



AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS



Casarão do Imirim, 1978 | Imirim house, 1978
Óleo sobre madeira | Oil on wood
24 x 34,5 cm | 9.44 x 13.38 in

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS

CURADORIA **AGNALDO FARIAS**

EXPOSIÇÃO **MAIO 2022**

GALERIA  ESTAÇÃO



Arcos da Lapa, 1991 | *Lapa Arches*, 1991
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 99 cm | 27.55 x 38.97 in

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS

VILMA EID

Não resisti à tentação de mostrarmos mais uma vez o pintor que encantou o professor Bardi em visita à Praça da República.

É um artista que temos sempre no acervo da galeria e que continuamente temos o prazer de adquirir.

Conheci o Agostinho nos anos de 1990, época em que eu tinha um escritório de arte em uma antiga casa no Alto de Pinheiros. Ele ia me visitar com suas pinturas embaixo de braço e eu comprava todas.

Era um homem baixo, um pouco atarracado e com cara de poucos amigos. Parecia sempre bravo, mas acho que, no fundo, era tímido.

Chamei para escrever sobre ele o Agnaldo Farias, que adorou a ideia de conhecê-lo melhor.

Aí está. Vamos revê-lo e relembrá-lo.



Praça da República, 1991 | República Square, 1991
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 100 cm | 27.55 x 39.37 in

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS | MESTRE DAS RUAS

AGNALDO FARIAS

*A cidade é assim, por esses arranha-céus, por esses prédios,
parece que a gente tá no meio de uma rocha,
parece um mistério, parece um cemitério.*

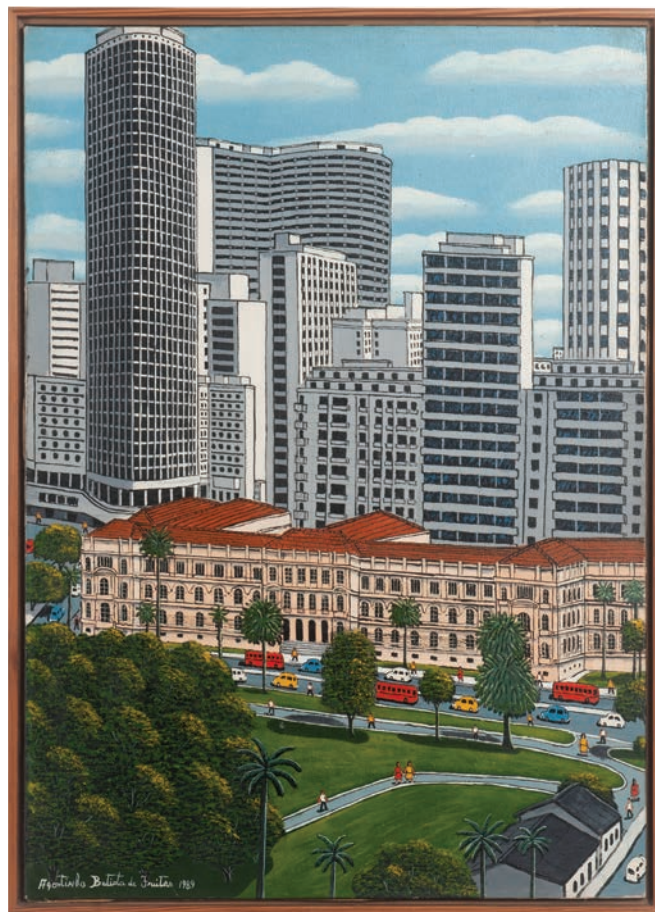
Agostinho de Freitas,

in: Lélia Coelho Frota, *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*

Realizada em 1991, a pintura *Praça da República* (óleo sobre tela, 70 x 100 cm) traz a imagem recortada de um dos mais conhecidos ícones do centro da cidade de São Paulo. Uma vista que, em princípio, privilegia o prédio do antigo Colégio Caetano de Campos, majestosa construção eclética inaugurada em 1894, prova do tempo em que a educação era alvo da maior atenção por parte do Estado. Porém, superando sua altura em três, quatro, cinco vezes, muito mais do que isso, engolfando-o por toda sua volta, vem a massa cinzenta composta de reticulados diversos dos prédios construídos a partir da metade do século passado. A tonalidade amarela do pesado bloco horizontal onde antes funcionou a velha escola destaca-a do conjunto que parece emparedá-la, aliviando-o por aproximação, de um lado, do significativo exemplar da arquitetura moderna, o Edifício Ester, de Álvaro Vital Brasil, com o sincopado de suas janelas azuis e amarelas e, de outro, do verde de árvores de folhagens arredondadas e dos corpos curtos e vermelhos dos ônibus que deslizam lentamente, colados uns nos outros, como formigas roçando as antenas, trocando os feromônios das luzes de freio,

do vermelho das setas. Os frequentadores do centro da capital paulista, os estudiosos de arquitetura ou os simplesmente interessados em entender e acompanhar os saltos de crescimento da maior metrópole da América do Sul reconhecem os edifícios com facilidade. Reconhecem porque todos são meticulosamente representados, embora conservem distância dos desenhos técnicos executados com réguas e esquadros. Fascinam-se pelas nervuras dos pilares e empenas de lajes em branco feitas a mão, as verticais que oscilam suavemente, como se respirassem, assim como as tonalidades de cinza e as variações de preto do interior das janelas, calculadas pelo olho, sem o recurso mecânico dos catálogos de cores. Vê-se com a nitidez própria de um dia ensolarado, como este de *Praça da República*, em que o céu azul-claro é o mar por onde calmamente flutua uma frota organizada de nuvens, semelhante a certos céus de Magritte, indiferente à rocha multifacetada – a metrópole – e à cerrada fileira de camadas de concreto empilhadas abaixo dela.

Como é comum em grande parte de suas pinturas urbanas, o enquadramento dessa pintura favorece as edificações. Nessa pintura, Agostinho de Freitas ignora o respeitável jardim defronte do colégio – em outra, também presente nesta exposição, ele preserva uma fração dele –, os passeios geométricos protegidos por onde trafegam, descansam e se arranjam os vendedores de tudo quanto é coisa, sobretudo nos finais de semana, quando se acotovelam nas barracas da feirinha, entre eles os fotógrafos lambe-lambe e, como aconteceu com ele próprio no começo de sua carreira, os pintores de praça. Enquadramento porque, como se sabe, Agostinho de Freitas, assim como seus colegas e contemporâneos, os artistas pop, os hiper-realistas e, antes de todos eles, o irlandês Francis Bacon, pintava a partir de fotografias. No seu caso, foi trocando a pintura de observação pelo estudo de cartões-postais,



Sem título, 1989 | Untitled, 1989
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 50 cm | 27.55 x 19.68 in

fotografias de profissionais, como Marcel Gautherot, ou dele mesmo, desde que assumiu o uso corriqueiro de máquinas portáteis, como a Instamatic e a Xereta, ambas da Kodak, despreziosas e eficazes.

Avenida Ipiranga x São Luís (óleo sobre tela, 80 x 140 cm), de 1983, quase dez anos antes, quase repete o motivo da tela anterior: sobrevoa a cobertura do Caetano de Campos, do qual só se vê uma extremidade do telhado vermelho-alaranjado, e desemboca numa vista frontal em cujo centro está o Edifício Itália, o ponto em que as duas avenidas do título se bifurcam. Aqui já não há céu, o ângulo escolhido, de cima para baixo, abrupto, suprime o jogo das alturas, corta a massa construída numa horizontal exata, nivelando-a, o que ressalta a cadência desencontrada do desenho das fachadas, a sucessão dos volumes mais ou menos estreitos, eventualmente curvos, sextavados, todos longilíneos; os planos lisos e cinza-azulados das ruas, os grafismos das faixas de pedestres. Há carros, há ônibus, mas são pequenos, quase fora de escala, beiram os esquemas infantis, parecem carrinhos de brinquedo multicoloridos, o que contrasta com o refinado acabamento dado a cada um dos prédios, o respeito minucioso às suas particularidades. Há também pessoas, ainda mais simplificadas que os carros, reduzidas a quase pontos. Claro está que, em virtude da escala gigantesca dos arranha-céus, as comprime nas calçadas fazendo-os deslizar desalinhados, desprotegidos, desimportantes.

Em *Praça da Bandeira* (1989, óleo sobre tela, 80 x 120 cm), os prédios se afastam, abrem uma clareira para as ilhas curvilíneas em que os ônibus despejam e se enchem de gente. No fundo, a parede sólida, embora estilizada em volumes exatos, ajustados em posições definidas pelos lotes em que foram construídos, assenta-se ao longo



Avenida Ipiranga x São Luís, 1983 | Avenida Ipiranga and São Luís crossroads, 1983
Óleo sobre tela | Oil on canvas
80 x 140 cm | 31.49 x 55.11 in



Praça da Bandeira, 1989 | Bandeira Square, 1989
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 80 x 120 cm | 31.49 x 47.24 in

de uma linha horizontal que descai levemente da esquerda para a direita. Na metade inferior, as pessoas, representadas com a singeleza própria de ilustrações voltadas a crianças, estão desacompanhadas, parecem caminhar a esmo, aparentemente mobilizadas pela solidão que define a vida na cidade grande. Talvez porque sejam dotados de proporções compatíveis com as pessoas, carros e ônibus, diferentemente dos prédios, que são monumentais e inacessíveis, sugerem a mesma delicadeza e fragilidade.

Um exemplo extraordinário de visão da cidade como construção infinita, inabarcável, em que os carros convertem-se em pontos e as pessoas desaparecem, chega em *Paisagem litorânea* (1983, óleo sobre tela, 100 x 70 cm). Não uma vista de pássaro, uma vista de avião de uma cidade costeira com avenidas acompanhando o desenho tortuoso das bordas das falésias que se projetam para o mar, com os automóveis convertidos em miniaturas circulando pela teia de ruas que dividem os renques de prédios baixos que se vão descambando até além do que se pode alcançar com a vista.

Não obstante a preservação, ainda que atenuado, do drama humano de quem habita as grandes cidades, o conjunto das pinturas apresentadas na exposição de agora é mais solar que as pinturas realizadas nas primeiras duas décadas de sua trajetória, de evidente extração expressionista, algumas aparentadas com as atmosferas sombrias das gravuras de Oswaldo Goeldi. Grave, lavrada num azul-escuro típico de quando a noite se aproxima, *Praça da Sé* (1986, óleo sobre tela, 53 x 65 cm) conecta-se a essa linhagem. O negro das torres pontiagudas e do domo da nave contrasta com a fachada clara, com a estrela de sete pontas estampada no piso à sua frente e com a abertura do metrô, coração a bombear gente da manhã até a madrugada.



Paisagem litorânea, 1983 | *Seaside landscape*, 1983
Óleo sobre tela | Oil on canvas
100 x 70 cm | 39.37 x 27.55 in



Praça da Sé, 1986 | Sé Square, 1986
Óleo sobre tela | Oil on canvas
53 x 65 cm | 20.86 x 25.59 in

As pinturas apresentadas nesta nova exposição de Agostinho de Freitas trazem imagens depuradas das cidades e dos edifícios que as compõem, no que isso quer dizer visões mais objetivas dos objetos, menos soturnas. Telas como as que registram a Estação da Luz (*Sem título*, 1983, óleo sobre tela, 92 x 62 cm), *Parque do Ipiranga* (1986, óleo sobre tela, 53 x 63 cm), o Circo dos Bandeirantes (*Sem título*, 1986, óleo sobre tela, 80 x 120 cm); da Estação Júlio Prestes, antiga sede da Estrada de Ferro Sorocabana (*Sem título*, 1987, óleo sobre tela, 52 x 82 cm) e do Palácio dos Bandeirantes (*Sem título*, 1987, óleo sobre tela, 72 x 102 cm) exaltam os prédios, suas particularidades e eventualmente como se impõem sobre os outros prédios, sobre a rua, os jardins onde estão instalados, como também, e acima de tudo, sobre os transeuntes, os passantes, estabelecendo gestos e ritos. Ao reproduzir esses prédios, e atente-se para o fato de que ele se deteve sobre viadutos, estádios de futebol, centros comerciais como o Centro de Abastecimento de São Paulo – Ceasa, o artista reitera-os como exemplos do que, em termos arquitetônicos, no atendimento das necessidades da população, de melhor se pretendeu produzir, e dos seus efeitos sobre os habitantes que deles se servem.

Sob esse ponto de vista, *Cemitério Chora Menino* (1993, óleo sobre tela, 50 x 70 cm) surpreende. A paisagem árida das lápides equivale à redução da cidade ao estrito, cada prédio achatado à proporção do corpo ou dos poucos corpos que neles fazem, compondo um *skyline* despojado, paralelepípedos de concreto providos de tampas, ornamentados pelas indefectíveis cruzes, separados uns dos outros por ruazinhas asfaltadas. Transitando entre elas, num cerimonial mudo sob luz cálida, os grupos se dispersam carregando as flores que depositarão em honra à memória de seus entes queridos.



Sem título, 1983 | Untitled, 1983
Óleo sobre tela | Oil on canvas
92 x 62 cm | 36.22 x 24.40 in



Parque do Ipiranga, 1986 | *Ipiranga Park*, 1986
Óleo sobre tela | Oil on canvas
53 x 63 cm | 20.86 x 24.80 in



Sem título, 1986 | Untitled, 1986
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 80 x 120 cm | 31.49 x 47.24 in



Sem título, 1987 | Untitled, 1987
Óleo sobre tela | Oil on canvas
52 x 82 cm | 20.47 x 32.28 in



Sem título, 1987 | Untitled, 1987
Óleo sobre tela | Oil on canvas
72 x 102 cm | 28.34 x 40.15 in



Cemitério Chora Menino, 1993 | *Chora Menino Cemetery*, 1993
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 50 x 70 cm | 19.68 x 27.55 in

Aldo Rossi, em seu clássico *A arquitetura da cidade*, relê em chave atualizada o conceito de *genius loci*, gênio do lugar, reconhecendo a importância, desde o mundo clássico, não apenas do edifício, mas da escolha da sua localização. Alinhado com esse ponto de vista, Agostinho de Freitas percorreu a cidade de São Paulo inventariando sítios, trechos urbanos e edificações a seu ver mais proeminentes. Se sua adesão à cidade era irrestrita, o mesmo não se podia dizer sobre seu interesse pela vida rural. “Luminoso prá cá, letreiro prá lá, naquilo estuda tanta coisa na cabeça, né. Agora, no mato não, cê só vê mato, a única coisa é pensar em ir plantar, né” (Entrevista a Lélia Coelho Frota, 1976). O artista ia do centro aos arrabaldes, às rodovias que ligam as cidades umas às outras e até mesmo ao campo, que, como foi dito, não o interessava muito, mas ao qual voltou por conta das encomendas, aparentemente em maior número do que as de pinturas urbanas. Sobre essa parcela imprevista da produção, dizia realizar de memória, o que, trocando em miúdos, significava que era irrigada pela imaginação. Muito foi dito em relação a essas encomendas, sob o quanto elas significavam um desencaminhamento do artista, o “abandono de sua pureza”, sua cooptação pelo mercado. Pois a pintura que retrata uma roça (Sem título, 1977, óleo sobre tela, 55 x 145 cm) responde a esse paternalismo maldisfarçado. O toque aveludado do pincel cuida em dissolver tonalidades de verde ao sabor de uma topografia que se resolve em colinas suavemente arredondadas, interrompidas aqui e ali por tufo de verdes-escuros que fazem as vezes de porções de matas remanescentes, até se arrematar em uma camada espichada e horizontal de branco, encimada por outra de azul-profundo. A colheita de cana (Sem título, 1987, óleo sobre tela, 91 x 136 cm) é um outro exemplo digno de menção. Rentes aos pés de cana, da altura deles, os trabalhadores, ao passo em que os vão cortando e empilhando, desbastam o campo, deixando o marrom da terra pintalgado por pontos amarelos – as extremidades





Sem título, 1977 | Untitled, 1977
Óleo sobre tela | Oil on canvas
55 x 145 cm | 21.65 x 57.08 in

dos talos sobrantos do corte –, pelo grafismo verde e desencontrado da folhagem caída dos topos das hastes dos pés de cana, os mesmos que infundem movimento ao todo que resta a ser colhido.

Pós-escrito

Agostinho foi minha descoberta

Pietro Maria Bardi

Fôlder da exposição do artista

Hotel San Raphael, São Paulo, 1974

Agostinho de Freitas foi um artista extraordinário. E, a acreditar em Pietro Maria Bardi, o professor Bardi, o antológico fundador do Masp, uma de suas descobertas. Entre outras, como ele certamente dizia, pois, como se sabe, o casal Pietro e Lina Bo Bardi fez muito por artistas encontrados “numa galeria, na rua ou num museu”. Fez mesmo. Bardi não apenas o estimulou e garantiu meios para que Agostinho de Freitas passasse a produzir com regularidade. Em 1952, organizou sua primeira individual no Masp, levou-o à Bienal de Veneza em 1961 e 1966, para horror de críticos e artistas pouco afeitos à invasão de um meio marcado por afetações de todo tipo. Lina Bo Bardi, associada a Pietro, ao cineasta Glauber Rocha e ao diretor teatral Martin Gonçalves, realizou a memorável mostra *A mão do povo brasileiro*, que abalou o meio não só pelo que expôs, mas pelo modo como expôs. Entre os artistas figuravam Mestre Vitalino, Agnaldo dos Santos e o nosso Agostinho de Freitas.

A exposição foi um êxito incontestável, deixando um legado imenso à espera



Sem título, 1984 | Untitled, 1984
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 100 cm | 27.55 x 39.37 in

de ser melhor digerido. *A mão do povo brasileiro* conduz à seguinte indagação: quem é o povo brasileiro? A resposta tão imediata quanto insatisfatória leva às camadas de expropriados, à gente pobre, humilde. Como corolário desse raciocínio, conclui-se que os artistas provenientes das escolas de arte, bem como curadores e todo o conjunto de agentes que compõem o meio artístico, o que inclui o autor deste texto, não fazem parte do povo. E o que são, afinal?

O meio artístico ressen-te-se muito dessa compreensão que o coloca de fora da maioria esmagadora da população, que o leva a formulações tão cândidas e falaciosas como esta: “Agostinho foi minha descoberta”. Esse tipo de afirmação não tem *status* teórico, equivale a alguém dizer que descobriu a pólvora. Vamos e venhamos, o evidente e ostensivo talento de Agostinho de Freitas precisou de Bardi para existir? Curiosamente, o Masp, que de dezembro de 2016 a abril de 2017 dedicou uma magnífica exposição ao artista, insiste fortemente nessa tecla, a ponto de grande parte dos textos deixar de lado a análise dos trabalhos em favor da biografia de um eletricitista semianalfabeto cujo bilhete premiado foi esbarrar no diretor do maior museu de São Paulo. Agostinho de Freitas foi um artista extraordinário e, ao incorporá-lo ao meio artístico, o professor Bardi beneficiou-o, beneficiou-se e beneficiou o meio.



Sem título, 1987 | Untitled, 1987
Óleo sobre tela / Oil on canvas
91 x 136 cm | 35.82 x 53.54 in



Imigrantes, 1986 | *Imigrantes highway*, 1986
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 100 cm | 27.55 x 39.37 in



Sem título, 1988 | Untitled, 1988
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 95 cm | 27.55 x 37.40 cm



Praia das Astúrias, 1988 | Astúrias Beach, 1988
Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 100 cm | 27.55 x 39.37 in



Sem título, 1984 | Untitled, 1984
Óleo sobre tela | Oil on canvas
50 x 70 cm | 19.68 x 27.55 in



Sem título, 1984 | Untitled, 1984
Óleo sobre tela | Oil on canvas
66 x 91 cm | 25.98 x 35.82 in



Sem título, 1984 | Untitled, 1984
Óleo sobre tela | Oil on canvas
60 x 100 cm | 23.62 x 39.37 in

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS

VILMA EID

I couldn't resist the temptation to show once again the painter who enchanted Professor Bardi on a visit to Praça da República.

He is an artist that we always have in the gallery's collection and we are continually pleased to acquire.

I met Agostinho in the 90's when I had an art office in an old house in Alto de Pinheiros. He would visit me with his paintings under his arm and I would buy them all.

He was a short man, somewhat stocky and unfriendly. He always seemed angry but I think deep down he was shy.

I invited Agnaldo Farias to write about him. He loved the idea of getting to know Agostinho better.

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS – MASTER OF THE STREETS

AGNALDO FARIAS

The city is like that, through these skyscrapers, through
these buildings,
it seems that we are in the middle of a rock, looks like a mystery,
looks like a cemetery.

Agostinho de Freitas

From: Lélia Coelho Frota, Pequeno *Dicionário da arte do
povo brasileiro*

Produced in 1991, the painting *Praça da República* (Republic Square, oil on canvas, 70 x 100 cm) brings a cropped image of one of the best-known icons of downtown São Paulo. It is a perspective that showcases the building of the old Colégio Caetano de Campos (Caetano de Campos School), a majestic, eclectic structure built in 1894. This is emblematic of a time when education was the focus of great attention by the State. However, surpassing the buildings height by three, four or five times and more arises a gray mass composed of different lattices of the buildings constructed in the middle of the last century engulfing it. The yellow hue of the heavy horizontal block where the old school used to be, sets it apart from the ensemble that seems to wall it up, relieving it by approaching, on the one hand, a significant example of modern architecture: Edifício Ester, by Álvaro Vital Brasil, with the syncopation of its blue and yellow windows. On the other, the green of trees with rounded foliage and the short red chassis of the buses that slide slowly, glued to each other like ants brushing their antennae, changing the pheromones of the brake lights and of the red of arrows. Visitors to downtown São Paulo, architecture scholars or those simply interested in understanding and following the growth cycles

of the largest metropolis in South America easily recognize the buildings. They recognize them because all are meticulously represented although they keep their distance from the technical drawings executed with rulers and squares. They are fascinated by the ribs of the pillars and gables of handmade white slabs, the verticals that oscillate smoothly, as if breathing, as well as the shades of gray and the variations of black inside the windows calculated by the eye without the benefit of color catalogs. One sees with the clarity of a sunny day like this one in *Praça da República* where the clear blue sky is the sea through which an organized fleet of clouds calmly floats. It is similar to certain skies in Magritte, indifferent to the multifaceted rock – the metropolis – the thick row of layers of concrete piled up below it.

As is common in most of his urban paintings, the framing of this painting favors the buildings. In this painting Agostinho de Freitas ignores the respectable garden in front of the school. In another, also present in this exhibition, he preserves a fraction of it, the protected geometric sidewalks where the sellers of everything travel, rest and arrange themselves, especially on weekends, when they jostle in the stalls of the fair. Among them are the lambe-lambe photographers and, as done by himself at the beginning of his career, the square painters. A framework because, as we know, Agostinho de Freitas, like his colleagues and contemporaries, the pop artists, the hyper-realists, and, before all of them, the Irishman Francis Bacon, painted from photographs. In his case, he switched from observational painting to studying postcards, photographs of professionals such as Marcel Gautherot or his own since he assumed the everyday use of portable machines, such as the unpretentious and effective Instamatic and Xereta, both from Kodak.

Avenida Ipiranga X São Luís (Avenida Ipiranga and São Luís crossroads, oil on canvas, 80 x 140 cm), dating from 1983, almost ten years earlier, almost repeats the motif of the previous canvas: it flies over the roof of Caetano de Campos, from which only one end of the orange-red roof can be seen and leads to a frontal view, in the center of which is the Edifício Itália (Italia Building), the point where the two avenues in the title diverge. Here there is no sky. The angle chosen from top to bottom is abrupt and suppresses the game of heights,

cuts the built mass in an exact horizontal, leveling it, which highlights the mismatched cadence of the design of the facades. The succession of volumes are more or less narrow, eventually curved, hexagonal and all elongated; the smooth blue-gray planes of the streets, the graphics of the crosswalks. There are cars. There are buses, but they are small, almost out of scale, bordering on childish schemes. They look like multicolored toy cars, which contrasts with the refined finish given to each of the buildings, the meticulous respect for their particularities. There are also people, even more simplified than cars, reduced to almost dots, of course due to the gigantic scale of the skyscrapers, which compresses them on the sidewalks making them slide unaligned, unprotected and unimportant.

In *Praça da Bandeira* (Bandeira Square, 1989, oil on canvas, 80 x 120 cm), the buildings move away from each other opening a clearing for the curvilinear islands where the buses pour and fill with people. In the background, the solid wall sits along a horizontal line that slopes slightly from left to right, although shattered in exact volumes, adjusted in positions defined by the lots on which they were built. In the lower half, people represented with the simplicity of illustrations aimed at children, are unaccompanied, seem to walk aimlessly, apparently mobilized by the solitude that defines life in the big city. Perhaps because they are endowed with proportions compatible with people, cars and buses, unlike buildings, which are monumental and inaccessible, they suggest the same delicacy and fragility.

An extraordinary example of the vision of the city as an infinite, unfathomable construction where cars become dots and people disappear appears in *Paisagem litorânea* (Seaside landscape, 1983, oil on canvas, 100 x 70 cm). Not a bird's eye view but a plane view of a coastal city with avenues following the tortuous design of the edges of the cliffs that jut out to the sea. Cars are converted into miniatures circulating through the web of streets that divide the rows of low buildings that descend until they are beyond what can be reached with the naked eye.

Despite the preservation, albeit attenuated of the human drama of those who inhabit large cities, the set of paintings presented in the current exhibition is more solar than the paintings made in the first two decades of his ascendancy. They are evident expressionist extractions. Some are related to the somber atmospheres of Oswaldo Goeldi's prints. Carved in a dark blue typical of dawn, *Praça da Sé* (Sé Square, 1986, oil on canvas, 53 x 65 cm) is connected to this lineage. The black of the pointed towers and the nave's dome contrasting the light façade, with the seven-pointed star stamped on the floor in front of it, the opening of the subway heart pumping people from morning until dawn.

The paintings presented in this new exhibition by Agostinho de Freitas bring refined images of the cities and buildings that embody it. This means a less somber and more objective view of objects. Canvases that record *Estação da Luz* (Untitled, 1983, oil on canvas, 92 x 62 cm); *Parque do Ipiranga* (Ipiranga Park, 1986, oil on canvas, 53 x 63 cm); *Circo dos Bandeirantes* (Untitled, 1986, oil on canvas, 80 x 120 cm); *Estação Júlio Prestes* (Julio Prestes Station), former headquarters of the Sorocabana Railway (Untitled, 1987, oil on canvas, 52 x 82 cm); *Palácio dos Bandeirantes* (Untitled, 1987, oil on canvas, 72 x 102 cm) exalt the buildings and their particularities. Eventually, they impose themselves on the other buildings, on the street and the gardens where they are installed as well as and above all on passersby establishing gesture and rites. When reproducing these buildings and paying attention to the fact that he stood over viaducts, football stadiums, shopping centers such as the São Paulo Supply Center Ceasa, the artist reaffirms them as examples of what, in architectural terms is meeting the population's needs by producing the best effect on the inhabitants who use them.

From this point of view, *Cemitério Chora Menino* (Chora Menino Cemetery, 1993, oil on canvas, 50 x 70 cm) is surprising. The arid landscape of the tombstones is equivalent to the reduction of the city to the desolate. Each building is flattened in proportion to the body or the few bodies that lie in them.

He is composing a stripped skyline of concrete cobblestones provided with lids, ornamented by the indefectible crosses, separated from each other by asphalted streets. Moving between them, in a silent ceremony under warm light, the groups disperse carrying the flowers that they will deposit in honor of the memory of their loved ones.

Aldo Rossi, in his classic *A arquitetura da cidade* (The architecture of the city) rereads in an updated key the concept of genius loci, genius of the place. He is recognizing the importance, since the classical world, not only of the building but of the choice of its location. In line with this point of view, Agostinho de Freitas toured the city of São Paulo making an inventory of the most prominent sites, urban sections and buildings. If his adherence to the city was unrestricted, the same could not be said about his interest in rural life. "Luminous over here, sign over there, you study so many things in your head, right? Now, not in the bush, you only see bush, the only thing is to think about going to plant, right" (Interview with Lélia Coelho Frota, 1976). The artist went from the center to the outskirts, to the highways that connect the cities to one another and even to the countryside which, as has been said, did not interest him much, but to which he returned because of the commissions apparently in greater numbers than for urban paintings. About this unforeseen part of his production, he said he did it from memory, which, changing into offal, meant that it was irrigated by imagination. Much has been said in relation to these commissions considering how much they meant a misdirection of the artist, the "abandonment of his purity", and his co-optation by the market. For the painting of a farma (Untitled, 1977, oil on canvas, 55 x 145 cm), responds to this poorly disguised paternalism. The velvety touch of the brush takes care of dissolving shades of green at the mercy of a topography that resolves itself into gently rounded hills, interrupted here and there by tufts of dark green that act as portions of remaining woods, until it ends in a stretched layer: a horizontal in white, topped by another deep blue. The sugarcane harvest (Untitled, 1987, oil on canvas, 91 x 136 cm) is another example worthy of

mention. Close to the sugarcane trees, at their height, the workers, as they cut and stack them, thin the field leaving the brown of the earth speckled with yellow spots – the ends of the stalks left over from the cut – by the green, mismatched graphics of the fallen foliage from the tops of the cane stalks, the same ones that infuse movement to the whole that remains to be harvested.

Post Written

Agostinho was my discovery

Pietro Maria Bardi

Artist exhibition folder

Hotel San Raphael, São Paulo, 1974

Agostinho de Freitas was an extraordinary artist. And, if Pietro Maria Bardi is to be believed, Professor Bardi, the anthological founder of Masp, he was one of his discoveries. Among others, as he certainly said, since as is well known, the couple Pietro and Lina Bo Bardi did a lot for artists found “in a gallery, on the street or in a museum”. They really did. Bardi not only encouraged him and ensured the means for Agostinho de Freitas to start producing regularly, in 1952, he organized his first solo show at Masp, took him to the Venice Biennale in 1961 and 1966 to the horror of critics and artists who were not used to the invasion of an environment marked by affectations of all kinds. Lina Bo Bardi, in association with Pietro, filmmaker Glauber Rocha and theater director Martim Gonçalves, produced the memorable exhibition *A mão do povo brasileiro*, which shook the milieu not only for what it exposed but for the way in which it exhibited. Among the artists were Mestre Vitalino, Agnaldo dos Santos and our Agostinho de Freitas.

The exhibition was an undisputed success, leaving an immense legacy waiting to be better digested. *A mão do povo brasileiro* leads to the following question: who are the Brazilian people? The answer, as immediate as it is unsatisfac-

tory, leads to layers of expropriated people, the poor and humble people. As a corollary of this reasoning, it is concluded that artists from art schools, as well as curators and the entire set of agents that make up the artistic milieu, that includes the author of this text, are not part of the people. And what are they anyway?

The artistic milieu is very resentful of this understanding that places it outside the overwhelming majority of the population, which leads it to such candid and fallacious formulations as this one: “Agostinho was my discovery”. This kind of statement has no theoretical status, it is equivalent to someone saying that he discovered gunpowder. Did the evident, ostensible talent of Agostinho de Freitas need Bardi to exist? Curiously, Masp, which in 2015 dedicated a magnificent exhibition to the artist, strongly insists on this theme, to the point that most texts leave aside the analysis of the works, in favor of the biography of a semi-illiterate electrician, whose winning ticket was to bump into the director of the largest museum in São Paulo. Agostinho de Freitas was an extraordinary artist and, by incorporating him into the artistic milieu, Professor Bardi benefited him, benefited himself and benefited the milieu.

AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS2022

GALERIA ESTAÇÃO

Diretores

Vilma Eid

Roberto Eid Philipp

Curadoria

Agnaldo Farias

Textos

Vilma Eid

Agnaldo Farias

Produção e desenho gráfico

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Giselli Mendonça Gumiero

Rodrigo Casagrande

Fotos

João Liberato

Revisão de texto

Otacílio Nunes

Versão de texto para o inglês

Fernanda Mazzuco

Montagem,

MIA - Montagem de instalações artísticas

Iluminação e apoio de produção

Marcos Vinícius dos Santos

Kleber José Azevedo

Assessoria de imprensa

Pool de Comunicação

Capa | Cover

Av. 23 de Maio, 1996

Óleo sobre tela | Oil on canvas

80 x 120 cm | 31.49 x 47.24 in

GALERIA  ESTAÇÃO

rua Ferreira de Araújo 625 Pinheiros SP 05428001

fone 11 3813 7253 galeriaestacao.com.br



Ladeira de Ouro Preto, 1978 | *Ouro Preto slope*, 1978
Óleo sobre tela | Oil on canvas
65 x 100 cm | 25.59 x 39.37 in

