em Ljubljana, na Eslovênia, em 1970. Premiada na Bienal de Veneza de 1950.

⁸ Artista americano de grande influência na arte conceitual. Nasceu em janeiro de 1945. Suas propostas questionavam a natureza da arte, rejeitando os formalismos estéticos.

Meu sítio
Óleo sobre tela 70 x 80 cm
2004

⁹ Artista americano nascido em Hartford em 1949. Graduiu-se pela Syracuse University de Nova York. É bastante conhecido pelos seus desenhos murais, freqüentemente monumentais.

¹⁰ “O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, libertando-se, se amplia”. OSTROWER, Fayga. 1994, p. 27.

¹¹ Santa Helena ou Grupo Santa Helena: artistas que se reuniam no Edifício Santa Helena, no centro da capital paulista, na década de 1930.

¹² Francisco Rebolo Gonsales nasceu em São Paulo em 1902 e faleceu em 1980.

¹³ Alfredo Volpi. Nasceu em Lucca, em 1896, e faleceu em São Paulo, em 1988.

¹⁴ Pintor e escultor paulista que sempre trabalhou em seu ateliê, no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Faleceu em 1999, perto de completar 100 anos. Deixou inúmeras esculturas na capital, no interior e em outros estados.

¹⁵ Collete Pujol nasceu em São Paulo em 1913 e faleceu em 1999. Estudou arte profundamente com professores especializados e passou um período na França, graças a uma bolsa do governo francês. De volta ao Brasil, passou a lecionar na Escola de Belas Artes de São Paulo. Mesmo tendo se mantido fiel aos fundamentos figurativos acadêmicos, conseguiu obter, devido a sua integridade e ao respeito pelo trabalho artístico, a admiração de inúmeros artistas que com ela conviveram.

real, em primeiros planos chapados.

Sol Lewitt⁹, artista contemporâneo, nos fornece uma frase sobre os conceitualistas: “São mais místicos que racionalistas. Eles procedem por salto, atingindo conclusões que não podem ser alcançadas pela lógica”. Parece ter sido assim o percurso deste nosso artista.

Naturalmente sua trajetória tem sido solitária, em parte devido à personalidade introspectiva, avessa aos grandes eventos, em parte por causa de certo distanciamento que os problemas de audição lhe impõem. Trabalha onde reside e, no entorno do ateliê, há mostras de sua criatividade, de seu envolvimento com todos os objetos que o cercam. Luminárias, bancos, cadeiras, vasos, prateleiras, tudo criado à sua maneira com soluções originais, tudo nascido do espírito de experimentador e da habilidade com vários materiais e inúmeras ferramentas.



Em sua obra de 2004, *Meu sítio*, o portão que aparece à direita, no lado inferior da tela, foi feito por ele, que também o pintou de vermelho, como aparece na tela. Habilidade que as limitações físicas devidas à passagem do tempo não fazem cessar.¹⁰

Na juventude Lucio visitou algumas vezes o Santa Helena¹¹, onde teve a oportunidade de encontrar-se com Rebolo¹², Volpi¹³, Galvez¹⁴ e outros artistas que admirava e respeitava. Ouviu, atento e comedido, as discussões sobre aqueles fazeres. Aquele criar de formas e cores que ainda não era reconhecido nem apresentava o charme e a elegância que o tempo foi revelando. Como pessoa sensível e observador atento, presenciou, porém, não se interessou pelos efervescentes debates entre figurativistas, concretistas ou abstratos, debate importante e produtivo para a arte brasileira. Também não se prendeu a tendências nacionalistas, temáticas fáceis e sociais, nem foi abrigar-se em grupos, porque entendeu a arte como ela é: um ato solitário.

Também freqüentava a Escola de Belas Artes de São Paulo, mesmo sem estudar lá. Conhecia professores e alunos e, entre outros figurativos, a professora Colette Pujol¹⁵, artista de formação acadêmica, com bem-sucedida carreira nacional e internacional e a quem Lucio, quinze anos mais jovem, admirava, mas também aconselhava, pedindo-lhe mesmo que deixasse o figurativismo acadêmico. Em

2006, ao ver as obras de Colette, em uma retrospectiva na Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, lembrou-se daqueles tempos de estudante-trabalhador inquieto e, ao ver a paleta e os pincéis da erudita e culta professora, lembrou-se também das injustiças sofridas por ela: perseguições em razão de sua firmeza para defender a qualidade das obras de arte e não se render aos modismos. Lucio não pôde conter as lágrimas.

Pegoraro visitou os clássicos através dos livros. Autodidata, conhece História da Arte e os mestres da Renascença (com especial preferência por Leonardo da Vinci). Desenha muito bem e rapidamente. Suas primeiras obras têm alguma influência de Cézanne, especialmente uma *Natureza morta*, de 1952, onde os objetos estão apoiados em um panejamento, talvez uma herança do academismo, mas sem a rigidez exigida nem nas massas nem nas dobras que sugerem volumes.



Sua ligação com o Modernismo é patente em suas obras, mas é intrigante, porque ele não teve oportunidade de viajar cedo. Seus contatos com o mundo das artes eram limitados por fatores vários, mas fica clara sua sintonia com as correntes de seu tempo. Suas atuações são contemporâneas e avançadas para o momento.

A paisagem *Rio dos Meninos*, de 1958, ainda mantém soluções acadêmicas para a ilusão de distância, formas e planos resolvidos segundo esses parâmetros. Mas logo Lucio abandonaria essas obras, que receberam apreciação imediata. São do início dos anos 60 (1964) dois retratos de grande qualidade: *Zé Roberto* e *Cândida*, pintados a partir dos modelos que posaram para ele. Na difícil arte do retrato, o artista saiu-se muito bem. Sem cair no pragmatismo, une proporção, forma e cor.

O adensamento das massas e o espessamento das tintas mostram que Lucio deixa progressivamente os parâmetros figurativos para entrar em uma fase conceitual, mas sem perder o referencial, seguindo a trilha de outros abstracionistas líricos: Shiró¹⁶, Mabe¹⁷, Bandeira¹⁸ ou Iberê¹⁹. São desse período os magníficos *Girassóis* e *Flores*, bem como as paisagens *Oficina em Paranapiacaba* e *Bosque do Museu Paulista*.

Pinceladas alegres e dinâmicas dão vida aos objetos estáticos e, como sempre, o uso da cor é personalíssimo. Essas obras, ainda comportadas e regulares, são

Rios dos Meninos
Rudge Ramos - SBC
Óleo sobre tela 63 x 75 cm
1958

Zé Roberto
Óleo sobre tela 83x67 cm
1964

Oficina em Paranapiacaba
Óleo sobre tela 63 x 84 cm
1964

¹⁶ Flávio Shiró. Nasceu em Saporó, no Japão, em 1928. Pintor conhecido pela linguagem abstrata que utiliza em suas telas.

¹⁷ Manabu Mabe. Pintor. Nasceu em Kukamoto, no Japão, e veio com a família para o Brasil em 1934. Recebeu o prêmio de melhor pintor nacional na V Bienal de São Paulo. Destacou-se no abstracionismo lírico.

¹⁸ Antonio Bandeira, um dos pioneiros do abstracionismo informal no Brasil. Começou como expressionista.

¹⁹ Iberê Camargo.

Meus filhos
Óleo sobre tela 120 x 105 cm
1970



o trampolim para o arrojado pintor seguir em direção ao atrevimento da fase seguinte. E já nos anos 70 surge uma obra emblemática, *Meus filhos*, na qual três crianças e um cão povoam uma sala. As crianças brincam, o cão observa, vigia próximo à porta, através da qual misturam-se à paisagem doméstica os contornos de um edifício fabril. Inconfundível, negra e forte, a fábrica parece marcar a vida que há na sala, penetra nela; sem dúvida, trata-se da casa de um operário. Ausente. Como está também ausente a mãe das crianças. Uma narrativa clara: as linhas narram sem elaborações maiores. A simplificação, pela economia de traços, dá ao conjunto o sentido de fora-dentro. O aconchego da sala, a familiaridade dos objetos passam sensações do cotidiano, com um quê de alegria no verde das plantas e no vermelho do tapete, nas cadeiras, na mesa e na luminária acesa. É noite. As luzes da fábrica, lá fora, também estão acesas. As crianças têm idade diferente. O brinquedo, à esquerda, atrás do menino maior, é de pano e possui arregalados olhos de contas. Teria o menino, que está de frente, lágrimas nos olhos? Teria a silhueta escura da fábrica, logo ali com suas chaminés, arrebatado daquela casa, naquela noite, os adultos ausentes? Teria o menino maior lágrimas nos olhos? O artista quase sempre nos propõe imaginar, percorrer caminhos de fantasia, e quem deve responder somos nós.

E surgem as luas chorosas. Em 1977 a lua é um círculo branco derramando-se no azul da paisagem industrial na obra *Villares*. Os escorridos aparecem como se o artista desejasse submeter a ordenada, forte e bem postada construção ao despojamento de uma deterioração prematura.

Em 1975 já experimentara esse recurso na natureza morta, em que parece reencontrar seu espírito lúdico, brincando com a seriedade das obras empoladas dos salões, nos quais ele não entrava. E Lucio começa a dar mostras de seu neo-expressionismo.

Os neo-expressionistas foram também denominados *Neue Wilde* (Novos Selvagens) pelo diretor do Museu de Arte de Aquisgran²⁰, Wolfgang Becker, quando o movimento surgiu na Alemanha em meados de 1980. Becker se referia a um grupo composto pelos pintores alemães Baselitz, Penk²¹, Kiefer e Lupertz²². Mas havia também italianos, espanhóis e americanos dentro dessa tendência contemporânea. Isso devido às características que tinham em comum: figuração não imitativa, mas original; retorno às imagens semelhantes às dos expressionistas, mas

²⁰ Aquisgran, cidade da Alemanha conhecida por seu Museu de Arte.

²¹ Ralf Winkler Penk nasceu na Alemanha, em 1939. É considerado um dos pais do neoexpressionismo alemão.

²² Markus Lupertz. Pintor alemão, nascido em 1941, que trabalhou junto com o grupo responsável pelo desenvolvimento do neoexpressionismo na Alemanha.

com fusões e combinações com tendências anteriores; caráter emocional e expressivo muito mais que racional e elaborado; representação dos objetos de forma intuitiva sem atender às normas de perspectiva, sem massas para criar volumes ou fundos; temática de grande amplitude: drama, símbolos, mitologias, espiritualidade; pinceladas fortes, marcantes, por vezes lembrando os fovistas. Experimentação e busca de estilos livres colocam, portanto, Lucio ao lado dos neo-expressionistas, com figurativismo que rejeita as formas tradicionais e representa os objetos, não tanto em suas formas reconhecíveis, mas comunicando-lhes mais tensão, ambigüidade, distúrbio interno. Os anos 70 e 80 trazem, nas obras de Lucio, essa figuração distorcida nas cenas do cotidiano e nas naturezas mortas. Foi um período fecundo. Alegre também pelo encontro de uma linguagem, que era a forma expressiva ideal para ele naquele momento.

É interessante notar que essas poéticas se formam sem obedecer a nenhum acordo prévio, mas por contingências do próprio fazer artístico, do tempo, da busca, das rupturas necessárias, prementes para os artistas de vanguarda, que rompem barreiras simplesmente porque sua inquietação os leva a isso; o já realizado lhes causa repulsa. Superam-se por impulsos internos, entram em caminhos que eles próprios sabem desconhecer, mas que seguem justamente porque desejam surpreender-se consigo, sem temores do que encontrarão, porque são artistas verdadeiros.

Nesse período Lucio vai para o Rio de Janeiro para novos cursos de restauro na Escola Nacional de Belas Artes. E faz algumas mudanças nos temas, nas cores. A produção da década de 80 é agitada, luminosa, ainda com a lua chorando na superfície plana da tela, onde ganha força mágica percorrendo os azuis. E que azuis! Lucio sabe fazer o azul imaginado. Entre as obras desse período a série de estaleiros é magnífica. As marinas, o cais noturno, com uma profusão de fios, cabos, mastros, fazendo ruídos surdos, na dinâmica vertical e intranqüila. São seus noturnos. Cabos de aço, guindastes gigantes, cascos de embarcações, em uma confusão de linhas e volumes, e a presença da Lua, que por vezes não chora, mas, mesmo assim, está triste – nos conta o pintor – pelo que vê na Terra. Algumas são terrivelmente vermelhas ou, não menos expressivamente, amarelas. Mais uma vez ele nos avisa: não são sóis, são luas em fases terríveis de mágoas e revoltas



Desse mesmo período, duas paisagens. A mais conhecida vista da cidade do Rio de Janeiro está na obra *Pão de Açúcar*, na qual Lucio interpreta, à sua maneira

Pão de Açúcar
Rio de Janeiro
Óleo sobre tela 118 x 156 cm
2002

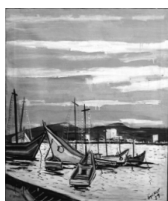
Estação da Luz
São Paulo
Óleo sobre tela 100 x 83 cm
2002

Céu amarelo
Óleo sobre tela 122 x 102
cm
1979

Barcos de pesca
Santos
Óleo sobre tela 73 x 62 cm
1977

peçoal, um tema dos mais conhecidos e explorados, mas que sob seus pincéis recebe nova versão, nada banal. Sua visão não é a de um turista ocasional, mas a de um artista sensível. Há ainda outra tela em que o artista destaca o *Pão de Açúcar*, com a cidade luminosa em torno da baía.

A outra é *Estação da Luz*, de 2002, na qual a escolha da tela, ou melhor, da maneira de usar a tela, colocando a paisagem em um espaço vertical, é intencional, pois pretende descrever um congestionado recanto urbano, onde edifícios se sobrepõem. Uma linha diagonal sai da esquerda até a parte superior direita, formando um triângulo-retângulo virtual. Desloca o centro imaginário do plano e coloca a lua entre nuvens verticais sobre o azul. O relógio da estação, os trens, o poste e, na parte inferior da tela, uma linha que cria a sensação de distância entre o espectador e o motivo principal. Um conjunto caótico até certo ponto, mas equilibrado. Essas obras já prenunciavam o Lucio que depois surgiria no final dos noventas e início de 2000.



Há duas marinhas das quais Lucio não se separa, talvez porque ele mesmo saiba que são obras bastante significativas. Em tela grande, um retângulo quase quadrado, a composição em cores quentes *Céu amarelo* explora os ocre e amarelos intensos. Nessa tela o artista não economizou tintas para atingir o que para ele é o lógico, o natural: um dia de sol é amarelo. Não estão presentes nem a lua nem o sol, mas há sensualidade na atmosfera, nas soluções pictóricas, na arrojada escolha das cores. Uma tela grande que envolve o espectador e o leva a uma experiência sensorial unicamente sugerida.

Barcos de pesca, outra marinha, criada sobre uma tela menor, é também muito bem resolvida. Em primeiro plano, no único espaço fechado por linhas diagonais está colocado um poste negro. Todas as outras linhas são horizontais ou verticais. Os mastros e as velas das embarcações são linhas em repetição harmônica, mas sem monotonia, e sugerem a ausência dos ventos. A calma de um amanhecer/entardecer, sobre águas calmas. O horizonte está apenas sugerido por uma linha central entre os cascos. Não há horizontes à vista quando não há vento para impulsionar as embarcações. E o sol, implacável, rubro, domina o céu por trás dos mastros. As linhas sinuosas que formam os barcos. As pinceladas têm espessura distinta e, embora pareçam casuais, na verdade obedecem ao ritmo, ao balanço insinuado pelas linhas sinuosas que formam os barcos, determinando a tranquilidade voluptuosa daquela cena.

Em 1990, deixando o trabalho no Museu Paulista, Lucio se recolhe, se fecha, precisa de tempo para assimilar um novo tempo em sua vida. Produz pouco, mas realiza algumas obras em busca, talvez, do construtivismo, mas sem a tranqüilidade e a linearidade deste. Continua com traços vigorosos, mas parece quere livrar-se ainda mais das referências visuais. Continua trabalhando com cores intensas, primárias, e cria as surpreendentes: *Nostalgia* e *Saudades*. Grafismo, vigor, pinceladas negras delimitam, cortam e ocupam as telas com o dinamismo quase agressivo de quem deseja libertar-se, talvez, de suas próprias memórias.

Nostalgia
Óleo sobre tela 103 x 81 cm
1999

Vaso branco
Óleo sobre tela 89 x 67 cm
2005

Começa um novo tempo. Novas telas surgem no novo século e, especialmente, depois de uma longa viagem pela Europa, Estados Unidos e Canadá. Nova fase, novas soluções para as paisagens amplas, pinceladas mais leves, gestos menos largos, mas nada contidos. Menos detalhes, mais brancos, menos dramaticidade. São obras de um tempo desfrutado. De composições mais regulares, descompromissadas, nas quais os horizontes ficam expostos na maioria das vezes e as verticais propõem uma tranqüilidade madura, sem nunca fugir ao *jeito pegoraro de pintar*.

Durante essa viagem, que lhe foi proporcionada por um casal de amigos e realizou-se, na maior parte do tempo, a bordo de confortáveis *motorhomes*, Lucio não tinha outras preocupações senão desenhar. Registrar em cadernos - preencheu onze deles - o essencial para, posteriormente, em casa, organizar essas memórias e transformá-las em pinturas. São torreões, pontes, castelos, telhados, árvores, montanhas, lagos fluidos e sugeridos em planícies ou elevações. Anotando o que mais lhe chamava atenção, esses desenhos demonstram a necessidade de expressão, o poder de concentração, a técnica que lhe fornece a rapidez com que traça linhas e, principalmente, a inquietação enorme que sentia ao ver novas paisagens dando ao artista informações visuais fortíssimas. Seu desejo, certamente, era eternizar aqueles momentos, guardando-os na folha branca, para mais tarde evocar os sentimentos e as emoções ali experimentados. E trabalhar, trabalhar muito e com agilidade, destreza, simplificando em traços as memórias, das quais os esboços nos cadernos eram apenas referências.

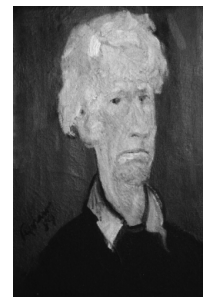
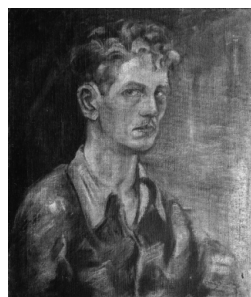


E assim Lucio entrou no século XXI, como pintor contemporâneo, atual e atuante. E merece destaque nessa produção recente uma obra-síntese, magnífica em cores e formas: *Vaso branco*. Há girassóis, frutas e flores, mas são como lembranças de frascos, frutas e flores que povoaram outros trabalhos. Essa obra poderia intitular-se *Memórias*, pela profusão de informações que, depois de percorrer os

Auto-retrato
Óleo sobre tela 64 x 49 cm
1971

Auto-retrato
Óleo sobre tela 68 x 58 cm
1953

Auto-retrato
Óleo sobre tela 75 x 52 cm
1984



caminhos artísticos de Lucio, pode-se facilmente reconhecer. Obra madura, correta, intensa.

Os Auto-retratos

Sabe-se que os melhores auto-retratos dos artistas são suas obras, pois eles estão sempre nelas, mas os auto-retratos propriamente ditos surgem constantemente como pontos de interesse no conjunto das obras de um artista. No caso de Lucio, temos quatro auto-retratos, cada qual de uma época. O primeiro que pudemos ver foi realizado em 1953. *Auto-retrato*: cores claras, fluidas, que retratam um jovem de olhos azuis e semblante entre sério e desconfiado. O segundo, de 1971, também se chama *Auto-retrato*. Ali está o Lucio do *chiaroscuro*²³, que, com olhar ainda desconfiado, coloca nos próprios lábios um “quase-sorriso”. O queixo, como na obra anterior, denuncia firmeza, mas aqui o maxilar fica mais pronunciado pela luz que vem de baixo para cima; as mãos seguram e protegem essa luz. Seria um estudo sobre iluminação? Ou um momento interpretativo do pintor que, naqueles anos, fazia muito sucesso? O terceiro *Auto-retrato* já é de 1984, e o pintor está mais sério - ou seria mais amargo, como denunciam as linhas descendentes dos lábios? Ocre em fundo escuro, marrom escuro, e formas alongadas acentuam as características físicas de um homem longilíneo, agora de ombros mais arcados. E, desta vez, os olhos estão voltados diretamente para o espectador. Lucio se olhando de frente?

Há um outro *Auto-retrato*, de 2000, mas dele só temos referências através de um catálogo. Nesse pode-se notar a menor preocupação com o volume, quando usa os contornos negros, não para sugerir limites, mas para dar dinamismo à figura. Olhos mais abertos que nas obras anteriores e os lábios já não tão cerrados. Na figura predominam os tons quentes – ocre e amarelos – sobre os tons frios – verde na base e azul no fundo -, e essa predominância dos tons quentes realça o primeiro plano e aproxima o retratado de quem o observa. Sensação ainda reforçada pelo deslocamento do centro virtual da tela para a direita.

²³ Chiaroscuro, termo italiano que designa as zonas de sombra e luz em uma pintura.

Antonio Lucio Pegoraro guarda com especial carinho aquela que considera

sua primeira obra e que intitulou *Casa de minha mãe*, realizada em 1937. Gosta de dizer que usou, já naquela época, pigmentos naturais: cores e texturas retiradas do que podia encontrar, do que estava à mão naqueles anos de infância, ou seja, plantas e terra. O pequeno Lulu já angariava conhecimentos, experimentava e se expressava em silêncio, preparando-se para ser o pintor Pegoraro.

Lucio Pegoraro no ateliê de sua residência. São Caetano do Sul, 2006



Bibliografia e referência

www.groveart.com
www.metropolitanmuseum.com
www.oxfordreference.com
www.oxfordscholarship.com

ABSTRAÇÃO como linguagem, perfil de um acervo. São Paulo: Ed. Pinakothke, 2004.
BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97*. Textos, Louise Bourgeois, Marie-Laure Bernadac e Hans- Ulrich Obrist; tradução, Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Golçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.
CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1994.
COSTELLA, Antonio. *Para apreciar a Arte, roteiro didático*: Campos do Jordão: Ed. Matiqueira, 1985.
FREIRE, Cristina. *Práticas do processo, arte conceitual no museu*: São Paulo: MAC USP- Ed. Iluminuras, 1999.
HAUSER, Arnold. *The social history of art*. London: Routedge & Kegan Paul, 1975.
HUYGHE, René. *Sentido e destino da Arte*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995.
LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*: São Paulo: Ed. Hucitec- Edusp, 1995.
MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*: Rio de Janeiro: Ed Pinakothke, 1998.
MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*: São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*: São Paulo, Ed. Campus, 2003.
_____. *Criatividade e Processos de Criação*: Ed. Vozes, Petrópolis, 1994
SANTORO JUNIOR, Antonio. *Breve análise de uma obra de arte*. São Paulo: Grafistyl, 1976.