UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Pedro Nery

Arte, pátria e civilização:
A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista
e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912

São Paulo

2015

Pedro Nery

Arte, pátria e civilização:
A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista
e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em
Museologia

Área de Concentração: Museologia

Orientador: Prof. Dr.
Paulo César Garcez Marins

Linha de Pesquisa: Teoria e método da
gestão patrimonial e dos processos
museológicos

Versão corrigida

A versão original encontra-se na biblioteca do
MAE

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

N456 Nery, Pedro.
Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912 / Pedro Nery ; orientador Paulo César Garcez Marins. - São Paulo, 2015.
192 fl.: il. color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2015.

1. Museus. 2. Coleccionismo. 3. Arte brasileira. 4. São Paulo (Estado). 5. Primeira república (Brasil). I. Marins, Paulo César Garcez. II. Título.

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer brevemente todos aqueles que colaboraram para a realização deste trabalho. Mesmo aqueles que talvez nem saibam quanto foram importantes para essa realização.

Me sinto profundamente honrado pela experiência de receber a orientação Paulo Garcez Marins, sua persistência em corrigir os desvios que se colocavam à minha frente, foi fundamental para minha caminhada até aqui.

Gostaria de agradecer aos professores da banca de qualificação, Marcelo Araujo e Ana Magalhães, que souberam abrir meus olhos, mostrando que meu objeto de pesquisa tem mais virtudes que problemas, as suas indicações mudaram o rumo desta pesquisa.

Aos colegas que participaram com informações e leituras, Fernanda Pitta e Carlos Lima Jr., a generosidade sem fim de vocês é louvável.

Devo também abrir um enorme espaço aqui para o apoio dado por Valéria Piccoli, desde o começo, oferecendo ajuda e indicações de leitura, assim como todo o suporte para que o trabalho acontecesse.

Há também aqueles que estão desde o esboço das primeiras ideias e que influenciaram decisivamente sobre a escolha do tema, agradeço aos colegas Ana Paula Nascimento, Gabriel Moore e Ivo Mesquita.

Ainda é preciso mencionar aos professores, Heloisa Barbuy que durante seu curso colaborou muito com suas leituras, e a Renato Ortiz que em conversa soube esclarecer pontos que não havia atinado.

Também devo mencionar aqueles que tiveram papel direto na apreciação desse trabalho, meus amigos desde a graduação Julia Helena Passos e Antonio Henrique Serrer, e minhas amigas de tantas jornadas, Livia Lima e Barbara Adams, à esses quatro sou eternamente grato, no momento que mais precisei todos estavam lá para ajudar.

Vital também são aqueles que te acompanham cotidianamente, esses com toda certeza ouviram minhas reclamações, dilemas e souberam me suportar até aqui, quero agradecer muito a Bruna Kibrit em sua insistência de que as coisas podem dar certo.

Aos colegas de todo dia de Pinacoteca do Estado, vocês talvez sejam mais importantes do que saibam, obrigado José Augusto Ribeiro sempre que te solicito você ouve e me ajuda a pensar. Obrigado também a Regina Teixeira de Barros e a Taísa Palhares, à ambas devo muito em minha formação, a generosidade e curiosidade que vocês sempre demonstram revitaliza o andar do trabalho. Aos colegas que se pacientaram ao ouvir eu falar sobre esta, Giancarlo Hannud, Gabriela Pessoa, Keiko Nishe, Adriana Palma, Bianca Corazza, Flávio Pires, Antonio Carlos Timaco, André

Oliveira e a colega de curso Margarete Oliveira. Todos da Pinacoteca, que estão ou estiveram lá um dia merecem meus agradecimentos.

Não poderia me esquecer daqueles que ajudaram nos acervos que passei, à Rosana Leite e Gustavo Aquino e à todos do CEDOC da Pinacoteca do Estado. À Flávia Urzua e toda equipe do acervo do Museu Paulista. Ao apoio recebido no acervo histórico da ALESP, Arquivo do Estado, Biblioteca da Faculdade de Direito da USP e da Biblioteca do MAE-USP.

Gostaria de saudar os colegas de curso, a ajuda de vocês, ainda que virtualmente, foi muito importante.

Por fim, gostaria de agradecer à minha família e todas as suas adjacências, assim como aos amigos, que souberam me dar apoio nessa jornada.

Peço desculpas se dei falta de alguém, realmente são muitas pessoas que colaboraram para que isso acontecesse todos aqueles que estiveram, próximos o meu muito obrigado.

Resumo:

Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912

A dissertação tem como objetivo analisar a formação da coleção artística do Estado de São Paulo, entre os anos de 1893 e 1912, tratando de sua história no âmbito de instauração da República e da constituição de instituições de guarda e exposição de objetos artísticos. Observa as primeiras aquisições destinadas ao Museu Paulista (Monumento do Ipiranga) entre 1893 e 1904, a transferência de uma parcela dessas obras de arte para fundar a Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1905 e o alargamento da coleção desta última instituição até 1912, quando suas atividades são regulamentadas. Essas aquisições ocorrem no momento de ascensão, tanto econômica quanto política, do Estado de São Paulo, quando seus dirigentes passam a instaurar novas perspectivas sobre a história de São Paulo em confluência com essa situação privilegiada. A dissertação busca compreender a historicidade das aquisições em conjunto com os discursos dos próceres do Estado de São Paulo, analisando as articulações históricas de construção de narrativas cívicas por meio da coleção de arte. Busca também observar conexões entre a formação da coleção e seus contextos: museológico, historiográfico e da produção artística brasileira. A trajetória da coleção é percebida em relação aos nexos formativos de um campo artístico na cidade de São Paulo, pois sua constituição permite também observar movimentos desse campo, até o museu tornar-se efetivamente parte oficial da engrenagem social do circuito artístico na metrópole. Investigando o movimento histórico de atribuição de valores e representações públicas almejadas por políticos, artistas e a opinião pública de seu tempo, a pesquisa busca a compreender a inserção da coleção do museu na cultura artística, política e institucional da São Paulo no entresséculos XIX e XX.

Museus, Coleccionismo, Arte Brasileira, São Paulo (estado), primeira república

Abstract:

Art, Nation and Civilization: The formation of the artistic collections of the Museu Paulista and the Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893-1912

The thesis aims to analyze the formation of the artistic collection of the State of São Paulo, between the years 1893 and 1912, dealing with its history under the scope of the establishment of the Republic and the establishment of institutions of storage and exhibition of artistic objects. It sheds light on the first acquisitions for the Museu Paulista (Ipiranga Monument) between 1893 and 1904, the transfer of a portion of these works of art to found the Pinacoteca do Estado de São Paulo in 1905 and the enlargement of the collection of that institution until 1912, when its activities became regulated. These acquisitions have occurred during the economic and political rise of the state of São Paulo, when its leaders began to establish new perspectives on the history of São Paulo in confluence with this privileged situation. The thesis seeks to understand the historicity of acquisitions together with the discourses of the founding fathers of the State of São Paulo, analyzing the historical articulations of building civic narratives through art collections. It also seeks to shed light on connections between the formation of the collection and its several contexts: museological, historiographic and of the Brazilian artistic production. The trajectory of the collection is perceived in relation to a formative nexus of an artistic field in São Paulo, since its constitution allows to also observe movements of the field, until the museum becomes effectively an official part of the art scene in the metropolis. Investigating the historical movement of value assignment and craved public representations by politicians, artists and the public opinion of its time, the research seeks to understand the insertion of the museum's collection in the artistic, political and institutional culture of São Paulo between the nineteenth and twentieth centuries.

Museums, Collecting, Brazilian Art, São Paulo (state), first republic

Sumário

Introdução	1
1. Uma coleção de arte para o Monumento do Ipiranga (1893-1895)	8
1.1. O Museu Paulista ocupa o Monumento do Ipiranga: coleções entre arte e história	11
1.2. Cesário Motta e a Galeria Artística: a vontade de uma escola e de uma coleção para a República	21
1.3. As primeiras aquisições da Galeria Artística: preservar é elaborar o futuro da república.	32
2. A Coleção de Artes do Museu Paulista dentro do processo de formação de um campo (1895-1905)	48
2.1. Subsídio para organização do campo artístico: O Liceu e o Pensionato, paralelos da coleção de artes	51
2.2. Modos de aquisição e a ampliação heterogênea da coleção de artes.....	59
2.3. De Galeria a Pinacoteca.....	76
3. A Pinacoteca do Estado no Liceu de Artes e Ofícios (1905-1912): uma coleção de arte	92
3.1. Paradigmas discursivos e institucionais de uma coleção de Arte e História no final do século XIX em São Paulo	93
3.2. Uma galeria para uma grande escola: Museus de arte e sistemas artísticos	103
3.3. A expansão da coleção e do Pensionato Artístico: o fim da “galeria artística”	113
3.4. A Pinacoteca do Estado um museu de arte: uma coleção cosmopolita e regional	124
Considerações finais	140
Documentos	176
Relatórios Secretaria do Interior	176
Relatórios e guias do Museu Paulista.....	177
Periódicos.....	177
Bibliografia	178

Lista de Figuras

Figura 1.	Pedro Américo, <i>Independência ou morte</i>	143
Figura 2.	Benedito Calixto, <i>Inundação da Várzea do Carmo</i>	143
Figura 3.	Almeida Jr., <i>Amolação interrompida</i>	144
Figura 4.	Almeida Jr., <i>Caipira picando fumo</i>	144
Figura 5.	Antonio Parreiras, <i>Manhã de Inverno</i>	145
Figura 6.	Almeida Jr., <i>Leitura</i>	145
Figura 7.	Pedro Alexandrino, <i>Cozinha na Roça</i>	146
Figura 8.	Berth Worms, <i>Carta do Netinho</i>	146
Figura 9.	Berth Worms, <i>Saudades de Nápoles</i>	147
Figura 10.	Oscar Pereira da Silva, <i>Infância de Giotto</i>	147
Figura 11.	Autor Desconhecido, <i>Retrato de Diogo Feijó</i>	148
Figura 12.	Benjamin Parlagreco, <i>Na roça</i>	148
Figura 13.	Benedito Calixto, <i>Fundação de São Vicente</i>	149
Figura 14.	Pedro Alexandrino, <i>Ostras e cobres</i>	149
Figura 15.	Almeida Jr., <i>Partida da Monção</i>	150
Figura 16.	Benedito Calixto, <i>Retrato de D. Pedro I</i>	150
Figura 17.	Benedito Calixto, <i>Retrato do Pe. José de Anchieta</i>	151
Figura 18.	Benjamin Parlagreco, <i>Piteiras</i>	151
Figura 19.	Benjamin Parlagreco, <i>Galinhas e Pintinhos (Abrigo Materno)</i>	152
Figura 20.	Oscar P. da Silva, <i>O 1º desembarque de Pedro Álvares Cabral</i>	152
Figura 21.	Pedro Alexandrino, <i>Flores e frutas</i>	153
Figura 22.	Benedito Calixto, <i>Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva</i> ,.....	153
Figura 23.	Benedito Calixto, <i>Retrato de Bartholomeu de Gusmão</i>	154
Figura 24.	Benedito Calixto, <i>Retrato de Domingos Jorge Velho e seu ajudante</i> ..	154
Figura 25.	Antonio Ferrigno, <i>Mulata Quitandeira</i>	155
Figura 26.	Antonio Parreiras, <i>Bahia Cabrália</i>	155
Figura 27.	Pedro Alexandrino, <i>Flores e doces</i>	156
Figura 28.	Pedro Alexandrino, <i>Gansos e ovos</i>	156
Figura 29.	Pedro Alexandrino, <i>Aspargos</i>	157
Figura 30.	Pedro Alexandrino, <i>Bananas e metal</i>	157
Figura 31.	Pedro Alexandrino, <i>Peru depenado</i>	158
Figura 32.	Oscar Pereira da Silva, <i>Criação da Vovó</i>	158
Figura 33.	Oscar Pereira da Silva, <i>Escrava Romana</i>	159
Figura 34.	Pedro Weingärtner, <i>Ceifa em Anticoli</i> ,	159
Figura 35.	Pedro Weingärtner, <i>Paisagem de Canôas</i>	160

Figura 36. Alfredo Norfini, <i>Cães</i>	160
Figura 37. Minna Mee, <i>Orchideas</i>	161
Figura 38. José Monteiro França, <i>Ressonando</i>	161
Figura 39. Berthe Worms, <i>Canção Sentimental</i> ,	162
Figura 40. Berthe Worms, <i>Recordas-te?</i>	162
Figura 41. Eduardo de Martino, <i>Couraçado S. Paulo</i>	163
Figura 42. Oscar Pereira da Silva, <i>Fundação de São Paulo</i> ,	163
Figura 43. Mario Villares Barbosa, <i>Estudo de nu masculino</i>	164
Figura 44. Dario Villares Barbosa, <i>Estudo de nu feminino</i>	164
Figura 45. Dario Villares Barbosa, <i>Espanhola</i>	165
Figura 46. Dario Villares Barbosa, <i>Interior Bretão</i>	165
Figura 47. Pedro Weingärtner, <i>La Faiseuse d'anges (A tecedeira de anjos)</i>	166
Figura 48. Agustín Salinas, <i>Às margens de Aniène</i>	166
Figura 49. Pablo Salinas, <i>Almoço em Saragoça</i>	167
Figura 50. Lucíolo de Albuquerque, <i>Cabeça (A la Campagne)</i>	167
Figura 51. Georgina de Albuquerque, <i>Cabeça de italiana</i>	168
Figura 52. Benedito Calixto, <i>Bahia de S. Vicente (Sítio Guamium)</i>	168
Figura 53. Benedito Calixto, <i>Bahia de S. Vicente (Largo do Tumayaru)</i>	169
Figura 54. João Baptista da Costa, <i>Quaresmas</i>	169
Figura 55. Maria Luiza P. de Camargo, <i>Velha figueira</i>	170
Figura 56. Francisco Pradilla y Ortiz, <i>Loucura de Amor</i>	170
Figura 57. José Moreno Carbonero, <i>D. Quixote e Sancho Pança</i>	171
Figura 58. Eusébio Perez de Walluerca, <i>Gado</i>	171
Figura 59. Mariano Oliver y Aznar, <i>Igreja de Nossa Senhora do Pilar</i>	172
Figura 60. Eliseu Visconti, <i>Maternidade</i> ,	172
Figura 61. Aurélio Figueiredo, <i>Praia de Fortaleza</i>	173
Figura 62. Antonio Parreiras, <i>Fantasia</i> ,	173
Figura 63. José Monteiro França, <i>O beijo da fonte</i>	174
Figura 64. Pablo Salinas, <i>As festas romanas do Coliseu</i>	174
Figura 65. Torquato Bassi, <i>Campo Florido</i>	175

Lista de siglas

ALESP – Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo
 AIBA – Academia Imperial de Belas-Artes
 ENBA – Escola Nacional de Belas-Artes
 IHGSP – Instituto Histórico Geográfico de São Paulo
 PRP – Partido Republicano Paulista
 OESP – (jornal) O Estado de São Paulo.

Introdução

Uma coleção pública de arte é um instrumento importante de afirmação de valores de um Estado e da sociedade. As afirmações identitárias e o viés “didático” que a representação visual oferece se tornam um mecanismo eficaz de legitimação da elite dirigente. A dimensão ética que envolve essa construção¹, no entanto, remonta à própria história dos contextos de produção e aquisição dessas obras, ou seja, ilustram também os desejos de uma elite em propalar seus valores. Porém, coleções são objetos de estudo que oferecem um complicador que se origina de suas relações internas, ou seja, da interação entre as obras de arte quando reunidas. Sob esta ótica, pinturas e esculturas são fragmentos de um conjunto maior capaz de oferecer uma representação, porém, cada uma dessas obras permanecem carregando consigo seus contextos de origem, resultando num acúmulo de memórias e valores que reverberam em todo o conjunto. Assim, apesar da complexidade, é importante destacar que a coleção de obras de arte é um documento excepcional para a leitura histórica, de construção social, política e da própria produção artística. Por esta razão a coleção deve ser avaliada, não apenas no seu contexto de acúmulo, mas também o de produção e circulação das obras e, nesse último âmbito, se musealizada, sua dimensão pública, narrativa e educativa serão necessariamente associadas às suas semânticas.

No caso da coleção de arte de caráter museológico reunida pelas autoridades republicanas entre 1893 e 1912, é fundamental, a participação dos próprios artistas, já que as telas eram adquiridas de pintores contemporâneos que conheciam e participavam efetivamente da construção simbólica do conjunto, interferindo na narrativa do Estado, mas também buscando consagração junto ao poder que a oficialidade oferecia². A compreensão de um processo formativo dessa coleção implica em tomar como objeto de análise não apenas a coleção, mas também os discursos e narrativas que envolvem a concepção e a aquisição desse objetos de arte, bem como sua veiculação em espaços museológicos. Há, assim, a possibilidade de avaliar e compreender, a partir da produção teórica e do conjunto das obras, a dinâmica das instituições culturais – o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado – criadas pelo Estado no interior da sociedade.

A busca por recuperar os contextos de aquisição e de constituição de uma coleção é basilar para reinstrumentalizar as definições patrimoniais do acervo do museu hoje.

1 Ver PREZIOSI: 2009, pp.. 488-503. O autor ajuda a atentar para o fato de que sempre, mesmo quando as aquisições tem o intento puramente estético, ou seja, aparentemente desvinculada de objetivos políticos, há um claro procedimento ético envolvido que remonta as concepções ideológicas e socialmente aceitas durante a operação de aquisição e exposição de objetos artísticos.

2 Ver MICELLI: 2003.

Como aponta Marcelo Araujo, desnaturalizar a presença das obras “requer não só o reconhecimento da identidade dos diferentes sujeitos atuantes, mas, principalmente, a compreensão dos distintos valores simbólicos que em um dado momento possibilitaram e legitimaram aquela aquisição”³. Dessa forma, a investigação de processos históricos de aquisição para acervos públicos recuperam os sentidos intrínsecos de preservação dessas obras e que portanto, fornecem ao patrimônio musealizado fundamento lógico. Ou seja, alerta para a representação histórica que contém tanto o objeto quanto as apropriações que sofreu o conjunto total da coleção. Outro sentido patrimonial da coleção de obras, é que sua trajetória ilustra as orientações institucionais que eram objetivadas por meio das aquisições, oferecendo também um documental que reilumina questões sobre a própria finalidade das instituições de salvaguarda do patrimônio.

Nesse sentido, é importante observar que essa coleção paulista de arte esteve em destinos provisórios por um longo período. A partir de 1893, obras foram adquiridas para compor uma “galeria artística” no edifício monumental à Independência no Ipiranga, sendo então parte do Museu Paulista. Em 1905, uma parte das obras que ali se encontravam foram enviadas para o inacabado prédio do Liceu de Artes e Ofícios, localizado na praça da Luz, para que se fundasse a Pinacoteca do Estado de São Paulo. E somente no final de 1911, a coleção ganha, por meio da regulamentação da Pinacoteca do Estado, uma diretriz conceitual estável para aquisições. Essas mudanças ilustram estágios de um processo histórico de formação da coleção de artes e demarcam as variações de atribuição de sentido institucional, além de reforçar o processo concomitante do desenvolvimento de um circuito artístico na capital. No final do século XIX, por exemplo, é decisiva a presença de artistas que, após terem realizado sua formação na capital (ainda no Império) e estudos no exterior,⁴ decidiram se estabelecer na sua terra natal.

A coleção pública surge, portanto, já no período republicano, na década de 1890, com o claro intuito de estimular o desenvolvimento das artes. A coleção pode ser tomada tanto como um subsídio para o desenvolvimento dos artistas como para a construção de um aparelho estatal de ensino, incluindo assim a aquisição de obras e a exposição de arte, organizada num período privilegiado do estado de São Paulo. Por razões políticas, com o advento do federalismo da Primeira República, e econômicas, com as condições fiscais favoráveis à arrecadação do Estado relativa aos proventos da produção cafeeira, há uma ascensão de políticos do Estado, principalmente

3 ARAUJO: 2002 pág. 3

4 Como exemplo temos os pintores José Ferraz de Almeida Junior, Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva, este último, apesar de nascido no Rio de Janeiro, se fixa em São Paulo no último decênio do século XIX.

aqueles que tiveram sua formação na Faculdade de Direito do largo de São Francisco, e que formavam uma comunidade republicana e positivista. Foram eles, fundamentalmente, que formaram o corpo dirigente que se encarregará de criar a coleção de arte com finalidades cívicas, servindo para construção de uma nação através de uma identidade seletiva e patriótica.

Dentre a bibliografia sobre o tema, há um segmento importante que problematiza a formação do campo artístico em São Paulo, traçando um panorama da produção artística, do ensino e da crítica de arte no período. Trabalhos com esse perfil remontam à década de 1980, com os primeiros estudos destinados a retirar a reificação da bibliografia “modernista” que colocava a Semana de 1922 quase como o grau zero da arte em São Paulo. À guisa de exemplo, o trabalho de Tadeu Chiarelli⁵ traçou um panorama da arte na cidade, retomando um dos principais críticos de arte do período, evocando os textos de Monteiro Lobato que demarcam uma inflexão crítica na década de 1910. Há outros estudos que seguem por essa linha de pesquisa e que recuaram no tempo do fato histórico modernista, observando seus antecedentes, como os trabalhos de Maria Izabel Branco Ribeiro, Mirian Rossi e Ana Paula Nascimento.⁶ Por meio desses estudos, é possível historicizar toda a cadeia de circulação dos objetos artísticos e observar a formação de um circuito de arte entre as décadas de 1890 e 1920. Essas autoras denotam que não são pequenos os precedentes à semana artística de 1922, demonstrando que já havia uma razoável estrutura, assim como um amplo movimento de artes na cidade, ao menos desde a década de 1910. Além disso, é notável a articulação desse circuito com os museus; esses estudos, apesar de panorâmicos, são os que melhor se encarregam de demonstrar a inserção da coleção pública na sociedade, principalmente a consonância entre a coleção do estado com o perfil dos colecionadores e expositores que eram de ou estavam em São Paulo.

Já no âmbito das trajetórias dos museus propriamente ditas, um tema razoavelmente recente, as publicações sobre a temática são quase em sua totalidade legadas às próprias instituições ou a catálogos de exposição⁷, e em sua maioria não têm como preocupação central a formação da coleção que abriga. O Museu Paulista é uma

5 CHIARELLI: 1995 a publicação é realizada a partir de sua dissertação defendida na década de 1980.

6 Ver RIBEIRO: 1992; ROSSI:2001; e NASCIMENTO: 2009.

7 A Coleção Funarte dos museus brasileiros na década de 1980 fez com que as instituições todas se obrigassem a escrever sobre suas trajetórias e, em muitos museus, são os primeiros textos publicados sobre a história da instituição. O caso da Pinacoteca é exemplar: apesar de haver um pequeno texto de 1954 num catálogo geral de obras, nada mais foi encontrado até 1982, quando é publicado o texto de Aracy Amaral da série sobre os museus. Ver. AMARAL: 1982 para a Pinacoteca do Estado; LOURENÇO: 1988; e o catálogo DEZENOVEVINTE: 1986.

exceção, já que possui trabalhos consolidados a seu respeito e inclusive sobre suas coleções. No entanto, o período focalizado nesta dissertação tem apenas um artigo que investiga as aquisições dos objetos artísticos. Trata-se do texto de Fabio de Moraes⁸ que debate a situação das coleções de arte história com a historiografia que se refere ao Museu Paulista no período da gestão de Hermann von Ihering, entre 1894 e 1916, como apenas um museu dedicado às ciências naturais. Moraes demonstra que há uma série de aquisições, incluindo obras de arte, entre 1894 e 1916, oferecendo uma visão completa das aquisições de objetos históricos, pinturas e esculturas para o Museu Paulista. Sem retirar a evidente primazia das ciências naturais nos interesses de Ihering, Moraes oferece uma ampla visada sobre a coleção histórica e artística que, ainda que em segundo plano, não estavam completamente estagnadas ou abandonadas. Deve-se ainda ressaltar que foi investigada por esse autor, a transferência dos quadros do Museu Paulista com intenção de fundar a Pinacoteca do Estado. Nesse âmbito, temos também que mencionar o texto de Alexander Miyoshi⁹ que destaca o processo da transferência dessas obras. Esses autores identificam que há uma problemática entre as obras que ficaram no Museu Paulista e aquelas que são destinadas para a Pinacoteca do Estado, entre as de gênero histórico e outras consideradas artísticas. Esse deslocamento das obras é basilar para compreensão da formação da coleção de arte do Estado e será abordado nesta dissertação.

Os trabalhos que tratam da trajetória de um artista ou de uma obra específica são fundamentais para a compreensão da dinâmica da produção das obras de arte, dos artistas, de seus discursos e de suas estratégias de afirmação e inserção social, evitando que se atribua excessivo papel na responsabilidade da aquisição apenas aos próceres do estado. O exame da produção artística e seus aspectos dentro das categorias da história da arte internacional e brasileira possibilitam uma leitura mais clara dos paradigmas colocados por uma série de obras que aparentemente não traduziam informações objetivas.

Exemplo disso é o estudo de Fernanda Pitta¹⁰ sobre as obras de temática sertaneja de Almeida Júnior, que são fulcrais para a compreensão da coleção de arte e das intersecções históricas que as pinturas podem evocar. A autora, além de avaliar os procedimentos formais utilizados pelo artista, debate a conformação das pinturas dentro do debate historiográfico brasileiro, o que serve de base para diversas hipóteses sobre as razões pelas quais, no âmbito do Museu Paulista, são representadas as pinturas do

8 Ver Moraes: 2008.

9 Miyoshi (2012) em seu pós-doutorado elabora um breve artigo que levanta uma série de documentos e questões para a transferência.

10 Ver PITTA: 2013.

sertanejo no final do século XIX. Pitta ainda abre uma discussão sobre a configuração da coleção de arte no final do século XIX, desenvolvendo a hipótese de que obras de gênero e paisagens, por exemplo, eram tomadas como documentos históricos – assim, o conteúdo de obras contemporâneas serviria como documento para o futuro –, abrindo uma leitura “moderna”, ou seja, livre dos preceitos clássicos da pintura histórica para as telas adquiridas para o Museu Paulista no período anterior à fundação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Deste mesmo ponto de vista, é indispensável citar os trabalhos de Lúcia Stumpf sobre o pintor Antonio Parreiras e o de Carlos Rogério Lima Junior, sobre Oscar Pereira da Silva¹¹. Esses autores analisam a produção desses artistas através de suas trajetórias, observando o posicionamento destes perante a historiografia vigente na composição de suas telas, razão pela qual ambos se tornam, como artistas, parte do circuito historiográfico pela ação de seus pincéis. Para questões no âmbito da trajetória de uma obra em específico, a pesquisa de Michelli Monteiro,¹² que acompanha o percurso da obra de Oscar Pereira da Silva – *Fundação de São Paulo* – em capítulo dedicado à aquisição da tela para a Pinacoteca do Estado, demonstra diversos dilemas historiográficos da época que movimentaram tanto sua execução quanto seu processo de compra da tela, demonstrando que a composição da tela influenciou diretamente em seu destino.

Esses trabalhos que investigam diretamente o movimento das obras e a trajetória dos artistas completam o conjunto de pesquisas necessárias para atingir o problema objetivo da produção da arte, da recepção e por fim de sua incorporação ao museu público, se for o caso. Mas, para a compreensão do conjunto dos trabalhos é preciso observar o acúmulo dessas tratativas diante da sociedade, dos projetos e ambições políticas, e da própria instituição de guarda desses acervos museológicos. Desse modo, também é importante a historiografia que investiga as instituições “guardiãs da memória” e os problemas de constituição de uma identidade no período, já que estudam uma parte relevante desse ambiente intelectual. No caso de São Paulo no final do século XIX e início do XX, as obras de Lilia Schwarcz¹³ e Antonio Celso Ferreira¹⁴ abriram esta pesquisa para investigações relacionadas à constituição de uma “memória” desejada pela elite paulista e às questões relacionadas de sua autoimagem. A partir do bandeirantismo como metáfora do vanguardismo paulista do início do século XX, desenvolvem-se algumas hipóteses sobre o próprio movimento das telas entre as instituições, já que o tema das pinturas vai ao encontro da construção dessas narrativas históricas. Ainda

11 Ver STUMPF: 2014.

12 Ver MONTEIRO: 2012.

13 Ver SCHWARCZ: 1989; e SCHWARCZ: 1993.

14 Ver FERREIRA: 2002.

nesse bojo, são importantes os caminhos da sociologia de investigação sobre o fenômeno da “identidade” e seu vínculo determinante com as relações de poder, assim como a busca por uma essência que concede autenticidade para seus pares na criação da “civilização” brasileira.

Renato Ortiz foi um autor importante nesta dissertação¹⁵ pois, ao aprofundar o debate de criação da identidade brasileira, constata a base da compreensão dessa identidade como uma construção abstrata, sem uma essência real; ela corresponde então aos problemas enfrentados pontualmente por certos segmentos da sociedade em busca de sustentação política para um governo ou grupo dirigente. As teorias identitárias, que se propõem históricas na prática, traduzem problemas concretos da sociedade. Para Ortiz, “memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico”. Observaremos como esse fenômeno é objetivamente aplicado na constituição de uma coleção de artes visuais, sob os preceitos de intelectuais como mediadores do processo. Finalmente, para ampliar a discussão dos textos que tratam da conceituação do patrimônio e a relação entre o museu e seu poder de representação, do processo de construção identitária acima proposto, os escritos de Ulpiano Bezerra de Meneses¹⁶ e de Dominique Poulot¹⁷ deram a dimensão precisa da operação que se simula por meio do processo moderno de criação de um acervo público de caráter museológico destinado a perpetuar e dar sustento a programas civilizatórios.

Para que a análise fosse possível, a pesquisa priorizou utilizar como base documentos oficiais para então buscar os devidos complementos com outras pesquisas, envolvendo jornais, correspondências e publicações da época. Neste ponto, mostrou-se necessário comprovar movimentos externos à coleção mas que impactavam objetivamente em sua concepção. Portanto, a pesquisa parte fundamentalmente dos relatórios dos Secretários do governo do estado e da direção do Museu Paulista. Outra documentação observada com cuidado foram os ditames legais que instauram essas instituições, no sentido de tentar compreender os destinos almejados que transparecem nas definições legais com os que foram realizados no desenvolvimento das coleções. Disso provém uma base para observar o funcionamento dessas instituições e auxiliar nos fundamentos do processo de aquisição, apontando concretamente as esferas decisórias dentro do Estado. A principal fonte não oficial são os jornais, que além de expressar o espectro diversificado da opinião pública, observavam passo a passo as iniciativas do

15 Ver ORTIZ: 2012.

16 Ver MENESES: 1992; 1994; e 2002.

17 Ver POULOT: 2009.

Estado, divulgando inclusive informações privilegiadas quando havia querelas “paróquiais” com outros segmentos da opinião pública ou com algum grupo político. Por fim, a documentação interna dos museus para controle da coleção nos ajudam a compreender muitas vezes a participação pouco discreta dos artistas na constituição do acervo.

Devido à própria abordagem documental, preferiu-se manter uma ordem cronológica na organização dos capítulos da dissertação, visando a ressaltar e compreender as mudanças na dinâmica da coleção, com objetivo de evitar inferir resultados que não correspondam à ordem dos fatos. Por isso nas análises também oscilam problematizações correspondentes ao período em questão. Dessa forma, privilegiou-se a observação de projeções que por vezes não se concretizam ao longo dos anos, e suas implicações são retomadas no decorrer do texto. Ficou definido que o primeiro capítulo trataria do período que antecede a inauguração do Museu Paulista observando os ditames legais de constituição do museu e procurando compreender a posição da coleção de arte perante o Museu Paulista, que tinha, como visto, uma definição mais calcada nos seus aspectos científicos da zoologia e da botânica. São analisadas, em conjunto com as leis, propostas do secretário do Interior publicadas em relatórios a fim de entender os preceitos utilizados para a formação da coleção. Por fim, serão observadas as entradas de obra do período e aventa-se a possibilidade de um projeto que se conforma na Sala de Honra do Monumento à Independência.

O segundo capítulo compreende a expansão da coleção de pinturas do Museu Paulista entre 1895 e 1905 assim como a ampliação do campo artístico com participação direta do Estado. Sendo observadas as mudanças ocorridas com o Liceu de Artes e Ofícios e do Pensionato Artístico, objetivando-se compreender coleção artística como um dos elementos do conjunto de medidas do Estado para o fomento da arte. São, portanto, levantadas hipóteses sobre o processo de expansão da coleção e a discussão iniciada com as obras de gênero histórico encomendadas nos primeiros anos do século XX. Ao final levanta-se a documentação que compreende a transferência das obras para a Pinacoteca, resgatando todo o processo e aventando compreender seus objetivos.

No terceiro e último capítulo, são observados processos de transformação da coleção artística em seu novo contexto, observando primeiramente, as razões pelas quais foram selecionadas as obras transferidas para a Pinacoteca em contraposição àquelas que permaneceram no Museu Paulista. A partir disso é possível investigar que novo museu é este fundado em 1905. Aventa-se a possibilidade de criar um museu de arte contemporânea que se ancorava na ideia de criação de um sistema oficial de ensino de arte em São Paulo. São observadas as aquisições no âmbito da Pinacoteca do Estado entre 1905 e 1912, na tentativa de esclarecer se é possível aplicar o modelo do discurso à prática institucional. Por fim, é levantado o documento legal que institui e regulamenta a Pinacoteca do Estado, oferecendo uma estrutura para a instituição e objetivando sua política de aquisições.

1. Uma coleção de arte para o Monumento do Ipiranga (1893-1895)

O início do processo de constituição de um acervo museológico de obras de arte pertencente ao Estado de São Paulo, tem sua história atrelada a construção do Monumento à Independência localizado no Ipiranga. Tais obras hoje pertencem à Pinacoteca do Estado de São Paulo e, em menor escala, ao atual Museu Paulista da USP.

É sabido que tal coleção foi iniciada em decorrência da proposta do pintor Pedro Américo de realizar a pintura *Independência ou Morte* [FIG. 1], celebrativa do fato histórico ocorrido no Ipiranga, pintura essa que seria destinada ao palácio que as autoridades imperiais haviam decidido erguer no arrabalde paulistano. Pintura e monumento arquitetônico, associados, marcaram definitivamente o edifício como um “lugar de memória”¹ da formação do país².

A trajetória do Monumento da Independência, projetado pelo engenheiro-arquiteto italiano Tomaso Bezzi (1844-1915), remonta ao período do Império no Brasil, quando, em 1873, ocorreu a constituição da comissão para sua construção, tendo sido aberto ao público em 1895, já como um museu, função que não estava prevista em seu projeto³. Como bem observa Maria José Elias, esse redirecionamento funcional ecoava os primeiros momentos de definição e execução do projeto de construção de um palácio-monumento, pois já haviam sido discutidos publicamente os usos possíveis de escola primária, de uma universidade, de panteão e de instituto de ciências físicas e naturais. Apenas em 1893, houve a definição que o Monumento seria ocupado por um museu científico, aberto ao público dois anos depois.

Neste capítulo, será abordada a definição das coleções artísticas do Museu Paulista no seu período formativo de 1893-1895, quando o edifício ainda permanecia fechado. Tal período o remete aos debates políticos da recente república instalada, que matizaria as características histórico-celebrativas do monumento, herdadas do regime deposto, por meio da proposição e realização de um museu científico. Os estudos já publicados relativos a este período deram grande ênfase a esta nova configuração do Museu Paulista, explorando a formação de coleções e práticas de pesquisa ligadas às

¹ O conceito de “lugar de memória” é expresso por Pierre Nora, segundo o autor são espaços em que a memória se cristaliza se materializa, “só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica.” servindo para “parar o tempo, boquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte (...)” (NORA: 1993 pág. 21-28) marcam fatos e acontecimentos de uma comunidade que imortaliza o fato memorado.

² Ver. OLIVEIRA e MATTOS: 1999. trata-se da famosa tela de Pedro Américo *Grito do Ipiranga*. Enviada pelo pintor em 1888 e exposta no Monumento a partir da inauguração do Museu Paulista somente em 1895.

³ Ver. ELIAS 1996. As iniciativas à esse respeito vem desde 1822, no entanto, apenas a Comissão constituída em 1873 na capital federal, mas que se desloca para o Município de São Paulo em 1876 que conseguira colocar em prática a ideia de construção de um monumento de celebração da independência em São Paulo.

ciências naturais, sobretudo à zoologia, visto ser essa a área de formação do primeiro líder do Museu, Hermann von Ihering⁴ (1850-1930), diretor de 1894 a 1916. Maria Margaret Lopes, em seu estudo sobre os museus de ciências naturais no Brasil, discorre sobre a primazia concedida por von Ihering à zoologia e à etnologia, embora tivesse ele “que fazer algumas concessões. Enquanto Goeldi [diretor do Museu Paraense] 'se viu livre' das coleções históricas e numismáticas da Amazônia que já não cabiam em um museu totalmente dedicado às Ciências Naturais, von Ihering teve que conviver com tais coleções”⁵. A mesma posição é também adotada por Maria José Elias, compreendendo que a “gestão [de von Ihering] na direção do Museu Paulista imprimiu-lhe um conteúdo próprio, voltado à área de sua especialidade — a zoologia. (...) Secundariamente outras áreas foram contempladas, com especial destaque à etnologia — o Brasil indígena.” Ainda segundo essa autora, “existe um relativo consenso em se considerar que a vocação para museu de história desta instituição se instaura com a administração de Taunay. entretanto, se lembrarmos a ideia de uma 'história nacional' que deveria passar pelo estudo dos indígenas, e a atuação de von Ihering na ampliação do acervo da área etnológica”, podemos compreender a importância também dispensada à Etnologia⁶. O caso mais evidente desse posicionamento está foi formulado por Ana Claudia Brefe em seu estudo sobre a gestão Taunay, frisando que esse diretor transformou o que era uma História de noção ética para uma de concepção epistemológica. Em sua avaliação a gestão do zoológico havia abandonado por completo as coleções de história⁷, corroborando as afirmações de Lopes e Elias, além das próprias palavras de Taunay no Guia das coleções do Museu Paulista:

Expondo o programa da instituição, fixou seu novo diretor que o estabelecimento se consagraria ao estudo das ciências naturais, reconhecendo contudo que o estado da seção de Histórica não o satisfazia. Apesar desta declaração pública, categórica, durante vinte e dois anos, de 1894 a 1916, vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoadas em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semi vazias ainda. Ou antes, praticamente não existiu. Não realizou aquisições senão insignificantes, neste largo lapso de anos⁸.

⁴ Estuda em Leipzig e Berlim onde forma-se médico. Passa a estudar zoologia e geologia tornando-se doutor, chega do Brasil em 1880 e atua como naturalista-viajante do Museu Nacional a partir de 1883. Em 1893 torna-se diretor do Museu Paulista, posição em que fica até 1916, na década de 1920 retorna para a Alemanha e torna-se professor convidado na universidade de Göttingen.

⁵ LOPES, 2009 pág. 270. Importante observar que esta publicação é resultado de sua tese de doutorado defendida em 1993.

⁶ ELIAS, 1996 págs 142-144.

⁷ BREFE, 1999 ver. Pág. 41 “Entre os anos de 1894 a 1916, o Museu funcionou essencialmente no campo das Ciências naturais. A História era apenas lembrada anualmente por ocasião do aniversário da Independência quando, em geral, a data era festejada em solenidade pública.”

⁸ TAUNAY: 1937 pág. 47

No entanto, novas pesquisas evidenciaram que, apesar de minoritária, havia a disposição de von Ihering para aquisições e exposições relacionadas à história. Fabio de Moraes⁹ traça de forma substancial a entrada no acervo de objetos históricos, pinturas e esculturas, redimensionando a questão da condição de lugar de memória do Monumento durante esse primeiro período. Moraes demonstrando que von Ihering tinha consciência da condição histórica do edifício, o que favoreceu a expansão das coleções de objetos históricos e de obras de arte mesmo durante a ênfase nas ciências naturais. Seguindo a revisão proposta por Moraes, Alexander Miyoshi e Ana Paula Nascimento¹⁰ que trazem novas questões, diretamente ligadas às coleções de artes visuais do Museu Paulista e à formação do campo artístico em São Paulo. Miyoshi discute o processo de transferências das obras do Museu Paulista para a Pinacoteca do Estado em 1905, buscando compreender se havia um plano precedente para a coleção artística. Já Nascimento traça um panorama das instituições museais e de ensino em São Paulo na virada do século XIX para o XX, apontando a situação precária da coleção de artes no Museu Paulista e sua respectiva transferência para a Pinacoteca do Estado. Foram fundamentais, por exemplo, as iniciativas do governo para área de “instrução pública” referentes às “belas-artes” assim como a participação diretas dos artistas no fomento do circuito como mostra Nascimento. A elaboração e criação de instituições de ensino, somado a de guarda e exposição voltadas para arte podem ter determinado usos, funções e movimentos internos da coleção de artes.¹¹

Outros trabalhos que tratam deste período, apontam, quase invariavelmente, para a tentativa compreensão de um processo de estabilização dos conteúdos museológicos na forma de disciplinas, buscando caracterizar o museu por uma de suas múltiplas atividades naquele momento, nos ramos da pesquisa científica, seja, zoológica, etnológica ou histórica, etc. Por exemplo, Lopes busca demonstrar o surgimento da pesquisa científica no Brasil a partir das ciências naturais em museus, Ana Cláudia Brefe o da epistemologia histórica e no caso de Lilia Schwarcz¹², o museu como uma instituição etnológica dentro do campo disciplinar das ciências naturais¹³ Essas análises

⁹ MORAES: 2008

¹⁰ NASCIMENTO: 2009 e MIYOSHI: 2012

¹¹ Sobre a formação do “campo artístico” em São Paulo, de maneira mais abrangente ver os trabalhos de ROSSI: 2001 e RIBEIRO: 1991, sobre a participação direta dos artistas será melhor avaliada no segundo capítulo desta dissertação.

¹² SCHWARCZ, 1993

¹³ SCHWARCZ, 1993 pág. 83 “A partir da produção do MP é possível notar, por fim, o nascimento de uma disciplina antropológica no país, colada nos parâmetros e modelos das ciências naturais.”

serão fundamentais para compreensão do Museu em seu espectro de ação, diante de coleções que apesar de distintas se comunicavam.

Neste sentido, o objetivo deste capítulo é aprofundar a documentação da concepção e designação do Museu Paulista em sua totalidade, observando em específico, às definições de coleções e buscando fixar as propostas referentes às artes. Alves¹⁴ ampliou os estudos sobre a definição do Museu, daqueles expostos por Elias¹⁵, observando com profundidade ao período formativo do Museu, com ênfase nos seus aspectos no campo científico, demonstra a conexão do museu com propostas ideológicas das figuras atreladas ao Estado. Daremos, aqui, ênfase às proposições de aquisição das coleções pelos próceres do Estado de São Paulo, buscando compreender as intenções que motivaram a aquisição de obras de arte para um edifício que também acolheria, simultaneamente, as funções de museu histórico e de museu de história natural. Serão focalizadas, assim, tanto as intenções governamentais relativas à formação de uma coleção artística, quanto as conexões desse líderes no meio artístico e intelectual da cidade nas instituições pertinentes ao campo, como o Liceu de Artes e Ofícios, em sua relação com os projetos oficiais do Estado.

1.1 O Museu Paulista ocupa o Monumento do Ipiranga: coleções entre arte e história

O Museu Paulista fundado em agosto de 1893, foi instituído por meio de lei assinada pelo Presidente do Estado, Bernardino José de Campos Jr. e regulamentado pela ação do Secretário do Interior, Cesário Motta Jr¹⁶. É importante de pronto ressaltar que a gestão de 1892-1896 é o primeiro mandato estadual eleito com voto direto por meio das comissões populares, tendo sido esse governo o responsável pela estruturação do Executivo e de criação de políticas públicas. Nesses primeiros anos republicanos, houve o enfrentamento da carência de instituições científicas em São Paulo, razão pela qual foi criada uma série delas, principalmente pela esfera estadual: a Escola Politécnica em 1893, o Desinfectório Central em 1893, a Biblioteca Pública de S. Paulo em 1895, o

¹⁴ ALVES: 2001

¹⁵ ELIAS: 1996

¹⁶ Secretário do Interior de 1892 à 1894, será responsável pela criação e regulamentação do Museu Paulista. SÃO PAULO, Lei N. 192 de 26 de agosto de 1893, *Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga*, acervo histórico da ALESP. e a SÃO PAULO, Lei N. 200 de 29 de agosto de 1893 *Autoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado*. acervo histórico da ALESP.

Horto Florestal em 1896, Escola de Farmácia em 1898, o Instituto Butantan em 1901, além de um projeto para a criação de uma Escola de Medicina, mas que iria concretizar-se apenas em 1912¹⁷. Há, portanto, uma notável expansão das instituições do governo relacionadas ao sustento, à formação e à pesquisa científica, as quais São Paulo deveria se equiparar à capital do país, espelhando-se tanto naquele modelo como em outros internacionais, principalmente ações do EUA e França, considerados modelos republicanos. Estas ações estavam atreladas também ao federalismo e a noção de que o estado tinha de oferecer condições para o “progresso”.

Isto implica em levar em conta que o surgimento do Museu, atrelado à ocupação do Monumento à Independência por um museu de zoologia, de antropologia, de história, e quiçá de artes, se inseria num projeto institucional e governamental de maior escala. As discussões sobre como dar “utilidade” para o Monumento do Ipiranga¹⁸, dialogavam com o projeto de destinação anterior, que estava atrelada a sua função memorial definida sob o Império, e que motivou contraditoriamente uma defesa explícita por parte dos republicanos liberais de utilizar o palácio com uma instituição de instrução pública, eclipsando as homenagens iniciais, previstas à Independência, aos Braganças e ao próprio regime imperial. O museu, nesse sentido, oferecia duas características importantes dessa nova função republicana, por ser um instituto de pesquisa científica e, ao mesmo tempo, um local de exposições de acesso público e didático às coleções reunidas ali pelos pesquisadores. Essa combinação entre ciência e educação pública por meio de exposições justificava a escolha de um museu de história natural, considerado para época modelo primordial de museu científico¹⁹. O século XIX é conhecido como a “era dos Museus”, pois eles eram então compreendidos como instituições de “ponta” e sinal do progresso da sociedade, sendo evidência também da modernidade das cidades que os abrigavam. O Museu Paulista tem, porém, suas especificidades nesse cenário. Se por um lado, ele foi criado a partir de uma coleção

¹⁷ Ver. MARINS: 2004

¹⁸ O Monumento foi alvo de diversos ataques e tentativas de inviabilização do projeto, devido ao modelo de financiamento através das lotéricas do Ipiranga. Republicanos como Rangel Pestana defendiam a utilização explícita dessa verba para educação primária. Ver. ELIAS: 1996 e ALVES: 2001.

¹⁹ Segundo Maria Margaret (LOPES: 2009, p. 21-22) “embora tenha sido amplamente difundida também nos países não-europeus a ideia da necessidade de instituições científicas como um dos componentes básicos da receita da modernização, a questão maior, que muitas vezes têm sido desconsiderada no estudo desses processos, é exatamente ‘a da necessidade da conjugação entre instituição e contexto’. (...) Reunir coleções foi a razão de ser dos museus uma vez que estas materializavam os próprios objetivos centrais da História Natural da época: mobilizar o mundo, classificá-lo e ordená-lo, nos espaços institucionais especialmente concebidos para tal fim, os museus.”

bastante heterogênea que o estado detinha a partir da compra da coleção Sertório,²⁰ por outro, o seu caráter múltiplo não era diferente de muitas instituições que ainda tinham pouca especialização das áreas científicas no período, o que pode explicar que as decisões que hoje podem parecer confusas na época eram mais próximas ou com mais divisões internas diferentes das que reconhecemos hoje como adequadas²¹.

Entretanto, a decisão de nomear um zoólogo para direção do Museu deixa clara a intenção do governo em relação à finalidade primordial do novo museu e o protagonismo das ciências em relação à arte e à história. O setor dedicado à história pátria, por exemplo, só será fundado em 1922, na gestão de Alfonso E. Taunay²², o que se não impediu a entrada de acervos históricos, também não os prestigiava na mesma proporção do que os de caráter natural. Os cargos destinados ao museu para além do Diretor também revelam a clara predominância das ciências naturais, pois foram criados um de naturalista viajante, um de preparador e o de zelador que, segundo o regulamento do Museu²³, deveria ter formação completa em ciências naturais, além de mais dois cargos ordinários de amanuense e servente²⁴. Apesar dessa hierarquia, era impossível olvidar a localização e o caráter inicial de monumento histórico da independência, dimensão incontornável esse que, como veremos, teve impacto na formação das coleções e, sobretudo, na contínua aquisição de obras de arte para o Museu.

No salão nobre do Monumento, junto à grande pintura *Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo — pintura concebida simultaneamente ao próprio projeto do Monumento à Independência— foram sendo dispostas, aos poucos, outras telas

²⁰ Pesquisas citam que a constituição da coleção “Sertório” foi adquirida pelo estado e ficou sob responsabilidade da comissão geográfica até a criação do Museu Paulista. Ver. CARVALHO: 2014, LOPES: 2009 p. 30, ALVES: 2001 p. 52-53. MORAES: 2008

²¹ Segundo (MENESES: 1994) “A Antropologia, dada sua dimensão biológica, inseria-se facilmente no âmbito da História Natural.” ou seja, as disciplinas, hoje bastante distantes, partilhavam da mesma estrutura científica. Ou ainda BREFE:1999 pág. 34 “A marca de todos eles [museus brasileiros], sobretudo no crepúsculo do século XIX, foi a introdução dos estudos – e como um desdobramento lógico, de coleções – antropológicos, arqueológicos e etnográficos que se desenvolviam amplamente no país, porém ainda essencialmente sobre o modelo explicativo das Ciências Naturais e em conjunto com estas.”

²² SÃO PAULO, Lei N. 1911, de 29 de dezembro de 1922. *Cria no Museu Paulista a Secção de Historia Nacional, especialmente de São Paulo, e de Ethnographia*. Acervo histórico ALESP.

²³ ver. Artigo 7º. SÃO PAULO, decreto N. 249, de 26 de Julho de 1894. *Approva o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893*. Acervo histórico ALESP.

²⁴ Lei N. 200 de 29 de agosto de 1893 “*Autoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado*”. Acervo histórico ALESP

adquiridas no decorrer da gestão de von Ihering²⁵. Este conjunto de obras de arte é conhecido como “galeria artística”²⁶ e será abordado, mais à frente, no âmbito da inauguração do monumento. Por ora, aborda-se a institucionalização legal do museu e os projetos do Estado para o campo das artes na época da criação do Museu Paulista, atentando-se para continuidades e omissões que acontecem entre as leis e o discurso dos relatórios, mesmo que não intencionais, podem ajudar a compreender parte das concepções e destinos desejados pelos líderes do governo do estado para o Museu, para além de seu caráter prioritariamente destinado às coleções naturais.

Nesse sentido, é importante determo-nos em duas Leis de 1893 — a primeira referente à transferência do Museu Paulista para o Monumento do Ipiranga, a segunda delas que autoriza o Executivo do Estado a organizá-lo — e ainda no Decreto de 1894 do Governo do Estado que o regulamenta²⁷. Estes dispositivos legais são citados em diversas pesquisas sobre o Museu, mas sem o enfoque no conjunto histórico e artístico da instituição²⁸. A apresentação em sequência e de maneira integral tem como objetivo reavaliar o conjunto dessas disposições legais. Posteriormente este conjunto de leis será comentado novamente ao analisarmos os discursos e as práticas do Secretário do Interior Cesário Motta e de seu sucessor Alfredo Pujol.

Começemos pela Lei nº 192, que define a utilização da edificação do Monumento do Ipiranga em Museu Paulista:

LEI N. 192, DE 26 DE AGOSTO DE 1893
Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga

Artigo 1.º — O proprio do Estado denominado Monumento do Ypiranga, situado na collina do mesmo nome, será utilizado nos termos da presente lei.

Artigo 2.º — Nesse edificio será installado o Museu Paulista, com a organização legal que lhe fôr determinada.

²⁵ Ver. MORAES: 2008

²⁶ Este termo “Galeria artística” é recorrente na documentação e será avaliado ao longo da dissertação na tentativa de aproximar-se da organização das coleções do Museu Paulista no período que antecede a transferência que fundaria a Pinacoteca do Estado em 1905.

²⁷ Serão citados estes documentos quase integralmente. SÃO PAULO, Lei N. 192 de 26 de agosto de 1893 “*Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga*” Acervo histórico da ALESP. E a lei SÃO PAULO, Lei N. 200 de 29 de agosto de 1893 “*Autoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado*”. Acervo histórico da ALESP. SÃO PAULO, decreto N. 249, de 26 de Julho de 1894 “*Approva o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893*”. Acervo histórico da ALESP.

²⁸ Ver. ALVES: 2001; LOPES: 2009; MORAES: 2008; ELIAS: 1996

Artigo 3.º — Para elle serão transportados desde logo as collecções e objectos ora existentes sob a guarda da Comissão Geographica e Geologica do Estado.

Artigo 4.º — As dependencias não occupadas pelo Museu serão utilizadas:

§ 1.º — Pelo quadro de Pedro Americo commemorativo da Independencia, e por outros de assumptos de historia patria, adquiridos ou offerecidos ao Estado.

§ 2.º — Por estatuas, bustos ou retratos a oleo de cidadãos brasileiros que em qualquer ramo de actividade tenham prestado incontestaveis serviços á Patria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação da sua memoria.

Em seu segundo artigo, a norma fixa que a finalidade específica do Museu seria definida posteriormente, quando sua organização fosse realizada. O terceiro artigo deixa claro que o Museu é fundado a partir de uma coleção pré-existente, que estava sob custódia da Comissão Geográfica e Geológica como citado acima²⁹. O quarto artigo claramente determina que o *Monumento* deveria também ser ocupado por pinturas e bustos, porém, somente nas “**dependências não ocupadas pelo Museu**”³⁰, ou seja, as coleções descritas nos parágrafos um e dois não faziam parte do Museu Paulista e sim ocupariam o “Monumento do Ipiranga” em conjunto com o Museu. É também importante frisar que a separação em parágrafos diferentes define duas coleções e, portanto, não se tratava de um conjunto de história pátria somente, mas dois, com funções diversas.

No primeiro parágrafo estabelecia-se que, para fazer conjunto com o quadro de Pedro Américo, seriam adquiridas outras pinturas de história pátria. Já o segundo parágrafo dispõe sobre uma coleção de retratos que envolvem esculturas e pinturas de “notáveis” da história pátria — “que em qualquer ramo de atividade tenham prestado incontestáveis serviços” — na qual “qualquer ramo” significa que não estariam presentes apenas sujeitos de importância política para a constituição da nação como sugere o “Monumento à Independência”. Era, dessa forma, uma coleção de consagração e de preservação da memória de indivíduos, para além dos fatos políticos. Adiante, veremos como os relatórios permitirão uma melhor compreensão sobre estas coleções e suas distinções.

Três dias depois da publicação da Lei n. 192, outra entra em vigor, cumprindo o segundo artigo da primeira:

²⁹ Trata-se da coleção do “Museu Sertório” da coleção “Pessanha” e possivelmente do antigo Museu Provincial, seus conteúdos permanecem razoavelmente desconhecidos, importante levantamento da coleção do Museu Sertório foi feita recentemente e publicada na revista do Museu Paulista, ver. CARVALHO: 2014. Para a história da transferência da Comissão para o Museu e do Museu Provincial ver ELIAS: 1996 e ALVES: 2001.

³⁰ Grifo do autor.

“LEI N. 200, DE 29 DE AGOSTO DE 1893

Autoriza o Governo a reorganizar o Museu do Estado

Artigo 1.º — Fica o Governo autorizado a reorganizar o Museu do Estado, por intermedio da Secretaria do Interior e de accôrdo com as disposições seguintes :

Artigo 2.º — O Museu servirá de meio de instrucção para o povo e de instrumento de investigação scientifica para o Estado.

§ unico. — Seu character será de um museu zoologico, anthropologico, destinando-se á America do Sul em geral e ao Estado de São Paulo em particular.

Artigo 3.º — O pessoal do Museu compor-se-á de um director, um zelador, um naturalista viajante, um preparador, um amanuense e um servente, os quaes perceberão os vencimentos constantes da tabella annexa.

§ unico. — Para os cargos de director e zelador, o Governo nomeará ou contractará profissionaes de competencia provada e reconhecida.

Artigo 4.º — As disposições geraes de administração serão as mesmas ora em vigor para a Commissão Geographica e Geologica.”

Essa Lei n. 200, que organizava o Museu, omite por completo a seção destinada às telas e/ou bustos, seguindo à risca a Lei n. 192, em seu quarto artigo. E destina o Museu a ser espaço de pesquisa científica e de instrução popular, na qual ficam as disciplinas das “ciências naturais” a zoologia e a antropologia circunscrita na América do Sul e no “Estado de São Paulo em particular”, denotando uma ênfase regional em suas pesquisas.

Quase um ano depois destas leis que criavam o Museu Paulista, foi publicado Decreto que o regulamentou:

DECRETO N. 249, DE 26 DE JULHO DE 1894

Approva o Regulamento do Museu do Estado, para execução da lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893

O presidente do Estado, autorizado pela lei n. 200, de 29 de Agosto de 1893, resolve approvar para o Musêu Estadual [sic] o regulamento que a este acompanha, assignado pelo dr. secretario de Estado dos Negocios do Interior que assim o faça executar.

Palacio do Governo de S. Paulo, 26 de Julho de 1894.

BERNARDINO DE CAMPOS

Dr. Cesario Motta Junior.

Regulamento do Museu Paulista

CAPITULO I

DA INSTITUIÇÃO E SEUS FINS

Artigo 1.º — O Musêu Paulista tem por fim estudar a historia natural America do Sul e em particular do Brazil, cujas producções naturaes erá colligir, classificando-as pelos methodos mais acceitos nos musêus scientificos modernos e conservando-as, acompanhadas de indicações, quando possivel, explicativas, ao alcance dos entendidos e do publico.

Parapho unico. — Para dar cumprimento ao objectivo do Musêu, haverá tambem specimens colleccionados da historia natural de outras regiões, servindo para estudo comparativo das Sul-Americanas.

Artigo 2.º — O character do Musêu em geral será o de um musêu SulAmericano, destinado ao estudo do reino animal, de sua historia zoologica e da historia natural e cultural do homem. Serve o Musêu de meio de instrucção publica e tambem de instrumento scientifico para o estudo da natureza do Brazil e do Estado de S. Paulo, em particular.

Artigo 3.º — Além das collecções de sciencias naturaes :-zoologia, botanica, mineralogia, etc,- haverá no Musêu uma secção destinada á Historia Nacional e especialmente dedicada a colleccionar e archivar documentos relativos ao periodo de nossa independencia politica.

§ 1.º — Nas galerias e logares apropriados do edificio serão collocadas as estatuas, bustos ou retratos a oleo de cidadãos brasileiros que, em qual quer ramo de actividade, tenham prestado incontestaveis serviços á Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação de sua memoria.

§ 2.º — Para dar cumprimento ao disposto no parapho precedente, o governo nomeará uma commissão que se encarregará de indicar d'entre os proeminentes da nossa Historia aquelles cuja memoria deverá ser assim perpetuada.

§ 3.º — Desta galeria de homens illustres não farão parte sinão os já fallecidos que tenham a seu favor um juizo definitivo da Historia.

Artigo 4.º — No mesmo Musêu haverá logar para o quadro de Pedro Americo, commemorativo da Independencia, e para outros de assumpto de historia e costumes patrios, adquiridos ou offerecidos ao Estado

§ 1.º — Para julgar do valor dos quadros que o Estado resolva adquirir, o Governo nomeará uma commissão de profissionaes e pessoas entendidas que sobre o assumpto emitirá parecer:

Artigo 5.º — Haverá tambem no Musêu uma collecção numismatica.(...)³¹

³¹ O decreto não está aqui completo, ele ainda descreve em artigos as funções de cada funcionários, e dá normas administrativas, as últimas instituem a revista do museu, a visita, em dias fechados para publico em geral, para professores com alunos das escolas do estado, determina um espaço reservado para estudos junto à biblioteca e deixa a incumbência ao diretor de zelar pelo Monumento como um todo (incluindo anexos), além das funções do Museu e este deverá “quando possível” realizar conferências gratuitas.

Neste decreto regulatório, em uma visada ampla, é possível perceber a configuração de um museu enciclopédico; caráter esse que é necessário observar com cautela, de modo que possamos compreendermos as precisões desse enciclopedismo. O primeiro artigo define a finalidade do museu como voltado às ciências naturais ‘Sul-Americanas’ com ênfase no Brasil, dando-lhe uma abrangência continental, por meio de uma dimensão comparativa, somente possível pelo estabelecimento de coleções, o parágrafo único coloca a necessidade de uma coleção mais abrangente por motivos comparativos definindo, desta maneira, o recorte da coleção de ciências naturais.

Se no primeiro artigo define-se a finalidade, no segundo artigo é transcrito o “caráter” “geral” do Museu no qual deve dedicar-se à “história zoológica e da história natural e cultural do homem” e servir de “instrumento científico para o estudo da natureza do Brasil e do Estado de S. Paulo”, esse trecho se aproxima da definição de antropologia no período que não era de toda contraditória com as ciências naturais³² e que já constava na Lei. n. 200 de 1893. “Natureza do Brasil” incluía, portanto, às ciências naturais e a antropologia, que por consequência, não trata-se aqui da “história pátria”, identificada no artigo seguinte.

O terceiro artigo refere-se especificamente a uma “seção” dedicada à “História Nacional”, dimensão temática que aparecia apartada do Museu nas leis de 1893 e que, neste decreto, evidencia-se no conjunto dos artigos. No entanto, é definida como uma “seção”, ou seja, apesar de presente no Museu, não está de todo unida ao seu “caráter geral” exposto acima. Essa “seção” era definida como uma coleção de documentos relativos ao período da Independência política do Brasil³³. No primeiro parágrafo também reaparece a definição da coleção de bustos e retratos, na qual a redação se assemelha a da Lei n. 192 de 1893. Os parágrafos 2 e 3 deste terceiro

³² Ver SCHWARCZ, 2010 p. 129. Segundo Lilian Moritz Schwarcz a antropologia neste período era compreendida mesmo como um ramo das ciências naturais. Estrutura advinda do positivismo e do darwinismo social, “nesse contexto [gestão de Ihering no MP], mesmo a antropologia parecia ser entendida enquanto disciplina, como um ramo dos estudos zoológicos ou botânicos, tanto que muitas vezes temas mais propriamente antropológicos apareciam em meio a artigos sobre a flora e a fauna local.” (...) “O suposto era que o modelo evolutivo da biologia servia de base para todos os seres vivos na terra e em especial para explicar a evolução da humanidade. Tratava-se, portanto, de uma interpretação evolucionista social, cuja base não era religiosa ou social, mas científica e positiva.” (...) “essa era a postura dominante nos ensaios da virada do século”. Devemos citar que inclusive o termo “história natural do homem” esteve vinculado à publicações que se dirigiam a analisar as populações indígenas da América e a “evolução” da “humanidade” em paradigmas etnográficos.

³³ A definição destas seções do Museu deve ter sofrido um embate na recém-constituída república, de como lidar com um monumento histórico relacionado ao império, pode-se observar uma apropriação da independência dentro da república que, como veremos adiante, foi absolutamente plausível.

artigo definem que as aquisições seriam realizadas por meio de uma comissão, e só poderiam figurar personagens falecidos que “tenham a seu favor o juízo definitivo da história”.

O quarto artigo define que deveria haver espaço para o quadro de Pedro Américo e outros que viessem a ser adquiridos de “assunto de história e costumes pátrios”. Uma vez mais, a definição temática é, na verdade, um recorte para uma coleção, já que diferentemente dos dois primeiros artigos, não há uma descrição de atividades atreladas à concepção da coleção. Essas duas últimas definições em específico, para o acervo de arte e história, serão aprofundadas com a análise dos relatórios do secretário do interior adiante. O primeiro parágrafo do quarto artigo indica que haveria uma comissão para determinar as aquisições para a coleção; interessante notar que no artigo referente à coleção de história também há uma comissão nos mesmos termos, o que leva a crer que a repetição não é sem sentido, pois trata-se de coleções distintas. É cabível supor que, se fossem comuns, estariam convenientemente dentro do mesmo artigo e compartilhando a mesma comissão. Tal aspecto possibilita apreender as divisões internas das coleções do Museu e observar suas ambiguidades de concepção.

O quinto artigo do Decreto reforçar a ideia de que a divisão dos artigos foi norteadas pelas próprias sugestões das coleções. De maneira bastante sucinta, o texto normativo deixa apenas colocado que deveria haver uma coleção de numismática, sem oferecer uma finalidade ou um escopo para esta coleção. É possível notar, portanto, que as coleções de “documentos históricos/galeria de notáveis” e a “coleção de pinturas” teve uma atenção maior na redação de suas disposições legais, vindo a ser regulamentada pouco após a primeira Lei que instituiu o Museu Paulista. Isto indica que tanto o Secretário do Interior quanto o Presidente do Estado, que editou o Decreto, estavam cientes e próximos deste projeto e do perfil que o Museu assumia com essa regulamentação. Neste aspecto é evidente que houve algum tipo de negociação, entre o Presidente do Estado e seu Secretário do Interior pois, em março de 1894, consta a visita do Secretário ao Monumento acompanhado do ex-Presidente do Estado, e naquele momento Senador da República, José Alves de Cerqueira César³⁴, e com Teodoro Sampaio, então engenheiro sanitário responsável do Estado³⁵. Segundo von Ihering, “foi depois da inspeção deliberado sobre o projeto de regulamento do Museu, feito pelo diretor. Só quando este regulamento será publicado

³⁴ Nesta mesma época eleito presidente do Liceu de Arte e Ofícios.

³⁵ Mais conhecidos pelos diversos estudos em tupi, Theodoro Sampaio trabalhou diretamente com este governo, e provavelmente colaborou para às devidas conexões de água e esgoto do Monumento, que até então não tinham sido feitas.

poderá ser considerado organizado o Museu, sendo então feitas as nomeações dos empregados que por hora não são pagos pelo Thesouro mas pelo director do Museu.”³⁶ Ainda, em agosto, Ihering anotou: “Foi publicado no diario Off. do 12 de agosto o decreto n.249 de 26 de julho approvando o Regulamento do Museu. Por offic. de 29 aprovou o Sr. Secretario do Interior algumas observações complementares do Regulamento conforme o tinha pedido.” Ou seja, o Diretor fez parte de sua concepção e a possibilidade de haver comissões externas que determinariam o controle das aquisições do panteão histórico e das pinturas para a sala de honra, estava aparentemente em consonância com suas vontades ou possibilidades naquele determinado momento.

Sobre as múltiplas atividades de guarda e de exposição, que estavam atreladas ao Museu é possível, perceber, a partir do decreto, que as definições não foram todas realizadas de forma a evidenciar claras disciplinas temáticas. Não havia determinações científicas para todos os temas abordados. Caso que ilustra isso é a necessidade de comissões que garantiriam equidade para as aquisições para as sessões dedicadas à história e arte, não havendo a mesma autonomia que possuía o ramo das ciências naturais no Museu. Outra questão atrelada a esta, é, por exemplo, o surgimento da coleção numismática, que evidencia a influência de uma coleção preexistente para a construção dos eixos que seriam desenvolvidos no Museu³⁷. Corroborando a posição de Bezerra de Meneses³⁸, que frisa ter sido a finalidade de instituição de guarda determinada, em muitos casos, mais pela natureza do objeto do que por uma posição disciplinar. Essa inversão de perspectiva pode ser útil para compreender como poderia ser tomadas decisões sobre quais objetos correspondiam a uma coleção de arte, de história ou de etnologia, auxiliando na compreensão dos projetos dos próceres do Estado.

Fica patente pela leitura dos decretos que as coleções de história e de arte deviam ter uma inserção maior no Monumento, mas eram, “zeladas” pelo Museu apesar do modelo constitutivo e científico que emanava da História Natural, as coleções de história e arte, ainda que segmentadas, tiveram vigor para inflexionar a instituição para outras direções e compor discursos visuais dentro do Monumento. Um dos eixos da coleção que se formou era dedicada exclusivamente a pinturas de

³⁶ IHERING, Herman von. *Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921*. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo. Este livro contém informações diárias do diretor apenas entre os anos 1894 e 1895, depois o livro será reutilizado por Taunay em 1917.

³⁷ CARVALHO: 2014 pág. 113 Sobre a coleção Sertório: “A coleção numismática parecia ser um dos destaques, devendo exhibir uma rica variedade de moedas, assim como a coleção de conchas” .

³⁸ MENESES: 1994b p.14-16

interesse artístico e noutro havia uma combinação de pinturas (que compunham um panteão memorial) e documentos. Essas duas coleções não possuíam uma definição científica e disciplinar que orientasse sua formação, pelo que será importante examinar e compreender a natureza das decisões tomadas tanto quanto ao que foi adquirido, quanto às que estabeleceram, em 1905 a divisão da coleção entre o Museu Paulista e a Pinacoteca. De pronto, sobressaem alguns pontos que orientam esta reflexão. Primeiramente, é preciso levar-se em conta que a “seção” de história e seu “panteão” foram constituídas a partir de um “juízo” histórico, que anterior à coleção e ao Museu, e que ganhou força a partir de uma coleção visual que exponenciou, conforme Ulpiano Meneses, o “papel do Estado como juiz e guardião da memória nacional”³⁹, por meio de uma síntese entre a pátria e os modelos comportamentais e éticos que a iconografia do Museu garantia por seu grande poder de evocação simbólica. Além disso, é importante mencionar que desde a fundação da República havia disputas quanto à memória do novo regime, associadas a diversos modelos republicanos em jogo, como demonstra o estudo de José Murilo de Carvalho⁴⁰. As autoridades republicanas tomam pra si o dever de conduzir a formação de uma pátria, e no caso paulista, o governo estadual revestiu o Monumento e o Museu Paulista de valores éticos a serem celebrados e servirem de guia para a população. Para a compreensão das ideias que envolveram a formação da coleção das pinturas, que deveriam ficar junto ao quadro de Pedro Américo e formar o “panteão” — conjunto esse que, frisamos, já apontava para um enaltecimento dos próceres paulistas como modelos para a Nação muito antes da gestão de Taunay — serão observados os relatórios da Secretaria do Interior no período de 1893 a 1912, de modo a compreender a natureza memorial dessas escolhas e as relações políticas, artísticas e intelectuais que configuraram tais aquisições.

1.2 Cesário Motta e a Galeria Artística:

a vontade de uma escola e de uma coleção para a República

Cesário Motta (1847-1897), figura central para a compreensão da formação da galeria artística do Museu Paulista, nasceu em Porto Feliz e formou-se em medicina no Rio de Janeiro. Foi um republicano desde o império, tendo assinado o manifesto republicano de 1873, em Itu. Foi eleito deputado pela primeira vez em 1878 quando propõe a

³⁹ Ver. MENESES: 1992 pág. 5

⁴⁰ Ver. CARVALHO: 1990

criação de uma universidade em São Paulo e de um Instituto de ciências naturais. Em 1889, logrou ser eleito para integrar a Assembleia Nacional Constituinte. No governo de Bernardino de Campos, foi Secretário de Interior de 1892 a 1894, ano em que assume a condição de Presidente fundador do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, o que pode ser considerado um marco final de uma carreira em que o exercício da política esteve associada ao papel de intelectual⁴¹. Durante sua gestão como Secretário de Interior, Cesário Motta foi o responsável pela aquisição de um conjunto de telas que são aqui compreendidas como parte de uma intenção de se constituir um discurso visual sobre a história brasileira e também sobre a produção artística que o Estado deveria estimular. Para que se possa explorar essa hipótese, serão analisados os três relatórios que o secretário publicou relativo ao período de sua atuação⁴².

O primeiro relatório foi publicado em abril de 1893, tendo sido escrito no início daquele ano, poucos meses após Cesário Motta tomar posse na Secretaria. Por essa razão, seu teor é mais propositivo e idealizador do que uma demonstração de resultados. É preciso frisar que, por conta do mês de sua publicação, esse relatório é anterior à Lei de criação do Museu Paulista, que passou a vigorar em agosto do mesmo ano, motivo pelo qual a instituição obviamente não está presente na síntese inicial de sua gestão. Consta, todavia, um texto justificando a necessidade de criação de um “Instituto de Bellas-Artes”, aproveitando que o Congresso havia aprovado, em 1892, a compra da obra *Inundação da várzea do Carmo* [FIG 2], de Benedito Calixto.

Para além dessa intenção, Cesário Motta, nesse primeiro relatório, faz uma defesa enfática das belas-artes seguindo princípios liberais:

As letras e as artes, diz um autor, formam a parte esthetica das sciencias; pois o espirito tem duas direcções: a philosophica e a poetica. A primeira tem direito às concepções fundamentaes; a segunda refere-se às faculdades de expressão.”(...)

(...) as bellas-artes serve para a perpetuação dos documentos historicos, concorre para a educação dos sentidos; para a melhor direcção de nossa vontade; para a reproducção dos actos heroicos; serve para a occupação dos verdadeiros genios e talentos, como os que felizmente possuímos entre

⁴¹ Cesário Motta durante sua gestão como secretário do interior realizou reforma institucional completa, envolvendo desde o ensino básico até o “profissional”. Ver. ABREU: e MOTTA, Cassio: 1947

⁴² MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretário dos Negocios do Interior: a 7 de abril de 1893. São Paulo, typ. a vapor de Vanorden & Comp., 1893., Segundo relatório: MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretário dos Negocios do Interior: a 28 de março de 1894. São Paulo, typ. a vapor de Vanorden & Comp., 1894. e o terceiro e último: MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretario d’Estado dos Negocios do Interior: a 31 de março de 1895. São Paulo, typ. do Diario Official, 1895.

nós; serve para traço de união entre todos aquellos que pódem amar o bello, para civilisa um estado, formar uma collectividade capaz de constituir nação civilisada, pondo de parte as pequenas questões que surgem frequentemente na lucta pela existencia, nos attritos dos interesses politicos e sociaes⁴³.

Este trecho, como se vê, não explicita o autor em que situa sua inspiração ideológica, ainda que nele o político se sustente. Já no segundo relatório, de 1894, Cesário Motta cita “Lastarria” dentro da questão das Belas-Artes⁴⁴, o que nos leva a crer que se trata de uma referência a José Victorino Lastarria (1817-1888), intelectual chileno que — em um de seus livros traduzidos para o português, *Lições de política positiva*, circulou na capital paulista⁴⁵. Importante notar que há uma edição de 1870 em francês na coleção Prudente de Moraes, hoje no Museu Republicano “Convenção de Itu”. Esta obra também possui mais de um exemplar da edição brasileira na Faculdade de Direito da USP, o que pode indicar uma razoável circulação desta obra em São Paulo. É considerada a principal obra científica do “ultra-republicano” chileno. A proposta geral do livro é demonstrar uma ciência política possível e não uma sociologia. Ou seja, trata-se de um livro “para” estadistas que desejam tomar “lições” dos deveres de um estado liberal e positivista que pretende-se progressista e independente. Tinha como concepção geral que a América deveria afastar-se da Europa e encetar um modelo de governo propriamente Americano. Lastarria teve um vínculo importante com o Brasil durante o Império, pois foi nomeado correspondente internacional do IHGB em 1871, e consta que ele teve trânsito com o Imperador. Deixou também um legado bibliográfico naquele instituto⁴⁶.

No livro citado, Lastarria escreve um capítulo denominado “O Estado, as ciências e as Bellas-Artes”. Nesse texto, é possível inferir de que fonte Cesário Motta extrai os argumentos centrais da passagem que transcrevemos de seu primeiro relatório. Ali, há algumas passagens que são citações diretas e noutras há uma interessante apropriação das concepções do pensador chileno. Numa visada mais ampla, é possível perceber que Cesário Motta compartilha o senso de Lastarria de que o progresso e a independência do Estado serão alcançados por meio da ciência e da instrução, e que este progresso é um “dato experimental”⁴⁷, derivado da soma de

⁴³ MOTTA Jr.: 1893 pág. 43

⁴⁴ Ver. MOTTA Jr. 1894 pág. 120

⁴⁵ LASTARRIA, J. V.:1893

⁴⁶ Sobre suas passagens pelo Brasil e associações políticas no Império ver. VALLADÃO: [1958].

⁴⁷ Experimental somente enquanto acúmulo de experiência na área científica, ou seja, há uma correlação temporal que será explicitada adiante.

aperfeiçoamentos científicos no tempo, ou seja, da correção das ciências herdadas, de sua transmissão e novamente do aperfeiçoamento pela geração seguinte. É este esquema cumulativo de “acertos” geracionais que fundamenta suas ideias, havendo um sentido de “tradição” dentro do progresso, revelado por esta acumulação de tempo geracional dedicada à certa ciência.

As propostas de criação de instituições realizadas por Cesário Motta seguem esse sentido — pesquisa, instrução, acúmulo e tradição —, principalmente naquelas de ensino superior e de pesquisa científica, abrangendo também a das artes, visto que: “(...) o desenvolvimento e aperfeiçoamento das artes faz parte integrante da vida social, e determina o estado de civilização de um povo”⁴⁸. Assim, a arte é parte da sociedade, é transmitida e aperfeiçoada como as ciências e também instrui, divulga e evoca o nível de progresso e civilização dessa sociedade perante as outras.

O texto de Cesário Motta em seu segundo relatório é também baseado em outras proposições de Lastarria, como aquela em que divide as faculdades humanas em duas — as filosóficas e as poéticas — sendo as filosóficas ligadas às ciências e às poéticas à expressão; “as poéticas”, porém, seriam a própria expressão do espírito da sociedade: “a arte é expressão viva do pensamento científico da sociedade”⁴⁹. Outro ponto em comum com Lastarria é que ambos compreendem a arte como instrumento de comunicação social, pela qual se conectam os homens de uma sociedade, dando-lhes um sentido comum daquilo que é “belo e útil, conservando as tradições e modificando-as à medida que as ciencias progridem.”⁵⁰. Sobre esses dois argumentos, Cesário Motta sustentou toda sua argumentação em torno das belas-artes, como consta no trecho do relatório de 1893 antes transcrito. Inferida a inspiração argumentativa, é possível focar o fundamento das proposições de Cesário Motta, isto é, que as Belas-Artes respondem objetivamente a três proposições: a primeira está ligada à salvaguarda e difusão de “documentos históricos”, a segunda à “educação dos sentidos” e a terceira ligada ao destino comum expresso na “nossa vontade”. Isso, como vimos, está dentro da lógica do progressismo e da independência civilizacional: a instrução e sua revisão estão atreladas a construção de uma tradição, em que as Belas-Artes, além de unirem-se nesse sistema progressivo. Teria ainda como finalidade demonstrar o “estado civilizacional” e o “valor comum” que deve unir “a vontade” ao “belo”, algo que se coloca acima, portanto, de filiações ou disputas partidárias, aproximando-se de um discurso patriótico ético.

⁴⁸ MOTTA Jr. 1893 pág 225 exposição dos motivos para a criação do instituto de Belas-artes.

⁴⁹ LASTARRIA: 1893 p. 113

⁵⁰ Ibidem.

O fato da arte ter a função de “perpetuar” documentos históricos, implica em duas possibilidades interpretativas sobre as Belas-Artes do ponto de vista de Cesário Motta A pintura poderia, assim, participar ativamente da construção de uma tradição, quando exercer sua função de “comunhão” coletiva na sociedade, forjando um sentido unívoco. Ou, em certa medida, serviria ao sentido clássico da história, *magistra vitae*, oferecendo o exemplo dos atos heroicos do passado a serem seguidos, repetidos e celebrados.

Há duas claras consequências desse raciocínio. A primeira está vinculada à compreensão do “passado”, que deveria ser rememorado e quiçá imortalizado. E, a segunda, que torna possível narrar e celebrar um passado que estaria acima de disputas ideológicas do presente. Portanto, não seria depreciativo tratar do período do Império, permitindo-se sua apropriação como o do próprio monumento à independência — fato que, como observamos nas leis de destinação do monumento do Ipiranga, já estão em consonância com o governo republicano. A arte era, portanto, o meio de construção desta tradição do passado, já que é compreendida como “a realizadora” da História. A missão preservacionista, combinada com a celebrativa e ética da pintura, demonstraria que as belas-arts poderiam funcionar como instrumento de construção de identidade e tradição da sociedade. Ainda nas palavras de Cesário Motta em 1893:

Demais, si ha cousa que me orgulhe nesta terra, si ha momento em que sinta elevado o pensamento, é quando contemplo na nossa academia telas em que os factos heroicos da nossa vida, as scenas de nossa esplendida natureza, estão perfeitamente reproduzidos.

Quando vejo os trabalhos de Victor Meirelles, de Pedro Americo, de Bernardelli, de Almeida Junior, de tantos outros sinto-me satisfeito, orgulhoso mesmo, ao ver que a arte brasileira tem legitimos representantes deante dos povos civilisados. V. Ex. Snr. Presidente, sabe que do mundo antigo, dos restos das civilisações extinctas, são as artes que chamam mais instantemente a nossa admiração.⁵¹

Na sequência, o texto deixa mais claro que há duas principais temáticas que são adequadas para ilustrar o “estado de civilização”: as pinturas dos “fatos heroicos” e a paisagem da “nossa” natureza (brasileira). É o modelo “imperial”, preconizado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), que se apresenta ecoado por Cesário Motta⁵², reputado republicano, ressaltando os trabalhos tanto de Victor Meirelles quanto de Pedro Américo, sem distinção nem ressalvas. Seriam elas de “elevada

⁵¹ MOTTA Jr.: 1893 pág. 43

⁵² Para a renovação e mudança dos valores acadêmicos pela crítica de arte, e também as inflexões propostas pela produção artística dos pintores no final do século XIX, que culminaria com a apropriação da cena de gênero em pintura nacional/histórica. Ver PITTA: 2013.

moral”, permanecendo a salvo das disputas políticas e podendo constituir uma “tradição” aglutinante da sociedade e reorientada segundo os desejos ideológicos acima propostos. Seriam capazes, portanto, de serem absorvidas pelo regime político que suplantasse aquele que as havia criado⁵³.

O que interessa, portanto, a Cesário Motta, é demonstrar sua afinidade com a promoção da **coletividade** que estas obras de arte “civilizada” permitem alcançar. Isso demonstra, por outro lado, que Cesário Motta estava consciente e cioso da configuração de uma coleção capaz de criar um ideário de “nação” e civilização, reforçando aquilo que foi apontado antes nas palavras de Ulpiano Bezerra de Meneses, de que os agentes do Estado tomavam para si a construção de um Patriotismo inexistente. Como bem assinalou José Murilo de Carvalho⁵⁴, havia uma disputa pela memória dos fatos que instauram o republicanismo, devido à noção de que existia um distanciamento dos fatos políticos em relação à população, que causava a própria situação de “não pertencimento” da população em geral com o regime político⁵⁵. É assim possível perceber na fala de Cesário Motta sua compreensão da capacidade evocativa das obras de arte, que deveriam reverter esse panorama. Ou seja, a proposta de que o conjunto das obras tem a finalidade de criar uma espécie de comunhão civilizacional, num esforço de aglutinar num mesmo sentido a população por meio das criações artísticas. No fim do relatório, Cesário Motta propõe a criação de uma “Escola de Bellas-Artes”, que comporia o “instituto de belas- artes” junto com a “Escola de Musica do Estado de S. Paulo”:

Projeto de criação de uma Escola de Pintura, Architectura e Esculptura.

Haverá:

Uma cadeira de desenho de figura e de ornamentação.

Uma de pintura histórica, de genero e paisagem.

Uma de architectura pratica e artistica, antiga e moderna.

⁵³ Como pudemos observar os valores republicanos de progressos e combinam com os mais clássicos do Império como civilização e tradição. Apesar da clara citação à Lastarria é importante notar que este tipo de justificativa para as Belas-Artes de representar o estado de civilização é utilizada por Felix Emile Taunay, diretor da AIBA em 1834 num sentido bastante semelhante ao usado agora por Cesário Motta “as Artes são as flores da civilização: não flores estereis, porém sim produtivas dos mais saborosos frutos (...) elas, desenvolvendo o gosto puro do belo físico tão simpático como o belo moral, enobrecem a natureza humana, ao mesmo tempo que, bem dirigidas, imprimem a imagem da virtude por tipos inteligíveis a todos.(...) Nas Galerias, o sábio gostoso se lembra, mas o ignáro com proveito aprende que houve homens capazes de se sacrificarem às suas crenças(...) assim, pelos sentidos, nas existências mais rudes, se inculcam lembranças que jamais, por outro qualquer meio, teriam sido percebidas.” RIOS FILHO: 1942. pág. 152.

⁵⁴ Ver. CARVALHO: 2012

⁵⁵ Segundo CARVALHO: 2012 Os símbolos clássicos da República, falharam no Brasil, o novo regime absorveria a iconografia do Império, caso exemplar é o da bandeira do país, que manteve as cores e a forma da heráldica das famílias Bragança e Habsburgo da bandeira do Império.

Uma de architectura de figura e ornamentação.

Sciencias

1º — Desenho geometrico, perspectiva, theoria de sombras.

2º — Anatomia artistica e physionomia das paixões.

3º — Historia das Artes e Esthetica.

4º — Mathematicas applicadas à construcção de architectura artistica.

Todas essas cadeiras, embora creadas, serão providas mediante representação e de accordo com os recursos consignados.

Para as primeiras aulas, desta escola, bastará a nomeação dos professores de pintura, architectura e perspectiva.

As escolas de Pintura, Architectura, Esculptura, e a de Musica constituirão o Instituto de Bellas Artes de S. Paulo.

Assim, com os oito professores da Escola de Musica, e os tres da de Pintura, Architectura e Esculptura se poderá dar começo, modesto porém já util, a esta grande instituição.⁵⁶

A estrutura proposta segue àquela que vigia na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, sucessora da AIBA após 1890), o que se depreende ainda mais pela inclusão do curso de “fisionomia das paixões”, referência a Felix Emille Taunay, que publicou o livro sobre o assunto intitulado *Compêndio de Osteologia, Miologia e Fisiologia das Paixões*, em 1838, e que deveria servir de base para os estudos em artes. Cesário Motta afirma ainda que, para o início do funcionamento, bastariam à escola os três lentes de pintura, ou seja, o de pintura histórica, de gênero e paisagem, sendo este tripé novamente uma referência ao sistema de ensino acadêmico existente na AIBA (e na ENBA) e em sua pinacoteca⁵⁷.

O segundo relatório foi publicado ao final de março de 1894, após, portanto, das leis de destinação do Monumento do Ipiranga em Museu Paulista, mas antes do decreto regulatório que, como vimos, é de julho de 1894. Há, nesse relatório, uma sessão completa para o Museu, situada dentro de “Instrução Pública”, no item “VII” “Museu”. Cesário Motta justificou o conteúdo dessas Leis e informara que apenas naquele ano havia sido transferido o acervo do antigo “Museu do Estado” para o Monumento e que, por fim, foi entregue à direção do “Dr. Von Ihering”. Cesário Motta afirmou que o Museu deverá ser “destinado ao ensino, principalmente da Flora da América do Sul”⁵⁸, reafirmando as leis do ano anterior:

⁵⁶ MOTTA Jr. 1893 pág. 229.

⁵⁷ Ver. RIOS FILHO: 1942; SQUEEF: 2012 pág. 186. Importante frisar que a pintura dita de “gênero” não se trata dos “generos de pintura” que são efetivamente a natureza-morta, o retrato, a paisagem e a histórica, pintura de “gênero” remete a cenas cotidianas ou de trabalho, herança holandesa do século XVII e do Barroco centro Europeu no século XVIII, teve larga difusão na França, Itália, Espanha, Portugal e Brasil (entre outros países) de meados para o final do século XIX.

⁵⁸ MOTTA Jr. 1894 pág. 120

Egualmente dando a devida interpretação à lei, que mandou reservar salas para os bustos de nossos homens notáveis e para os quadros importantes dos nossos pintores, pretendemos formar alli uma galeria, onde se colloquem os melhores trabalhos de nossos artistas ou telas que possamos obter.

Seria mesmo justo que o Congresso a quem compete fornecer os meios de se dar desenvolvimento às artes, consignasse annualmente uma pequena verba para esse fim: ninguém ignora que possuímos em S. Paulo verdadeiras vocações artisticas: os quadros de Almeida Junior comprados pelo governo da monarchia e actualmente pelo da Republica o attestam eloquentemente.

Outros artistas ha dignos de animação official, já que ainda não acha o gosto do nosso publico preparado de modo a dispensal-a generosamente.

É para educal-o que devemos dar o exemplo. Reunir télas que perpetuem feitos de nossos antepassados, seus habitos e costumes; que retratem a nossa natureza, a bellesa da zona que habitamos, a sua riqueza em todos os reinos é, além de um documento para a historia de nossa civilisação, um meio de se dar educação esthetica à população, de se protegerem vocações notáveis, de se dar impulso a todas as esferas de actividade, cujo movimento harmonioso, segundo **Lastarria**, constitue o progresso de um povo.⁵⁹

Como é possível notar no relatório de 1894, são ali reafirmadas algumas noções do relatório do ano anterior, com a diferença de que aqui se justifica apenas a “galeria de artes”, que deveria ser instalada no Museu do Ipiranga. Outro fato é que o diretor do Museu, von Ihering, estava voltado para as ciências naturais, zoólogo que era, e não para a galeria artística. Ela estava, aliás, a cargo do Congresso Estadual, que efetivamente possuía o poder de decisão de compra das obras, já que não havia uma dotação fixa para tal, pelo que se dependia da subscrição de sua Comissão da Fazenda.

Efetivamente, o Secretário do Interior é quem detinha o controle sobre as propostas de aquisição da “galeria artística” a ser encaminhadas ao Legislativo. Se no primeiro relatório, há uma justificativa sua para a criação da escola de belas-artes, no segundo são utilizados os mesmos argumentos para a formação da “galeria”, o que, no âmagô, ilustra que ambas compartilham exatamente da mesma concepção de Cesário Motta: servirem à educação, ao progresso e à civilização. A arte era tomada pelo Secretário, frisemos mais uma vez, como documento da história e um instrumento de moral civilizatória e progressista. O que leva a crer que a criação da “Escola” e a criação da “Galeria” faziam parte de um binômio.

Há, contudo, uma diferença notável quanto às artes em ambos os relatórios: a compreensão de que não apenas fatos “heroicos” contribuem para educação e a

⁵⁹ Ibidem. grifo do autor.

preservação/difusão da História, mas também “hábitos, costumes e a natureza”, sendo esta mudança também observada entre as leis de 1893 e o decreto regulatório de julho de 1894. Se antes Cesário Motta apenas se referiu à “paisagem” e “actos heroicos” ou “assuntos de história pátria”, depois ele expressa uma clara aproximação de outra temática, voltada aos costumes do povo.

Isso pode ser decorrência do encontro que houve no ano de 1893 com o pintor Almeida Jr., que estava nessa época realizando algumas das pinturas de temática caipira⁶⁰ que seriam adquiridas para a “galeria artística” no ano seguinte (veremos adiante, na ultima parte deste capítulo). O Secretário esteve com o pintor no edifício do Monumento, como se refere o *Correio Paulistano* de 30 de dezembro de 1893 na notícia intitulada “Galeria de Belas-Artes”, em que se informava que ambos se reuniram para procurar “um local apropriado para a instalação de uma galeria de pintura, escultura e estatuária, com as condições técnicas necessárias, a luz conveniente para exposição de obras de arte.”. Esta reunião pode ter ampliado o conceito de Cesário Motta no tocante a sua compreensão de que obras deveriam então fazer parte daquela coleção. Sua aproximação com a produção do pintor Almeida Jr., a quem ele se refere no relatório de 1894 citado acima, como um expoente (do mesmo patamar daqueles da capital do país), pode ter levado Cesário Motta a incluir as cenas de gênero entre aquelas que poderiam e deveriam ser adquiridas pelo Estado em sua missão civilizacional⁶¹.

Nesse relatório de 1895, ao referir-se ao Museu Paulista, Cesário Motta faz referência à compra das obras de Almeida Jr. de temática caipira e da natureza morta de Pedro Alexandrino:

Aproveito-me da auctorização para formar **a galeria de bellas artes**, adquiri dous quadros da lavra do eximio pintor Almeida Junior e um pintado pelo modesto artista Pedro Alexandrino. Os dous primeiros retratam o Caipira, isto é, o nosso camponio, o homem da roça, typo que irá desaparecendo, à proporção que a civilisação fôr entrando por nossas cidades e campos. Fixal-o em téla, era uma necessidade, pois que tempo virá em que o indagador intelligente, ao querer reproduzir o nosso passado, e integralizal-o, por assim dizer, ahi encontrará esse typo legendario, conservado pela observação possante e talentosa de um patricio que nos honra.

O outro quadro é um estudo de natureza morta, feito por um discipulo de

⁶⁰ PITTA: 2013 propõe que nesta época estava se formando e/ou consolidando uma “nova” “arte brasileira”, mais conectada com temáticas regionais, costumes e tipos característicos do país, e à premiação e valorização da cena de gênero. Ver, p. 286-290. Neste trecho expõe como foi representado o Brasil e São Paulo, através de Almeida Júnior (e outros pintores) na Exposição Universal de 1893 em Chicago.

⁶¹ Fato observado por PITTA: 2013 pág. 341

Almeida Junior; tem um que dos nossos costumes aquelle quadro, e demais é obra de valor de um patricio nosso tão modesto como trabalhador. Comprando-o, enriquecemos a nossa galeria, e animámos um artista de merito. Quanto ao valor da obra, basta dizer-vos que foi premiada na Exposição das Bellas Artes do Rio, onde raros conseguem esse triumpho.

O Congresso não deve regatear verbas para tal fim. Os quadros feitos por pintores nossos conterraneos, acham facil sahida no Rio; não temos desculpa, deixando de adquirir ao menos os que se referem aos nossos costumes, à nossa raça, à nossa história⁶².

Tratava-se das telas *Caipira picando fumo* [FIG. 4] e *Amolação interrompida* [FIG. 3], de Almeida Jr., e de *Cozinha na roça* [FIG.7], de Pedro Alexandrino⁶³. Se no relatório anterior Cesário Motta ampliou o conceito de “pintura histórica”, no de 1895 ele deixa claro que essas obras tinham como fundamento a preservação da imagem de um tipo regional e seus hábitos, pelo que a “galeria de belas-artes” mantinha um senso de “preservação histórica”. Portanto, não eram mais apenas os “grandes” fatos da história do país que deveriam ser perpetuados em obras de arte, mas o também o campônio paulista que merecia uma reflexão sobre a passagem do tempo em direção ao progresso. Há um percurso complexo para a compreensão da “cena de gênero” como documento histórico, que não é óbvia e passa por uma transformação de conceitos chaves para a pintura do período, e do conceito aplicado ao patrimônio publico a ser preservado. O trecho destacado de Cesário Motta, dá a compreensão de que cenas cotidianas, tinham grande relevância para a preservação histórica, salvaguardando aspectos do presente para o futuro, já que o progresso eliminaria características típicas. Diante disso, incluía-se a aquisição da natureza-morta de Pedro Alexandrino como um documento iconográfico na qual “tem um que dos nossos costumes”. Essas características, identificadas como, costumes, raça e história, seriam conservadas por meio de cenas de gênero, naturezas-mortas e paisagens. Veremos ao longo dos três capítulos como esta proposição influenciará decisivamente na trajetória da coleção⁶⁴.

Mas não somente aspectos da pintura de gênero são decisivos, também o conteúdo proposto por Cesário Motta, colocando, por exemplo o “campônio” como tipo que irá desaparecer diante do progresso. Isso implica em lembrar que o próprio Secretário era responsável pelo replanejamento da educação do Estado e,

⁶² MOTTA Jr. 1895 p. 76 grifo nosso.

⁶³ Hoje pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado.

⁶⁴ Como explicita PITTA: 2013 a discussão do realismo e do naturalismo que as telas de Almeida Jr. vem a evocar neste trecho, tem debate iniciado anteriormente já em São Paulo, na década de 1880, no entanto, percebemos na sequência deste relatório pequenas alterações no discurso de Cesário Motta, o que leva a crer que neste período, a proximidade do Secretário com o pintor foi decisiva na aquisição destas obras.

portanto, figura-chave para o desenvolvimento do progresso. O trecho sugere que o caipira carregava consigo o sinal inverso da civilização, ao mesmo tempo deveria ser preservado e documentado. Esse diagnóstico aparentemente contraditório será analisado na última parte deste capítulo.

No entanto, há outra possibilidade interpretativa para as razões de ter sido estruturada dessa forma a “galeria de belas-artes”. A mudança de concepção apontada por Cesário Motta sobre a composição da coleção, retira de alguma maneira o peso da “História dos fatos Heroicos” e por outro lado, começava-se a esboçar a elaboração de uma galeria artística mais próximas daqueles modelos tradicionais das academias e museus europeus, nas quais se inseriam todos os tipos de representação, reunindo tanto a cena de gênero, quanto a natureza morta, à expressão documental histórica. Por fim:

Seria desejavel que pudessemos tambem mandar fazer bustos dos nossos homens illustres, para encimar os pedestaes que lhes são destinados no Ypiranga, e que segundo o regulamento promulgado, deverão ser de pessoas mortas. Alli caberiam os de José Bonifacio, que além de politico, foi naturalista; Visconde de S. Leopoldo, Varnhagen e outros, que, ou collaboraram para nosso progresso scientifico, ou para nossa independencia politica⁶⁵.

Aqui Cesário Motta mais uma vez se refere à galeria de bustos do Museu ou “panteão”, sendo importante notar que o Secretário buscava exaltar, por meio da galeria, sujeitos mais próximos das ciências ou, extensivamente, a uma elite educada no âmbito científico. Mesmo quando os personagens eram ligados diretamente à Independência, como no caso de José Bonifácio, eram ressaltados os seus valores como naturalistas.

O contraste dessas duas salas, uma com “caipiras” e a outra de intelectuais notáveis é evidente, mas se os caipiras poderiam ser tidos como documentos históricos (que desapareceriam com a civilização que o próprio Governo estava construindo), na sala bustos estavam aqueles que conectavam a República nascente ao passado científico e político que constitui a tradição progressista, como havíamos analisado. Estamos, portanto, diante da construção de tradições que se mesclam; nas que desapareceriam e que deveriam ser memoradas e naquelas que são as propulsoras deste mesmo apagamento.

Fazendo um breve balanço da trajetória do discurso do Secretário é possível observar que havia uma estrutura “positiva” em seu pensamento, na qual o progresso se afirmava por intermédio dos projetos científicos e educativos, eram

⁶⁵ MOTTA Jr. 1895 p. 76

em verdade um amálgama indissociável. Por esta razão é plausível que a “galeria artística” idealizada por Cesário Motta vislumbra-se a constituição de uma escola de belas artes — citada em seu primeiro relatório de 1894 — associando a produção artística ao ensino. Porém, essa estrutura não se sobrepunha a noção de um projeto de construção da nação e de um patriotismo através de pinturas. Cesário Motta faz planos evidentes para um conjunto de obras que expressavam valores documentais, históricos, e que deveriam ficar na sala de honra do Museu Paulista. O amálgama envolvia, também, o enclave social-histórico que o Monumento poderia proporcionar e dilatar.

1.3 As primeiras aquisições da Galeria Artística: preservar é elaborar o futuro da república.

A formulação “decorativa” da Sala de Honra do Museu Paulista em sua inauguração merece uma reflexão detida, de modo a permitir observar as circunstâncias que os discursos de Cesário Motta, podem ter refletido sobre a constituição de uma narrativa junto a tela de Pedro Américo. Como vimos, os estudos referentes ao projeto de Taunay tendem a legar à gestão de von Ihering um desempenho vago em relação às coleções não ligadas às ciências naturais, sobretudo se comparadas à veemência das ampliações ocorridas no período daquele diretor. No entanto, isso não invalida a construção de uma narrativa visual por meio de obras de arte adquiridas para o Museu no período de von Ihering. Como foi observado, não se pode misturar o “Panteão” previsto no decreto regulatório de 1894 com as propostas de Cesário Motta para a Sala de Honra / Galeria Artística.

Convém aqui tentar reconstruir a primeira exposição das obras de arte no Salão de Honra, observando com maior profundidade o impacto da proposta de Cesário Motta para a aquisição das duas telas relativas ao caipirismo nesse conjunto. Partimos da fundamental pesquisa elaborada por Fernanda Pitta⁶⁶, que dedicou um capítulo inteiro de sua tese à análise da realização das mencionadas duas obras de Almeida Jr. — *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida*, assim como sua entrada no Museu Paulista em 1894. Notamos anteriormente que Cesário Motta em seus relatórios, referia-se aos caipiras como sinal de atraso, mas isso não basta para explicar a aquisição das telas e sua vontade de preservação de uma memória dos costumes desses campônios. Nem tampouco a participação das telas expostas junto ao quadro

⁶⁶ PITTA: 2013

de Pedro Américo. No mais, será basilar compreender se havia um projeto deliberado por parte de Cesário Motta e de outros que o apoiassem na constituição de uma narrativa patriótica e civilizatória junto ao Monumento da Independência.

Partamos do registro de que Cesário Motta redigiu um texto literário que se aproxima muito dos temas das telas de Almeida Jr. Trata-se da peça *A Caipirinha*, de 1880, que foi estudada e transcrita por Vinícius Soares de Almeida⁶⁷. O texto narra o rapto de uma caipira que vivia com seu avô e um irmão. O mote é um sujeito da cidade que desejava casar-se com a caipira e consegue uma ordem de justiça para retirá-la de sua família e do campo, já que seu avô não teria condições de cuidar dela. A narrativa é toda construída na oposição entre esses sujeitos do campo, trabalhadores unidos em comunidade, em oposição àqueles da cidade que agiam inescrupulosamente e ainda detinham vícios de jogo e bebida. O que nos interessa aqui ressaltar é que, apesar de uma narrativa cômica com o linguajar do caipira, a construção do “tipo” caipira realizado por Cesário Motta enfatiza sua condição ética e moral, constituída por homens honrados, trabalhadores e capazes de uma união fraternal, que estava acima dos vícios dos homens da cidade.

Esse enaltecimento do homem do campo fica evidente, por exemplo, em uma breve passagem da peça, quando o avô Pedro conversa com Ignácio, personagem mais caricato dos caipiras, quando busca dinheiro para contratar um advogado e tentar reaver sua neta:

Pedro: É mesmo, nhô Ignacio. Por isso é que eu quero dinheiro para requerer. O advogado ha de se interessar por mim, se empenhar, até que eu alcance o que quero.

Ignácio: E não haverá arma caridosa, que lhe empreste esse dinheiro, p'ra mecê não andá tirando esmola?

Pedro: Alma caridosa!... Mandeí escrever ao senhor Tonico Silvinha, que creou-se com Maroca... nem me respondeu! Bati á porta do pae, o capitão Silva, não só me recusou, como disse que a felicidade da minha neta era ter ido para a casa da filha d'elle! Infame! Então a felicidade de uma menina está no dinheiro de um avarento que vem roubar-a dos braços de seu velho avô?...⁶⁸

Nesse trecho, em que o avô só recebe ajuda dos outros caipiras da narrativa, a “alma caridosa” aparece como uma essência do caipira em contraposição à avareza dos citadinos ou daqueles que possuíam alguma posição de destaque, como proprietário de uma fazenda lucrativa. A narrativa também revela o orgulho do caipira

⁶⁷ ALMEIDA: 2011

⁶⁸ ALMEIDA: 2011 pág. 159

de sua terra e seus valores, que estão ligados à caridade, ao trabalho e à sua autossuficiência. Em diversos momentos, os caipiras de Motta Jr deixam claro que nada lhes falta no campo:

[Caipira herói da peça] Juca [para o oficial de justiça]: (...) Sêmo pobre, sim, mas trabalhamos, com o nosso braço p'ra não precisá pedi um pedaço de riqueza d'elles. Elles lá na villa como nos prato de loiça tudo doirado e nois em prato de foia... é verdade... mai nosso feijão é mais gostoso porque custo suó do nosso rosto e não o trabaio do nosso semeante. A carne do nosso cardeirão é mai gostosa pro que cacemo a paca, o veado, a perdiz, sem i pedi p'relles um vintem emprestado, sem furá pezo, um vintem ao nosso proximo.⁶⁹

Esse aspecto adversativo à riqueza é um motivo de “envaidecimento” do camponês paulista, segundo Warren Dean⁷⁰. Em seu estudo sobre a industrialização de São Paulo, o brasilianista destaca que “as únicas coisas de que precisavam do mundo exterior eram ‘pólvora e sal’”, o que resultava numa escassez geral de circulação de moedas. Dean lembra ainda que, antes de 1872, São Paulo possuía apenas dois bancos, ambos filiais do Rio de Janeiro. A produção cafeeira transformaria radicalmente esse cenário, concorrendo para o aumento da riqueza, que permaneceria concentrada em poucas famílias que detinham extensas fazendas⁷¹.

Sensível a esse traço rústico e pouco urbano do caipira, Cesário Motta constrói sua peça na contramão daqueles que viam nesses traços apenas sinais de atraso ou de marcas que deveriam ser abolidas. Na mesma época em que escrevera sua peça, havia uma ampla visão contrária ao caipira, que o coloca como atrasado, vadio, indolente, que advém dos relatos dos viajantes e na própria imprensa do período⁷². Como aponta Pitta e Ferreira⁷³ o caipira não era socialmente localizável e, para ambos os autores, tanto na produção do Almanach Litterário⁷⁴, para Ferreira, quanto na pintura de Almeida Jr., para Pitta, o caipira era tomado do ponto de vista cultural, talvez já de um ponto de vista precocemente folclorista. No entanto, como bem apontam os

⁶⁹ ALMEIDA: 2011 pág. 135

⁷⁰ DEAN s.d. pág. 10

⁷¹ Segundo DEAN s.d. pág. 12 : “Existia em São Paulo uma classe mais modesta de proprietários de terras, antes de inciar-se o comércio do café, mas este propendia a exterminá-la. (...) Os que não possuíam recursos perdiam suas terras em favor dos que os possuíam e ou começavam de novo, ocupando terras devolutas além da fronteira do café, ou aceitavam serviço nas fazendas.”

⁷² Para uma síntese destes preconceitos, ver. PITTA: 2013 pág. 351.

⁷³ FERREIRA:2002 e PITTA: 2013

⁷⁴ O Almach Litterario de São Paulo, publicado nas décadas de 1870 e 1880 em São Paulo, é estudado por FERREIRA (2002), e aponta que esta publicação manifestava o desejo de afirmação de uma identidade paulista, com textos principalmente literários, mas com diversos textos de perfil histórico, num período no qual não havia nenhuma instituição apropriada na Província de São Paulo. O IHSP, como observado, é inaugurado apenas em 1894, e o Museu em 1895. Como será notado, o próprio Secretário Motta Jr. colaborou para a revista.

dois autores, é necessário entrever que a própria elite paulista era identificada na capital federal com o caboclo e o sertanejo. Essa tensão, que afetava até mesmo os líderes do Estado, faziam com que as ambiguidades da figuração do caipira nas telas de Almeida Jr se aprofundam ainda mais, permitindo supor problemas entre a elite paulista e a intensão de Cesário Motta para aquisição das telas.

Havia ainda uma caracterização do caipira realizada naquela época baseada nas distinções racialista e etnográfica, que estavam imbricadas no debate evolucionista⁷⁵. Como já foi apontado, no período aqui tratado, as ciências ainda não estão bem definidas em nosso meio e eram praticadas muitas vezes por não especialistas. Portanto, apesar de incutir as observações sobre o caipira na categoria de etnografia ou antropologia, não deve-se descartar a proposta de entendimento culturalista, sustentadas por Ferreira e de Pitta. Veremos adiante que os discursos raciológicos ou etnológicos carregavam noções de cultura dos entes identificados como um grupo. O que se pretende com isso é amplificar as hipóteses, localizando o caipira dentro de uma configuração mais abrangente, que oferece um traço identitário importante, para a época.

Essa categorização amplificava os discursos de idealização ou de renúncia de características tidas como “caipiras”. À “raça”, por exemplo, incluía-se aspectos anatômicos ou físicos, industriais, ou seja, o grau de desenvolvimento de sua capacidade produtiva e tecnológica e também culturais, incluindo a linguagem e a moralidade. Esses referenciais, que talvez hoje compreendemos “historicamente” ou “antropologicamente”, recebiam tratamento mais determinista e positivo, na qual a classificação era engessada sob uma caracterização “evolutiva” e civilizacional.

Há pressupostos raciológicos que percorrem o século XIX e adentra o XX, nas diversas tentativas de criar uma identidade nacional⁷⁶. Seleccionava-se uma população que seria absorvida e valorizada na constituição do progresso da nação. No caso, que veremos, foi selecionada uma “etnia” que correspondia à expectativas de uma civilização de vanguarda autenticamente americana. Nota-se este mesmo tipo de tratamento com relação às diversas nações indígenas que habitavam o interior do território Brasileiro⁷⁷, apontando àquelas uteis ou seu contrário para o desenvolvimento da civilização brasileira. Análises que se utilizam dessa lógica são aplicadas sobre o

⁷⁵ Analisaremos adiante dois textos do General Couto de Magalhães a respeito desse assunto.

⁷⁶ Ver. ORTIZ: 2012

⁷⁷ Para uma análise das disputas históricas envolvendo a “herança” indígena em São Paulo no início do século XX ver. MONTEIRO: 2001 ver. Capítulo 9 “Tupis, Tapuias e a História de São Paulo: Revisitando a Velha Questão Guaianá.” Pág. 180-193.

caipira, exemplo disso são os textos de Couto de Magalhães⁷⁸ que era então referência importante para este tipo de estudo.

O General José Vieira Couto de Magalhães foi responsável pela publicação de “O Selvagem”, realizada em 1876 a pedido do Imperador, com o intuito de divulgá-la na exposição universal da Filadélfia. Seu texto aborda a necessidade e os meios de incorporar os índios na exploração e domínio do interior do Brasil. No quarto capítulo da obra, intitulado “Raças Selvagens mestiças (Gaúcho, Caypira, Caboré, Tapuio) como elemento de trabalho”, Couto de Magalhães enfatiza que os mestiços, nas suas versões caipira, gaúcho e caboré, apontavam para a melhor adaptação física ao meio. Segundo ele, “as raças mestiças não apresentam inferioridade alguma intelectual”. A culpa pelo atraso dos mestiços poderia ser decorrente de fatores exógenos ao tipo em si: “talvez a proposição contrária seja a verdadeira, si levamos em conta que os mestiços são pobres, não recebem educação e encontram nos prejuízos sociais uma barreira forte contra a qual têm de lutar antes de fazer-se a si uma posição.”⁷⁹. Portanto, a pobreza material, somada à falta de educação básica, levava-o a dedicar-se somente aos trabalhos ligados à sua subsistência.

Estas proposições positivas em relação aos tipos mestiços no qual o caipira se inseria tiveram ainda mais repercussão, no que tange o sentido identitário para São Paulo e para o Brasil, em seu discurso de 1897, durante a sétima conferência do Tricentenário de Anchieta. Couto de Magalhães fez uma defesa do mestiço ainda mais radical, como o verdadeiro americano/brasileiro e paulista. Interessante notar que essa radicalização de seu discurso ocorre na década após advento da República, quando José Murilo de Carvalho⁸⁰ aponta haver uma clara disputa entre os modelos “francês” e “americano” como eixo identitário para o novo regime. Couto de Magalhães defende claramente uma “estirpe” americana, que só se configura na mestiçagem do europeu com o índio e que podia estar no bojo das discussões dos modelos a serem adotados pelo país:

⁷⁸ General [José Vieira] Couto de Magalhães (1837-1898) (usaremos General, para que não haja confusão com seu sobrinho homônimo) foi presidente de estados do interior, como Mato-Grosso, Goiás e São Paulo, este último na véspera da implantação do governo republicano em 1889, sendo deposto em novembro, no entanto, não perdeu seu prestígio mesmo entre os republicanos. Importante notar também que o pintor Almeida Jr. faz retrato do General em 1888, hoje no acervo do Museu Paulista. Sobre seu posicionamento durante o império em defesa de civilizar o índio a através da educação da língua em vez de massacrar essas populações ver. MONTEIRO: 2001 principalmente o cap. 7 “Entre o Gabinete e o Sertão”. Pág. 129-169.

⁷⁹ MAGALHÃES: 1913 pág. 127-128

⁸⁰ CARVALHO: 2012

Possa o centenario de Anchieta fazer com que o brasileiro respeite, honre, desenvolva e eduque suas origens americanas, e Anchieta prestará, depois de morto, serviço igual aos que prestou durante a vida; então, o filho desta terra, em vez de querer passar por francez ou por europeu, dirá: eu sou Brasileiro, com o mesmo orgulho com que o americano do norte diz: eu sou Yankee.

Conceda deus paz ao grande Estado de S. Paulo, não permita que a raça americana dos caboclos continue a ser oprimida e eliminada; permita Deus que ella seja educada e que enriqueça e, no futuro, quando falarem dos velhos paulistas, hão de dizer: Foi um dos maiores e mais notaveis povos da terra.⁸¹

Há pontos de contato entre Couto de Magalhães e Cesário Motta em relação à supressão da raça ou “desaparecimento” do caipira que o progresso emplacaria. Segundo Couto de Magalhães, as raças eram configuradas por um conjunto de fatores tais como a influência do meio, suas características físicas, a linguagem e costumes, para ele, quando caipira, ou mestiço do sertão, for educado, sua raça será suprimida, ou seja, o processo civilizatório retiraria suas características raciológicas, como fica explícito neste trecho:

Hoje, que a anthropologia tem estudado o homem natural, debaixo do duplo aspecto physico e moral, sabe-se que as diversas raças humanas só são productoras quando applicadas àquelle genero de trabalho, que está conforme com o periodo de civilisação em que ella se acha, periodo que não pode ser transporto, ou invertido, sem se destruir quasi anniquilar-se a raça que se pretende passar por esta transformação; o estado actual do Brasil é fazer uma confirmação pratica deste postulado da sciencia.⁸²

É possível compreender que a crença no desaparecimento do caipira está situada no conjunto ações “civilizatórias” tomadas pelo Estado de São Paulo. Como a reestruturação e expansão dos grupos escolares na capital paulista e em diversas cidades, realizadas pelo secretário do interior. Há ainda outra implicação desse raciocínio, de que desapareceria não era apenas o caipira, sujeito mestiço, mas tudo aquilo que ele carrega a “etnia”, portanto, hábitos característicos, seu linguajar, sua cultura, sua “raça”. Logo, advém desses conceitos etnológicos as formulações de preservação dos hábitos e costumes, afinal, após a incorporação social civilizatória do sertanejo a sua “essência” identitária seria perdida. O Museu é o suporte de manutenção e preservação da identidade local para as futuras gerações e sinalizava qual era a “estirpe” que deveria ser memorada e incluída na sociedade. Segundo Couto de Magalhães, o caboclo, era um manancial populacional étnico do autêntico

⁸¹ MAGALHÃES: 1913 pág. 304

⁸² MAGALHÃES: 1913 pág. 115

“americano”, perfeitamente adaptado ao meio e de plena capacidade intelectual⁸³ deveria ser valorizado, “aproveitado” e preservado.

As telas de Almeida Jr., representavam segundo Cesário Motta, o sertanejo de maneira exemplar, “esse typo legendario”⁸⁴, ou seja, a pintura captaria o típico, e assim como as representações de santos deveriam ser “legendados” porém no sentido cívico. Segundo Pitta, que estudou profundamente o processo de realização das duas telas adquiridas para o Museu, há uma inescapável dificuldade de identificar, os personagens e um momento exato da história em que se situam. Isso permite uma identificação mais abstrata, potencializando nessas pinturas seu caráter identitário, reforçando o sujeito anônimo que representa toda uma categoria. As telas, desse ponto de vista, representam não uma pessoa específica, mas uma cultura e quíça uma identidade nacional. Ainda segundo essa autora, “o processo que os transforma em símbolo ou alegoria quando querem descrever e fixar a realidade — ela mesmo uma construção —; a forma com que elaboram aquilo que é criação social e cultural, é o que permite uma interpretação histórica dessas obras. Encaradas como objetos históricos, investigadas nos seus nexos formais e simbólicos, elas permitem a compreensão crítica de seu próprio presente(...)”⁸⁵. É portanto, absolutamente plausível a caracterização étnica dessas pinturas compreendidas no amálgama de sua época. Tipificam um “homem” e com isso descarregam proposições éticas sobre a perspectiva do futuro da nação.

A conexão entre as pinturas e uma representação étnica aparece em diversos momentos na crítica feita aos quadros levantada por Pitta⁸⁶. Nela se destacam os textos de Francisco Filinto de Almeida, político e jornalista, que participou, como Deputado, da redação da regulamentação do Museu Paulista de 1894⁸⁷. Filinto de

⁸³ Para Couto de Magalhães, a cultura caipira era a tradição do Brasil a ser preservada: “A musica desses cantos indigenas, preservada até hoje pelos nossos caepiras, que a maior parte de nós, que nos creamos em fazendas, ouvimos em nossa infancia, é de uma beleza e melancolia tão profunda que desperta na alma a mesma sensação que a affecta quando percorremos as solidões silenciosas de nossas florestas, ou as campinas imensas do interior, cheias de cachoeiras alvas e semeadas de capões de matta, cobertos de palmeiras. O versejas desses Homeros do povo é, em geral, extremamente melancolico, e, como disse atraz, é pena que S. Paulo não tinha tido ainda um Silvio Romero ou um Garret para colligir e publicar o seu cancionero popular, em versos e musica, enquanto a musica e o versejar italiano, que não são nacionaes os não vem extinguir (...)” (MAGALHÃES, 1913 pág. 302). Ver também a posição de Eduardo Prado, que é absolutamente coerente com esta afirmação, visto que entendida esses hábitos populares como História Pátria (PITTA: 2013, pág. 375).

⁸⁴ MOTTA Jr. 1895 p. 76

⁸⁵ PITTA: 2013, pág. 367

⁸⁶ Ver. PITTA: 2013 pág. 376

⁸⁷ Filinto de Almeida foi deputado na legislatura de 1892 à 1894 na qual também esteve na comissão de “redação”, ele é responsável pela redação da lei SÃO PAULO, Lei N. 192 de

Almeida realiza uma série de defesas destes quadros, em que toma as pinturas como uma espécie de estudo ou interpretação etnográfico: “todo o vasto amontoado das paixões humanas rebentando nas almas primitivas desta raça mista e interessantíssima, cujos caracteres exteriores o nosso artista já conseguiu, a poder de estudo, fixar definitivamente (...) na sua feição típica, nas suas exterioridades, nos seus costumes, nas suas modalidades étnicas.” E remete aos argumentos preservacionistas de Cesário Motta e de Couto de Magalhães: “o nosso talentoso pintor fornecerá à arte brasileira (...) uma preciosa galeria sem par, que será de futuro um valioso documento etnográfico e a história psicológica de uma raça extinta.”⁸⁸. As ideias apresentadas por Cesário Motta em seu relatório, um documento oficial que em tese era de circulação interna, carregam argumentos e relações que extrapolam a dinâmica interna do governo. Filinto de Almeida explicitava incisivamente a razão da valorização das telas de representação caipira de Almeida Jr. Em texto de janeiro de 1895, diz ele:

Da sua última viagem ao interior do Estado trouxe o nosso pintor Almeida Junior dois bons quadros, um de genero e outro de paizagem, que estão no seu atelier e que o auctor vae mandar expor no Rio de Janeiro.

Ambos estes quadros representam trechos interessantes da vida caipira.

Contra a opinião do feroz e perverso critico fluminense Cosme Peixoto, que em folhetins no *Jornal do Brasil*, tem procurado abater todas as reputações modernas da arte nacional, é nossa opinião que Almeida Junior deve continuar aproveitar as suas aptidões especiaes de paulista nato, conhecedor profundo da vida pittoresca do nosso campo, para estudar o typo complexo do caipira no seu character ethnographico de raça mista, — que tende a desaparecer, absorvida pela emigração européa, — nos seus costumes e nas suas relações socieaes.⁸⁹

A passagem reforça, de maneira pública, o que Cesário Motta já observava em seu relatório, portanto, a caracterização parece ser notória e partilhada por um grupo que compreendia o caipira como portador de uma essência paulista. Dessa forma é preciso também resgatar fatos que podem ser importantes para a compreensão da aquisição destas telas e notar se há uma vontade deliberada por parte do Secretário de criação de uma narrativa na sala de honra do monumento que envolvia a tela de Pedro Américo com estas representações de “paulistas”.

26 de agosto de 1893 “*Resolve sobre a utilização do Monumento do Ypiranga*”, Acervo histórico da ALESP. Enviada para o Senado e sancionada por Cesário Motta e o presidente do Estado Bernardino de Campos.

⁸⁸ APUD PITTA: 2013 pág. 378

⁸⁹ NOVAS TELAS de Almeida Junior. OESP. 17 de janeiro de 1895. capa. Por Justo Leal pseudônimo de Filinto de Almeida. Destaque deste autor.

A compra das duas telas de Almeida Jr. relaciona-se, por certo, a uma estreita proximidade entre o pintor, Cesário Motta e o próprio Monumento convertido em Museu em 1893. Como sabemos, a tela de Pedro Américo representando o momento da Independência foi encomendada ainda durante o império, exposta em Florença na presença do Imperador e, em 1893, foi novamente exposta, durante a Exposição Universal “Colombiana” de Chicago⁹⁰. Após seu retorno, foi finalmente colocada no Monumento em 1895, sob a supervisão de Almeida Jr.⁹¹. Essa proximidade do pintor italiano com o Museu já foi notada ao analisarmos a proposta de inserção dos quadros de “costumes pátrios” na coleção do Museu a partir do relatório de Cesário Motta de 1894 e no regulamento também daquele ano referente à “galeria artística”. As telas *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* foram feitas neste ínterim, entre 1893 e concluídas em 1894, a partir de versões menores que haviam sido adquiridas em 1893 pelo colecionador João Maurício Sampaio Viana⁹². A notícia da compra das duas telas para o Museu data de julho de 1894⁹³, durante o período no qual se está discutindo a redação do regulamento do Museu.

Não há documentação que comprove a aquisição via encomenda desses quadros, entretanto, ambas as telas possuem medidas idênticas, 200 x 140 cm (alt.x larg.), e se encaixam perfeitamente nas sancas das paredes laterais da Sala de Honra, onde hoje se encontram os quadros de Domenico Failutti, o retrato de *Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos*, e o retrato de *Maria Quitéria de Jesus Medeiros*, ambas medindo com 233 x 133 cm sem moldura e 255 x 155 cm com moldura. Estas últimas foram realizadas na década de 1920 durante a gestão de Taunay que redecorou toda a sala. Se estas não foram encomendas propriamente, é possível que o pintor que conhecia a sala e tinha influência com o Secretário do Interior, pode ter realizado as peças com a intenção de que o governo as coloca-se junto à tela de Pedro Américo. De certeza, tem-se apenas que estas obras foram expostas juntas na abertura do Museu em 7 de setembro de 1895: “Ornamentavam-lhe as paredes, num destaque vigoroso, o quadro «Independência», do pintor brasileiro Pedro Américo; o «Paulista», de Almeida

⁹⁰ OLIVEIRA e MATTOS, 1999

⁹¹ IHERING, Herman von. Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo. “Aos 29 de Janeiro sob a direção de Almeida Jnr. farão abertas os caixões e pregada a tela do quadro de P. Americo, sendo porém a moldura quebrada creando necessarios concerto e construção de andaimes.”

⁹² Principal colecionador da época das telas do pintor, foi político exercendo cargo de deputado. Ver. PITTA: 2013 pág. 337 A versão menor de *Amolação interrompida* hoje pertence a Pinacoteca do Estado e a do *Caipira picando fumo* à Fundação Luiza e Oscar Americano.

⁹³ IHERING, Herman von. Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo. Julho de 1894.

Jr. ; «Manhã de inverno», de Antonio Parreiras; telas de Pedro Alexandrino e de outros pintores brasileiros”⁹⁴. Somando-se isso à maneira com que foi redigido o regulamento e seus relatórios, é plausível que Cesário Motta tenha intencionado uma construção narrativa por meio desse conjunto das obras, que dava destaque para o típico paulista, e/ou para o mestiço.

Colocando os quadros um ao lado do outro, como provavelmente foi oferecido ao público, abrem-se leituras possíveis [ver FIG. 1-7]. Assumindo-se aqui que Motta Jr. compreendia que esses quadros exprimiriam uma articulação entre tradição e progresso expressando um sentido patriótico para a nação, é possível fazer uma leitura da composição dos três quadros no Salão de Honra. A representação simbólica do caipira como figura de importância central na constituição da nação ecoaria o campônio que aparece lateralmente no quadro de Pedro Américo, conduzindo um carro de bois, figuração que seria amplificada nas laterais do Salão⁹⁵.

Talvez o governo republicano e federalista tivesse condições de impor maior ousadia para a representação do entorno da cena representada por Pedro Américo sob aspectos regionalistas das telas de Almeida Jr. Há, portanto uma construção simbólica complexa que passa a dar à nação um personagem do “passado”, mas que continua a vigorar num presente supressor dessa “raça”, ao mesmo tempo cria a imagem de um anônimo, carregado de uma simbologia cultural e ética que desarranja a eloquência da cena do Imperador, porém sem desarticular-la por completo. As telas de Almeida Jr. não fazem crítica à cena adjacente; parecem sim nos colocar dentro da atmosfera local. Como mencionou Pitta, suas características “naturalistas” se coadunam com os aspectos alegóricos dos quadros, fazendo com que a sensação de “realidade” se misture na concepção do sujeito tipificado, do regionalismo e das proposições étnicas que estão presentes nos quadros. É indispensável notar que os caipiras presentes na tela de Pedro Américo estão alheios ao fato histórico da independência do Brasil. Como apontado anteriormente, esse alheamento à história

⁹⁴ Ver. IHERING: 1895 Revista do Museu Paulista p. 16. “.

⁹⁵ Diz o autor de *Independência ou morte*: “Pessoas conspícuas sugeriram-me a ideia de pintar no fundo do painel algumas das tropas de asnos características do sertão de São Paulo. Julguei ousadia fazê-lo em pintura de tão alto assunto; e apenas represento um carro de bois, ainda mais característico do lugar, para lembrar a placidez habitual daquelas paragens, inesperado teatro da extraordinária cena”. AMÉRICO, Pedro. Florença, 31 de janeiro de 188. APUD: OLIVEIRA e MATTOS, 1999 pág. 26 Outro fato a ser comentado sobre os “tropeiros” é que eles se apresentam em consonância com os discursos de Magalhães em o “Selvagem”, para este último, o sertanejo caboclo, deveria ser utilizado em suas funções pastoris, e em seu discurso de do tricentenário de Anchieta de 1897, há uma mudança, o discurso ganha um tom fortemente preservacionista dos modos de vida do caipira, e ressaltam os valores deste mestiço como a verdadeira raça brasileira ligada a todo tipo de atividade do campo, e que por fim, a mistura de europeu com o índio, se educado, era uma raça mais inteligente que a Europeia. Ver MAGALHÃES: 1913.

(que de alguma maneira se coadunava com a atemporalidade das duas telas de Almeida Jr.) era um traço importante do discurso sobre os sertanejos tanto em Couto de Magalhães quanto em Cesário Motta, pois ambos reportam que este sujeito “brasileiro” estava arredado da “civilização”; sua “reintegração” deveria ocorrer por meio da educação e não de sua espoliação, algo que poria fim a sua “estirpe” mas que transformava passado em algo não vergonhoso, algo memorável, razão de orgulho.

A “expansão”, portanto, das beiradas do quadro de Pedro Américo transforma o papel histórico dos caipiras paulistas; tornam-se sujeitos que, fixados à terra e ao interior do país, integram efetivamente a trajetória — e a narrativa — da pátria republicana.

Essa perspectiva será ainda expandida com a proposta feita por Cesário Motta para Almeida Jr. de pintar a *Partida da monção* [FIG. 15], tela que ficou pronta em 1897 e foi adquirida para o Museu apenas em 1901⁹⁶. Ao que indica Pitta, dificilmente essa tela imensa, de 3,9 x 6,4 metros, não foi uma encomenda, devido as suas dimensões e à própria temática. As monções eram, aliás, um tema caro à Motta Jr, ele que havia escrito *Porto-Feliz e as Monções para Cuybá*, em que narrava essas viagens no Almanach Litterario de São Paulo de 1883⁹⁷, publicado em meio a uma série de textos que abordavam a história dos municípios do interior paulista.

A tela não foi feita, obviamente, para ser colocada dentro da Sala de Honra, visto que não há paredes que pudessem abrigá-la. A tela foi colocada na parede na antessala do Salão de Honra⁹⁸, ou seja, na parede justaposta ao quadro de Pedro Américo. Apesar

⁹⁶ Segundo PITTA: 2013 pág 405 “é lícito pensar que Almeida Júnior concebeu sua obra em direta relação com aquela do pintor paraibano. Não foi encontrado até o momento um “programa” para a tela de Almeida, nem documentação que aluda claramente a uma encomenda. Existem documentos relativos à aprovação da compra da obra pelo Estado de São Paulo, além de correspondências que sugerem essa expectativa, colocando implicitamente a existência de um acordo pré-existente para a realização da obra”. A autora ainda sugere que a encomenda havia sido realizada por Cesário Motta e que “Almeida parece partir do escrito de Cesário Motta Junior, publicado em 1884, no *Almanach Litterario de São Paulo*, para construir o cenário e a tônica geral de sua composição.”.

⁹⁷ MOTTA Jr.: 1883 pág. 431-451. com a descoberta das minas de ouro no início do século XVIII: “A concorrência de exploradores augmentou-se consideravelmente; a Capitania povoou-se; então, não só a busca do ouro como o fornecimento dos productos naturaes ou industriaes, de que ella carecia, chamou ntambém para lá os commerciantes das outras Capitánias. As caravanas em que partiam dava-se o nome de monções”. Por outro lado os sertanejos que se fixaram na terra eram herdeiros dos primeiros exploradores os bandeirantes “Levados a principio pela idéia de rechaçar os indigenas, que impediam os estabelecimentos coloniaes, e depois pelo pensamento de captural-os, os paulistas se embrenhavam pelas invias florestas (...) 'descobrimdo todas as minas de ouro e pedraria que tanto tem enriquecido os seus posteros, ficando elles e seus descendentes pobres'.”

⁹⁸ No guia publicado por Taunay em 1937 ele comenta: “A obra-prima de Almeida Junior, a *Partida da monção*, esteve durante annos num passadiço do *hall*, de três metros de largura apenas...” (TAUNAY: 1937 pág. 48) Taunay mais a frente delimita o “*hall*” como o vão completo da escadaria, e consequentemente, o único passadiço desse espaço é uma

de desfavorecer o quadro, parece que havia uma leitura cronológica, já que monção antecede o grito de independência. Isso oferece um rearranjo do discurso aproximando ainda mais os caipiras que estavam dentro da sala da constituição de uma narrativa de ocupação do território e de formação de uma identidade.

Partida da monção é mais um quadro de anônimos, em que o movimento para o sertão é mais importante que do que figurar um personagem ilustre. A tela não é evocativa de um fato heroico em si, mas é uma alegoria da trajetória de um povo. Adquiri-la para o Museu aponta para um projeto bastante coerente com os discursos anteriormente expostos de afirmação de tradições baseadas não apenas em certa elite notável historicamente mas, ampliando a noção de história, para uma tradição culturalista e mais atenta ao “popular”.

Como bem aponta Pitta, há uma insistência em Almeida Jr. na representação que identifica o paulista como povo “pacato e bucólico”, e que está diretamente relacionada a controvérsias levantadas com relação aos bandeirantes: “No momento mesmo [da realização de *Partida da monção*] que a memória bandeirante se consolidava como mito fundador do paulistismo, recusavam ocultar os aspectos trágicos e violentos dessa construção e desprezar suas contradições humanas — sob esse aspecto seu posicionamento seria semelhante aquele professado por Capistrano de Abreu, para quem os bandeirantes seriam responsáveis pela devastação da população indígena.”⁹⁹. Ou seja, a construção “mestiça” tende a diluir a tradição empreendedora paulista. Uma hipótese é de que o federalismo, “americanizado” aponta para um reforço da identidade atrelada a população local. Cesário Motta que reformava a educação por completo, expressava o desejo de construir uma nação e as telas apontam para uma formação, não mítica, talvez como apontado em seus discursos, construtora de uma pátria, selecionando neste caso, a população mestiça, capaz de apaziguar o passado e reorientar futuro.

Se é plausível a suposição de um projeto de Cesario Motta para a Sala de Honra, é necessário lembrar também que houve uma clara participação dos pintores na formação dessa coleção. O próprio caso da tela de Pedro Américo é disso um prenúncio, pois o pintor recorreu a pessoas influentes no Império para viabilizá-la, tendo sido aberta uma discussão pública para que se conseguisse que a obra fosse encomendada pela comissão do Monumento em 1885¹⁰⁰. Esse tipo de participação

espécie de mezanino onde fica a parede que delimita a Sala de Honra do Museu. Ali também há sancas de gesso que impediriam a colocação do quadro, mas demonstra MORAES: 2008 houve uma pequena reforma para que a obra pude-se ser colocada.

⁹⁹ PITTA 2013 pág. 439

¹⁰⁰ Ver. OLIVEIRA e MATTOS, 1999, texto de Oliveira esmiúça a correspondência e percebe

ativa do artista visando uma aquisição também ocorreu no caso de duas doações que ocorrem ainda antes da inauguração do Museu-Monumento — *Manhã de inverno* [FIG 5], de Antonio Parreiras (1860-1937), e *Leitura* [FIG 6], de Almeida Jr.

Cesário Motta não cita essas duas doações em seu relatório, que constam apenas no de von Ihering de 1894. A tela de Parreiras havia sido doada em novembro desse ano, após a exposição do artista na capital. Parreiras, que já havia almejado ter uma tela sua no Monumento¹⁰¹, expôs na cidade a tela *Paisagem do campo do Ipiranga*, em 1893. Segundo Stumpf que estudou a pintura, houve apoio por parte do OESP para a aquisição da tela pelo governo. A venda, no entanto, acabou por se concretizar para um particular¹⁰². Já a tela *Manhã de inverno*, foi exposta em 1894, sem que haja registros de que o artista pretendesse vendê-la para o Estado. Ao término da exposição, a tela não havia sido adquirida, pelo que o artista fez um sorteio sem sucesso, motivo pelo qual o pintor então decide doá-la ao Estado de São Paulo. Cesário Motta tinha pleno conhecimento do caso, pois esteve na *vernissage* da exposição, tendo-a visitado mais de uma vez¹⁰³. É possível que ele tenha demonstrado interesse pela pintura, mas certamente seu orçamento estava comprometido com as aquisições das telas de Almeida Jr. e do Pedro Alexandrino. Ainda assim, é estranho que o quadro não tenha sido digno de nota em seu relatório, sendo plausível que o Secretário tenha “sentido” uma interferência em seus projetos de composição da “Galeria Artística”.

Em 29 de agosto de 1894, OESP anunciava o fim da exposição de Parreiras, mencionando explicitamente a formação da “galeria artística”:

estas exposições são de um resultado, fecundo, inestimável, para a arte do nosso Estado, pois que não só estimulam os nossos artistas para o trabalho serio e valioso, como tambem vão lenta e progressivamente habituando o povo a vêr, a conhecer, e, portanto a estimar a arte; (...) o nosso povo, que só agora, com a grande e radical reforma do ensino do Estado, começa a receber uma educação artistica, já se vae deliciando, nestas exposições francas e gratuitas(...)

Com esta tendencia nativa do povo paulista para o progresso, para o adeantamento rapido (...) é provavel que algumas galerias artisticas comecem

que Pedro Américo não aceita escusas e faz arranjos políticos para conseguir a encomenda.

¹⁰¹ Ver. STUMPF: 2014 pág. 52 a autora revela a intenção do artista através de uma carta enviada para seu colega pintor Pedro Peres em 4 de junho de 1893, na qual escreve “O quadro representa o campo do Ipiranga – isto é, onde se deu o fato histórico que resultou a Independência do Brasil. Esta gente já mandou fazer um bellissimo monumento e é fanática pelo tal campo – pode ser que pintando o governo daqui me compre a tal tela.”

¹⁰² STUMPF: 2014. A tela foi finalmente adquirida pelo Museu Paulista em 2010.

¹⁰³ EXPOSIÇÃO DE QUADROS. OESP capa, 17 de agosto de 1894. referente à abertura da exposição e EXPOSIÇÃO DE QUADROS. OESP capa, 23 de agosto de 1894. Ambas notificam a presença do Secretário Cesário Motta Jr.

a formar-se, tanto mais que o próprio Estado já deu um exemplo estimulante posto que modesto, com o início da galeria do Museu do Ypiranga, que já possui o grande quadro patriótico de Pedro Americo, os dois caipiras paulistas de Almeida Junior e acaba de adquirir a tela de natureza morta de Pedro Alexandrino.

Antonio Parreiras, com o seu espirito emprehendedor e arrojado, com a sua actividade incansavel, contribuiu directamente para este resultado com as duas exposições que effectuou nesta cidade.¹⁰⁴

É importante notar que a notícia colocava em pé de igualdade as exposições e possíveis coleções particulares com a galeria que estava sendo efetivada no Museu Paulista. Nota-se que, para o jornal, não havia uma clara distinção de finalidades, sendo o mote da educação por meio de exposições públicas um eixo comum a todas essas iniciativas.

No dia 06 de setembro foi anunciada no jornal a doação de *Manhã de inverno* e, no dia seguinte, aparece uma pequena nota afirmando que “O Governo do Estado por intermedio do dr. Secretario do Interior agradeceu ao cidadão Antonio Parreiras a offerta que este fez do quadro *Manhan do inverno* ao Museu do Estado”¹⁰⁵. Podemos inferir que a omissão do Secretário em seu relatório pode indicar que ele apenas justificava aquelas telas que envolveram gastos do orçamento do Estado. Também é possível que a omissão adviesse do fato que a paisagem de Parreiras não estava vinculada ao projeto de favorecer um discurso regional, razão maior das aquisições feitas.

Já no caso de *Leitura*, sabemos que a tela foi doada pelo pintor em homenagem à atuação de Cesário Motta como Secretário, que se desligara desse cargo três meses antes da inauguração do Museu, em julho de 1895. Nesse mesmo mês, foi o recebimento da tela *Leitura* acusado por Von Ihering: “Entraram [sic] de presentes o quadro de leitura do Sr. Almeida Jnr offerecido ao Dr. Cesario Motta e por elle ao Museu e o busto de general Jardim.”¹⁰⁶. Von Ihering, em seu relatório de 1896, informava que a tela portava a seguinte dedicatória: “Em homenagem ao iniciador do Museu de pintura do E. de São Paulo Exmo. Dr. Cesario Motta, Almeida Junior offerece este quadro para a

¹⁰⁴ EXPOSIÇÃO DE QUADROS. OESP. 29 de agosto de 1894. A notícia ainda anunciava uma proposta de Almeida Jr. de construir um “modesto” edificio apropriado para exposições de arte, “e tem para isso a sympathia e a boa vontade do governo do Estado”.

¹⁰⁵ Ver. OFERTA. OESP 06 de setembro de 1894. “(...) coube a um numero que não tinha sido vendido, e ficou, portanto, na posse do auctor. Este, não querendo ficar com o quadro que entrara em rifa, resolveu offerecel-o ao governo do Estado para a galeria do museu Paulista, e por officio de ante-hontem comunicou ao sr. dr. d. Cesario Motta, secretario do Interior, esta resolução. É um acto este que honra os sentimentos patrioticos do illustre paizagista brasileiro.” ver também. NOTA. OESP 07 de setembro de 1894.

¹⁰⁶ IHERING, Herman von. Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo.

galeria do Ypiranga”¹⁰⁷. A pintura havia participado da exposição “Colombiana” de Chicago de 1893, na qual fora premiada. O sentido da doação parece reforçar seu aspecto temático, com a atuação de Cesário Motta, como grande reformador do ensino, já que a tela ilustra uma mulher solitária em ato de leitura, indicando ter sido educada, o que reforçava os valores civilizacionais do próprio Secretário¹⁰⁸.

A tela figura a leitora na varanda do ateliê do artista e, ao que indica Adolpho Pinto¹⁰⁹, que acompanhou a tela na exposição de Chicago, ela:

representa uma bella paulistana absorta em interessante leitura no terraço da confortável vivenda que o illustre artista ahí possui, ao largo da Glória, uma parte do qual apparece no segundo plano da tēla, cujo fundo representa o pittoresco bairro do Cambucy com suas ondulações declinando suavemente, e indo morrer na várzea que campeia ao pé. (...) a cada vez que a revejo aqui, tão longe da terra de que ambos somos filhos, sinto immensa saudade do nosso querido ninho¹¹⁰.

Leitura, portanto, e também em grande parte uma paisagem que retrata a partir do largo da Glória (hoje praça Almeida Jr.) o Cambuci ao fundo, e provavelmente a rua do Lava-pés, próxima à várzea do Rio Tamanduateí. Esse era o caminho antigo que levava de Santos à São Paulo, pelo que a região da Liberdade e a rua da Glória eram uma espécie de porta de entrada da cidade. Em 1893, o trilho do trem, do outro lado dessa várzea, já havia retirado a rua como rota principal da baixada. Mas é atrás deste aclave do Cambuci, na qual aparece representado a igreja da Nossa Sra. da Glória onde foi estabelecido o caminho para o Museu Paulista, seguindo o antigo caminho que leva ao riacho do Ipiranga e dali para Santos¹¹¹. É plausível que o bucolismo e o pittoresco desta tela fixasse algo que está presente na situação da cidade de São Paulo, e que está sendo repautado pelo progresso.

¹⁰⁷ IHERING: 1896. pág. 5

¹⁰⁸ Cesario Motta, acerca da reforma que ele pretendia para o Liceu de Artes e Ofícios, menciona “Multiplical-o, dar-lhe vida pratica, util, solida, garantida, dar ensino à mulher, afim de que possa bastar às proprias necessidades de sua existência, sem depender de pretenções interesseiras, de casamentos convencionais e ou de qualquer modo menos digno de garantir a sua independencia, seria um relevante serviço prestado à sociedade paulista.” MOTTA Jr. 1894 pág. 129 Sobre essa doação ser uma homenagem a aspectos da educação ver. MIYOSHI: 2012 p.51

¹⁰⁹ Adolpho Augusto Pinto (1856 -1930) foi engenheiro nascido em Itu, de intensa presença nos círculos da elite paulista, tendo exercido cargos públicos. Almeida Jr. pinta, em 1892, um grande retrato de sua família, hoje no acervo da Pinacoteca do Estado. Ele foi responsável pela comissão de São Paulo para exposição de Chicago. Para mais informações ver. MICELLI: 2003, em especial o capítulo 3. “Adolfo Augusto Pinto: colecionador católico”.

¹¹⁰ PINTO, Adolpho. VIAJANDO: O Brasil em Chicago. OESP. 06 de Setembro de 1893.

¹¹¹ Para LOURENÇO: 2007 pág 117 A *Leitura* ilustrava ao fundo o Teatro São José, preferiu-se seguir o que sinaliza o texto de época que conhecia o local do ateliê do artista. Ainda assim, seria estranho o pequeno edifício ser o teatro já que está isolado num morrote, quando o teatro ficava bem próximo ao centro da cidade junto a outras diversas edificações.

A tela *Leitura*, não tem uma temática próxima aos “campônios” do mesmo Almeida Jr. Pelo contrário, versa sobre as transformações urbanas em marcha em São Paulo, que opõe os palacetes à esquerda à várzea à direita, indicando que seus ares pitorescos já convivem com o progresso republicano. *Manhã de inverno*, uma paisagem rural¹¹² “brasileira”, mas principalmente *Leitura*, uma paisagem suburbana paulista, compondo a coleção com *Caipira Picando Fumo* aprofunda o contraste observado entre civilização e o caipira ainda incivilizado. Parecem apontar para tempos distintos de uma narrativa e se apresentam como oposições dentro do projeto educacional e civilizacional de Cesário Motta. Por outro lado, percebemos que o “projeto” não é uno, nem tem um único “proprietário”; o desejo dos artistas em promover um circuito artístico é incisivo e decisivo, talvez sob ambições não em absoluto concordante com os próceres do Estado, visto que acabavam por interferir na coleção da “Galeria Artística” destinada à Sala de Honra e, indiretamente, nas orientações do que o Monumento deveria celebrar. Segundo o Diretor do Museu Paulista:

Foi assentada na sala de honra da galleria de bellas artes, pertencente em parte ao Governo do Estado, em parte ao Monumento. Esta ultima observação refere-se ao quadro <<Brado do Ypiranga>>, que depois dos concertos necessarios da moldura que soffreu pelo transporte de Chicago a São Paulo, foi collocado no seu lugar a 31 de Janeiro d'este anno. Consiste mais esta galeria artistica agora de tres quadros que o [pág.5] Governo comprou neste anno, sendo as duas telas de caipira de Almeida Junior adquiridas por cinco contos de réis cada uma e a de natureza morta de Pedro Alexandrino comprada por dois contos de réis. Alem d'isto temos uma paysagem de Parreiras <<manhã de inverno>>, offerecida ao Governo, e <<a leitura>> de Almeida Junior¹¹³

Nas palavras de von Ihering, não é possível compreender com precisão o que era “Monumento”, o que era a “galeria artística” e ao que exatamente ambos correspondiam. Como aqui observado, havia uma distinção bastante ambígua, e veremos no próximo capítulo como essas bases instáveis vão mover-se conforme o próprio processo de ampliação da coleção, visto que mesmo o estatuto da sala e da coleção eram bastante imprecisos.

¹¹² Parreiras foi identificado como pintor naturalista em seu tempo, nos quais, não apenas a temática sobressaía, mas também era levado em conta a sua capacidade de representar a natureza brasileira com “veracidade”. Ver. CHIARELLI: 1995.

¹¹³ IHERING: 1896 pág. 4-5

2 A Coleção de Artes do Museu Paulista dentro do processo de formação de um campo. (1895-1905)

Neste breve período que se estende por 10 anos, é possível observar que, após os primeiros anos da República dedicados à ampliação e reestruturação do corpo executivo do Estado de São Paulo, as instituições tenderam a estabilizar-se e a sofrer com cortes de orçamentos. Projetos então esboçados mas não implantados retomariam força apenas na década de 1910, como ocorreu, por exemplo, com a Faculdade de Medicina, que seria fundada apenas em 1912. Tal desaceleração adveio, em grande medida, de um longo período de recuperação econômica após a crise do “encilhamento”. Entre 1905-1915 houve uma clara recuperação econômica e uma retomada da expansão mais efetiva das instituições públicas do Estado de São Paulo. Isso tem coerência com a própria estruturação de circuitos axiomáticos, as teorias de campo, pois há um claro amálgama entre disciplinas que passa lentamente pelo processo de constituição de um campo¹. Esse processo teve, como veremos um apontamento importante para a coleção artística do Estado, já que no fim desse período aconteceu a transferência de diversas obras do Museu Paulista para que se constituísse o acervo da Pinacoteca do Estado dentro do Liceu de Artes e Ofícios. Essa redefinição institucional assim como parte dos argumentos já apresentados no capítulo anterior sobre a formação da coleção são indicativos da presença no Estado no fomento do circuito artístico. A ampliação da coleção pode estar também conectada com as ideias de criação de uma escola de artes a partir do Liceu, assim como ao desenvolvimento dos artistas e exposições de arte no âmbito paulista.

Este capítulo pretende ater-se à revisão dos postulados modernistas que obscureceram a história da constituição do campo artístico no período anterior à semana de arte moderna de 1922. Há alguns trabalhos que apontam para esta problemática, enfatizando a constituição de campo artístico plenamente articulado antes do fato histórico modernista e que serão fundamentais para a abordagem que se pretende aqui. Essa revisão foi iniciada com trabalhos que se detiveram nas duas primeiras décadas do século XX e que visavam, por exemplo, documentar e situar uma série de artistas que expuseram na capital, como no caso dos pintores paisagistas estudados por Ruth Tarasantchi², ou que se detiveram na avaliação da crítica de arte em

¹ Segundo FERREIRA: 2002 pág. 121 o ecletismo das instituições, do período, “reafirma-se a inexistência de um campo científico moderno na produção cultural paulista da época, tanto quanto de um campo artístico e literário autônomo, nos termos entendidos por Pierre Bourdieu quanto à França. As áreas de conhecimento não só se apresentam pouco distintas entre si, como também presas aos modelos da retórica e sob a capa literária, típica do universo intelectual oitocentista no Brasil.”

² Ver TARASANTCHI: 2002

São Paulo, como fez Tadeu Chiarelli³, ou que demonstraram a ascensão de um colecionismo privado de grande porte na capital paulista como estudou Maria Izabel Branco Ribeiro e, por fim, a compreensão do mercado ou dos sentidos simbólicos das obras e da crítica de arte, como fizeram Miriam Rossi e Ana Paula Nascimento⁴. No entanto, é necessário enfatizar que o período entre 1895 e 1905 foi um momento ainda embrionário deste campo artístico. A própria coleção do Estado é parte deste sistema e está imbricada nas discussões de fomento e criação de uma escola formativa, e do Pensionato artístico como modelo de educação vinculado ao exterior, pelo qual pinturas eram enviadas para a coleção do Estado como contrapartida do auxílio concedido aos artistas que partiam para estudar na Europa.

Portanto, a construção desse campo artístico, e, principalmente, o apoio direto oferecido pelo Estado ao Liceu de Artes e Ofícios e ao Pensionato Artístico, pode revelar perspectivas e intenções na construção da coleção artística. Aventa-se a hipótese de que esses projetos eram “comuns” ou seja, partilhados de uma engrenagem centradas no ensino de artes, que oferece sustendo a ideia de que a coleção do Estado serviria, tanto para emular a arte local, quanto para dar suporte modelar e didático para estudantes de pintura em São Paulo. Por esta razão, neste capítulo serão observadas as transformações que ocorreram no Liceu e fatos relacionados ao Pensionato Artístico.

É interessante, de pronto, notar uma diferenciação da experiência paulista em relação à formação do campo artístico argentino, estudado por Baldasarre. A historiadora argentina, demonstra que pela falta de uma tradição colecionista, como os legados reais que constituíram os museus europeus, os colecionadores argentinos intencionalmente colecionaram obras de arte com uma finalidade pública, mais do que para um deleite ou transmissão geracional estritamente privados. Ou seja, reuniam obras visando a sua futura incorporação a uma coleção pública, que seria, portanto, de toda a Pátria argentina⁵. Não há estudos que apontem para um posicionamento semelhante dos colecionadores de São Paulo, pois as grandes doações privadas para acervo do Estado ocorrem apenas a partir da década de 1940 e refletem o gosto particular do período, não

³ Ver CHIARELLI: 1995

⁴ Ver ROSSI:2001 e NASCIMENTO: 2009

⁵ BALDASARRE: 2006 pág. 98 “la constitución de las primeras colecciones de arte de la Argentina incluyó entre sus móviles principales una voluntad de transcendencia pública que se enlazaba con el cumplimiento de un deber patriótico para con la sociedad. Gran parte de estas colecciones privadas estaban, desde su génesis, pensadas en función de una idea de “museo” cuando no explícitamente formadas para su posterior donación a instituciones estatales.”

havendo nenhuma coleção estruturada por razões de didatismo, etc⁶. No caso paulista, o governo era o principal responsável pela formação da coleção pública, mediante articulações entre interesses do Estado e da elite governamental.

Por outro lado, assim como se deu em São Paulo, os projetos de formar uma galeria artística estatal na Argentina foram acompanhadas de propostas de criação de uma estrutura formativa de artistas. Se não houve um colecionismo privado de forma abrangente como no país platino, o modelo de incentivo à criação de um circuito completo para artes visuais foi bastante semelhante. Ou seja, demonstram haver uma continuidade entre formar uma galeria de “modelos” artísticos, que se queria didática, e uma escola, além de uma relação indireta com o comércio de bens artísticos. No caso brasileiro, a própria Academia Imperial de Belas Artes iniciara-se com um conjunto de pinturas trazidas junto com a Missão Francesa de 1816 para serem utilizadas de forma didática. Segundo Letícia Squeff, a coleção era tida como instrumento essencial para a educação nas Belas Artes e também para as “artes e ofícios”, pois “Le Breton enfatizava que a pinacoteca serviria não apenas para o aprendizado dos alunos. Ela era condição para prática artística dos próprios mestres”⁷. Portanto, a coleção era basilar para a prática artística segundo o modelo da Missão e da Academia instalada no Rio.

O capítulo busca assim compreender as articulações entre a coleção de arte e as propostas do Estado para o ensino artístico. Sem perder de vista os problemas apresentados no primeiro capítulo, ou seja, as ambiguidades entre os trabalhos de valor documental histórico, e uma série de novas obras que trazem outras questões, como por exemplo, telas sem qualquer menção à histórica e um conjunto de pinturas de grande formato e gênero histórico diferentes daquelas apresentadas no primeiro capítulo. Tendo em vista essas ambiguidades da coleção, são aventadas projeções sobre o destino e utilidade da coleção, por meio dos discursos dos secretários e do próprio diretor do Museu se observará essas questões. Ao final será observado com detalhes o processo de transferência da coleção do Museu Paulista para a Pinacoteca do Estado e sua interação com o campo artístico.

⁶ Ver RIBEIRO: 1992 sobre o perfil das coleções particulares de São Paulo do período.

⁷ SQUEFF: 2012 pág. 101 ver também DIAS: 2009.

2.1 Subsídio para organização do campo artístico:

O Liceu e o Pensionato, paralelos da coleção de artes

Durante a década de fundação do Museu Paulista, o Estado incentivou, concomitantemente, ações no sentido de prover São Paulo, e mais precisamente a sua capital, de instituições para capacitar novos artistas. A ideia de emular as artes era combinada por três ações objetivas do Estado, a criação de escola de arte, o auxílio para o artista para completar os estudos no exterior e a galeria artística que através de suas aquisições incentivava a produção. Ressalta-se que Cesário Motta rearticulou toda a estrutura institucional para a educação, que previa desde o ensino básico até o superior passando por um ginásio até então inexistente. Observaremos com mais cuidado o quanto esse programa pode estar atrelado à constituição da coleção artística no âmbito do Museu Paulista. Vimos que esse período é basilar para a conformação de um campo artístico, com operações mútuas entre instituições particulares e públicas que almejam constituir uma estrutura completa de “produção e circulação” de trabalhos artísticos. Nesse sentido, é possível observar que a passagem do Museu para a Secretaria do Interior em 1893 sob a égide de Cesário Motta até meados de 1895 e depois sob direção de Alfredo Pujol, tinha como fundamento configurar o Museu na sua dinâmica científica, mas, igualmente, na sua característica expositiva e educativa. Era essa última dimensão que justificava sua subordinação à Secretaria do Interior.

No entanto, a formação da “galeria artística” aponta também para o projeto de criação de uma escola de Belas Artes em São Paulo. Como já observado no primeiro capítulo, Cesário Motta, em seu primeiro relatório de 1894, defendia a criação de um instituto de “Bellas Artes”, em moldes semelhantes àquele da capital do país, mas numa espécie de versão “reduzida”. Isso chama atenção, já que, apesar da longa explanação à cerca das Belas-Artes e principalmente àquela relativa à pintura constante naquele relatório, o projeto da escola de Belas-Artes aparece apenas no final do texto e dentro do projeto (bem maior e mais completo) da Escola de Música. É possível, como veremos adiante, que Cesário Motta já pensasse na possibilidade de transformar o Liceu de Artes e Ofícios nessa escola. Também é importante notar que apesar do texto tratar principalmente da história e das funções da pintura na sociedade, a proposta é de uma escola de belas-artes e não de uma galeria de pintura ou de um museu.

No relatório de 1894, Cesário Motta fez também uma defesa do Liceu de Artes e Ofícios. Essa instituição, herdeira da “Sociedade Propagadora de Instrução Popular” fundada em 1873, vinha recebendo ajuda financeira do Estado desde o Império e, com a República, a elite promotora aprofundou essa parceria. O Secretário pedia a manutenção da subvenção à instituição, assim como o apoio ao prédio próprio que lhe

foi determinado pela Lei n.º23 de 4 de Dezembro de 1891, na qual o Governo é autorizado a adquirir ou mandar construir uma sede para a instituição⁸. A lei pedia, como contrapartida ao investimento público, relatórios trimestrais comprovando as atividades daquela instituição privada. No terceiro e último relatório de Cesário Motta como Secretário, relativo a 1895, ele afirmou, acerca do Liceu, que:

Desejando concorrer para realizar as idéias que enunciei no passado Relatorio, entendi-me com a Directoria do lyceu de Artes e Officios; da conferencia, que tivemos, resultou a necessidade de reformal-o, de modo a poder prestar-se a seus fins; convertido em escola primaria, com uma de pintura, não correspondia a seu destino(...)

Foi eleita nova Directoria constituída pelos srs. Dr. José Alves de Cerqueira Cesar, presidente. - Dr. **Francisco de Paula Ramos de Azevedo**, 1º vice-presidente. - **José Ferraz de Almeida Junior**, 2º vice-presidente. - Dr. Pedro de Mello e Souza, thesoureiro. - Dr. Antonio teixeira da Silva, secretario. Acredito que lhe dará novo impulso, realizando as idéas apontadas no Relatorio. A primeira necessidade é de um prédio adequado. Já ha lei auctorizando a construcção: faz-se mister a decretação da verba no orçamento.⁹

Em trecho à frente novamente cita o Liceu:

Firme nas ideas enunciadas no meu Relatorio anterior e, convidado pela Directoria desta Associação, combinei com ella reformal-o, de modo a poder converter-se em **Lyceu de Artes**.¹⁰

Ao que tudo indica, a ideia de Cesário Motta era transformar o Liceu na “escola de belas artes” apresentado no primeiro relatório. A mudança de nome apenas para Liceu de Artes parece reforçar essa intenção. Ele mesmo entendia, como vimos no capítulo anterior, a arte de maneira tripartite, na qual as artes eram divididas em Belas-Artes, as artes utilitárias e a mescla de ambas¹¹, o que facilmente iria ao encontro das funções profissionalizantes do Liceu.¹²

⁸ SÃO PAULO, Lei n. 23 de 4 de dezembro de 1891. *Auctorisa o Governo a adquirir ou mandar construir um predio para nelle funcionar o Lyceu de Artes e Officios*. Acervo histórico da ALESP. Cesário Motta Jr. assim como outros republicanos, compreendiam que era fundamental incentivar a iniciativa privada, principalmente na área da educação superior. Para Lastarria: 1893, isto era visto como uma maneira de garantir a independência do ensino, sobre valores político/partidários do Estado e religiosos (caso das universidades na Europa).

⁹ MOTTA Jr.:1895 p.48 grifo nosso

¹⁰ MOTTA Jr.:1895 p.59 grifo nosso.

¹¹ MOTTA Jr: 1893 p 43 Este é outro trecho de citação quase direta a Lastarria: 1893 p 113.o autor define uma triplice classificação das artes. “as Belas-artes (...) artes uteis ou industriais (...) e as artes compostas”.

¹² Tendo em vista que Motta Jr. promoveu uma grande reforma no ensino, estabelecendo uma ordem de bases liberais, na qual é definido que o ensino primário (para todos) é de

A mudança de Diretoria pode ser outro indicativo favorável para este argumento, já que nela aparece o pintor Almeida Jr., que, como vimos, tinha uma conexão não apenas de amizade mas consultiva dos projetos relacionados ao Monumento do Ipiranga. De alguma maneira, o pintor pode ser compreendido como um aliado na construção da escola. Também o Vice-Presidente indica uma presença de porte político, Ramos de Azevedo, que era o diretor efetivo do Liceu¹³, e que Motta Jr. cita em seus relatórios em outras ocasiões para conferir respeitabilidade aos projetos como, por exemplo, aqueles destinados à Escola Politécnica e ao projeto arquitetônico da Faculdade de Medicina nos relatórios de 1893 e 1894. A presença de Almeida Jr. parece aproximar ainda mais a ideia da escola de Belas Artes do projeto de Cesário Motta para o Liceu, e a de Ramos de Azevedo confere uma confiabilidade que a gestão anterior, mais distante dos interesses dos líderes políticos estaduais, parecia não garantir perante o Congresso e quiçá sobre o próprio Presidente paulista Bernardino de Campos. Soma-se a isso, por fim, a presença de Cerqueira César na diretoria do Liceu, que era o então Vice-Presidente, o que de fato conferia notoriedade, mas também um vínculo fraternal com a instituição, que tinha dentro dos seus quadros um ex-Presidente estadual, do mesmo grupo político que então dava apoio à aquela agremiação.

Apesar da saída de Cesário Motta da Secretaria do Interior no início de 1895, foi ele o responsável pela estruturação básica do Museu Paulista. É importante frisar que a cerimônia de sua abertura, em 7 de setembro de 1895, ocorreu no Salão Nobre na qual haviam expostos além do quadro de Pedro Américo, ilustrativo da Independência, um conjunto heterogêneo de pinturas, em que constavam os caipiras de Almeida Jr., a paisagem de Parreiras, e a natureza morta de Pedro Alexandrino¹⁴[FIG. 1-7]. Ou seja, o conjunto aponta para uma galeria em que todos os gêneros acadêmicos estariam ali representados e não apenas o gênero

obrigação do Estado, enquanto, como observado acima, o ensino profissional deveria ser de iniciativa particular para maior independência, mas que, na ausência de incentivo privado o Estado deveria assumir a responsabilidade. Indica que a escola primária no Liceu estava deslocada do projeto de Motta Jr. Neste sentido Lastarria: 1893 p.121 “Deduz-se com razão destes princípios que a ação do Estado não tem de animar o cultivo das ciências e artes se não nos casos em que o interesse coletivo justifica a aplicação do dinheiro dos contribuintes.”

¹³ Francisco de Paula Ramos de Azevedo, reputado arquiteto, grande empreendedor Paulista é fundamental para diversas instituições, e tem papel fundamental de transformação do Liceu neste período, seu escritório foi responsável pelo projeto do prédio do Liceu na praça da Luz, onde hoje se encontra a Pinacoteca do Estado.

¹⁴ IHERING: 1895 Revista do Museu Paulista p. 16. “Ornamentavam-lhe as paredes, num destaque vigoroso, o quadro <<Independência>>, do pintor brasileiro Pedro Américo; o <<Paulista>>, de Almeida Jr. ; <<Manhã de inverno>>, de Antonio Parreiras; telas de Pedro Alexandrino e de outros pintores brasileiros.

histórico, celebrativo da Independência. O que depreendemos deste conjunto não são apenas as inovações narrativas apontadas no capítulo anterior, mas também é possível afirmar sua condição de dar visualidade pública para o conjunto de “belas-artistas” em seus gêneros de pintura, e que abarcavam as três disciplinas consideradas básicas pelo projeto de criação da escola de belas-artistas do próprio Cesário Motta, o “histórico”, a cena de “gênero” e a “paisagem”.

Se na passagem de Cesário Motta pela Secretaria o projeto de conversão do Liceu para uma escola de belas-artistas não estava ainda suficientemente amadurecido ou claro em seus textos, na curta gestão de Alfredo Pujol de 1895 (para completar o quadriênio que Cesário Motta não terminara), isso ficou bem mais fortalecido:

Conferenciei algumas vezes com o sr. dr. Ramos de Azevedo, digno membro da directoria encarregado da organização dos novos programas especiaes de artes e officios.

Era meu intento, aproveitando-me da disposição da lei de 4 de Dezembro, - que sujeita o Lyceu de Artes e Officios à fiscalisação do Governo, - promover a creação do curso de Bellas-Artes n'esse estabelecimento, pelo ensido de musica, pintura, esculptura, architectura e gravura.” (...)

E posso affirmar que não serão estereis os beneficios deitos pelo Estado ao Lyceu de Artes e Officios: elle nos dará em troca resultados proveitosos, desde que, n'um predio apropriado, possa dar elasticidade ao programma de ensino profissional que pretende adoptar, de accordo com o Governo. ¹⁵

Portanto, é possível afirmar que a criação de um curso de belas-artistas estava sendo atribuído à iniciativa privada no Liceu, o que ainda não havia ocorrido até então. Em um livro em 1934 (espécie de síntese histórica do Liceu), Ricardo Severo, Diretor que substituiu Ramos de Azevedo na condução do Liceu, afirmava o seguinte sobre a reforma do Liceu em 1895:

Com efeito a sua finalidade superior está traçada, como sobre um plano geometral, no programa para o **Novo Liceu** afixado pela Diretoria de 1895. Sob o título **Reformas do Ensino**, “a diretoria julga da maior conveniência a ampliação do programa do ensino, introduzindo-se novas disciplinas no curso secundário, e muito especialmente uma reforma radical nos Estatutos e Regulamento do Liceu. Confiando no apoio que o Governo do Estado tem dispensado ao Liceu, a diretoria espera que esta instituição seja o primeiro passo para a futura **Escola de Belas Artes de São Paulo**”. ¹⁶

¹⁵ PUJOL: 1896 p.65

¹⁶ SEVERO: 1934 p. 32; grifos meus.

As aspas dentro do texto não possuem referência, mas são possivelmente de um texto de época, o que deixa claro as intenções de Pujol e do Estado em fundar a escola de belas-artes no Liceu de Artes e Ofícios. Havia, portanto, uma expectativa do executivo do Governo do Estado de que o Congresso apoiaria o projeto, tanto do prédio quanto dos cursos, legados à responsabilidade executiva de Ramos de Azevedo, o que viria por fim a acontecer em 28 de agosto de 1895 quando foi aprovada a Lei n. 325, enviada para discussão no Congresso pelo Deputado José Cardoso de Almeida¹⁷ que concedia o terreno para a construção da sede do Liceu em frente ao “Jardim Publico”¹⁸.

Os jornais apontam para uma discussão em que alguns pretendiam inviabilizar o projeto de expansão do liceu, visto que havia uma opinião corrente de que se deveria ter mais cautela com a formação de cursos “superiores”, concentrando as verbas públicas na organização do ciclo básico e secundário. Mas a lei passou, e com a condição de que o edifício estivesse pronto em no máximo 5 anos, se não o benefício seria revogado. O Liceu passou ocupar o novo prédio em 1900, mas, como é notório, a edificação nunca foi concluída, sendo possível que sua ocupação tenha se iniciado devido ao prazo fixado na lei de concessão do terreno. O orçamento do Estado para o ano de 1901, por exemplo, mantinha uma dotação de verba de 80 contos de réis “para as obras do Liceu de Artes e Ofícios da Capital”, indicando claramente a consciência da condição inacabada da nova sede após a sua abertura.

Ainda é interessante notar que a reforma do ensino e os atributos do Liceu foram bastante noticiados durante o ano de 1895. A primeira notícia é do *Correio Paulistano* de fevereiro de 1895:

Acha-se concluído o edificio destinado á Eschola Modelo, sito na avenida Tiradentes (...) O nosso Lyceu d'Artes e Officios, que actualmente está sob a direcção do vice-presidente do Estado Dr. Cerqueira Cesar, (...) vai passar por grandes reformar e entrar em phase de desenvolvimento util. Na minha opinião e pelo que conheço das intenções da sua actual directoria, o Lyceu de Artes e Officios vae ser a celula de onde em breve surgirá a nossa academia de bellas-artes.¹⁹

¹⁷ Cardoso de Almeida será em 1905 responsável pela transferência dos quadros do Museu Paulista para a Pinacoteca, quando então era secretário da Justiça e do Interior. Ver. SÃO PAULO, Petição, Projeto nº177 de 1895. *Fica o governo autorizado a conceder ao Liceu de Artes e Ofícios da capital, uma área de terreno em ponte do Jardim Público, para a construção do novo edificio*. ALESP acervo histórico.

¹⁸ SÃO PAULO, Lei nº 352, de 28/08/1895 - “*Autoriza o Governo a conceder ao Lyceu de Artes e Officios da capital, mediante as condições que julgar convenientes, a área de terreno em frente ao Jardim Publico, necessária para a construção do novo edificio.*” ALESP acervo histórico. Assinada por Bernardino de Campos e João Alves Rubião (secretário da Fazenda).

¹⁹ A INSTRUÇÃO EM S. PAULO. *Correio Paulistano*. 13 de fevereiro de 1895. por Garcia Redondo.

Em nota de abril de 1895, o mesmo jornal parece esclarecer que o projeto do governo era transformar o bairro da Luz numa “espécie de federação escolar”, reunindo o ginásio, a Escola Politécnica, a Escola modelo, a futura Escola de Medicina e o Liceu, este que era “certamente o ponto de partida para a escola de Bellas Artes.”²⁰ Por fim, num texto de defesa das ações do governo referente à transformação da educação no Estado, há uma associação entre a “galeria artística” e o Liceu, bem como com toda a estrutura que estava sendo ali criada:

São Paulo, obtida sua autonomia, tratou, em materia de instrucção, de começar pelo principio:- organisou o ensino e a educação primaria, não esquecendo a instrucção secundaria e a superior. (...)

Querem os criticos que se cuide de institutos artisticos? Pois esperem que ha de ser o meio elevado, que a instrucção difundida vae crear (...)

Nota-se entretanto, que já temos iniciada uma galeria de bellas artes, que o Lyceu de Artes e Ofícios reformado é o embryão de uma eschola na qual se cultivarão as differentes applicações do Bello.²¹

Portanto, apesar de haver contradições a respeito do tamanho, ou da necessidade da criação de uma academia de belas artes, ela estava nos projetos do governo. Para os articulistas da época, a criação de uma galeria artística no Museu Paulista era parte integrante do projeto de fomentos das artes visuais em São Paulo²² fazendo uma remissão ao discurso do próprio Cesário Motta. Mesmo que neste momento indiretamente ligados, eles formam em conjunto o embrião de constituição da engrenagem de ensino, produção e aquisição de obras de arte e pode ser determinante para as aquisições da coleção, veremos ainda este aspecto na segunda parte deste capítulo e no terceiro capítulo.

Em uma nota de OESP do ano seguinte, é confirmado que a verba destinada a construção do edifício do Liceu tinha como fundamento “um plano de melhoramento do ensino, principalmente o das bellas-artes”²³. Somando esses fatores, aparentemente a diretoria do Liceu agiu de maneira a confluir com as notícias dos jornais, que tinham

²⁰ O RELATORIO DO SECRETARIO DO INTERIOR IV. Correio Paulistano. 17 de abril de 1895. capa.

²¹ LIGEIOS REPAROS. Correio Paulistano. 13 de agosto de 1895. capa.

²² Vimos referencia semelhante no texto referente a exposição de Antonio Parreiras no capítulo anterior: “o nosso povo, que só agora, com a grande e radical reforma do ensino do Estado, começa a receber uma educação artistica, já se vae deliciando, nestas exposições francas e gratuitas(...)

(...)Com esta tendencia nativa do povo paulista para o progresso, para o adeantamento rapido (...) é provavel que algumas galerias artisticas comecem a formar-se, tanto mais que o próprio Estado já deu um exemplo estimulante posto que modesto, com o inicio da galeria do Museu do Ypiranga” EXPOSIÇÃO DE QUADROS. OESP. 29 de agosto de 1894.

²³ NOTAS E INFORMAÇÕES. OESP. 24 de janeiro de 1896. capa.

como centro o projeto do governo de usar a instituição como preambulo de uma academia. No entanto, como a própria estrutura ainda não estava constituída, era tácito que havia a necessidade de um corpo de artistas gabaritados e reconhecidos para o desenvolvimento da escola. É preciso lembrar aqui que Almeida Jr. era o único pintor de “renome” presente na capital até então²⁴, pois que Oscar Pereira da Silva (1865-1939) se fixaria na cidade apenas em 1895²⁵, e logo se tornaria professor do Liceu, e Berthe Worms (1868-1937) só chegaria em São Paulo no ano anterior. Antes mesmo da pintora se estabelecer na capital, já havia notícias informando de sua chegada e do curso de pintura que abriria na cidade²⁶. Portanto, formar outros artistas para oxigenar o ambiente artístico da cidade era pertinente às novas atribuições do Liceu, como foi o caso dos primeiros incentivos do tipo pensionato artístico, outra iniciativa sinérgica à formação de uma coleção de pintura no Museu Paulista.

O pensionato artístico, ou seja, o auxílio do governo paulista para pintores e escultores estudarem artes na AIBA, depois ENBA, e/ou no exterior, já se esboçara sob o Império, quando Pedro Alexandrino recebeu uma bolsa de estudos “provincial”, em 1887, para estudar pintura na Academia Imperial²⁷. Em 1894, foi adquirida pelo governo sua natureza morta premiada no salão de Belas Artes da capital daquele ano e, em 1896, o pintor recebeu uma nova bolsa para realizar estudos na Europa, retornando apenas em 1904. Esse tipo de fomento visava formar artistas vinculados por nascimento ao Estado e pretendia arregimentar um grupo de artistas profissionais locais. Apesar de baseado no auxílio dado como prêmio instituído na AIBA desde 1845, a bolsa de São Paulo não passava por um “sistema de ensino”, ou seja, não havia um salão em que era escolhido o melhor. As escolhas eram feitas de maneira clientelista dentro do pequeno grupo da elite dirigente. A Lei n. 90 de 12 de setembro de 1892²⁸, que regularizava as bolsas de

²⁴ Benedito Calixto (1853-1927) fixara residência em São Vicente, apesar de participar do circuito de encomendas da capital, o que inviabilizava sua presença como professor.

²⁵ Ver LIMA Jr., 2015, p. 84.

²⁶ PINTORA. OESP. 19 de Setembro de 1894. capa. “Sabemos que brevemente virá fixar residência nesta capital, onde pretende fundar um curso de desenho e pintura, a exma. Sra. d. Bertha Worms, distinta artista pintora, diplomada pela Academia de Bellas Artes de Paris(...)”

²⁷ Há referências não conclusivas de que Almeida Júnior também recebeu apoio do governo provincial para estudar, primeiramente, no Rio de Janeiro na AIBA e depois em seus primeiros anos de Paris. Ver. PITTA 2013.

²⁸ SÃO PAULO, Lei n. 90, de 12 de Setembro de 1892 “*Auctoriza subvenção a moços para o estudo de musica, pintura e esculptura*” ALESP acervo histórico.: “**Artigo 1.º** - Fica o Presidente do Estado auctorizado a despender annualmente até á quantia de dez contos de réis (10:000\$000), para subvencionar na Europa a moços de reconhecidas aptidões para musica, pintura e esculptura. / **Artigo 2.º** - Só podem gosar deste favor paulistas natos.”

estudos na Europa, foi assinada pelo Secretário do Interior Vicente de Carvalho, anterior a Cesario Motta. No texto da lei, não há menção à como seria qualificado e distribuído o auxílio. Nota-se também, que não há nos relatórios de Cesário Motta nenhuma menção a este sistema de educação no exterior para artistas. Já em 1895, com Pujol na Secretaria, retoma-se esse programa e é oferecido o benefício a Pedro Alexandrino. A omissão de Cesário Motta é uma clara discordância desse método, já que havia verba destinada ao projeto desde a Lei de 1892. Pujol, ao contrário, ainda sugere que estaria em consonância com o Presidente do Estado — “De accordo com o desejo que manifestastes de dar execução à Lei n. 90”²⁹ — ao retomar o fomento aos artistas. Isso pode revelar que Cesário Motta tinha discordância com a Presidência do Estado acerca do “pensionato” e talvez sobre o pintor Pedro Alexandrino³⁰, ou mesmo, que as pensões poderiam enfraquecer a criação de uma escola de Belas Artes em São Paulo. No período de 1896-1904 também receberia bolsa a escultora Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) em 1898³¹, para estudar na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Com o estímulo inicial de Pujol, o sistema de pensão, além de visar a formação de novos artistas que não poderiam realizar seus estudos em São Paulo pela própria falta de uma escola adequada, acabou resultando também em um outro método de aquisição de obras para a “galeria artística” do Museu Paulista. Pedro Alexandrino enviou quase uma tela por ano de sua estadia na Europa, embora esta retribuição não estivesse prescrita em lei³² o que leva a crer que houve um acordo informal com os bolsistas. A Lei também não instituíra uma comissão de avaliação do desempenho do artista, pelo que isso ocorria mediante a observação dos quadros enviados e a circulação da informação por meio dos jornais³³. Havia, portanto, uma espécie de crivo público, de maneira orgânica sem uma estrutura no âmbito do próprio governo. Caso ainda mais interessante é o de Nicolina Vaz de Assis, que enviou em 1901 um gesso para o Museu Paulista³⁴ e em 1903 duas outras esculturas, que a

²⁹ PUJOL: 1896 p. 79

³⁰ Foi observado anteriormente uma sinceridade desmedida com relação a Pedro Alexandrino na aquisição de sua obra em 1894.

³¹ SÃO PAULO, Lei n. 530, de 16 de junho de 1898 “*Concede uma pensão a d. Nicolina Vaz de Assis, para continuar seus estudos de escultura*” ALESP acervo histórico, 1898.

³² A regulamentação do “Pensionato Artístico” só ocorreria em 1912, na qual criavam-se contra partidas dos beneficiados.

³³ O Pensionato Artístico só seria regulamentado em 1912, ver. Capítulo 3.

³⁴ BUENO, Bento. Ofício n. 4, São Paulo, 11 de janeiro de 1901, Sec. do Interior destinado ao Diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206. “Afim de figurar nas galerias desse Estabelecimento, remetto-vos o Busto offerecido ao Estado pela Exma Sra. D. Nicolina Vaz de Assis.”

Secretaria do Interior decidiu enviar ao Liceu e não para o Museu: “O Sr. Secretario do interior remetteu ao Lyceu de Artes e Officios desta capital, dois trabalhos de gesso feitos e offerecidos ao governo do Estado pela pensionista d. Nicolina Vaz de Assis(...)”³⁵. Não é difícil compreender essa decisão do governo, pois afinal o Liceu, em sua escola, precisava de modelos em gesso para suas aulas. Veremos no terceiro capítulo, que o Liceu utilizava a coleção de gessos como base modelar para o ensino do desenho e que as telas da Pinacoteca do Estado ficaram expostas junto com a gipsoteca no edifício do Liceu. Portanto é plausível compreender a dimensão modelar das obras da “galeria artística” dentro da engrenagem do Estado de emulação da produção e do aprendizado artístico.

2.2 Modos de aquisição e a ampliação heterogênea da coleção de artes

Podemos compreender que há três modos de aquisição de obras para a galeria artística durante a primeira década do Museu Paulista: a doação feita pelos artistas, como os casos avaliados no primeiro capítulo das telas *Leitura* de Almeida Jr e *Manhã de inverno* de Parreiras [FIG. 5;6]; as entradas advindas de contrapartidas de bolsas de estudo de Pedro Alexandrino e, a mais relevante quantitativamente, as compras realizadas pelo Estado. Dentre essas compras, há as encomendas que foram realizadas para o “panteão” / “galeria histórica”, com dinâmica e tratamentos diferentes desencadeadas por parte do Museu e ou do Estado.

As doações foram realizadas em 1894, pelos próprios artistas autores das telas. Tendo em vista que as coleções privadas ainda eram incipientes e estavam apenas começando a se formar e criar um mercado ascendente em São Paulo³⁶, não ofereciam suporte à galeria artística e não há registro de doação por parte de particular neste momento. Nos jornais de então, há reiterados pedidos de atenção da elite de São Paulo para as exposições locais, sugerindo-se aos particulares que formassem coleções, o que demonstra ter havido a noção de uma emulação “primária” mas não em relação ao Museu³⁷. Essa restrição difere, aliás, do que aconteceu na seção de história ou na de ciências naturais, nas quais é possível observar uma assiduidade de doadores

³⁵ NOTAS E INFORMAÇÕES. OESP. 14 de Abril de 1903. Observamos que os dois envios tanto o de 1901 quanto o 1903 o secretário era o mesmo Bento Bueno, no entanto em 1903 o governador era novamente Bernardino de Campos, fundador do Museu Paulista junto com Motta Jr. e Pujol.

³⁶ Ver. NASCIMENTO: 2009, ROSSI: 2001 e RIBEIRO:1992

³⁷ No capítulo 1 foi observado em notícia do OESP, sobre a doação de Antonio Parreiras, que a galeria artística do museu era colocada em pé de igualdade no circuito artístico local, indicando que ambos deveriam preocupar-se em emular as artes e constituir grandes coleções.

particulares nos relatórios do Museu Paulista. A inexistência de doações artísticas pode advir também de uma falta de estímulo governamental e curatorial do Museu.

Quanto às entradas realizadas pelas obras enviadas pelos artistas que gozavam da bolsa de estudos, elas formam um bloco quase apenas composto por obras de Pedro Alexandrino, único bolsista de pintura até 1904³⁸, sendo única exceção a já mencionada escultura da também bolsista Nicolina Vaz de Assis, doada em 1901³⁹.

Já as compras dividem-se em dois segmentos: as encomendas e as compras de quadros já disponíveis no mercado. As encomendas foram realizadas apenas para quadros que deveriam compor a coleção do “panteão”, e foram realizados por Benedito Calixto, sendo adquiridos entre 1901 e 1903⁴⁰. É deste pintor, aliás, a tela denominada *Inundação da Várzea do Carmo* [FIG. 2], com quatro metros de comprimento, adquirida em 1892, antes mesmo do Museu ter sido criado. Seu conteúdo, bastante descritivo, é composto de um panorama descortinado do centro da cidade de São Paulo em direção ao Leste, em que se vê o efeito do transbordamento do rio Tamanduateí e, que ao fundo, a região do Braz, era um novo horizonte de instalações em que estavam instaladas algumas das primeiras indústrias e de projetos urbanísticos como a passagem e a linha férrea dos ingleses. Não há indicações de onde estava alocada no Monumento do Ipiranga.

As primeiras compras destinadas especificamente para a “galeria artística” do Museu Paulista são as duas telas de Almeida Jr. de tema caipira — *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* — e *Cozinha Caipira* de Pedro Alexandrino [FIG 3;4;7], compradas em 1894. Em 7 julho de 1894, foi homologada uma lei que destinava 10.000\$000 de réis para o Secretário do Interior realizar “despesas eventuais”⁴¹, e essas telas podem ter sido adquiridas com por meio deste dispositivo suplementar. É particularmente evidente que se dava poder de decisão total ao Secretário, não sendo exigida a corroboração por parte de uma comissão como havia sido mencionado no decreto regulatório de 1894⁴².

³⁸ No período de 1892 à 1905 as bolsas eram destinadas à apenas um cidadão por categoria, ou seja, um de pintura, um de esculta e um de música.

³⁹ Como observado anteriormente, a artista ainda enviou dois gessos no período que foram remetidos pelo governo para o Liceu de Artes e Ofícios.

⁴⁰ Ver. MORAES: 2008. Os retratos até 1905 foram todos encomendados a Benedicto Calixto. Outras telas são difíceis de corroborar que eram encomendas, como é o caso de *Partida da Monção* de Almeida Junior, Ver. PITTA: 2013

⁴¹ SÃO PAULO, Lei n. 287, de 7 de Julho de 1894 “*Auctoriza o Governo do Estado a abrir um credito de 10:000\$000, pela Secretaria do Interior, para refazer na verba do orçamento do anno passado «Despesas eventuaes» igual quantia para o pagamento do quadro de Benedicto Calixto.*” ALESP Acervo histórico. 1894.

⁴² Veremos adiante que sequer o diretor do Museu era consultado quando tratavam-se de aquisições destinadas à “galeria artística”.

A partir de 1895, a lei orçamentária (que previa o que seria realizado em 1896) mencionava o valor de 82 contos de réis para o Museu e em sua descrição aparece uma dotação sob o termo “galeria artística”. Na lei orçamentária seguinte, de 1896 para 1897, aparece a menção “aquisições de quadros e bustos” e um valor total para o Museu de 88 contos de réis. A lei orçamentária de 1898 apresenta uma alteração, pois a descrição específica que destinava verba aos quadros ou à galeria desaparece, restringindo-se apenas ao pessoal e à manutenção do prédio, num valor total de 42 contos de réis para o Museu, a metade do valor das leis anteriores. Esta situação se manteve inalterada até a transferência de acervo que ocorreria em 1905 para a criação da Pinacoteca e não impediu novas aquisições. Por meio da Tabela I abaixo é possível perceber que as aquisições foram realizadas de maneira paulatina, pois a soma das obras que entraram para o Museu entre 1894 e 1904 chega a apenas 29 obras, com uma média de três telas por ano:

TABELA I — Obras de arte adquiridas de 1887 até 1904 para o Museu Paulista (as obras que foram transferidas para a Pinacoteca do Estado em 1905 estão assinaladas com 3 asteriscos)

Ano	Forma de Aquisição	Autor e Obra	Dimensão	Valor da Compra
1887	compra	Pedro Américo – <i>Independência ou morte</i> , 1888 [FIG. 1]	415 x 760 cm	30.000\$000
1892	compra	Benedito Calixto – <i>Inundação da Varzea do Carmo</i> , 1892 [FIG. 2]	125 x 400 cm	10.000\$000
1894	doação do artista	Antonio Parreiras – <i>Manhã de Inverno</i> , 1894 ⁴³ [FIG. 5]***	102 x 152 cm	—
1894	doação do artista	Almeida Jr. – <i>Leitura</i> , 1892 [FIG. 6]***	95 x 141 cm	—
1894	compra	Almeida Jr. – <i>Amolação interrompida</i> , 1894 [FIG. 3]***	200 x 140 cm	5.000\$000
1894	compra	Almeida Jr. – <i>Caipira picando fumo</i> , 1893 ⁴⁴ [FIG. 4]***	200 x 140 cm	5.000\$000
1894	compra	Pedro Alexandrino – <i>Cozinha na Roça</i> , 1894 [FIG. 7]***	131 x 111 cm	2.000\$000
1895	compra	Berth Worms – <i>Carta do Netinho</i> 1895 [FIG. 8]***	98,5 X 84 cm	3.900\$000
1895	compra	Berth Worms – <i>Saudades de Napoles</i> , 1895 ⁴⁵ [FIG. 9]**8	82 x 66 cm	

⁴³ O Estado de São Paulo, 7 de setembro de 1894 (APUD) NASCIMENTO: 2013 pág. 36

⁴⁴ Segundo Correio Paulistano de 24/12/1905 as duas telas adquiridas em 1894 de Almeida Jr. custaram 5000\$000 cada.

⁴⁵ Segundo IHERING: 1896 (APUD) BUENO: 1897 p.6 as duas telas de Berth Worms foram compradas por 3900\$000

Ano	Forma de Aquisição	Autor e Obra	Dimensão	Valor da Compra
1896	compra	Oscar Pereira da Silva – <i>Infância de Giotto</i> , 1895 ⁴⁶ ***	138 x 75 cm	3.000\$000
1896	compra	Autor Desconhecido – <i>Retrato de Diogo Feijó</i> ⁴⁷ [FIG. 11]	57 x 48 cm	1.000\$000 (incluindo outros objetos de Feijó)
1898	doação (pensionista)	Pedro Alexandrino – <i>Natureza-morta</i> (não identificada) ⁴⁸ ***	—	—
1898	compra	Benjamin Parlagreco – <i>Na roça</i> ⁴⁹ [FIG. 12] ***	75 x 109 cm	2.800\$000
1900	doação (pensionista)	Pedro Alexandrino – <i>Natureza-morta</i> (não identificada) ⁵⁰ ***	—	—
1900	doação/ compra	Benedito Calixto – <i>Fundação de São Vicente</i> , 1900 [FIG. 13]	188 x 399 cm	*10.000\$000 (pago em 1906)
1901	doação (pensionista)	Nicolina Vaz de Assis – <i>Gesso de criança</i>	—	—
1901	doação (pensionista)	Pedro Alexandrino – <i>Ostras e cobres</i> ⁵¹ [FIG. 14] ***	79 x 107	—
1901	compra	Almeida Jr. – <i>Partida da Monção</i> , 1897 ⁵² [FIG. 15] ***	390 x 640 cm	30.000\$000
1902	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – <i>Retrato de D. Pedro I</i> , 1902 [FIG. 16]	141 x 100 cm	1.000\$000
1902	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – <i>Retrato do Pe. José de Anchieta</i> , 1902 ⁵³ [FIG. 17]	141 x 100 cm	1.000\$000
1902	compra	Benjamin Parlagreco – <i>Piteiras</i> [FIG. 18] ***	36 x 52 cm	3.700\$000
1902	compra	Benjamin Parlagreco – <i>Galinhas e Pintinhos (Abrigo Materno)</i> ⁵⁴ [FIG. 19] ***	45 x 62 cm	
1902	compra	Oscar Pereira da Silva – <i>O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral</i> , 1900 ⁵⁵ [FIG. 20] ***	190 x 330 cm	8.000\$000
1902	doação (pensionista)	Pedro Alexandrino – <i>Flores e frutas</i> ⁵⁶ [FIG. 21] ***	69 x 124 cm	—

⁴⁶ Segundo IHERING: 1896 (APUD) BUENO: 1897 p.6 a tela de Oscar Pereira da Silva foi adquirida por 3000\$000.

⁴⁷ Segundo IHERING: 1896 (APUD) BUENO: 1897 p.6 Segundo o relatório: “o retrato do senador Diogo Feijó, aquisição das mais apreciadas pela autenticidade do quadro”. Ao que consta no acervo do Museu Paulista, provavelmente uma pequena pintura oval de Diogo Feijó sem autoria e sem data.

⁴⁸ Ver. MORAES: 2008 ver, imagens das obras não identificadas de Alexandrino [FIG. 28; 29]

⁴⁹ Segundo QUEIROZ: 1898 p.53 a obra de Parlagreco foi comprada por 2800\$000.

⁵⁰ Ver. MORAES: 2008

⁵¹ Ver. MORAES: 2008

⁵² Segundo decreto citado acima esta obra de Almeida Jr. custou. 30000\$000.

⁵³ Ambos os quadros são encomendas de 1901 e chegam ao museu no início de 1902.

⁵⁴ Segundo Correio Paulistano de 24/12/1905 as duas telas de Parlagreco custaram 3700\$000

⁵⁵ Segundo Correio Paulistano de 24/12/1905 “Descoberta do Brasil” custou 8000\$000.

⁵⁶ Ver. MORAES: 2008.

Ano	Forma de Aquisição	Autor e Obra	Dimensão	Valor da Compra
1902	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva, 1902 [FIG. 22]	100 x 140 cm	2500\$000
1902	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – Retrato de Bartholomeu de Gusmão, 1902 [FIG. 23]	100 x 140 cm	
1903	compra	Antonio Ferrigno - <i>Mulata Quitandeira</i> ⁵⁷ [FIG. 25] ***	181 x 126 cm	3.000\$000
1903	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – Retrato de Domingos J. Velho e seu ajudante, 1903 [FIG. 24]	100 x 140 cm	Não consta
1903	compra (por encomenda)	Benedito Calixto – Retrato de Vicente Táques Góes Aranha, Sargento Mór de Itu, 1903	—	Não consta
1903	compra	Antonio Parreiras - <i>Bahia Cabralia</i> , 1900 ⁵⁸ [FIG. 26] ***	120 x 84 cm	Não consta
1904	doação (pensionista)	Pedro Alexandrino – <i>Flores e doces</i> , 1899 [FIG. 27] ***	87 x 115 cm	—

Os valores orçamentários dispendidos com compras oscilam significativamente entre 1894 e 1904, visto que entre o ano de 1899-1901 não houve nenhum gasto com obras de arte custeado pelo orçamento do Museu, visto que mesmo a *Partida da Monção* é adquirida por meio de decreto. É importante notar que esse último período, em que ocorre uma diminuição radical do orçamento do Museu, coincide com o governo de Fernando Prestes, que substituiu Campos Sales e que teve como Secretário do Interior José Pereira de Queiroz. É possível que essa decisão tenha sido tomada exclusivamente pelos deputados; no entanto, é importante lembrar que José Pereira de Queiroz foi um dos que se posicionou contrariamente ao governo ceder o terreno para a construção do Liceu de Artes e Ofícios, ora argumentando que o terreno era de responsabilidade da Prefeitura, ora afirmando que o Estado tinha de se preocupar com o ensino básico da população. Suas manifestações parecem mesmo demonstrar a vontade de colocar entraves aos projetos relacionados a educação secundária e em especial ao Liceu. A retomada de compras coincide com o início da gestão estadual de Francisco de Paula Rodrigues Alves, em 1901, e de Bento Bueno como seu Secretário do Interior, outro político que fez parte do conselho do Liceu, além de ser membro fundador do IHGSP. Bento Bueno, responsável pelo incremento da coleção a partir de 1901, que foi bastante vultosa, permaneceu no cargo até 1904, quando foi substituído por Cardoso de Almeida.

As pinturas adquiridas revelam uma multiplicidade de gêneros e que havia definições pouco claras sobre sua finalidade. Foi observado primeiramente que as

⁵⁷ Segundo Correio Paulistano de 24/12/1905 a tela de Ferrigno custou 3000\$000.

⁵⁸ Correio Paulistano, 10 de abril de 1904 (APUD) NASCIMENTO: 2013 pág. 36

obras reunidas no Salão de Honra eram de gêneros variados incluindo natureza-morta, paisagem, as cenas de gênero de Almeida Jr. que ladeavam a grande tela histórica de Pedro Américo. É possível inferir que o sentido desta variedade emanava do interesse por uma composição didática do Salão, no qual todos os gêneros deveriam estar presentes. Por outro lado, é preciso compreender que a cena de gênero não é um atributo “acadêmico” por excelência, ela é adventícia, no final do século XIX, da crítica realista e naturalista à própria tradição clássica. Portanto, o didatismo não é de todo tradicionalista, mas estava conectado com as correntes da pintura vigente dos próprios autores nacionais.

No final do ano de 1895, Berthe Worms, ainda recém chegada ao Brasil, fez sua segunda exposição, na qual apresentara as telas *Carta do Netinho*⁵⁹ e *Saudades de Nápoles* [FIG. 8; 9], duas telas que seriam adquiridas para o Museu Paulista no mesmo ano. O jornal *O Commercio de São Paulo* publicou um longo texto crítico sobre essa exposição e em especial sobre a *Carta do netinho*. Nele consta uma descrição episódica sobre uma senhora italiana que é identificada na tela, segundo a descrição a representação sugere a mulher “Honesta, trabalhadora infatigável, a boa Italiana [que] era por todos estimada e sobretudo pelo fazendeiro, que via nella o último descendente dos primeiros colonos que com o trabalho livre lhe tinham tornado preciosas as terras até então abandonadas”, assim o texto identifica na pintura de Worms a primeira geração de colonos italianos imigrados que foram trabalhar nas fazendas de São Paulo. Além disso o autor sugere que a tela evoca seus sentimentos e sua memória:

Porque é a verdade vista através de um temperamento de artista verdadeiro, sem o veio opalino da desorientada *escola* que hoje domina na capital da Republica.(...)

(...) nenhum artista tem obrigação de transportar para a tela muitas leguas de paisagens e que a arte moderna não admite mais aqueles quadros onde figuram muitas vezes uma cidade inteira, uma floresta interminável, cheia de cabanas de bicharia, de caçadores, de mil cousas, que só serviam para encher os olhos dos leigos(...)

Mais adiante a matéria ainda tece elogios a Pedro Alexandrino, e que ambos deveriam prosseguir “no caminho da verdade, não se afastando nunca do natural e mais tarde, no pedestal da *escola* paulista, a arte escreverá em letras de ouro os nomes de Berthe Worms e de Pedro Alexandrino.” Escola aqui é algo compreendido

⁵⁹ Atualmente está no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

como um estilo local que se diferencia daquele advindo do Rio de Janeiro⁶⁰. É possível denotar um raciocínio no qual a pintura de uma estrangeira recém-chegada e outro pintor formado localmente serão formadores de uma “tradição” paulista de estilo de pintura, mais moderna do que àquela em voga na capital do País, possivelmente herdeiros das proposições de Almeida Jr.. Tal inovação e liderança era semelhante àquela que se pretendia para outras dimensões da vida cultura paulista de se sobrepor à da capital federal nessa mesma época⁶¹. Era ela, contudo, um tipo popular e ao mesmo tempo uma mulher leitora, algo que a associava simultaneamente com as telas de Almeida Jr que estavam no Museu. Nela estão presentes os aspectos “humanos”, ou seja, a representação objetiva de “sujeitos”. E, neste caso, a desenraizada italiana sinaliza uma condição simultânea de ruptura e vínculo com seu passado, fulcro do debate associado ao desaparecimento cultural/étnico do caipira.

Já a pintura *Saudades de Nápoles*, também adquirida por Pujol para o Museu, representa um jovem, provavelmente um engraxate, vestindo roupas rotas e ilustrando, talvez, a saudade de alguém ainda jovem, que possivelmente chegara havia pouco em São Paulo. Seu corpo flexionado sobre sua caixa e o olhar vago que se dirige ao encontro do espectador parecem reforçar uma sensação de certo abatimento por estar o retratado longe de sua cidade natal, numa outra evocação nostálgica, semelhante a presente no quadro da velha leitora. As duas telas de Worms, também ela uma imigrante⁶², remetem, portanto, a tipos ligados à imigração, questão delicada em São Paulo por conta das tensões advindas tanto das novas formas de exploração do trabalho quanto da drástica alteração da composição cultural da população. Esses temas não afugentaram o interesse governamental, que viu na excelência das telas produzidas aqui uma justificativa

⁶⁰ Sobre o uso do termo escola, para compreensão de uma “tradição” e “identificação” do conjunto de trabalhos produzidos em um país ou cidade. Ver. SQUEEF: 2012 pág. 119

⁶¹ É possível que esse desejo de sobrepor à capital carioca seja bem ilustrado pelo IHGSP, que dava a São Paulo e aos paulistas posição de vanguarda no país, e não deveria, portanto, ser diferente com relação à cultura. Ver FERREIRA: 2002 pág. 109 “Depois de setenta anos de debates indianistas e regionalismos românticos, sob a proteção da Coroa, caberia a eles [fundadores do IHGSP] visitar os marcos da nacionalidade com outros olhos e novo patrocínio. (...) vitoriosa a República, era de São Paulo que seus sócios pretendiam irradiar suas luzes, não só no espaço regional, como em toda a nação.”

⁶² Berthe Worms era antes de seu casamento Anna Clémence Berthe Abraham, casou-se em Paris com o dentista brasileiro Fernando Worms. Ver. SIMIONI: 2008 pág. 231. No entanto, apesar de ter realizado sua formação artística em Paris, a grande capital do século XIX, a sua cidade natal é Uckange, uma pequena vila na fronteira com a Bélgica. É possível, portanto, que a artista nutrisse uma identificação com a situação dos emigrados italianos das pequenas províncias do sul da Itália. Nota-se também que essas telas são produzidas aqui em São Paulo, ambas datam de 1895 quando a artista já estava em São Paulo a pelo menos um ano, o que pode reforçar a ideia expressa no jornal *O Commercio de São Paulo* de que a representação é de imigrante.

oficial para sua compra. Conforme notícia de dezembro de 1895, a exposição de Berthe Worms foi inaugurada com a presença do Presidente do Estado e de seu Secretário do Interior⁶³, em seu relatório, Pujol destaca a motivação da aquisição:

Adquiri para a galeria artistica do Museu dois magnificos quadros: *Saudades de Napoles* e *A Carta do Netinho*, ambos da apreciada pintora D. Bertha Worms.

Pouco a pouco se irá augmentando esta galeria, convindo, porém, que **de preferencia se comprem quadros de artistas que trabalham no meio paulista.**

Por essa forma animaremos as vocações, despertando a emulação entre os nossos artistas.⁶⁴

Entravam assim na “galeria artística” do Museu Paulista mais duas obras com cenas de gênero, sem nenhuma conexão direta com a história pátria, evidentemente associadas ao momento contemporâneo do Estado e de sua renovada configuração étnico-social. Na última frase, Pujol argumenta, como havia feito Cesário Motta um ano antes, que a compra de obra para a galeria tinha o sentido de premiar os pintores “locais” como forma de incentivo, opção regionalista que talvez explique a falta de prestígio de Parreiras, que um ano antes não havia conseguido lograr qualquer venda para a galeria artística.

A primeira obra de Oscar Pereira da Silva a ser adquirida para a coleção pública de São Paulo foi o quadro *Infância de Giotto* [FIG. 10], comprada em 1896. Essa tela, diferente de todas as obras até então existentes na galeria artística, tem características mais clássicas, uma alegoria “histórica” que remete a própria pintura. A homenagem a Giotto (1266-1337) ilustra aquele que foi considerado o pintor inaugural do renascimento italiano do século XIV, relacionado à passagem da arte gótica e bizantina para àquela que seria a modelar renascentista, marcada pela individuação dos personagens e pela profundidade. A pintura ilustra uma passagem de sua infância, citada pelo primeiro historiador da arte, Giorgio Vasari (1511-1574), no qual narra o momento em que o artista ainda jovem e pastor, foi encontrado desenhando sobre

⁶³ D. BERTHA WORMS. O Commercio de São Paulo. 14 de dezembro de 1895. “Este facto [exposição de Worms] constitue um verdadeiro acontecimento para a Arte brasileira, por ser a primeira vez que entre nós uma dama consegue reunir, producto do seu talento e applicação, numero sufficiente de telas para fazer uma verdadeira exposição.” A notícia parece indicar que a exposição de uma mulher era mesmo uma novidade, como bem indica SIMIONI: 2008, seu “gabarito” ou seja, ter estudado na França, fazer pinturas apropriadas ao gosto local e mesmo “ser” francesa servia como porta de entrada para o circuito Paulista.

⁶⁴ PUJOL: 1896 p. 71 grifo do deste autor.

pedras⁶⁵. Apesar de não encontrarmos uma referência nos jornais de época ou na documentação do Secretário e do Diretor que evidenciem a justificativa para a compra dessa obra⁶⁶, seu conteúdo é relacionado aos “modelos” de pintura, nos quais não apenas a estética servir para educação mas também seu conteúdo metalinguístico serviam como matriz de formação dos artistas. É possível ainda afirmar que a perspectiva “didática” dessa tela, encontrável na própria construção de uma coleção tão heterogênea, manteve-se de maneira constante na formação do acervo da galeria artística, devido às doações constantes de naturezas mortas de Pedro Alexandrino, nada conectadas a referenciais históricos locais ou pátrios.

Dois anos depois, em 1898, foi adquirida a obra *Na roça*, do pintor italiano Parlagreco [FIG. 12], A tela foi identificada no *Correio Paulistano* como uma cena rural na qual “Representa em primeiro lugar costumes nossos da nossa vida roceira que tendem a desaparecer com a multiplicação dos trilhos e com a substituição da tração animal”⁶⁷; e era por essa razão recomendada a sua compra: “E é por isso que, **dando incentivo cívico** e o fim de sintetizar a vida das nações, julgamos esse quadro o melhor da exposição, o mais digno de figurar numa coleção de obras artísticas nacionais.” Os argumentos parecem até escritos por Cesário Motta, pois eram muito semelhantes àqueles utilizados ao comprar as obras de Almeida Jr.. Tal aproximação revela que essa era uma justificativa reconhecida pela imprensa e servia para que outras obras compusessem a coleção da “galeria artística”.

No relatório do então Secretário do Interior, José Pereira de Queiroz, que estava no cargo apenas desde novembro de 1898, apresenta-se o seguinte argumento:

Tendo o Congresso reduzido a verba do Museu, e não havendo o Governo innovado os contractos vencidos, apenas se poudo conservar as collecções existentes. Nestas condições não foram feitas aquisições, exceptuadas a do quadro de C. Parlagreco *Na Roça*⁶⁸

O provável responsável pela compra foi o Secretário anterior, João Baptista de Mello Peixoto, já que a exposição aconteceu em janeiro daquele ano. Ainda sobre esta compra é importante notar o fato de que a obra não era unanimidade, algo inusual nas aquisições até então o *Correio Paulistano* fez uma série de notícias que estimulavam a

⁶⁵ Ver. ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo 2.ed. Guia da exposição. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2013.

⁶⁶ Única citação é a seguinte: IHERING: 1896 APUD BUENO: 1897, anexo pág. 6 “A galeria artística ficou augmentada este anno com as seguintes telas: “Carta do Netinho e Souvenir de Napolis, por D. Bertha Worms. Infancia de Giotto, por Oscar Pereira da Silva; tendo sido pago os primeiros dous quadros com 3:900\$000 e o ultimo com 3:000\$000.”

⁶⁷ *Correio Paulistano*, 11 de janeiro de 1899, São Paulo.

⁶⁸ Ver. QUEIROZ: 1898. p. 53 “Museu Paulista”.

compra das obras tanto pelo governo quanto por particulares, como a exemplar supracitada. O jornal *O Commercio de São Paulo*, em um longo texto dividido em cinco partes sobre Almeida Jr e Parlagreco, concluiu que o:

governo do Estado escolheu, dentre as quarenta e seis quadros da exposição, uma paisagem, *A seguir para a roça*, com o fim de localisá-la no museu do Ypiranga, á falta de local apropriado.

Não queremos agora, por inoportuno a incivil, discutir aqui a maior ou menor razão da crítica, a boa ou má escolha do governo estadual; o que, entretanto, podemos asseverar com toda a franqueza, é que não estamos de accordo, nem com a primeira na classificação, nem com o segundo na escolha. (...) O título do quadro não assenta, não corresponde á idéa que elle nos sugere⁶⁹

Parte importante dessa discordância pública entre os veículos de notícia sobre a compra do quadro de Parlagreco, é o impacto das notícias sobre as decisões do Estado, proporcionando ou retirando legitimidade de suas decisões. Tadeu Chiarelli identificou esse papel da imprensa na década de 1910 por um duplo viés, que se desdobrava como “crítica a serviço” (mais informativa) e “crítica militante” (mais combativa)⁷⁰, ambas pretendentes a intervir no circuito artístico, incluindo aquele “oficial”. Estamos portanto diante de um passo importante, já durante a década de 1890, de manifestação das bases críticas e do comportamento em relação ao campo artístico que começava a se estabelecer, postura essa que seria alavancada nas décadas seguintes.

Como já notamos, no período de 1898 a 1901 há uma estagnação dos investimentos do Estado no Museu e também com as aquisições de obras de arte. Tais restrições se sincronizavam com a gestão presidencial de Campos Salles, em que o governo nacional implementou uma dura reestruturação econômica pós-encilhamento, e com a gestão de um Secretário do Interior paulista que não demonstrava plena simpatia pelos projetos relacionados ao Museu e às artes.

Em 1900, ocorreu a entrada da primeira tela de grande formato propriamente de gênero “histórico” no âmbito. O quadro de Benedito Calixto, denominada *Fundação de São Vicente* [FIG. 13], foi enviado pela Comissão do IV Centenário do Descobrimento como doação⁷¹, mas acabou sendo pago apenas em 1906 pela Secretaria do Interior⁷².

⁶⁹ PINTURA V O Paizagista Parlagreco. *O Commercio de São Paulo*. 24 de Janeiro de 1898.pág. 2

⁷⁰ CHIARELLI: 1995 pág. 73-75

⁷¹ Ver MORAES: 2008, pág. 213 segundo documentação do Museu Paulista a obra foi enviada pela comissão como doação.

⁷² Uma verba é destinada ao pagamento desta comissão para compra de um “quadro histórico comemorativo do IV centenário do descobrimento de Benedito Calixto” em 1906. Ver. GODOY:1907 p. 73 Ao que consta a comissão não realizou o pagamento ao Pintor, que fez uma petição ao Governo para que fosse realizado o pagamento. A petição respondida no; SÃO PAULO, Parecer n. 3 de 28 de julho 1906. Acervo Histórico ALESP.

Como já avaliado por Paulo Garcez Marins e Ulpiano Bezerra de Meneses⁷³ a tela, concluída em 1900, tratava de um evento que ocorreu 32 anos após o “descobrimento”. Segundo Marins, associava-se “o grande evento do passado nacional ao que se considerava ser seu decisivo desdobramento ‘paulista’, o início efetivo da colonização, ocorrido apenas em 1532. Assim, o eixo de comemoração do Centenário do Descobrimento deslocava-se do litoral baiano para o paulista, ainda que isto implicasse um malabarismo temporal”. Essa rememoração evidentemente extemporânea pode estar associada às tentativas do pintor, da Comissão, das autoridades estaduais e do próprio Museu em dotar o Estado de São Paulo de um protagonismo nacional que não lhe cabia, senão por meio de uma disputa simbólica. Soma-se a essa dimensão ideológica a intencionalidade do quadro em associar a presença portuguesa no território de forma pacífica, orientada pelo desejo de ocupação do território e povoação que, como aponta Meneses, procurava “inventar uma história para a nação ainda jovem — e já superados os ressentimentos com a antiga metrópole. A ocupação de território — ação expressa, em seu nível formal, como pacífica, nobre e tranquila, feita sob égide da fé cristã e da coroa lusitana — integra os novos espaços e seus habitantes a um mundo já definido e superior.”⁷⁴. É bem provável que a conexão com o Museu Paulista tenha se dado justamente por meio da questão da ocupação do território, mas que, como observado até então as obras que ali já se encontravam não haviam ainda desdobrado em fatos históricos com um recuo de tempo tão eminente. Mas se a tela não se relaciona diretamente com o tempo dos caipiras, que eram sujeitos contemporâneos e “autônomos” à construção histórico-política pretendida pelas demarcações fundacionais do tempo da colônia, ela era certamente uma evocação dos contatos — e acordos — com indígenas, expressos com grande evidência na tela. Visto que neste período o avanço da cafeicultura no Oeste paulista tornava cada vez mais frequentes os contatos com indígenas e não necessariamente de maneira pacífica.

Outras duas telas de grande formato e gênero histórico entraram para o Museu Paulista em 1901 e 1902. Trata-se, respectivamente, da *Partida da Monção* de Almeida Jr. e *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*⁷⁵, de Oscar Pereira da Silva [FIG. 15; 20]. Ambas passam por tramitação no Congresso do Estado, mas apenas a primeira é adquirida por meio de uma lei⁷⁶. A maior tela de Almeida Jr. foi adquirida após a morte

⁷³ Marins: 2007 pág. 87 e Meneses: 1992 pág. 24.

⁷⁴ Ainda segundo Meneses: “As narrações (e representações) de fundações não precisam, por isso, explicar o início de alguma coisa; basta que assinalem o que, no início, constitui plenitude, modelo, mesmo que posteriormente o tempo tenha produzido outros frutos.”

⁷⁵ A tela recebeu diversos títulos diferentes: Descoberta do Brasil, Primeiro Desembarque, Descobrimento do Brasil, foi adotado este título conforme pesquisa de LIMA Jr. 2012.

⁷⁶ SÃO PAULO, Lei n. 672, de 9 de Setembro de 1899 “*Auctoriza o governo do Estado a fazer a aquisição do quadro historico «A Partida da Monção», do pintor paulista Almeida Junior*” ALESP acervo histórico, 1899.

do pintor e também não é possível precisar se se trata de uma encomenda ou de um investimento “de risco” do pintor. É plausível, em função do gigantismo da tela, que o pintor a teria feito por meio de uma solicitação oficial⁷⁷. O que resta certo é que esta aquisição teve seu pagamento feito por meio de decreto⁷⁸, provavelmente em função de seu valor muito elevado. Como pode ser visto na Tabela 1, nenhum quadro adquirido diretamente pela Secretaria do Interior teve valor superior à 8 contos de réis, o caso da obra de grande formato de Oscar Pereira da Silva. Já foi apontada, no Capítulo 1, a possibilidade da tela de Almeida Jr. ter sido executada em meio a um projeto narrativo que a colocava em relação à tela de Pedro Américo, sendo aqui importante ainda reafirmar que, diferentemente da tela de Benedito Calixto ou de Oscar Pereira da Silva, a *Partida da Monção* não trata de um marco temporal específico⁷⁹, mas de, outra maneira, reafirma o pioneirismo paulista por meio de um processo — não de um evento — ligado à ocupação do território.

Já o transcurso de compra da grande tela de Oscar Pereira da Silva ilustra bem o poder de decisão do Secretário, que induz a Comissão do Thesouro [Fazenda] do Congresso liberar a verba. Realizada também em 1900, provavelmente para participar do IV Centenário do Descobrimento, a obra foi oferecida pelo pintor diretamente para o Congresso, por meio de uma petição. Sua oferta foi recusada, visto ter sido considerada de valor excessivo, mas ao pintor foi expresso que “em ocasião oportuna” a proposta poderia ser retomada⁸⁰. Oscar Pereira da Silva repete o procedimento em 1901, com um valor menor (na primeira vez foram pedidos 12 contos de réis e na segunda 8 contos) e novamente sua oferta foi recusada; no entanto a resposta da Comissão da Fazenda sugeriu que “o requerente faça a sua proposta directamente ao governo, que, se julgar dever adquirir — *Primeiro desembarque* — solicitará o necessário crédito, em occasião oportuna”⁸¹. O que leva a crer que a oferta ao Congresso não era a via “correta” ou “comum”; a ordem estabelecida era de que a proposta deveria partir do Executivo.

⁷⁷ Ver. PITTA: 2014. (ver também o primeiro capítulo desta dissertação)

⁷⁸ SÃO PAULO, decreto n. 934, de 26 de agosto de 1901 *Abre no Thesouro do Estado, á Secretaria de Estado dos Negocios do Interior, um credito especial de 30:000\$000, para pagamento do quadro «A partida da Monção»*. ALESP acervo histórico, 1901.

⁷⁹ O tratamento formal absolutamente diverso do quadro celebrativo de Pedro Américo foi discutido por PITTA: 2014.

⁸⁰ SÃO PAULO, parecer n. 50 de 1900. Camara dos Deputados de São Paulo. 27/07/1900. Comissão da Fazenda e Contas. ALESP acervo histórico, 1900. A carta de Oscar P. da Silva menciona seu valor histórico que deveria oferecer ao Museu do Estado “considerando o facto que o mesmo relembra, fica bem que elle figure entre os que existem no Museu do Estado.” em resposta era admitido seu valor artístico: “A comissão da fazenda e contas, embora não desconheça o valor artístico do referido quadro (...)” Assinado por Eugênio Egas e Rubião Júnior.

⁸¹ SÃO PAULO, Parecer Nº 11, de 18 de abril de 1901. Camara dos Deputados do Estado de São Paulo – Comissão de Fazenda e Contas. Assinado por Eugênio Egas e Pádua Sales.

A compra da obra ocorreu, por fim, em 1902, sob os auspícios de Bento Bueno, que envia para o Museu Paulista o quadro e uma série de recortes de jornal com apreciações críticas do quadro junto à sua carta⁸², possivelmente teriam sido usados para justificar o empenho dos 8 contos de réis. Apesar do quadro só ter sido finalmente adquirido mediante a vontade do Secretário, as petições do pintor indicam a vontade explícita de inserir um quadro de grandes proporções na coleção do Estado que permanecia no Ipiranga. Para além de uma consagração e de recompensa financeira, o que se pode entrever nesses episódios é a vontade dos pintores de interferir na composição da narrativa visual do Museu/Monumento.

Um extenso conjunto de retratos encomendados a Benedito Calixto a partir da gestão de Bento Bueno merecem, por sua escala e por representarem uma primeira ação sistemática e contínua de aquisição de obras, análise detida. As recentes interpretações dessas encomendas, todas derivadas do estudo de Moraes⁸³ oferecem uma percepção de que o Diretor do Museu, von Ihering, teria proposto as telas. Pelo teor das cartas é possível depreender que foi Calixto que propôs ao Diretor as duas primeiras telas — *D. Pedro I* e do *Padre Anchieta* [FIG. 16; 17]—, que reencaminhou a proposta para o Secretário⁸⁴. É possível que depois de, a proposta de encomenda feita por Calixto acabou por ser tratada como desencadeada pelo Museu.

Documentos da Secretaria do Interior. ALESP acervo histórico. (APUD) LIMA Jr., Carlos Rogério. *Imaginando o Início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva*. IN Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 UNB, Brasília, 2012.

⁸² BUENO, Bento. Ofício n. 238, São Paulo, 27 de agosto de 1902, Sec. do Interior destinado ao Diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206. “Levo ao vosso conhecimento que nesta data requisitei o pagamento do “Desembarque de Cabral”, quadro do pintor nacional Oscar Pereira da Silva adquirido pelo Estado e já por vós recolhido a esse estabelecimento, a 22 do corrente, conforme o vosso recibo da mesma data. Junto vos remeto varios exemplares de jornais que se referiram áquelle quadro.”

⁸³ Ver MORAES: 2008.

⁸⁴ IHERING, Hermann von. Ofício n. 221, São Paulo, 07 de outubro de 1901, destinado ao Secretário do Interior. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206. “Tenho a honra de apresentar-vos uma proposta do habil pintor brasileiro, sr. B. Calixto, pela qual se compromette fazer, mediante a remuneração de 2:000\$000, dois quadros a oleo para este Museu, conforme se verifica pela referida proposta. Sendo, até agora, a respectiva secção de retratos dos personagens históricos, bem menos desenvolvida, acho conveniente aceitar a proposta e, neste sentido, peço a vossa autorização, devendo a importancia respectiva correr pela verba do exercício próximo.”

BUENO, Bento. Ofício n. 287, São Paulo, 22 de novembro de 1901, Sec. do Interior destinado ao Diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206 “Em resposta a vosso officio sob n. 221, de 7 de outubro findo, em que apresentais uma proposta do pintor Benedicto Calixto para a confecção de dous quadros para as galerias desse estabelecimento, declaro-vos ficardes auctorizado a acceitar a proposta nas condições nella estipuladas, devendo, porém, o pagamento ser effectuado no proximo exercício.”

CALIXTO, Benedicto. carta, São Vicente, 03 de dezembro de 1901, destinada a Hermann von Ihering diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206.”Só

O que interessa aqui é perceber como os pintores atuantes no mercado de arte da capital pressionavam por integrar as representações históricas que começavam a ser reunidas no Museu. Nesse sentido, a anuência de Bueno, o Secretário do Interior, era fundamental; ele que era também membro fundador do IHGSP, conjuntamente com o diretor do Museu von Ihering e mesmo o próprio pintor Calixto.

As primeiras duas telas foram adquiridas em 1901. Após essa primeira leva, Calixto continuou na intenção de vender mais obras, como demonstra uma carta enviada ao Diretor do Museu em que o pintor afirma: “Vou agora dar começo ao retrato de Martim Francisco que é necessário para completar a **Galeria de D. Pedro I.** Vsa. Exa. dignar-se dizer-me se devo fazer também o de D. João VI e se para isso é necessário contrato, ou se basta a autorização de V. Exa”⁸⁵. O trecho revela que a comunicação entre o Diretor e o pintor tratava da composição dos retratos que iriam compor uma sala “histórica”, que era dividida em conjuntos como a “galeria” de D. Pedro I. O pintor também fazia sugestões sobre as composições, o que transmite a ideia de que ele participava da definição do conjunto dos retratos e, portanto, da narrativa da sala histórica.

Já nas encomendas de 1902, o processo é menos claro e parece haver interferência do Secretário, já que a proposta enviada por von Ihering tratava dos retratos de Martim Francisco de Andrada e de José Bonifácio de Andrada⁸⁶, e que foi realizado foram as telas de Bonifácio e do padre “baloeiro” Bartholomeu de Gusmão [FIG. 22; 23], evidenciando que houve uma mudança entre o expresso na carta e aquilo que foi realizado de fato. A documentação da última dessas encomendas a Benedito Calixto — representando Domingos Jorge Velho [FIG. 24] e o capitão-mor de Itu Vicente da Costa Taques Góes e Aranha — recebidas em 1903, não demonstra ter havido qualquer participação do Diretor na decisão dos homenageados, havendo apenas uma carta do Secretário enviando os quadros “encomendados e adquiridos

antehontem é que tive a satisfação de receber a sua [?] carta de 25 do mez passado e pela qual me da a boa noticia de ter o Secretario d'Estado dos Negocios do Interior, acceitado a proposta que fis, a pedido de [?], para as galerias do Museu Paulista; as quaes de accordo com as clausulas da mesma proposta vou dar começo immediatamente.”

⁸⁵ Correspondência de Benedito Calixto à Hermann von Ihering s.d..[1902] APUD MORAES: 2008 pág. 222-223

⁸⁶ IHERING, Hermann von. Ofício n. 31, São Paulo, 08 de abril de 1902, destinado ao Secretário do Interior. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206. “Não possuindo ainda o Museu, na sua galeria artistica e historica, retrato algum de Martim Francisco de Andrada e de José Bonifácio de Andrada e Silva rogo-vos que me autoriseis a encomendal-os ao pintor Benedicto Calixto, nas mesmas condições em que foram adquiridos os de D. Pedro I e José de Anchieta, isto é, a rasão de um conto de reis cada, devendo o respectivo pagamento ser effectuado pela verda de expediente do exercicio futuro de 1903.”

pelo Estado”⁸⁷. Uma das encomendas constitui justamente o primeiro quadro que remete ao bandeirantismo que passou a pertencer ao acervo do Museu, uma homenagem inicial que anos mais tarde seria consagrada e expandida decisivamente na gestão de Taunay na direção do Museu. Como bem apontou Marins:

Iniciou-se em 1903 a introdução de obras de arte com representações de bandeirantes no acervo do Museu Paulista, mediante a aquisição de uma tela que homenageava o sertanista que comandara a destruição do quilombo de Palmares. Esta aquisição, viabilizada por verba estadual, foi simultânea à emergência de uma interpretação histórica que apontava o fenômeno do sertanismo paulista como o elo decisivo entre a trajetória territorial do Brasil e de São Paulo, concepção esta que se consolidaria entre os historiadores ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo ao longo das três primeiras décadas do século XX. A tela *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu* prestava-se a confirmar visualmente tal pretensão, na medida em que evocava o sertanista responsável pela destruição do mais inquietante quilombo surgido nas capitanias setentrionais e que constituía ameaça à autoridade não apenas das elites açucareiras mas da própria coroa portuguesa. Homenageá-lo em tela e introduzir seu retrato imaginado num dos mais importantes museus brasileiros de então constituía uma iniciativa articulada ao pensamento historiográfico que preconizava a histórica supremacia dos paulistas tanto na delimitação das fronteiras externas quanto no apaziguamento, e submissão, das tensões internas.

Benedito Calixto, autor da pintura, utilizou para a composição formal do protagonista uma pose característica dos reis franceses da dinastia Bourbon, inaugurada por Hyacinthe Rigaud nos célebres retratos em que representara a majestade monárquica de Luís XIV. Esta solução pictórica adotada por Calixto ligava-se à necessidade de conferir ao retratado a maior dignidade possível, de maneira a evidenciar seu caráter altivo, atributo daquele que passava ser compreendido como um dos heróis da saga histórica simultaneamente paulista e brasileira⁸⁸.

Marins documentou, por meio de discussões públicas em jornais, que a figuração do bandeirante havia sido idealizada em contraposição a uma visão mais realista, e rústica, do que poderia ter sido as figuras de Domingos Jorge Velho e de seu lugar-tenente. Como já notamos, a discussão é parte da própria polêmica em

⁸⁷ BUENO, Bento. Ofício n.85, São Paulo, 03 de março de 1903, Sec. do Interior destinado ao Diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206 “Afim de figurarem nas galerias desse Estabelecimento vos são remetidos dois quadros do pintor Benedito Calixto, encomendados e adquiridos pelo Estado, nesta data, um representando Domingos Jorge Velho, o herói dos Palmares, e seu ajudante de ordens, e o outro, Vicente Taques de Góes e Aranha, sargento -mór de Itu.”

⁸⁸ MARINS: 2007 pág. 79. Ainda segundo o autor à altura da pág.90: “*Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, é especialmente importante para a história do Museu Paulista e para a própria trajetória da pintura histórica paulista, pois foi, ao que se pôde levantar até o momento, a primeira obra de arte dedicada à representação de bandeirantes realizada em São Paulo no período republicano e também a primeira obra com este tema a ser incorporada ao acervo do Museu Paulista. Ela inaugura uma longa trajetória de produção de imagens, bidimensionais e tridimensionais, que procuravam celebrar os antigos sertanistas mediante representações imponentes, capazes de comunicar nos espaços públicos ou em museus o caráter heróico que começava a ser atribuído aos bandeirantes pelos historiadores paulistas.”

torno da objetividade que era tomada pela pintura “moderna”, que se apoiava num realismo do qual era valorizada a expressão de “verdade” da representação. Essa retirada das idealizações era tomada como a direção a seguir pela pretensa “escola” paulista. A operação de Benedito Calixto de conferir dignidade ao bandeirante integrava uma desorganização da narrativa primeira do Museu, preponderante na década de 1890, pois somava-se pinturas que idealizavam os eventos e personagens históricos, confluindo para uma história enaltecadora gerada a partir do IHGSP, em que a proeminência dos “paulistas” na constituição da nação devia ser evidenciada e tratada com decoro.

Por outro lado, ao longo destes primeiros anos do século XX, foram adquiridas a tela *Piteiras* e *Abrigo Materno*⁸⁹ [FIG. 18;19] do pintor italiano Parlagreco; *Mulata Quitandeira*⁹⁰ [FIG. 25], do italiano residente em São Paulo Antonio Ferrigno (1863-1940); e, de Antonio Parreiras, *Bahia Cabralia*⁹¹ [FIG. 26]. Paisagens e cenas de gênero não atinam a qualquer preceito histórico, como no caso de *Abrigo Materno*, uma típica composição de gênero na qual os pintinhos no entorno da galinha sua mãe, constitui uma cena moralizante esboçado de maneira zoomórfica. A tela mais singular desse conjunto todo talvez seja a *Mulata Quitandeira*, pintura de proporções consideráveis 181 x 126 cm, que remete a constituição de uma coleção de tipos populares iniciada pelos caipiras de Almeida Jr. A pintura de Ferrigno é uma representação de uma mulher negra, absorta e acabrunhada, sentada no chão vendendo suas mercadorias. É impossível não notar o contraste entre a pose da retratada e aquela presente na tela de *Domingos Jorge Velho*, também de 1903. Para o bandeirante, recuperou-se uma iconografia da realeza francesa do século XVIII, para dignificar a personagem; já a mulata se lhe apresenta numa clara oposição, a ela minorante, do corpo à pose, e

⁸⁹ SECRETARIA d’Estado dos Negocios do Interior. ofício n. 10, São Paulo, 16 de janeiro de 1902, destinado ao Diretor do Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206 “[em nome do Secretário] tenho a honra de remetter-vos, dois quadros do pintor Benjamin Parlagreco afim de figurarem nas galerias desse estabelecimento.” Compra confirmada em NOTAS E FACTOS: exposição Parlagreco. Correio Paulistano. 13 de Janeiro de 1902. São Paulo. “Os srs. Drs. presidente do Estado e secretario da Agricultura visitaram hontem a exposição de quadros do Sr. Benjamin Parlagreco (...) As ultimas vendas foram as seguintes: (...) *Abrigo Materno* e *Piteiras*, ao governo do Estado.”

⁹⁰ BUENO, Bento. Ofício n.4 , São Paulo, 03 de janeiro de 1903, Sec. do Interior destinado ao Diretor do Museu Paulista. Museu Paulista. APMP/FMP P69 A 206. “Autoriso-vos a receberdes e collocardes na respectiva galeria desse Museu o quadro <<Preta Quitandeira>>, do pintor Antonio Ferrigno, adquirido pelo Estado” portanto é provável que a obra tenha sido adquirida no ano anterior. Segundo TARASANTCHI: 2002 pág. 39 Ferrigno expôs a obra na Exposição de Belas Artes Industriais em junho de 1902, portanto, provável que a aquisição venha deste certame.

⁹¹ ARTES E ARTISTAS: Antonio Parreiras. OESP. 29 de novembro de 1903. São Paulo . “Encerrou-se, hontem, a exposição de quadros (...) O dr. Bento Bueno adquiriu para o Estado o quadro *Bahia Cabralia*.”

também na indumentária. Numa a roupa típica e algo desleixada, noutro o traje oficial, demais até para aqueles sertões tão distantes de São Paulo; nele, o corpo ocupa o centro vertical do primeiro plano, nela a figura foi posicionada na ortogonal inferior, aprofundando ainda mais o corpo no chão de terra batida; ele altivo e com pose hierática, ela, pelo desânimo, quase dormindo na soleira da porta. Seu paralelo mais próximo é mesmo a coleção de cenas de gênero, como no caso de *Caipira picando fumo*, também sentado ao chão, também um tipo popular, que apesar da dignificação pela qual está imbuída a pintura do sertanejo, são também uma espécie de documento que pretende dar veracidade e universalidade através de suas características étnicas e sociais⁹².

Esse contraste favorece a compreensão de que haviam mesmo projetos de representação simbólica distintos dentro do Museu com relação às pinturas. Um sugerido pelas telas de Calixto, nas quais são evocados marcos históricos e uma outra de representação dos tipos populares que faz alusão a uma história presentificada como analisado no primeiro capítulo. Outra modulação é a identificação da paisagem como documento histórico, Parreiras pode nos colocar também essa questão a tela *Bahia Cabralia* é uma pintura que, segundo Stumpf⁹³, foi tomada do natural e serviria para futuros painéis que haviam sido encomendados por Campos Sales, em 1898, para a Sede do Supremo Tribunal Federal. Portanto, não ingenuamente, o pintor realiza uma vista “naturalista” — que deseja auferir um teor de verdade e de identificação do local onde aportaram os portugueses no Brasil pela primeira vez. O fato não é objetivado, mas sua localidade anuncia uma “paisagem memória” do evento que lhe é indissociável e é neste tipo de tela que há uma profunda ambiguidade dos sentidos “modernos” de arte e história. Ou seja, é possível identificar um conjunto de pinturas de “gênero” — em que se pressupõe um sentido documental e narrativo — que evocam uma memória identitária, em oposição às pinturas dos sentidos unívocos que demarcam fatos históricos cronologicamente assertivos. Essa oposição recria imaginários republicanos cívicos diferentes, enquanto um reconstrói o passado dignificando-o, o outro cria um passado a partir de imagens “verdadeiras” do presente.

Desta forma, entre os anos de 1894 e 1904, foram adquiridas uma série de obras de arte absolutamente heterogênea para a “galeria artística” [FIG. 1-29]. A

⁹² Há ainda mais dois quadros de Ferrigno da mesma época que representam a mesma mulher negra em situações diversas, representando possivelmente de forma documental a mulher negra em condições diversas, reforçando o esquema interpretativo que a tela oferece no conjunto da coleção de cenas de gênero que ilustram esses “personagens” típicos encontrados em São Paulo. Ver o catálogo: TARASANTCHI: 2005. pág. 69.

⁹³ STUMPF: 2014 págs. 109-111.

lista das obras que entraram no Museu Paulista, e que foram posteriormente enviadas para a Pinacoteca do Estado, somava ao todo 20 obras, sendo cinco delas doadas por Pedro Alexandrino e outras duas doadas por Almeida Jr. e outra por Antônio Parreiras. As compras somavam 13 obras e sua maioria, nove telas, advém de exposições que aconteceram na cidade.

Também foi identificado, em alguns casos, um movimento peculiar e distinto da lógica empregada nas encomendas acima citadas. Algumas das obras adquiridas para a galeria artística ficavam sob guarda da Secretaria do Interior, antes de serem enviadas para o Ipiranga. Há notícia, inclusive, de exposição pública ali ocorrida. Em 1º de abril 1902, o jornal do *O Commercio de São Paulo* noticiava: “Num dos salões da Secretaria do interior acha-se exposto o último trabalho do pintor brasileiro (...) Pedro Alexandrino, o discípulo de Almeida Junior (...)”; o jornal ainda recomendava a visita aos leitores, o que mostra o caráter de exposição pública. Caso semelhante ocorre em 1904, com outra tela de Pedro Alexandrino e a obra “Bahia Cabrália” de Antônio Parreiras, pois que a notícia de compra pelo Estado, desta última, data de 25 de novembro de 1903 e o fim da exposição ocorreu em 28 de novembro daquele ano⁹⁴. Apenas em 10 abril de 1904 o *Correio Paulistano* noticiava que “O secretário do Interior remeteu ao Museu Paulista dois quadros, sendo um de natureza-morta, oferecido pelo pensionista do Estado Pedro Alexandrino, outro, *Bahia Cabrália*, adquirido do pintor Antonio Parreiras.” Isso indica que o quadro de Parreiras, estava sob a guarda da Secretaria do Interior por cerca de cinco meses. Portanto, provavelmente, quando adquiridos os quadros, eram primeiramente levados para ali. Este fato, somado à maneira com que era enviada a notificação ao Diretor do Museu Paulista da aquisição, reforça que as compras dos quadros para a “galeria artística” estavam ao cargo do Secretário do Interior, estimuladas ou auspiciadas pela imprensa local, por membros que integravam tanto o IHGSP quanto o Liceu de Artes e Ofícios e de, maneira menos esclarecida, pelos próprios poderes executivos e legislativo do Estado.

2.3 De Galeria a Pinacoteca

Antes de abordar a questão da transferência de telas do Museu Paulista para a Pinacoteca, será necessário avaliar alguns resultados elaborados ao longo do texto. Verificou-se que no período de 1895 à 1905 organizaram-se os principais aspectos que definiram o perfil da coleção artística. Já foi também aqui apontado que havia uma

⁹⁴ NASCIMENTO: 2013 págs. 36 e 84.

distinção nos projetos de um museu de ciências naturais (que incluía a antropologia), a “seção” de “história pátria”, que além dos retratos de notáveis reuniria documentos, e a “galeria artística”, que foi iniciada de maneira a assemelhar-se a uma coleção de “belas-artes” ou talvez a uma coleção de “artes e representações populares”, mais que de história pátria propriamente. Ao observarmos especialmente as compras, é possível notar que esta estrutura inicial foi mantida, visto que, apesar da entrada de três telas históricas de grande formato, as aquisições para a galeria artística foram sobretudo de naturezas-mortas, de cenas de gênero e paisagens.

Se o discurso de Cesário Motta e a constituição de uma coleção em gêneros foram razoavelmente mantidos, é necessário verificar ainda se houve a manutenção da divisão interna das coleções dentro do Museu Paulista. Já pudemos observar em vários discursos de Secretários e de jornais que algumas obras eram destinadas à “galeria artística” e outras para “sala histórica”. Essa divisão conceitual no museu é decisiva para que possamos compreender a transferência de 1905. Ainda nesse âmbito, deve-se retomar que há uma revisão do período de von Ihering à frente do Museu Paulista, revelando que aquele Diretor, apesar de zoólogo, manteve viva a sessão de história do Museu e a galeria artística⁹⁵. No entanto, estas duas coleções (história pátria e artística) têm sido analisadas em geral em conjunto, na tentativa de amarrar uma possível narrativa histórica em paralelo às ciências naturais⁹⁶. Tal proposta é certamente válida, mas ao observar-se com cuidado o discurso de von Ihering é possível perceber que o Diretor do Museu também entendia que havia uma divisão das coleções “histórica” e “artística”, mesmo que carregada de ambiguidades, com pinturas na primeira, e assuntos históricos na segunda:

A secção que mais se desenvolveu entretanto, nestes exercícios, foi a Galeria artística.

Sobressai em valor real e artístico o excelente quadro *Partida da monção*, obra prima do malogrado pintor brasileiro Almeida Júnior(...) Esta importante tela, devido às suas grandes dimensões, não pode ser colocada em uma das salas das coleções de modo que vi-me forçado a colocá-la no centro da galeria do Museu, situada no pavimento superior. Além desta aquisição é digna de menção a compra da magnífica tela *Descoberta do Brasil* de Oscar Pereira da Silva(...) Do Hábil pintor Benedito Calixto adquiriram-se as seguintes telas: José Bonifácio de Andrade e Silva, Padre Bastholomeu de Gusmão, o inventor dos balões, D. Pedro I e Padre José de Anchieta. **Estes retratos foram feitos por encomenda a fim de figurarem na galeria histórica (...)**⁹⁷

⁹⁵ Ver. MORAES: 2008,

⁹⁶ Ver MORAES: 2008 e MARINS: 2007

⁹⁷ IHERING: 1904 p. 6

Fica assim demonstrado que, ao longo deste período de 1895 a 1905, o próprio Diretor compreendia diferenças entre as coleções. Ainda a esse respeito, é possível perceber esta distinção durante a segunda petição de compra enviada por Oscar Pereira da Silva para o Congresso do Estado, em 1901, relativa à tela *O primeiro desembarque de Pedro Alvares Cabral* [FIG 20], em que consta a seguinte distinção, reveladora da cisão que havia nas coleções ali presentes: “Tendo porém, o suplicante grande interesse que figurasse **no museu** ou na **galeria de Belas Artes** este quadro (...)”⁹⁸. Em mais um registro, há uma clara distinção, que não podemos deixar de levar em conta.

A revisão e ampliação da compreensão da gestão de von Ihering tem mostrado que o Diretor estava envolvido com a seção histórica do museu, acompanhando de perto as encomendas dos retratos pedidos ao Benedito Calixto⁹⁹. Também é feita referência ao projeto do Diretor de expansão física do Museu justamente para conseguir alargar as coleções de história e principalmente a de arte¹⁰⁰ criando uma “cidadela de Museus, qual o *Zwinger* de Dresden”¹⁰¹. Mas esta proposição, realizada após a transferência de 1905, encobre uma longa trajetória de reclamações por parte de von Ihering da falta de espaço ou à presença estorvante da “galeria artística”. Antes mesmo da abertura do Museu, o Diretor, ao receber as duas telas de caipiras de Almeida Jr., comentava que “o Museu soffreu, não ganhando nada neste anno, a não ser 12 contos para quadros do Sr. Almeida Jnr, que eu não tinha pedido, tendo o Museu muito mais falta em pessoal e objectos mais necessarios.”¹⁰², pelo que se opunha à compra das duas telas. Durante o ano da inauguração do Museu, em 1895, o ambicioso Diretor já reclamava pelo aumento do espaço¹⁰³: “O que mais ainda é a lamentar, é que o edifício não tem muito espaço”.

Em relatório apresentado ao Secretário do Interior Dino Bueno, em 13 de dezembro de 1896, von Ihering já mencionava a lotação da galeria artística:

A secção que pouco realça, isto, pelas actuaes condições do Museu, é a galeria artistica do Estado. Falta-nos completamente o espaço.

O Monumento parece grande, mas a extensa fachada, corresponde nas azas apenas o fundo de 12 metros. Deduzindo ainda o logar que occupam, o vestibulo e as galerias, escadas etc.. é facil comprehender que o

⁹⁸ Petição enviada à Câmara dos Deputados 10 de abril de 1901 (APUD) MONTEIRO: 2012 p. 80

⁹⁹ MORAES: 2008 p.222-223

¹⁰⁰ Ver. MORAES: 2008, NASCIMENTO: 2009 p. 183-4 e IHERING: 1907 p. 14

¹⁰¹ IHERING: 1907 p. 14

¹⁰² IHERING, Herman von. Crônicas do Museu Paulista: 1894-1921. Junho de 1894. Museu Paulista, AMP/FMP Livro L4, São Paulo.

¹⁰³ IHERING: 1895 p. 30

Monumento têm relativamente muito pouco espaço.

A **sala de honra** destinada para estes quadros está cheia; as telas que agora entram, hão de ser collocadas em salas que não as pertencem; misturadas com objetos de outras secções, e mesmo assim, já breve custará collocar-as, a não ser de um modo que não poderá deixar de provocar severas e justas criticas.

Parece-me que o unico meio razoavel, seria arranjar casa alugada na cidade e **criar independente do Museu, uma galeria artistica e com salas tambem para exposições temporareas de quadros.**

Neste caso podia ser ornada a sala de honra, com quadros pintados a proposito e conforme a architectura da respectiva sala, referentes a assumptos historicos; e quanto aos medalhões, às scenas da vida popular e à natureza do Estado.¹⁰⁴

A proposta de von Ihering era a saída da coleção, e de maneira a deixá-la “independente do Museu”; outra proposta de destaque é que a casa alugada ficaria na “cidade”, referência à parte central de São Paulo, o que, portanto, não corroborava uma “cidadela de Museus” proposta por von Ihering em 1907 para o Ipiranga. Outro problema, apontado pelo Diretor em 1896, era a colocação de quadros “conforme a arquitetura”, já que o monumento possui diversos recortes decorativos em suas paredes e, o que se subentende, é que deveriam ser encomendados quadros realizados sob medida para ocupar corretamente os espaços vazios de maneira a preenchê-los. Isso, de fato, não acontecia, já que parte das obras eram adquiridas conforme eram expostas na cidade. Sugeria, por fim, que os quadros naquele salão fossem de “assunto histórico, vida popular e à natureza do Estado”, se assemelhando à proposta presente nos discursos de Cesário Motta. Deve-se lembrar ainda que no ano de 1896 entraram para a galeria artística do museu as obras de Berthe Worms e, principalmente, o quadro *Infância de Giotto* de Oscar Pereira da Silva [FIG. 10], com “assuntos” não conectados à história pátria, à vida popular ou à natureza nacional.

O que von Ihering estava recusando — e propondo uma saída — era justamente a “galeria artística” compreendida na dinâmica das “belas-artes” e seus gêneros; mesmo aceitando-se os quadros de “vida popular”, havia um problema com quadros que não se ajustavam corretamente aos recortes arquitetônicos das paredes do Monumento. Isso demonstra que o plano de von Ihering não acolhia o

¹⁰⁴ IHERING: 1896 p. 6 (APUD) BUENO: 1897. Como já observado anteriormente, é digno de nota que Ihering se expressava da seguinte forma sobre o Salão de Honra em 1896 “Foi assentada na sala de honra da galleria de bellas artes, pertencente em parte ao Governo do Estado, em parte ao Monumento.” Estranhamente colocando a “galeria de belas artes” ligado ao Estado e ao Monumento, mas não ao “Museu” propriamente dito. Ver em IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Dr. Alfredo Pujol. 1896, pág. 4-5 Typographia do Diário Oficial, São Paulo.

“valor artístico”, talvez nem mesmo o “histórico” entre suas prioridades, pois estava apenas preocupado com a concepção decorativa do Salão de Honra (algo que seria efetivado apenas na gestão Afonso E. Taunay). As telas já adquiridas não eram compreendidas como um conjunto necessariamente relevante, pelo menos do ponto de vista do Museu e/ou das funções celebrativas do Monumento.

Em uma minuta de seu relatório de 1897, von Ihering propunha a construção de um pavilhão atrás do edifício do Monumento para abrigar a “galeria artística” e representações de “fauna e da cultura dos indígenas da África e Austrália”,

Mesmo assim parece-me necessario que o Congresso providencie sobre a galeria artística ao menos. Se as collecções não poderem crescer devidamente - não ha necessidade absoluta disso - mas ter uma galeria artística do Estado e espalhar os quadros entre antiguidades, insectos e moedas onde o acesso offerece alguns metros de parede aproveitaveis - isto não é digno. **Se não pode ser providenciado de um modo completo e definitivo será melhor separar essa galeria do Museu e legal-a com o Lyceu de Artes** ou collocar-a em edificio especial na cidade. É preciso observar nessa ocasião, que **o Governo desde o princípio considerava somente como provisória a collecção da galeria na sala de honra do Monumento**, onde os quadros são mal colocados, sem harmonia com a architectura. A sala de honra devia ser enfeitada de quadros históricos, feitas conforme as condições de uma concorrência especial.¹⁰⁵

Apesar de tratar-se apenas de uma minuta manuscrita que antecede a publicação de seu relatório oficial, sabemos pelo relatório do Secretário do Interior João Baptista de Mello Peixoto, publicado em março de 1898, que a queixa foi enviada, aludindo à requisição do Diretor do Museu Paulista:

Reclama ainda o mesmo director [do Museu Paulista] sobre a estreiteza de espaço do edificio, que não comporta mais collecções alguma, sendo que, nas existentes, foi obrigado a eliminar quasi todos os typos estrangeiros, afim de obter logar para os objectos do Brazil.”

Observa que **conviria separar do Museu a galeria artistica, instalando-a no Lyceu de Artes e Officios** ou em outro logar especial, achando-a mal collocada na sala de honra do monumento, sem harmonia com a architettura respectiva.

A' vista dessas considerações, parece de toda a conveniencia abster-se o Governo de adquirir novos quadros ou collecções caras, que não é mais possivel instalar e conservar e que, ao contrario, viriam augmentar a accumulção censurada, aggravando a pratica prejudicial de se eliminar um objeto para collocar outro(...) ¹⁰⁶

¹⁰⁵ IHERING, Hermann von. Relatório anual para Secretária do Interior. Documento manuscrito,[minuta] AMP/FMP P5. série Relatórios de Atividades, 1897, Fls. 14-16 Museu Paulista, São Paulo.

¹⁰⁶ PEIXOTO: 1898 p.53

A única seção a ser removida era a “galeria artística” e deve-se ressaltar que essa é a primeira citação de que esta transferência deveria ser realizada para o Liceu de Artes e Ofícios. Além disso, Ihering expressa que a “galeria artística” esteve desde de sempre de maneira “provisória” no Museu, ou seja, revela-se que era intento do Governo do Estado realocá-la, possivelmente combinando com o objetivo exposto tanto por Cesário Motta quanto por Pujol de fundar uma escola de Belas-Artes em São Paulo. Ainda atribuiu a situação temporária àqueles que instituíram a coleção no edifício do Monumento. Isso ainda em 1898, quando o prédio do Liceu começara a ser construído. Portanto, apesar de zelar pela coleção, o Diretor do Museu Paulista parece desejar, na verdade, a expansão da seção compreendida como de “história pátria” e as de ciências naturais. A “galeria artística” não parece interessá-lo, apenas a condição do Salão de Honra, da perspectiva do Monumento, ou seja, em harmonia com a arquitetura. Se naquele momento a “galeria artística” continha alguma obra de interesse do Diretor isso novamente não foi colocado.

A próxima menção a uma possível mudança da Galeria é feita na *Revista do Museu Paulista*, publicada em 1904:

Estando todas as salas ocupadas pelas coleções expostas, acontece que os quadros que vão entrando são colocados, conforme o espaço permite, nas salas onde se acham as coleções de história natural, o que sobre ser inconveniente e pouco decente, tem provocado da parte dos visitantes comentários desagradáveis (...)

O mesmo pintor [Benedito Calixto] e outros com quem tenho conversado a respeito, são de opinião que se deve mandar construir para a galeria artística um **pavilhão completamente independente do monumento**, de um só andar com luz de cima em condições de ser aumentado no caso de assim tornar-se necessário. (...) Considero, portanto, provisórias as condições em que se acham atualmente colocados os quadros do Museu, que representam a galeria artística do Estado.¹⁰⁷

Constata-se que a transferência da “galeria artística” parece ter sido vontade expressa de von Ihering desde 1896 e em nenhum momento transparece que poderia ter sido, por exemplo, a coleção histórica a mudar de lugar. Portanto, não é de se estranhar a mudança que ocorreu em 1905. Como foi notado, o Liceu de Artes e Ofícios e seu novo prédio era uma possibilidade, ainda mais por ser um grande investimento do Estado. O esgotamento das salas de exposição do Museu Paulista era um dado real, haja visto o fato de que a grande tela de Benedito Calixto, *Fundação de São Vicente* [FIG. 13], estava exposta junto aos fósseis.

¹⁰⁷ IHERING: 1904 p. 6-7

Ao mesmo tempo em que se acumulavam as reclamações constantes de von Ihering, o Liceu de Artes e Ofícios ia aos poucos construindo sua “grande escola”. A partir de 1900, os cursos do Liceu começaram a ser instalados em sua nova sede, mesmo com o prédio inacabado. Apesar do aumento do repasse de verbas do Estado, o Liceu tinha dificuldade em concluir a obra, já que mantinha com a mesma dotação os cursos e a obra em curso. Em 1903, foi considerada a mudança “completa” do Liceu para o novo prédio — sem com isso dar a obra por acabada, como observado, mudança para o prédio inacabado deu-se provavelmente por motivações legais — processo que foi acompanhado de um novo estatuto.¹⁰⁸ Outro fator importante estava na própria composição dos conselheiros do Liceu em 1905, em que estavam presentes diversas “autoridades” que tinham ligação direta com o primeiro governo de Bernardino de Campos, como Alfredo Pujol e J. A. Rubião Junior, ambos Secretários que participaram ativamente da fundação destes projetos relacionados à “instrução pública” em 1895.¹⁰⁹ Também estava no Conselho José Cardoso de Almeida, Secretário do Interior em exercício de 1904 a 1905, o mesmo que apresentara ao Congresso a petição para que cedesse o terreno da Luz para a construção do edifício.

José Cardoso de Almeida assumiu a Secretaria da Justiça e do Interior (que estavam reunidas no período), substituindo Bento Pereira Bueno em maio de 1904, e ficou no cargo até o final de 1905, quando as secretarias voltaram a serem divididas. Cardoso de Almeida então, seguiu como a Secretário da Justiça. E é durante esta sua rápida passagem que se desenrola a transferência da “galeria artística” para a Pinacoteca do Estado.

O único relatório encontrado deste Secretário foi o referente ao ano de 1904¹¹⁰, e ele não faz nenhuma menção a uma decisão ou planejamento de transferência para a Pinacoteca, seguindo um vácuo que se prolonga no fato de que não há nenhuma lei ou decreto que trate da fundação da Pinacoteca¹¹¹. Neste relatório, que é anterior à transferência, além de não fazer nenhuma menção a ela, Cardoso de Almeida foi extremamente sucinto com relação ao Museu Paulista. Já o trecho do Liceu é elogioso, extenso e elenca uma descrição completa dos cursos então oferecidos pelo Liceu.

¹⁰⁸ Ver. SEVERO: 1934 p. 34 “O Liceu ingressa portanto no seu novo prédio, e, enquadrado oficialmente no seu novo código, inicia uma época de definitiva organização técnica, que será a do seu mais brilhante florescimento sob o ponto de vista da sua escola profissional de artes e ofícios.”

¹⁰⁹ Ainda é possível citar a presença do deputado estadual na época Carlos de Campos e o colecionador José Mauricio Sampaio Vianna.

¹¹⁰ ALMEIDA: 1905, apesar de publicado em 1905 o relatório vem descrito como “até 31 de dezembro 1904”.

¹¹¹ A regulamentação da Pinacoteca do Estado só seria decretada em 1911.

A pauta da transferência devia, entretanto, estar presente nas tratativas dos gestores, visto que, no relatório de von Ihering de 1904, o Diretor demonstra que havia uma previsão de visita de Cardoso de Almeida ao Museu, em que ele declara haver, ainda que laconicamente, pendências relevantes: “Deixo de entrar na discussão de varios outros assumptos, para as quaes ainda espero providencias do Governo, visto que a projectada visita de vossa Excelência a esta repartição, será de melhor ocasião para o exame dos diversos assumptos(...)”¹¹² De fato, a visita ocorreu, já que no relatório seguinte von Ihering agradecia ao Secretário: “Cumpre-me afinal o grato dever de registrar a demorada visita com que V. E.a. distinguiu esta repartição e da qual resultaram várias modificações e melhoramentos”¹¹³. Embora seja difícil datar esse encontro, sabe-se que a primeira menção concreta da transferência de obras de arte para a Pinacoteca ocorre em 30 de julho de 1905¹¹⁴. A matéria mais completa é a do *Correio Paulistano*, na qual se informa que o Secretário Cardoso de Almeida fora ao Museu Paulista tendo feito o anúncio da mudança:

Muito propositalmente reservou o sr. dr. Cardoso de Almeida a sua ultima visita à galeria de quadros em que figuram verdadeiras obras primas de Pedro Americo, Almeida Junior, Pedro Alexandrino, Parreiras, Bertha Worms, Oscar Pereira da Silva, Calixto e outros pintores.

Era exactamente para aquella dependencia do Museu que convergia no momento toda a attenção do sr. secretario do Interior e da Justiça. S. exa. vai mandar retirar dalli todos esses quadros, excepção feita da lindissima tela de Pedro Americo representando o grito da Independencia.

Elles irão figurar, com muito maiores vantagens, na pinacotheca que o governo installará com brevidade no Lyceu de Artes e Officios futuramente a Escola de Bellas Artes do Estado.

Para obter a realização desse utilissimo empreendimento, entendeu-se s. exa. anteriormente com o director do Lyceu, sr. dr Ramos de Azevedo, que para tal fim adaptará o salão de honra daquelle estabelecimento¹¹⁵

Os jornais noticiaram todos a transferência da “galeria artística” e a permanência do quadro de Pedro Américo no Monumento. Outra informação importante é que a mudança para o edifício do Liceu já estava “acertada” com o Diretor, Ramos de

¹¹² IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Cardoso de Almeida. 1904, série relatórios de atividades, AMP/FMP, São Paulo.

¹¹³ IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Cardoso de Almeida. 1905, série relatórios de atividades, AMP/FMP, São Paulo.

¹¹⁴ Ver. NOTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 de julho de 1905. capa., NOTAS e informações. *OESP*. 30 de julho de 1905. capa. E *GAZETILHA*: Pinacotheca do Estado. *O Commercio de São Paulo*. 30 de julho de 1905. capa. Serão observados os três jornais ao longo de 1905, pela complementaridade e também pelas diferenças que acentuam algumas questões.

¹¹⁵ NOTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 de julho de 1905

Azevedo, que inclusive faria uma adaptação no edifício para receber a coleção. Cardoso de Almeida deve ter realizado sua “inspeção” para constatar a situação precária da coleção mencionada em diversos dos relatórios do próprio von Ihering. As aquisições esporádicas deveriam ser substituídas por uma rotina:

Sabemos que, uma vez intallada a galeria, na qual, a principio só serão admitidos os quadros retirados do Museu, o governo instituirá um concurso annual de pintura a que podem concorrer todos artistas nacionaes e até mesmo os estrangeiros reconhecidamente domiciliados no paiz, há um ou dois annos. Dentre as obras apresentadas, a mais perfeita será adquirida pelo governo para figurar na pinacotheca.¹¹⁶

Outra informação que aparece em todos os jornais é que a Pinacoteca do Estado era parte de um conjunto de ações, que incluía a criação de uma “Escola de Belas-Artes do Estado” (sempre no “futuro”) e um “concurso” ou salão oficial de artes. Essas medidas retomam os perfis mais tradicionais da estrutura de escolas de Belas-Artes, como a da ENBA (será retomado no terceiro capítulo). Se se retomam as propostas de Cesário Motta Jr. e de Pujol para o Liceu, é possível observar que elas não estavam muito distintas daquelas apresentadas em 1905 por Cardoso de Almeida. Em 1895, fora proposto e aceito pelo Liceu a responsabilidade da criação de uma escola de Belas Artes e seu novo edifício era financiado pelo Estado. Em 1900 passaram a serem instalados os cursos no novo edifício, em 1903, o edifício sem o acabamento e sem sua cúpula central era dado como “acabado”. Em 1905, temos um Secretário membro do conselho do Liceu, que decide que aquele era o momento de finalização do projeto de criação de uma estrutura acadêmica de artes completa, com a escola, os salões oficiais e a Pinacoteca, onde seriam expostos os modelos exemplares. Isto sem esquecer do pensionato artístico que completaria a estrutura acadêmica e o fato de que o orçamento redigido em 1905 para o ano de 1906 previa — o artigo 24, que tinha o título “Galeria de Pintura”¹¹⁷ — uma verba de 12 contos de réis para “aquisição de quadros” e 3 contos réis para “distribuição de prêmios mensais em pequenos concursos de arte”. Houve também uma sutil mudança na estrutura do sistema de pensões para artistas, pois se antes só era permitido um artista para cada categoria (pintura, escultura e música), a nova lei¹¹⁸ retira essa limitação, podendo-se enviar bolsistas de acordo com a verba que o Congresso destina no orçamento.

¹¹⁶ Idem, ibidem

¹¹⁷ SÃO PAULO. Lei nº 984, de 29 de dezembro de 1905 . *Fixa a despesa e orça a receita para o anno financeiro de 1.º de Janeiro a 31 de Dezembro de 1906*. Acervo histórico da ALESP.

¹¹⁸ SÃO PAULO. Lei nº 955, de 15/09/1905. *Autoriza o Governo a conceder subvenção a moços paulistas para estudarem pintura, esculptura ou musica, dentro ou fóra do paiz*. Acervo histórico da ALESP.

Essa reestruturação do pensionato e a chancela do orçamento no Congresso ao projeto de Cardoso de Almeida indicava que a criação de uma estrutura acadêmica de Belas-Artes tinha como ponto inicial a transferência da “galeria artística” para a Pinacoteca do Estado. A mudança, portanto, não era mera justificativa para que se retirasse os quadros de um lugar e colocasse em outro, de modo a apenas liberar espaço no Museu Paulista.

Em 7 de agosto de 1905, Cardoso de Almeida fez uma visita (inspeção) no Liceu de Artes e Ofícios, acompanhado de Ramos de Azevedo, para verificar o andamento da reforma e dar as “últimas providências para instalação da Pinacoteca do Estado”¹¹⁹, conforme noticiou o *Correio Paulistano*. Na mesma matéria, são apontadas as dimensões da sala: com 24 metros de comprimento por 9 de largura e um pé direito de 5 metros, o que, comparando-se com a situação da coleção no Museu Paulista, devia ser considerado um avanço. E havia a possibilidade de crescimento conforme a coleção fosse aumentada.

Está datado de 25 de setembro de 1905 o primeiro documento oficial relacionado à transferência. O Secretário envia um ofício para von Ihering pedindo para que fossem entregues seis quadros de Pedro Alexandrino para o próprio artista:

Tendo o Governo do Estado resolvido instalar nesta Capital uma Galeria de pintura no Lyceu de Artes e Ofícios, recomendo-vos façais entrega ao pintor, Cidadão Pedro Alexandrino, de seis telas do mesmo, que aí se acham, afim de que ele próprio se incumba da remoção¹²⁰.

As obras foram expostas no Liceu, reunindo-se ali todos os trabalhos de Alexandrino produzidos durante a sua permanência na Europa com bolsa do Estado¹²¹. No entanto, a forma com que essa “transferência” foi solicitada a von Ihering causa um estranhamento, pois tratava-se, nesse momento, apenas de uma exposição do artista, que, entretanto, evoca a criação da galeria no Liceu. A 9 de dezembro de 1905, foi enviado outro ofício, solicitando a transferência do restante dos quadros¹²², com lista anexa contendo 14 obras¹²³. Nos dias 12 e 13 de dezembro de 1905, foram publicadas

¹¹⁹ NOTAS. *Correio Paulistano*. 8 de agosto de 1905. capa

¹²⁰ ALMEIDA, José Cardoso de. Ofício da Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça para von Ihering, São Paulo, 25 de setembro de 1905. FMP P.83 APUD: MIYOSHI, 2012: p.13 Anexo II – Dossiê de fontes e documentos – Proc. FAPESP 2010/51856-4

¹²¹ Pedro Alexandrino havia retornado ao Brasil no ano anterior e expôs seus trabalhos todos juntos (110 pinturas) em 20 de outubro de 1905 no Liceu de Artes e Ofícios.

¹²² ALMEIDA, José Cardoso de. Ofício da Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça para Diretor do Museu Paulista, São Paulo, 9 de dezembro de 1905. FMP P.83 APUD: MIYOSHI, 2012: p.13 Anexo II – Dossiê de fontes e documentos – Proc. FAPESP 2010/51856-4

¹²³ Ver Tabela II

nos jornais da cidade notícias da transferência, citando as obras e anunciando inauguração da exposição no dia 25 de dezembro daquele ano, aproveitando a passagem do Ministro da Justiça e do Interior pela capital paulista, o baiano J. J. Seabra. As notícias da inauguração, invariavelmente, mencionavam a “futura” “Escola de Belas-Artes” e davam todo o mérito ao Secretário do Interior:

No Lyceu de Artes e Ofícios, que é a nossa futura Escola de Belas Artes, será inaugurada a 25 do corrente, com grande solenidade, a Pinacotheca do Estado creada sob a iniciativa do sr. dr. Cardoso de Almeida, secretário do Interior e da Justiça, cuja dedicação pelo progresso intelectual e artístico do nosso Estado já se evidencia por forma tão brilhante¹²⁴.

No jornal OESP do dia 13 de dezembro enfatizava-se que algumas obras históricas ficariam no Museu Paulista

Foram ontem transportados do Museu do Estado para o Lyceu de Artes e Ofícios os diversos quadros artísticos que tem de figurar na Pinacotheca do Estado. Ficarão apenas no Museu alguns quadros que relembram factos da nossa história patria¹²⁵.

A questão da divisão das obras entre o Museu Paulista, com seu caráter histórico, e a Pinacoteca do Estado, como uma galeria de Belas-Artes, vem sendo questionada em diversas pesquisas e mesmo em textos institucionais¹²⁶, mas sem levar em conta a conjuntura histórica dessa separação.

Antes de avaliar-se esta divisão é necessário, no entanto, observar a transferência em detalhes. As informações sugeridas pelas pesquisas (excetuando-se a de Fabio Moraes¹²⁷) começam por um pequeno equívoco. Trata-se da afirmação de que a coleção da Pinacoteca advém de 26 obras transferidas do Museu Paulista. Como já foi observado, são identificadas apenas 20 obras pertencentes ao Museu Paulista. No entanto, o *Correio Paulistano* de 24 de dezembro de 1905¹²⁸ afirma que a Pinacoteca foi inaugurada com 26 obras. A “Tabela II” oferece uma listagem comparativa com informações extraídas dos documentos do Museu Paulista e das notícias encontradas no *Correio Paulistano* e no jornal *O Commercio de São Paulo*. A diferença de seis obras é constituída por pinturas que nunca estiveram no Museu Paulista. Elas foram adquiridas ao longo do ano de 1905 e enviadas para a Pinacoteca, sem passar pelo Ipiranga. Como foi demonstrado antes, por vezes as obras eram primeiramente

¹²⁴ NOTAS. *Correio Paulistano*. 12 de dezembro de 1905.

¹²⁵ NOTAS e informações. OESP. 13 de dezembro de 1905.

¹²⁶ Ver. MORAES: 2008, MIYOSHI: 2012, NASCIMENTO: 2009 institucionais: BARBUY:2007 e 100 Anos da Pinacoteca: 2005

¹²⁷ Ver. MORAES: 2008

¹²⁸ Principal fonte para esta afirmação.

enviadas para a Secretaria do Interior, o que pode ter ocorrido neste caso, ou, também, é possível que elas tenham sido enviadas diretamente para o Liceu.

Também é bastante provável que essas seis obras tenham sido compradas. Duas delas — *Bananas e metal* e *Peru depenado*¹²⁹ [FIG. 30; 31]— são de Pedro Alexandrino, delas havendo apenas a indicação em jornais de que haviam sido vendidas em sua exposição no Liceu, sem que se informe para quem; ambas, no entanto, pertencem à Pinacoteca Estado. Essas duas telas de Alexandrino, juntamente com *Cozinha da Roça* [FIG. 7], comprada em 1894, são as únicas que não contém a inscrição “off. ao Estado” [oferecida ao Estado], junto à assinatura, em que o artista fez referência à doação diretamente sobre a tela.

Há também o caso de Pedro Weingartner (1853-1929), com duas obras — *Ceifa em Antícoli* e *Paisagem do Rio Grande (Canoas)* [FIG. 34; 35]— que estiveram presentes na exposição do artista em agosto de 1905.¹³⁰ A última delas foi comprada pelo Secretário do Interior¹³¹, mas *Ceifa em Antícoli* tem um dado interessante pois, segundo OESP a obra foi adquirida pelo empresário Numa de Oliveira¹³², restando portanto duas alternativas, ou o jornal cometeu algum equívoco¹³³, ou então a obra pode ter sido doada pelo empresário para a fundação da Pinacoteca. Este caso pode exemplificar outros não bem solucionados, como as referidas obras de Pedro Alexandrino em que não foram identificados os compradores, e que podem ter sido compradas amantes das artes para prover a Pinacoteca de quadros. E, por fim, as duas telas de Oscar Pereira da Silva — *Escrava Romana* e *Criação da Vovó*¹³⁴ [FIG. 32; 33] — que também foram expostas no início daquele ano, em fevereiro, e sobre as quais não há nenhum registro sobre sua compra. Essas aquisições demonstram o empenho realizado para a inauguração da Pinacoteca do Estado, pois um conjunto de seis obras não era algo irrelevante em compra para apenas um ano.

¹²⁹ GAZETILHA: exposição Alexandrino. O Commercio de São Paulo. 21 de novembro de 1905.capa. Indica a venda das obras “Bananes et cuivre” e “Retour de marchè”. O livro de que registro de obras da Pinacoteca inicia sua contagem a partir de 1911, até aquela data a Pinacoteca continha 8 obras de Alexandrino como anunciado nos jornais de 1905.

¹³⁰ REGISTRO de arte. *Correio Paulistano*. 3 de agosto de 1905.

¹³¹ GAZETILHA: exposição Weingartner. O Commercio de São Paulo. 12 de agosto de 1905. A compra foi realizada na presença do Secretário do Interior e do presidente do Estado Jorge Tibiriça, que estava próximo do processo de aquisição das obras.

¹³² ARTES E ARTISTAS: Pedro Weingartner. OESP. 02 de agosto de 1905. “Foram adquiridos mais os seguintes quadros (...) *Ceifa em Antícoli*, pelo Sr. Numa de Oliveira (...)”

¹³³ Na exposição além da *Ceifa em Antícoli* havia também a tela intitulada *Praça em Antícoli*.

¹³⁴ Ambas teriam sido expostas também na Exposição de Belas-Artes de 1902 segundo TARASANTCHI: 2002 pág. 39. Importante mencionar que a obra, *Criação da Vovó* possuía um título em Francês “*Basse-cour de grand mère*”. Sobre a exposição de *Escrava Romana* em 1905 ver. REGISTRO DE ARTE: exposição de Oscar Pereira da Silva. *Correio Paulistano*. 18 de fevereiro de 1905.

TABELA II — Obras que inauguraram a Pinacoteca do Estado:

Artista	Docs MP	Correio Paulistano 12_12_1905	O Comercio de São Paulo 13_12_1905	Correio Paulistano 24_12_1905	Commercio de São Paulo 23_12_1905
Almeida Jr.	Partida da Monção	Partida da Monção*	Partida da Monção*	Partida da Monção	Partida da Monção
	Amolação Interrompida	Amolação Interrompida*	Amolação Interrompida*	Amolação Interrompida	Amolação Interrompida
	Caipira Picando Fumo	Caipira Picando Fumo*	Caipira Picando Fumo*	Caipira Picando Fumo	Caipira Picando Fumo
	Leitura	Leitura*	Leitura*	Leitura	Leitura
Berth Worms	Saudades de Nápoles	Saudades de Nápoles*	Saudades (Saudades de Nápoles)*	Souvenir de Napoles (Saudades de Nápoles)	Saudade (Saudades de Nápoles)
	Carta do Netinho	Carta do Netinho*	Carta do Netinho*	Carta do Netinho	Carta do Netinho
Benjamin Parlagreco	Na Roça	Na Roça*	Na Roça*	Na Roça	Na Roça
	Galinha e pintinhos (Abrigo Materno)	Agasalho Materno (Galinha e pintinhos)*	Agasalho Materno (Galinha e pintinhos)*	Abrigo Materno (Galinhas e pintinhos)	Agasalho Materno (Galinha e pintinhos)
	Piteiras	Piteiras*	Piteiras*	Piteiras	Piteiras
Oscar Pereira da Silva	Descoberta do Brasil	Primeiro Desembarque (Descoberta do Brasil)*	Primeiro Desembarque (Descoberta do Brasil)*	Descoberta do Brasil	Primeiro Desembarque (Descoberta do Brasil)
	Infância de Giotto	Infância de Giotto*	Infância de Giotto*	Infância de Giotto	Infância de Giotto*
		Basse-cour de grand mère (Criação da Vovó)	Basse-cour de grand mère (Criação da Vovó)	Criação da avózinha	Basse-cour de grand mère (Criação da Vovó)
				Escrava Romana	
Antonio Parreiras	Manhã de Inverno	Manhã de Inverno*	Manhã de Inverno*	Manhã de Inverno	Manhã de Inverno
	Baía Cabrália	Bahia Cabraglia (Baía Cabrália)*	Bahia Cabrália*		Bahia Cabrália
Antonio Ferrigno	Mulata Quitandeira	Quitandeira (Mulata Quitandeira) *	Quitandeira (Mulata Quitandeira) *	Preta Quitandeira	Quitandeira (Mulata Quitandeira)
Pedro Weingärtner		2 telas não identificadas	2 telas não identificadas		2 telas não identificadas
				Ceifa em Anticoli	
				Paisagem de Canôas	
Pedro Alexandrino	6 obras (retiradas antes pelo próprio artista como atesta documento do MP)	8 telas não identifica	8 obras não identificadas	Fogão da Roça (Cozinha na roça)	Cozinha em casa de roça (Cozinha na roça)
	Total de 20 obras	25 anunciadas	25 anunciadas	Ostras e Cobres	Huitres et cuivres (ostras e cobres)
				Mesa de Cosinha	
				Bateria de cosinha	
				Fleurs et Brioche (Flores e doces)	Fleurs et Brioche (Flores e doces)
				Huitres et cuivres (ostras e cobres)	
				Retour du marché (Peru Depenado) figurou no Salão de 1903	Retour du marché (Peru Depenado)
				Flores e Frutas	Flores e Frutas
				Table d'office (Aspargos)	Table d'office (Aspargos)
				indícios de um bom prato (Ganso e ovos)	indícios de um bom prato (Ganso e ovos)
				26 telas anunciadas	25 telas anunciadas e a listagem contém 24

* Obras identificadas como transferidas do Museu Paulista

Solucionado a questão das seis obras suplementares, é importante ressaltar, mais uma vez, que o conjunto mantém sua estrutura inicial construída ao longo dos anos e amplia a quantidade de cenas de gênero desvinculadas à aspectos “tipicamente nacionais” ou “históricos”. Além disso, as duas paisagens de Weingartner são dissonantes do conjunto, pois uma é identificada como paisagem do Rio Grande do Sul e a outra é uma vista de uma ceifa em Anticoli na Itália, onde o artista havia estado no ano anterior, pelo que ele era acusado de estrangeirismo n’ *O Commercio de São Paulo*¹³⁵. Não é possível notar, portanto, um critério “nacional” em suas compras, ao menos, quanto à representação presente nessas telas, o mesmo podendo ser dito das telas de Oscar Pereira da Silva, que são cenas de gênero, uma mais alegórica, a *Escrava Romana*, e outra carregada de uma moral familiar.

No entanto, a mudança do Museu Paulista para a Pinacoteca, no bojo da criação de uma Escola de Belas Artes e de um “salão”, é relacionada, pela imprensa, como uma valorização do aspecto artístico da coleção. Encontramos apenas um editorial sobre a transferência, publicado também n’ *O Commercio de São Paulo*, no qual se faz uma defesa do projeto do Secretário em que, aparentemente, os argumentos eram destinados ao Congresso, que poderia inviabilizar o projeto. A defesa central do artigo é o valor educacional que proporcionará a criação de um “circuito” de artes atrelada à Pinacoteca e ao futuro “salão” e toda a argumentação em torno do desenvolvimento moral que leva à civilização por meio da arte:

Nessa galeria, provisoriamente localizada nalgumas salas do vasto edificio do Lyceu de Artes e Officios, seriam reunidas desde já todas as telas de valor artístico, de propriedade do Estado; depois, o Museu iria sucessivamente se enriquecendo com a aquisição de outros quadros, à medida que se oferecesse azada ocasião.

Organizar-se-ia todos os annos uma exposição de pintura (e, provavelmente, também de esculptura, pois são artes muito irmãs) e nesses certamens abertos entre artistas nacionaes e estrangeiros, domiciliados no Estado, adquiria o governo as produções artisticas de maior merecimento, premiadas por um jury de idoneidade incontestavel. (...)

Que objeções poderia suscitar a sua realização?(...)

Certo, não existe ainda no nosso meio social o sentimento artistico que se observa no velho mundo. Ninguém se affoita a pretender tanto. Contudo, não somos positivamente em materia de arte uns botocudos, ou *red people*, insensíveis a esthetica e aos magicos enlevos do ideal. Se, porém a nossa cultura artistica algo deixa a desejar, - mais uma razão para que a iniciativa official volva os olhos para esse ponto. Sem a educação artistica, como aspirarmos aos foros de um Estado culto e civilizado?¹³⁶.

¹³⁵ Há uma longa crítica aos quadros de Weingartner, que acusa o pintor de falta de “sentimento”, que talvez possa ser melhor compreendido como lirismo, e suas representações muito estrangeiradas. Ver. PÃO NOSSO DE CADA DIA: exposição de pintura. *O Commercio de São Paulo*. 06 de agosto de 1905.capa.

¹³⁶ PINACOTHECA do Estado. *O Commercio de São Paulo*. 31 de julho de 1905. Capa. Este texto foi publicado no dia seguinte da primeira menção à transferência em 30 de julho, e não está assinado.

O articulista compreende que os quadros que seriam levados do Museu para o Liceu eram as telas de “valor artístico”, valor esse que é tomado a partir do conteúdo do objeto. Ele aponta para uma reconfiguração daquilo que era uma “galeria artística” decorativa do monumento, transformada em um “Museu” a partir de sua reunião e isto, portanto, pressupõe uma valorização do aspecto artístico daquelas obras. A mesma posição seria corroborada pelo discurso de inauguração do próprio Secretário:

“A inauguração desta galeria de pintura, installada neste edificio por ordem de v. exa., é um testemunho vivo de que v. exa., com o mesmo empenho e patriotismo com que trata dos grandes interesses do Estado, com a mesma dedicação e zelo com que cuida do nosso progresso, acoroçoa também com carinho o desenvolvimento do nosso gosto artístico e das bellas artes (...)

“É modesta ainda a nossa collecção de quadros, mas o serviço que v. exa. acaba de prestar ha de servir de estímulo para que os governos que se succederem, os nossos artistas e a beneméríta associação do Lyceu de Artes e Officios, transformem esta casa de ensino em escola de bellas artes, que ainda virá a ser, em um futuro não muito remoto, motivo de grande orgulho para a terra paulista.”¹³⁷

O discurso do Secretário estava direcionado ao então Presidente paulista Jorge Tibiriçá Piratininga, para quem ressaltava os sentidos didáticos daquela coleção que deveria, então, prover instrumentos para desenvolvimento do gosto e das belas artes, ressaltando que a Pinacoteca era também um incentivo para a criação da futura Escola de Belas Artes¹³⁸. Portanto, ficava evidente que a Pinacoteca do Estado reuniria obras para uma escola de pintura, que deveria possuir modelos a serem seguidos e a coleção instituída de sua vocação artística serviria como desencadeadora deste projeto, servindo a este fim didático. É também dentro destes princípios que as pinturas de gênero histórico são centrais. Este era considerado o gênero máximo de uma academia de belas-artes e, pela mesma razão, uma coleção “exemplar” para uma escola teria de possuir grandes telas deste gênero. E este “valor”, seu valor histórico-artístico, não foi esquecido ou apagado:

Sobressai dentre todos os quadros da Pinacotheca A partida da Monção, do desventurado Almeida Junior e sobressai pelo tamanho da tela, pela grandezza da concepção e da factura e pelo grandioso da scena que relembra.

É o passado glorioso da terra paulista que ali se ergue para sempre naquele quadro. Evocação muda de tempos épicos, é a bandeira audaciosa que se vai ao sabor das aventuras rio abaixo, a conquista sertaneja levada pela auri sacra fama.” (...)

¹³⁷ A PINACOTHECA. *Correio Paulistano*. 27 de dezembro de 1905. capa

¹³⁸ Sobre a estrutura do Liceu na época Almeida (1904 p.173) afirma que havia um professor de pintura e um de escultura dentro da sessão destinada ao desenho. “Na secção de desenho funcionaram cinco classes a cargo dos professores Domizziano Rossi, Adolpho Borione, Umberto Viggiano, Aladino de Pani, Alexandre de Albuquerque e João Ribeiro da Silva, tendo também funcionado uma de modelagem e escultura, a cargo do professor Amadeu Zani, e outra de pintura, a cargo do professor Oscar Pereira da Silva, todas com a frequência geral de 226 alumnos sobre uma inscrição de 319.”

De Oscar Pereira da Silva notaremos, em primeiro lugar, o seu quadro histórico: Descoberta do Brasil. Representa este quadro o desembarque de Cabral no trecho do litoral brasileiro, denominado Porto Seguro, Bahia (...). Não lhe escapou detalhe no quadro, a cuja concepção também presidiu verdadeiro critério histórico.¹³⁹

Era de conhecimento público que estes dois quadros eram de gênero histórico e não foi encontrado questionamentos a respeito disso, nem mesmo em relação ao fato de que, por isso, poderiam ou deveriam ter ficando no Ipiranga. Nem mesmo von Ihering disso reclama em seu relatório, pois deveria estar satisfeito com a mudança. É bastante provável que a transferência fora feita da “galeria artística” como um todo, e não havia nisso uma contradição, de se estar junto à futura Escola de Belas-Artes. É potencialmente plausível que este fosse seu destino desde o projeto de Cesário Motta Jr., sendo equivocada uma avaliação de que o Estado estava constituindo, na Sala de Honra, uma coleção somente de História. A coleção reuniu todos os gêneros acadêmicos e a mudança reforça isso, pela razão inclusive de não ser tomada como contraditória, ou contestável, a presença dessas pinturas que carregavam discursos históricos.

No entanto, algumas pinturas permaneceram no Museu Paulista. São elas as encomendas de retratos feitas ao pintor Benedito Calixto e as duas grandes telas deste mesmo pintor, *Inundação da Várzea do Carmo* e *Fundação de São Vicente*. É de se estranhar que sejam apenas as obras de Benedito Calixto que tenham permanecido no Museu Paulista, que, como vimos, estava junto com von Ihering tomando decisões sobre a configuração da coleção histórica do Museu¹⁴⁰. Apesar de uma hipótese remota, esse contato estreito pode ter levado um ou outro a pedir às autoridades que aqueles quadros permanecessem no Museu Paulista.

Assim, o exame detido da transferência das obras para a Pinacoteca e como se deu a seleção no acervo do Museu Paulista invalida a afirmação de que fora apenas a natureza do objeto que determinava a condição inicial da coleção transferida. A divisão foi uma combinação ambígua entre a intenção de que as pinturas, inclusive históricas, deveriam estar junto a uma “escola de belas artes” e a seu circuito artístico, e a decisão de manter retratos que serviriam à sala histórica e à própria função celebrativa do passado paulista que tinha motivado sua encomenda a Calixto. Nesse sentido, pinturas históricas eram modelos tanto para a academia quanto compunham narrativas indispensáveis a um Museu/Monumento.

* * *

¹³⁹ A PINACOTHECA. *Correio Paulistano*. 24 de dezembro de 1905. capa

¹⁴⁰ Ver. MOARES 2008

3. A Pinacoteca do Estado no Liceu de Artes e ofícios (1905-1912): uma coleção de arte.

A Pinacoteca do Estado foi considerada em 1911, pelo OESP como “um pequeno depósito de quadros bons e ruins, que ninguém vê e que não se sabe para que é que foi criado”¹. A situação da coleção no final dessa década era realmente de relativo abandono. Apesar de todo o esforço operado na transferência – e na criação de uma coleção que seguiria para uma escola de Belas-Artes – o que aconteceu na verdade é que a Pinacoteca do Estado ficou completamente delegada ao Liceu de Arte e Ofícios, sem possuir um funcionário sequer. A coleção, no entanto, seria incrementada com novas obras, já que a única verba prevista era destinada para tal fim. Pouco se estudou sobre esse momento da coleção, pois os pesquisadores que voltaram para o século XIX e o início do XX² compreenderam que era um período de organização do campo artístico, já que a década de 1910 será marcada por grandes exposições³.

A passagem do acervo da Galeria Artística para a Pinacoteca do Estado, contudo, faz com que seja necessário avaliar duas questões fundamentais. Primeiramente, é necessário compreender como se operou o rearranjo de valores que se colocavam sobre a coleção em novo contexto — mirando o problema da representação institucional a partir do ponto de vista de uma coleção que constituía um discurso de aspectos documentais e históricos no interior do Museu Paulista. A segunda refere-se à nova situação em que seria inserida a coleção — o que demanda observar quais modelos exógenos a São Paulo de museus e sistemas artísticos que podem ter oferecido um norteamento ao instaurar a Pinacoteca do Estado. Derivado disso, será avaliado neste capítulo o acréscimo de obras realizado no período de 1905-1912 para que se possa aprofundar as hipóteses que foram levantadas das análises da transferência e modelos museais, observando também novas questões que decorrem do próprio acervo. Por essas razões, foi preciso relacionar a abordagem a ao menos duas perspectivas díspares: uma sob a influência historiográfica que poderia estar por detrás da transferência das pinturas e outra de formação de uma coleção artística que serviria de modelo para aspirantes a pintores e para uma sociedade burguesa.

Portanto, sem deixar de lado o passado institucional atrelado ao Monumento histórico, será abordado aqui um longo processo de transformação dessa coleção de

1 ARTES E ARTISTAS. OESP, 11 de novembro de 1911.

2 Os principais trabalhos sobre o período são panorâmicos, e nenhum aborda com detalhes o que acontecia na Pinacoteca, trabalho que mais se aproximou é o de NASCIMENTO:2009. Ver também LOURENÇO: 1988.

3 Ver. NASCIMENTO: 2009, TARASANTCHI: 2002, CHIARELLI: 1995 e ROSSI: 2001

arte, que passaria a servir a uma escola e a uma elite cosmopolita. Para que isso fosse possível, será necessário recuperar questões pertinentes à própria noção de patrimônio público, que permeia todo o processo de re-arranjo institucional, pois, segundo Dominique Poulot: “o patrimônio não é o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores, além da celebração, de sentimentos, se necessário, contra a verdade histórica (...) Ele depende da reflexão erudita e de uma vontade política, ambos os aspectos sancionados pela opinião pública; essa dupla relação é que lhe serve de suporte para uma representação da civilização.”⁴ O trecho relembra que uma coleção pública está sempre carregada de ideologia e que no fundo ela “representa” valores e concepções de uma comunidade, ideia o que será oportuna para esta abordagem.

3.1 Paradigmas discursivos e institucionais de uma coleção de arte e história no final do século XIX em São Paulo

O movimento do acervo em âmbito interinstitucional pode nos revelar uma importante passagem de concepção das narrativas propaladas pelas obras da coleção. Foram examinadas, nos dois capítulos anteriores, algumas hipóteses de leitura para a constituição desse conjunto de pinturas no âmbito do Museu Paulista. Uma primeira leitura está ligada diretamente ao discurso de Cesário Motta e às pinturas representando caipiras de Almeida Jr. que pretenderiam ilustrar uma teia de relações culturais, etnográficas e de uma história recente que, no fundo, versaria mais sobre o futuro da nação, compreendida num “quadro” populacional desejável e “tradicional” de São Paulo. Esta concepção diz respeito às escolhas identitárias que legitimam algumas certezas de parte da elite paulista, no bojo da defesa e construção de certa nacionalidade baseada em sua população sertaneja e suas características singulares que emanariam uma essência cultural-ética⁵. Dentro desse aspecto é notado um aporte artístico no qual a cena de gênero, a paisagem e mesmo a natureza morta, ganham sentidos documentais e históricos, mesmo sem narrar eventos precisos, mas como uma cadeia de fragmentos de uma narrativa ideológica, partes de um discurso ético civilizatório. A construção partia também do pressuposto estético de uma

4 POULOT: 2009 pág. 12.

5 A busca por uma essência identitária percorre todo o século XIX e atravessa todo o século XX, provocando tensões de escolhas ambíguas, modulando o conceito sem perder de vista a sua esterilidade ficcional, ora articulando narrativas antropológicas, históricas, linguísticas, culturais, psicológicas, etc... ver. Ortiz, Renato.

“verdade sensível” iconográfica, espécie de respaldo moral⁶ contra os “idealismos” associados a academia carioca e/ou uma arte clássica. Os desdobramentos dessa construção refletem-se nas aquisições de cenas de gênero, que carregam, para além de seu “gênero”, uma ênfase na figura da “cena”, combinando certo valor descritivo, com pressupostos preservacionistas, de cultura popular, de narrativa cotidiana e mesmo de teor paisagístico, donde se denota um interesse pelo pitoresco, que se aproxima, em alguns casos, de um olhar “exótico” sobre “si mesmo”.

Uma segunda leitura é claramente dedicada à articulação de fatos e personalidades históricos, observando eventos pontuais para construir uma narrativa que reforça a proeminência paulista no cenário da história brasileira. Demarcada fortemente pelas telas de Benedito Calixto – *Fundação de São Vicente* [FIG 13] e do bandeirante *Domingos Jorge Velho e seu ajudante* [FIG 24] – essa narrativa recria uma perspectiva de desenvolvimento da civilização, por meio da tomada portuguesa do território, que teria São Paulo como eixo formador. Além de apontar para uma retomada de modelos de representação da realeza francesa, como aponta Marins⁷, a concepção majestática presente no retrato imaginado de Jorge Velho será retomada nas esculturas e pinturas de bandeirantes encomendados na gestão de Taunay, quase vinte anos depois. Outro fator de extrema importância é a escolha dos eventos e sua representação, o que constitui um passado capaz de refletir o próprio pensamento vigente na constituição da República e a posição de seus próceres no controle da federação. Assim, são criadas representações em favor da instituição de uma história linear, com marcos políticos e figuras proeminentes do passado que justificam a posição atual, como uma tradição exemplar, e por que não, majestática e monumental⁸. Essa leitura apresenta um caminho absolutamente diverso da primeira, pois enquanto lá há sujeitos anônimos num tratamento mais informal dos assuntos na cena de gênero, neste caso há um aprofundamento de um passado remoto, do período colonial, reconstruindo por meio de retratos e de pinturas históricas.

6 É notório que o processo epistemológico do século XIX da passagem da especulação filosófica e teleológico para a observação a partir do sensível para então atingir uma inteligência, é um pressuposto que já ocorria no Brasil de maneira ampla, e se aprofunda no final do século XIX. Nas artes coube uma maior severidade crítica com relação as abstrações idealísticas ainda presentes na formação acadêmica do Rio de Janeiro. PITTA: 2014 ilustra essa passagem através da problematização e historicidade do conceito de “cor local” na França e sua apropriação de modo particular na produção e na crítica de arte no Brasil no final do século XIX. Esse processo epistêmico é também notado por MENESES: 2000, o autor identifica o quanto importante é essa passagem para a criação e acervos públicos, com pressupostos científicos no final do século XIX e início do XX.

7 MARINS: 2007

8 Ver. MENESES, 199 sobre o quadro “A Fundação de São Paulo” e sobre Benedito Calixto e sua relação com a República ver ALVES: 2003

A terceira e última leitura não dispensa nenhuma das duas acima, porque é mais abrangente. Seria a hipótese da configuração de uma coleção didática, ou melhor, de um “salão” no qual os gêneros da pintura estariam todos inclusos. Isso pode ter ficado mais evidente com a entrada, em 1896, da obra de Oscar Pereira da Silva, *A infância de Giotto* [FIG. 10]. A tela ilustra uma passagem da história europeia da arte — trata da vida do pintor renascentista considerado modelar para a tradição da pintura das principais escolas europeias⁹. A pintura tem características clássicas e o tratamento dado demonstra que o pintor se utilizou dos modelos da estatúaria antiga e do desenho, características fundamentais para pintura acadêmica de então. Essa tela, somada ao conjunto, pode desarticular uma possível constituição de um discurso unívoco, ou absoluto, de concepção nacionalizante, mas não o coloca em cheque. As perspectivas formativas e discursivas – nacional e internacional – podem muito bem caminhar juntas, já que não havia uma diretriz clara dos objetivos proposto para a coleção. O conjunto aponta, desta forma, para uma coleção didática, com referências metadiscursivas, mas, por outro lado, não há, por exemplo, nenhum nu, gênero que marca uma tradição de ensino da pintura programática da academia francesa (com base na qual posteriormente foi implantada a carioca¹⁰), ainda preponderante naquele período. O desenvolvimento do didatismo na coleção pode ser apontado principalmente pelas telas que não se conectam a um conteúdo de representação propriamente histórico e não têm conexão com aspectos nacionais, como as naturezas-mortas enviadas por Pedro Alexandrino de Paris e outros trabalhos que por vezes parecem não se conectar claramente numa narrativa única.

O deslocamento da coleção do Museu Paulista para o Liceu de Artes e Ofícios não pode ser encarado como uma simples mudança de paradigma da coleção, ou analisado teleologicamente, supondo-se somente que o seu valor didático poderia ser levado em questão. O conjunto das telas carrega consigo alguns dos apontamentos levantados acima e é preciso asseverar que houve uma escolha e também uma definição do que caberia a uma ou à outra instituição. Parece bastante claro que há uma preferência pela manutenção das pinturas de Benedito Calixto no Museu Paulista, que, como já observamos, demarcam uma criação histórica de um ponto de vista mais objetivo e mais evidente pela presença de notáveis “paulistas”, ou tentam trazer a primazia da colonização do território para a fundação da vila de São Vicente e, automaticamente, para São Paulo.

Portanto, as pinturas que mais chamam a atenção nesse movimento são as

9 Ver. Capítulo II.

10 DIAS: 2009 pág. 81.

duas telas de grande formato e de gênero histórico que foram deslocadas, *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* [FIG. 20], de Oscar P. da Silva, e *Partida da Monção* [FIG. 15], de Almeida Jr. O desligamento dessa primeira tela, de Oscar Pereira da Silva, do acervo do Museu Paulista pode indicar uma tentativa de resolver a dissonância com a narrativa da primazia da ocupação do território brasileiro ensejada pela chegada de Martim Afonso em São Vicente, ilustrada por Calixto, como ponto, esse, decisivo da narrativa de posse da colônia portuguesa na América. Já a segunda tela, é ela própria de uma conformação artística mais complexa, pois sua composição não carrega a eloquência histórica das demais, não descreve um evento fulcral da história, e nem ilustra personagens marcantes, menos ainda um papel central de uma liderança “oficial” ou “governamental”. Aventa-se ser uma monção meramente comercial pois, segundo Fernanda Pitta, o pintor teria misturado elementos de monções oficiais e comerciais, embora desejasse ilustrar as de “povoamento” ou seja, não oficiais, reunindo “heróis” anônimos.¹¹ É possível que a retirada d’*A Partida* para a Pinacoteca se dê dentro do processo de afastamento do conjunto de telas dos caipiras, das “cenários de costumes”, afinal a monção de Almeida Jr. se conecta historicamente à população sertaneja que se estabeleceu no estado no início do século XIX, como analisado no primeiro capítulo.

Esse afastamento do discurso do sertanejo não é uma simples troca de local das obras, pois há, neste momento, uma rearticulação do discurso do Museu Paulista. Apesar da necessidade da coleção de fundar a Pinacoteca do Estado, estes quadros de grande formato, incluindo os de caipiras — que carregavam uma possível narrativa histórica por parte de Cesário Motta — podem estar na verdade enfrentando a força do discurso histórico que estava se rearticulando em São Paulo. Já foi observado que o discurso do mestiço paulista está fortemente calcado na ideia de formação do “povo” paulista, que tinha no caipira uma espécie de “memória viva”, herdeiro do bandeirante que acabou por se estabilizar no sertão. No entanto, é possível notar numa transformação, paulatina e paradigmática, do bandeirantismo dentro do IHGSP¹², que inflexionou a historiografia relativa ao sertanejo do século XIX. Importante notar que parte dos cidadãos paulistas tinha orgulho da mestiçagem — caso do próprio General

11 PITTA: 2014 pág. 419

12 Como já observado o IHGSP compartilhava dos mesmos membros que o Museu Paulista, assim como do secretariado do Estado. Segundo SCHWARTZ: 1989 pág. 45 “Era, portanto, com grande orgulho que São Paulo recebia o novo instituto, composto por boa parte da elite intelectual paulista - aparentemente bem mais reduzida (pelo menos numericamente falando) que a carioca, já que tratavam-se dos mesmos cidadãos associados ao Museu Paulista ou à Academia de Direito.”

Couto de Magalhães,¹³ ou de políticos como João de Almeida Prado Tibiriçá Piratininga¹⁴, que acolheu o nome indígena como seu sobrenome – um amálgama que unia monarquistas e republicanos. O IHGSP, fundado em 1894, foi aos poucos abordando o assunto das bandeiras; nas suas três primeiras publicações, por exemplo, ainda não havia nenhum texto diretamente relacionado ao tema, que depois seria predominante na revista a partir da década seguinte¹⁵. O editorial da revista de 1899, ao comentar o primeiro texto publicado diretamente sobre o assunto das bandeiras, afirma: “*O Roteiro de uma das Primeiras Bandeiras Paulista, em 1602*, é um dos mais importantes e documentados capítulos d’essa importante *História dos Bandeirantes* que **ainda está a espera de** um Capistrano de Abreu ou Homem de Mello ou Barão do Rio Branco, para ser escripta convenientemente”¹⁶.

Esse processo é bastante relevante, pois já foi observado que há uma clara inflexão na coleção a partir da entrada de obras que remontariam a história do bandeirantismo e a um recuo temporal para a colônia dentro do Museu. A representação pictórica de figuras históricas notáveis caminhava em paralelo à produção do próprio IHGSP. Essa não é apenas uma suposição, dada à participação de membros do instituto, como Washington Luiz e Theodoro Sampaio, em discussões sobre a maneira pela qual deveria ser representado Domingos Jorge Velho, conforme assinalou Marins¹⁷. Sampaio é fundamental para compreender a dinâmica historiográfica do período no qual se encaixa o caipira e pode ter influenciado em sua percepção histórica, já que vinha desde as primeiras revistas tratando da “conquista” do sertão pelo mestiço paulista:

[no século XVI em São Paulo] o verdadeiro elemento de expansão e de conquista não se formara ainda. O natural do paiz, o futuro bandeirante quedava-se modesto no seu pequeno numero pitando a sua audacia ingênita num, meio que elle ainda não podia dominar. (...)

A população da colonia exhibia essa feição polychroma de tres raças diferentes obrigadas a coexistirem no mesmo meio. Mas como cedo, bem

13 REVISTA DO IHGSP: 1898 Vol. 3 Necrologia por Miranda de Azevedo. Pág. 584 “Bem que não fosse paulista e não pertencesse ao Instituto, o general Couto de Magalhães estava tão ligado e amava tanto S. Paulo, como o mais genuino paulista, podendo mesmo ser considerado o ultimo dos bandeirantes, por suas viagens e explorações pelo sertão brasileiro. (...)” pág. 590. [carta de Magalhães para Peixoto Gomide publicada 15 de setembro de 1898] Com a idade que tenho poderei viver, quando muito, mais 10 annos, e desejo consagrar-os aos aborigenes de S. Paulo, de quem descendo. Conversando com o dr. Bueno de Andrada, que tambem delles descende, disselhe que acceitaria o cargo geral, não remunerado, de director dos indios de S. Paulo(...)

14 Pai do político Jorge Tibiriçá foi presidente do Estado de 1904-1908, e é um dos fundadores do PRP.

15 SCHWARCZ: 1989 e

16 REVISTA DO IHGSP: 1899 Vol. 4 pág. III

17 MARINS: 2007.

cedo, começava o lento intermínio caldeamento dellas, o mestiço surgiu logo como característico demographico da America Latina.

A Historia nos demonstra depois como a expansão nas conquistas e o largo povoamento das solidões continentaes dependeram quasi que exclusivamente desse elemento novo.¹⁸

Portanto, para Sampaio, era fundamental compreender que a legítima população “americana”, a desbravadora do interior do continente, era a mestiça e, nesse caso, incluía o negro, talvez se diferenciando dos demais, pela sua própria ascendência negra. Isso confirma uma visão que coloca o bandeirante como mestiço, mas o mesmo autor também discorre sobre o século XIX em São Paulo, ou seja, quando cessam as bandeiras:

Fechara-se, de facto, havia muito, o cyclo legendario dos descobrimentos e das conquistas e tinha-se já entrado nesse periodo longo e invertido da reacção durante o qual se remodela o caracter de um povo.

Tinham, com effeito, cessado de todo as emprezas audaciosas que tornaram celebre o nome paulista, como cessára o exodo das populações que se dispersavam pelos setões occidentaes desconhecidos. (...)

(...) ficavam-se na terra natal, procuravam reerguer a agricultura por longos annos esquecida, e extendiam os seus estabelecimentos pelas terras fertilissimas, ainda cobertas de matta, verdadeiros sertões deixados intactos por aquelles que outr’ora só buscavam a fortuna em terras distantes. (...)

Sentiam-se por toda a parte, nos campos como nas cidades, no littoral como no interior, os symptomas do depauperamento ou da paralysação que caracterizam os periodos de transição economica.

A agricultura, comtudo, recomeçava, ainda que apreciando occupação modesta demais para os descendentes dos conquistadores de cuja mente se não apagara de todo a lembrança das decantadas riquezas de outrora.¹⁹

Assim o caipira, apesar de ser uma espécie de guardião de aspectos da vida e da cultura sertaneja, parece representar também a decadência da história das bandeiras. Logo, as novas representações de bandeirantes reiteravam uma ascendência “audaciosa”, ao contrário daquela estacionária, representada pelas telas de caipiras. Vale lembrar que este tipo de divisão em periodizações baseadas na política e no desenvolvimento econômico era uma forma recorrente na época refletida nos “ciclos”²⁰ que estavam atrelados à passagens importantes para a política e seus personagens principais. Portanto, o caipira estava num ciclo “modesto”, de paralisação e pobreza material se comparado aquele das bandeiras.

18 SAMPAIO, Theodoro. *S. Paulo de Piratininga no fim do século XVI*. IN: REVISTA DO IHGSP: 1899 Vol. 4 págs. 258; 272

19 SAMPAIO, Theodoro. *S. Paulo no século XIX*. IN: REVISTA DO IHGSP: 1901 Vol. 6 págs. 159-161

20 Exemplo disso é como Taunay dividiria a própria representação das telas encomendadas sobre o bandeirantismo na década de 1920, “ciclo da caça ao índio”, “ciclo do ouro” e “ciclo dos criadores de gado”.

A transferência das telas de um museu para o outro pode, portanto, integrar o avanço dos discursos da elite paulista rumo a um passado colonial que denotava glórias mais auspiciosas, assim como constituía uma tradição identitária “vitoriosa”, que se sobrelevou, nos anos seguintes, no cerne dos debates históricos em São Paulo. Para Lilia Schwarcz o bandeirantismo era sinônimo da busca do IHGSP pelo vanguardismo paulista: “era resgatado de um lado enquanto documento de época mas também, e sobretudo, enquanto metáfora de uma identidade mais propriamente paulista”²¹, no que complementa Ferreira:

Mais do que quaisquer outros, estes, tidos como fruto da fusão entre o nativo e o europeu, eram glorificados pelo desbravamento do território. Nos anos 1910 e 1920, principalmente, ganhou impulso o tema do bandeirantismo, estimulando a releitura dos cronistas dos séculos anteriores e a recolha de todo um material documental (...) Reaviva-se um período de aventuras e um espírito coletivo intrépido, considerando-se os bandeirantes como artífices do progresso regional, que continuava na cafeicultura, nas locomotivas, na metropolização da capital e nas indústrias. A atividade bandeirante era assim tomada como o veículo da formação territorial paulista e da própria edificação do país.²²

Ou seja, o tema das bandeiras está em processo de afirmação em 1905, quando passou a ser convertido na metáfora do progresso paulista.

É, portanto, plausível que ao adentrar o século XX, as representações do caipira, mesmo aquelas que fazem referência a costumes populares, tenham entrado em contradição com as vontades expressas pela historiografia glorificadora do bandeirante e, conseqüentemente, com o redesenho ideológico da identidade paulista. O bandeirantismo seria afirmado com veemência na constituição discursiva do Museu Paulista por Taunay na década de 1920, que executa um plano decorativo que dava visualidade a uma história baseada na conquista do território pelos bandeirantes paulistas²³. No entanto, como observou Marins²⁴, a “história” bandeirante já havia entrado no Museu Paulista com a tela representando Domingos Jorge Velho, o que torna a questão “presente” já em 1905 durante a transferência de obras para a Pinacoteca. Sobre o movimento das obras, afirma Heloisa Barbuy:

Examinando-se, hoje, as pinturas que foram para a Pinacoteca e as que permaneceram no Museu Paulista, facilmente se depreende o critério de partilha, baseado nas capciosas noções de “pintura histórica” e “pintura

21 SCHWARCZ: 1989 pág. 47-50

22 Ver. FERREIRA: 2002 pág. 132-133

23 Ver. BREFFE: 1999

24 MARINS: 2007

artística”, que levaram a manter no Museu Paulista os retratos de personagens considerados históricos e as cenas representativas de grandes acontecimentos, francamente derivados da história factual em vigor naquelas décadas. Mais que isso, de uma histórica fatual paulista. Saía, então o *Caipira picando fumo*, antropológico demais para o conceito de história de então, mas ficava, *José Bonifácio*; ia embora a *Cozinha na roça*, mas deixava-se restar a *Fundação de São Vicente*.²⁵

Esse conjunto de fatores oferece ao menos uma hipótese “historiográfica” para as escolhas tomadas na transferência dos quadros do Museu Paulista para a Pinacoteca do Estado/ Liceu de Artes e Ofícios. Mais que apenas constituir uma coleção didática modelar servindo aos estudantes, na qual a pintura de história é exemplo fundamental e clássico, as escolhas proporcionaram uma desarticulação do discurso vinculado às cenas de gênero e aos eventos fora das bordas do estado, projetando uma história mais inequívoca relativa à glória de São Paulo e abrindo espaço, no Museu Paulista, à ideologia expressada no bandeirante. Restam assim, aos quadros transferidos, uma estetização que remove seu contexto anterior no Monumento/Museu, acarretando na desvinculação dos elementos discursivos de formação de uma pátria pelo seu “povo”, que era deflagrada pela justaposição das telas de caipiras junto a tela de Pedro Américo na sala de honra. Neste mesmo processo, atrelar um sentido puramente “educacional”, ou seja, uma aplicação pragmática para a coleção, pode auxiliar a dissimular o discurso histórico propalado pelas obras transferidas.

Para Barbuy o quadro de Almeida Jr. era antropológico demais para a história que estava sendo realizada no período. De fato, aquelas obras foram adquiridas com intuito étnico, mas também carregavam uma história. A transferência aponta, assim, para desarticulação desse fragmento histórico do “ciclo caipira” de uma narrativa ambiciosa sobre o passado regional, portanto, mais relevante do que a retirada de sua representação mestiça que permanecia positiva. Isso é notável com a transferência de *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*, obra que apontava para um fato fora do eixo constitutivo de São Paulo e poderia interferir no discurso que defendia o primado paulista. Servia melhor como modelo “artístico histórico” do que “evocativo”, no âmbito da construção do passado no lugar de memória que representava o Museu Paulista, instalado no antigo Monumento à Independência. Esse raciocínio esclarece também a aparente contradição entre a transferência desta última tela e a permanência de *Fundação de São Vicente*. Parece claro que a escolha das telas transferidas permite compreender um desacordo com relação à historiografia revelada pela composição desses quadros.

25 BARBUY: 2007 pág. 143

Esse processo de “exclusão histórica” das telas que foram enviadas para a Pinacoteca do Estado pode ser confirmado pela maneira com que a coleção foi tomada em uma aquisição de outra tela de gênero histórico entre 1908-1910. Há apenas a entrada de uma tela de gênero histórico e de grandes proporções para a Pinacoteca do Estado entre 1905-1912, trata-se da tela de Oscar Pereira da Silva – a *Fundação de São Paulo* [FIG. 42] – que teve sua trajetória estudada por Michelli Monteiro²⁶. A autora propõe uma hipótese sobre a compra da tela que pode auxiliar na conclusão da rearticulação dos discursos das coleções de arte e história entre a Pinacoteca e o Museu Paulista. Segundo sua pesquisa, o artista propôs sua venda ao Estado, por meio de petição ao congresso paulista, pelo menos duas vezes²⁷. O teor da pintura representa uma missa celebrando o marco histórico da fundação da cidade de São Paulo o que, ao menos na ideia, parece confluir com os quadros que ficaram no Museu Paulista. Segundo Monteiro, o Pereira da Silva deixa claro na primeira petição o interesse de que seu quadro fizesse parte do acervo do Museu Paulista, prevalecendo, sob sua argumentação, seu valor documental, que a caracterizava como pintura e histórica, de suma importância para os próprios conceitos da pintura de então:

[...] na primeira petição enviada à Câmara dos Deputados, Oscar Pereira da Silva demonstrou como seus quadros pretenderam perpetuar assuntos como “origem, costumes, progresso e evolução” do estado. Em seguida, destacou a importância do evento da fundação de São Paulo que seria “o mais importante acontecimento para a terra dos Bandeirantes”. Por fim, apelou ao fato de que o estado de São Paulo não ter uma obra que representasse sua origem.²⁸

Mesmo com apoio recebido pela imprensa, a pintura não foi adquirida neste primeiro momento, em 1908. A pesquisadora avança a hipótese de que a tela não correspondia às expectativas dos próceres do Estado e que a escolha deve-se ao fato de que na representação:

o ideal de imagem do marco inaugural de São Paulo deveria, sobretudo, ressaltar a síntese entre gentio e colonizador, elementos fundamentalmente constituintes da “raça paulista”.

Oscar Pereira da Silva havia, forçosamente, tentado demonstrar, na petição enviado ao Congresso do Estado em 1908, que os indígenas progenitores não haviam sido esquecidos na representação, acrescentou ainda, que Cauibí e Tibiriçá encontravam-se em “imponente e solene atitude no mesmo lugar em que tem sede hoje o honrado governo do Estado”. Quando

26 MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação de Mestrado FAU-USP, São Paulo, 2012.

27 Assim como ele havia feito em 1900 (ver capítulo 2)

28 MONTEIRO: 2012 pág. 97

se observa a tela, no entanto, não é isso que se vê já que o quadro está centrado na missão religiosa e a ação protagonista está concentrada nos jesuítas. Assim, tanto gentio quanto colonizador exercem papel periférico (...)"

Monteiro identifica que a recusa à obra se dá por questões compositivas e pela maneira como ela apresentava de forma coadjuvante aqueles que eram considerados elementos centrais da conformação identitária regional e que, como vimos, estavam sendo propalados paulatinamente neste período²⁹. Ainda mais revelador dessa tensão é que numa segunda petição, em 1909, o artista muda o foco do Museu Paulista para a Pinacoteca:

(...) o próprio artista percebe que para vender sua obra seria necessário apelar para o valor artístico e apostar na Pinacoteca do Estado. (...)

Desta vez, ele não se refere ao valor histórico nem à importância do tema. Limita-se, por isso, a juntar os dizeres unânimes da imprensa, além do parecer autorizado do grande pintor francês, Mr. Gabriel Biessy. Como dito, recorreu a um artista conhecido que pudesse aferir e comprovar o valor artístico da obra. Por fim, disse que os membros do Congresso poderiam julgar, com os seus conhecimentos e com as "opiniões insuspeitas" que eram anexadas ao processo, o merecimento do quadro "determinando a aquisição dele para a Pinacoteca do Estado, que é o que espera o suplicante da sabedoria e Justiça dos representantes do povo na assembleia legislativa".³⁰

A Pinacoteca do Estado, dentro de sua proposta didática para formação artística, na qual estetizava-se a coleção, tornava possível a exposição de quadros divergentes da interpretação histórica predominante entre a elite dirigente do Estado naquele momento. Isso pode confirmar a hipótese de que a coleção da Pinacoteca, compreendida pelos seus atributos artísticos, poderia desarticular propostas históricas que passavam a ser tidas como inadequadas, como aquela proposta por Cesário Motta e Almeida Jr. Favorecia-se, então, uma outra história que evocava o bandeirante como ascendência tradicional paulista e metáfora do empreendedorismo vanguardista de São Paulo no início do século XX. Conectava-se, desta forma, a colonização "secular" e não liderada pelos jesuítas à situação vigente de então, das lucrativas produções cafeeiras, do desenvolvimento material e do controle político do Estado e da Federação. A memória dos bandeirantes era, assim, coadunada ao presente dos fazendeiros alheios à pretensão de proteger e civilizar os índios e sertanejos a serem devassados pela ferrovia e pela cafeicultura.

29 Além da questão indígena e do gentio paulista, a autora também nota que a missa demarcava uma proeminência dos jesuítas, que no período adjacente a fundação da cidade entravam em constante conflito com os colonos.

30 MONTEIRO: 2012 pág. 102

Isso acarretou outros “apagamentos”, por exemplo, os possíveis discursos ligados à população imigrante, presente em telas de Berthe Worms, como exposto no segundo capítulo, que era abundante em todo o período. Apesar de serem as primeiras representações sobre a temática, não há registro desse tipo de informação ao longo da trajetória da coleção, sendo apenas compreendidas como cenas de gênero de “gosto” mundano, alienando possíveis sentidos da própria historicidade ou de redesenho da identidade paulista que poderiam advir da compra das mesmas. Daí podemos incluir neste esvaziamento histórico narrativo, telas como *Bahia Cabralia* [FIG. 26], de Parreiras, que remete ao local “fundacional” do Brasil, na Pinacoteca poderia então ser tomada apenas enquanto uma paisagem brasileira, assim como toda a situação dos quadros retirados do eixo panteônico do Monumento à Independência. Em parte é a partir disso que é possível compreender melhor a própria dinâmica da Pinacoteca do Estado e sua coleção no Liceu de Artes e Ofícios.

3.2 Uma galeria para uma grande escola:

Museus de arte e sistemas artísticos

[detalhe da notícia do Correio Paulistano de 24/12/1905
sobre a inauguração da Pinacoteca do Estado]

Foi anunciada em diversos jornais, durante todo o ano de 1905, a fundação da Pinacoteca do Estado que deveria servir como eixo para a criação de um circuito oficial de artes. A Pinacoteca do Estado era uma espécie de prelúdio para ações associadas que deveriam ser promovidas pelo Estado: um Salão de Artes, a criação da Escola de Belas-Artes e as aquisições de obras de arte, fomentando-se assim toda a “cadeia” relacionada a produção e circulação de trabalhos artísticos. Todas as notícias enfatizam

que, além de premiar artistas com aquisições nos “Salões”, também permaneceria a política de aquisições esporádicas. Fato é que não houve nenhum salão oficial até o primeiro Salão Paulista de Belas-Artes, em 1934, ou seja, quase trinta anos depois e em outro contexto. Outro fato é que o Estado não promoveu uma escola de Belas-Artes pública³¹ — surgiria em 1925 uma escola particular que havia sido iniciada por parte dos pintores diretamente conectados ao Pensionato e também ao Liceu, como é o caso de Oscar Pereira da Silva³². Na década de 1930, essa escola privada assumiu a responsabilidade também pela Pinacoteca do Estado, substituindo o Liceu, até pelo menos 1939, quando é criado o cargo de diretor desta última. Portanto, apesar das manifestações exigindo que fossem criadas novas instituições estatais de arte, nada foi realmente realizado. À exceção da manutenção e incremento do Pensionato Artístico, e das aquisições esporádicas, nenhuma outra medida foi tomada ao longo de quase trinta anos.

Dessa forma, é preciso avaliar com cautela a informação de jornal do período que informavam que “em breve” haveria um salão e/ou uma escola do Estado. Difícil também compreender aqui o que seria o “modelo” vislumbrado pelos próceres, já que não há realmente nenhum discurso documentado sobre essa intenção. A “vontade”, expressa pelos jornais, aponta para um circuito plenamente oficial, o qual se assemelha ao do Rio de Janeiro, que mesmo após a reforma de AIBA para ENBA, em 1890³³, manteve seu funcionamento atrelado ao financiamento do governo federativo, assim como as exposições gerais de caráter oficial. Por outro lado, é possível que houvesse uma compreensão, mesmo que vaga, da estrutura de funcionamento dos salões e museus na França, que passou por modificações importantes no final do século XIX e pode ter servido de base para a construção, mesmo que parcial ou momentânea, de um sistema artístico no Estado nas décadas de 1900 e 1910. Portanto, para compreender a posição da coleção de artes na transferência para a Pinacoteca do Estado, é importante observar brevemente as questões que podem estar envolvidas na configuração do sistema artístico e sua relação fundamental para esta articulação.

Durante a maior parte do século XIX na França, apesar das idas e vindas políticas pós-revolucionárias, havia uma estrutura formal e oficial perene que contava com a

31 Seu primeiro nome era “Academia de Bellas-Artes” possível referência à tradicional escola de pintura Francesa.

32 Ver. NASCIMENTO: 2009 pág. 154-155, A autora ainda investiga outras iniciativas anteriores na década de 1910 mas que não tiveram extensa continuidade. Todas as iniciativas registradas pela pesquisadora eram particulares.

33 Ver. DAZZI: 2011

École nationale supérieure des beaux-arts (Escola Nacional Superior de Belas-Artes),³⁴ herdeira direta da Académie royale de peinture et de sculpture (Academia Real de Pintura e Escultura) que datava de 1650, ou seja, a escola “real” vinculada ao Antigo Regime é recriada em 1818, recebendo sua nova nomenclatura com a reforma em 1863 e que permanece até hoje. O *Salon* oficial, pós-revolução, estendeu-se de 1791 até 1881 com variações de frequência, mas preponderantemente anual. E, por fim, havia ao menos dois museus diretamente ligados à produção artística: o Museu do Louvre, criado em 1793, com sua coleção de obras herdadas da coleção régia (seu acervo possui “obras-primas” desde a antiguidade clássica, passando pelo renascimento italiano etc.), e o Museu de Luxemburgo, que apesar de existir desde 1750 (aberto para dar publicidade pedagógica de parte das obras régias para o público de pintores, principalmente), é refundado em 1816 durante o reinado de Luís XVIII, tornando-se o primeiro museu público de “arte contemporânea” francesa. É importante demarcar que o Museu de Luxemburgo é um “local de passagem”, pois as obras de arte adquiridas ficavam ali, naquele “purgatório” até que o artista se tornasse consagrado, para então serem encaminhadas para o Louvre, onde comporiam com demais obras-primas a história “universal” da arte, como sinaliza Yves Michaud: “L’efficacité du système académique de reconnaissance des artistes contrôlé par L’Institut (Académie des beaux-arts) et le culte naissant du passé embaumé se conjugaient pour légitimer la création de ce purgatoire prometteur: les maîtres reconnus par leurs pairs finiraient bien par être reconnus aussi par la postérité.”.³⁵

O sistema do Antigo Regime era mais rígido, já que era controlado pela Academia e seu salão era exclusivo para seus membros. A partir de 1791, o Estado revolucionário toma para si o Salão e abre para a participação de outros artistas não vinculados à Academia. Segundo Patricia Mainard³⁶, isso demarca um processo de abertura democrática do sistema artístico, que encontraria seu fim em 1881, com a extinção do Salão Oficial e sua delegação à uma sociedade artística particular: “*The collapse of the official Salon system in the 1880s marked the end of a century-long bitterly waged battle fought among the Academy, the government art administration, and independent artists, in various combinations, to define and to control the exhibition system.*”.³⁷ Segundo a autora, os pintores acadêmicos conservadores viam com maus olhos os fatos

34 Usaremos o termo “academia” para designar essa escola, já que é maneira expressa nos textos de maneira geral, incluindo os franceses.

35 MICHAUD: 1996 pág. 12

36 Ver. MAINARD: 1993

37 MAINARD: 1993 pág. 9

relacionados ao Salão, como a participação abundante de gêneros inferiores³⁸, mais apreciados pelo “gosto burguês”, sua transformação numa espécie de “feira de arte”, além da diminuição paulatina da produção de pintura de história, então gênero máximo do sistema³⁹. Há durante o século XIX, portanto, uma mudança do sistema de arte como um todo, que culminaria em desoficializar o Salão, assim o estado ficaria “livre” compreendendo a produção artística de maneira mais ampla. Deve-se lembrar, no entanto, que o Salão manteve ainda por longo tempo enorme prestígio após 1881 e foi considerado, ao menos durante todo o século XIX, de suma importância, para os artistas, participar do evento⁴⁰.

Desta forma, as aquisições de obras para o Museu de Luxemburgo realizadas nestes salões acabaram por refletir escolhas “conservadoras” devido a própria estrutura oficial dos mesmos, que apesar de mais aberta pelo estado, ainda era controlada por comissões compostas por professores da academia que escolhiam então quais obras eram dignas de ingresso na coleção do Museu.⁴¹ A partir de 1863, com a criação de salões paralelos, passa a ser cada vez mais questionado o sistema centralizado no Salão,⁴² o que incluía o próprio Museu de Luxemburgo, que era “refém” do circuito oficial:

By late 1880's Gustave Larroumet [diretor de belas-artes do ministério do interior (1888 — 1891)]:

In our time, the state no longer has any exclusive doctrine, and no more than it teaches an official aesthetic does it form its museums in order to serve a cause, to support what strengthens it or to cast aside what combats it. (...)

-
- 38 MAINARD: 1993 pág. 13 “*Despite Academic and state support, however, history painting was never really popular. Conservative nineteenth century critics blamed the middle classes empowered by the Revolution for its eclipse, but even under the Old Regime, private collector had preferred genre, landscape, and portraiture.*”
- 39 MAINARD: 1993 pág. 14 “*In a decision of unparalleled consequence for the future of history painting, Vivant Denon, the director of museums, convinced Napoleon in 1804 that instead of continuing the custom of allowing a committee of artist's own choosing, it would be more advantageous for the state to give inexpensive honoraria as awards while purchasing finished works from among those already on display. In this one gesture, the Salon became a store, and artists became free-market small producers.*”
- 40 Ver. MAINARD: 1993 pág 85, mesmo após a desoficialização em 1881 o Salão então realizado pela *Société des Artistes Français* manteve o prestígio, segundo o pintor impressionista Renoir: “*There are in Paris scarcely fifteen art lovers capable of liking a painting without the Salon's approval. There are eighty thousand who will not buy an inch of canvas if the painter is not in the Salon.*”
- 41 Após 1848 entraram ao juri do Salão Oficial alguns artistas independentes, mas, ainda assim, a maioria era composta por membros da “academia”
- 42 Há também uma reforma do ensino neste período, que mudaria a ordem clássica estabelecida nas relações de gêneros de pintura e também relativa aos modelos, ver. BONNET, Alain. *L'Enseignement des arts au XIXe Siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modele académique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

The government's newfound determination to remain neutral while supporting only "quality" was strengthened by the economic realization that if the state waited to correct its mistakes until after an artist's death, it would be very expensive indeed:

For fifty years, the state systematically shunted aside in its purchases all artists who worked outside official formula. As a result, the masterpieces of Dupré and Millet, Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras of Corot and Rousseau, of Courbet and Manet, did not enter our museums. It was then necessary to buy them back at great expenses when they were too expensive: As a result, the history of French art is incomplete at the Louvre and at the Luxembourg.⁴³

O que é necessário depreender dessa passagem de Patricia Mainard é a articulação do Museu de Luxemburgo e de sua política de aquisição com o sistema artístico oficial francês. É evidente que o Museu "contemporâneo" de Luxemburgo surge em parte para substituir a legitimação artística concedida pelos salões aristocráticos do antigo regime, salvaguardando, portanto, as aquisições de obras que eram tradicionalmente emuladas pela corte no Salão antes da ruptura de 1791. Por outro lado, é notório que o fim do Salão oficial no final do século XIX marca também o final do processo de abertura desse sistema dos padrões administrativos da academia. Segundo Dominique Poulot, nos Oitocentos, "O Museu se tornou paralelamente uma engrenagem do sistema das Belas-Artes, a serviço da prosperidade pública e do gosto nacional, assim como da consolidação do regime, graças a intervenções 'políticas': uma inspeção é implementada e o governo Gambetta decide, em 24 de janeiro de 1882, abrir uma escola de administração dos museus, a École du Louvre, cuja incumbência consiste em recrutar conservadores, adjuntos e assessores — ela se transforma rapidamente em escola de arqueologia e de história da arte."⁴⁴ A partir de então, os museus oficiais ganhavam independência e eram responsáveis pelo "patrimônio", e não mais por parte do sistema administrativo de carreiras artísticas; a criação da escola dentro do museu, com disciplinas de investigação de sua coleção, incrementam esse argumento de ruptura na França do sistema de museu com o sistema de artes.

Essas mudanças no fundo apontam para uma desvinculação gradual da presença do governo na formação artística, e remodelavam paulatinamente as atribuições dos museus de arte nesse circuito. Um exemplo disso são as compras de obras de artistas realistas como Courbet ou Millet, no final daquele século, já adquiridas por preços elevados, demonstrando, portando, a defasagem do acervo, que

43 MAINARD: 1993 pág. 148

44 POULOT: pág. 91

ficara preso aos critérios conservadores. As décadas de 1870 e 1880 marcaram a consagração de artistas realistas e românticos do início do século⁴⁵.

É fundamental compreender que os artistas paulistas ou aqueles que vieram a se estabelecer em São Paulo estiveram todos na França na segunda metade do século XIX, período no qual o Salão deixaria de ser oficial e em que ocorreu a valorização de outros gêneros de pintura, com a consagração cada vez maior de artistas que não produziram pinturas históricas dentro dos padrões acadêmicos. O que podemos depreender é que o entendimento da Pinacoteca como pontapé inicial de uma “Escola de Belas-Artes” e a proposta de um Salão promovido pelo Estado lembram o sistema francês clássico, no qual o museu de arte era parte da engrenagem do ensino artístico. Mas coleção de arte do Museu Paulista e depois da Pinacoteca do Estado não reflete uma concepção “clássica” na qual seriam reunidos exemplares “antigos”, na tentativa de demonstrar uma pedagogia histórica da arte, já que o acervo é em absoluto formado por pinturas contemporâneas, numa semelhança institucional com o Museu de Luxemburgo. O orçamento da Pinacoteca era controlado por uma secretaria do Governo, sendo destinado a aquisições de obras de artistas contemporâneos, ou seja, a instituição em si passava a ser uma peça fundamental para a manutenção de um circuito formativo dos artistas. Portanto, é possível compreender que a Pinacoteca do Estado, herdeira das propostas expressas pelos secretários durante a inauguração da “galeria artística”, manteve-se como instituição de emulação da arte contemporânea, para fomento da arte local. E é nesse nexo que se encaixa a coleção dentro do Liceu de Artes e Ofícios.

A situação da coleção perante o Estado era incerta pois, sem a regulamentação da Pinacoteca do Estado, ela era definida apenas pelo discurso dos próceres do Estado. Essa regulamentação só aconteceria seis anos após sua inauguração. A própria documentação existente hoje na Pinacoteca ilustra essa situação precária, pois somente a partir de 1912 ocorre a contratação de um “conservador”, que despachava diretamente com o Secretário do Interior. Esta demarcação é bastante clara, e será avaliada adiante, mas por ora é fundamental problematizar a compreensão da Pinacoteca do Estado como um “museu”, já que não é possível detectar uma estrutura mínima de catalogação, nem conservação das peças, requisitos básicos em museus de arte de então para o tratamento museal do acervo. O que se mostra é a manutenção do *status* estrutural mínimo da “galeria artística”, antes zelada pelo Museu Paulista e, a partir de 1905, pelo Liceu. Nota-se que Pinacoteca do Estado era apenas uma coleção alojada no Liceu de Artes e Ofícios,

45 PITTA: 2014 pág. 171 a autora avalia a consagração e despolitização da obra de Courbet, na década de 1870 e a exposição do mesmo que ocorreu nos salões da própria *École nationale supérieure des Beaux-Arts*. Também houve grandes exposições de Delacroix, ou seja, tanto artistas realistas como românticos passavam a serem consagrados e suas obras adquiridas.

que era dela responsável. Ele faria, então, uso da coleção, cedendo algumas salas do segundo pavimento do edifício “em construção” para o abrigo das obras de arte.⁴⁶

É, portanto, imprescindível observar a coleção sob a ótica do Liceu de Artes e Ofícios. Como exposto no segundo capítulo, a reforma realizada pela direção do arquiteto Ramos de Azevedo apontou novos rumos para a escola. Reordenada, a instituição passou a ser exemplar na formação de uma elite operária na cidade e teve reconhecimento nacional no início do século XX. Essa ascensão foi possibilitada também pela chegada de professores especializados, italianos⁴⁷ e portugueses, caso por exemplo do engenheiro português Ricardo Severo, docente do Liceu e futuro sócio de Ramos de Azevedo, que acabaria por assumir a instituição na década de 1930 após o falecimento do último. Isso é digno de nota, já que estamos observando um circuito artístico em plena ascensão, que culmina, no início da década de 1910, com grandes exposições e a regulamentação da Pinacoteca do Estado como veremos adiante.

O Liceu e suas oficinas de ensino possuíam também um “Museu Pedagógico”, em que havia uma gipsoteca desde 1887.⁴⁸ No livro-relatório de Severo de 1934, há uma descrição desse “museu”: “1) — *O Museu Pedagógico* compõe-se de quadros, mapas, modelos, exemplares, amostras, aparelhos, maquinismos, reproduções etc., próprios para o ensino e exercícios práticos (...).⁴⁹ Segundo Ana Beluzzo, “o método [do Liceu] supõe que o aluno não se baseie em regras de arte dadas, mas em modelos, que traduzem princípios em estado prático e são regras aplicadas”. Mas o museu pedagógico era mais do que apenas vinculado à arte, abrangendo maquinários e uma série de acessórios laboratoriais, oferecendo suporte para cursos que formavam técnicos variados. Ainda mais interessante é observar o item 2 na mesma página do livro de Severo:

46 Como é notório a documentação do Liceu de Artes e Ofícios foi perdida ao longo dos anos, outras pesquisas dedicadas ao assunto já notaram essa situação, ver. NASCIMENTO 2012 pág. 156 - 162 e BELLUZZO: 1988

47 DURAND: 2009 pág. 57-62 mostra a escassez de mão de obra especializada no país, recorrendo a estrangeiros para as funções de docência e em outros “liceus” pelo país simplesmente malograram ou sequer abriram turmas especializadas devido a falta de professores especializados. Ver também. NASCIMENTO: 2009

48 Ver. BELLUZZO: 1988 pág. 133

49 Seguindo a descrição pormenorizada: “abrangendo as secções: do Curso Preparatório (mapas de leitura, de lições de coisas, de historia natural, geografia e cosmogradia), do Curso de Desenho Geometroco (quadros de geometria, modelos de solidos, de esteriografia, etc.) do Desenho de Ornato (Estampas e modelos ornamentais em gesso e madeira), do Desenho de Figura (anatomia artistica, estatuas e composições em gesso) do Desenho e pintura decoratica (paineis ornamentais e quadros), do Curso de Mecanica (modelos e aparelhos para o estudo da cinematica e dinamica, órgãos de máquinas, ferramentas), dos Cursos de Fisica e Quimica (aparelhos de fisica experimental, de eletricidade e magnetismo, laboratorio de quimica analitica e prática) de Eletrotecnica (aparelhagem e modelos de instalações, tipos de transmissões, maquinas eletricas, etc.).” SEVERO: 1934 pág. 89

A Galeria de Artes compõe-se de quadros de genero e exemplares típicos para exposição da aula de pintura, e duma coleção de reproduções em gesso, para as aulas de modelação, escultura e arquitetura: de estátuas, grupos, bustos, composições, modelos classicos e modernos reproduzidos dos mais notaveis museus da Europa. Constitue esta valiosa coleção um importante museu de arte, que está preparado como galeria expositiva da futura Escola Superior de Artes.⁵⁰

É possível que a descrição remeta a uma mistura entre a coleção da Pinacoteca do Estado e a gpioteca do Liceu, já que ambas ficaram expostas na mesma sala [FIG 66] que provavelmente serviria para as aulas de pintura e de desenho:

Figura 66: Pinacoteca do Estado no Liceu de Artes e Ofícios provavelmente em 1912-13 APUD: NASCIMENTO: 2012 pág. 197]

Importante lembrar que o texto de Severo se servia dos estatutos de 1934, quando a Pinacoteca do Estado já estava atrelada à Escola de Belas-Artes, mas, a descrição é *sui generis*: pode versar sobre a coleção do Liceu, mas é facilmente identificada com a solução dada em 1913 para o acervo da Pinacoteca do Estado, na imagem acima, em que se observa claramente o tratamento oferecido dentro do Liceu para a coleção de artes do Estado. Ainda para Beluzzo:

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, além de ensinar as primeiras letras, mantém um curso geral de artes, dotado de uma coleção de modelos que era o ponto máximo na formação do aluno; oferecia ainda cursos especiais de aperfeiçoamento em desenho e pintura, escultura, desenho de arquitetura; contabilidade; tecnologia e mecânica; eletrotécnica.

Observando-se mais atentamente em que se resume a coleção de modelos do Liceu, constata-se que as obras não revelam uma orientação para as

50 SEVERO: 1934 pág. 89

artes decorativas: são tributárias do sistema de Belas Artes e compõem as referências das três artes figurativas ou artes do desenho, visando à formação de um repertório compatível com uma futura escola superior de Belas Artes, efetivamente almejada por Ramos de Azevedo [e Ricardo Severo]; traduzem, enfim, a concepção unitária das artes da pintura, da escultura e da arquitetura.⁵¹

A formação profissional e os cursos de aperfeiçoamento que visavam à constituição de uma escola de Belas-Artes permitem conjecturar que o acervo da Pinacoteca do Estado ofereceu um conjunto de modelos e de tradições figurativas variadas que serviriam aos cursos do Liceu. Importante ressaltar que a descrição do “museu de artes” do Liceu compreende-o como modelar para o ensino da pintura a cena de gênero, mas nada consta sobre a pintura histórica, sinal de que a coleção da Pinacoteca do Estado, que em grande parte era formada de pintura de gênero, poderia servir claramente para o desenvolvimento de uma escola de Belas-Artes.

O livro de Severo apresenta ao final um “Catálogo Geral da Galeria de Arte”, no qual consta apenas a listagem de uma gipsoteca⁵², coleção esta que abrangia a arte clássica da antiguidade europeia, modelos da renascença, mas nenhuma pintura é ali relacionada. Há o registro também de três gessos de Nicolina Vaz de Assis, a pensionista do Estado que, como visto no segundo capítulo, enviou em 1903 dois gessos os quais foram remetidos pelo Secretário diretamente ao Liceu. É possível que o terceiro gesso tenha sido transferido do Museu Paulista para o Liceu, já que a descrição de um “busto de mulher” equivale ao registro nas correspondências do Museu Paulista. Ou seja, tudo nos faz crer que esses projetos caminharam em conjunto, no sentido de formar um acervo que serviria à uma escola de artes, mas que na prática foi utilizado pelo Liceu, por quase trinta anos, em cursos de aprimoramento.

Apesar de ter seu espaço expositivo (e, como vimos, compartilhado com os gessos), é difícil crer que as salas da Pinacoteca do Estado fossem regularmente acessadas por visitantes ou admiradores da arte, já que ficavam instalas num edifício visivelmente inacabado e que abrigava oficinas de trabalho e laboratórios de máquinas. No próprio estatuto do Liceu de 1934 constava a situação do prédio: “Quando estiver completo o edifício da sede e realizado o fundo necessário a sua manutenção, será

51 BELUZZO: 1988 pág. 135-136

52 SEVERO: 1934 pág. 240 “Esta Galeria constitue uma gipsoteca composta de: reproduções em gesso provenientes dos principais museus da Europa, e de muitas esculturas contemporaneas nacionais e estrangeiras, com originais e modelos de tamanho natural ou reproduções, compreendendo 380 exemplares de estatuas, grupos de estutuaría, altos e baixos relevos, 83 de elementos arquitetônicos, 109 de motivos ornamentais, 65 de elementos de anatomia artistica, 130 de elementos naturais e ornatos da fauna e flora, estilizações para modelos escolares, 7 maquetes de monumentos civicos e 1060 modelos de ornamentação arquitetural que compõem a gipsoteca especial da Oficina de Artes Plasticas.”

creada a *Escola Superior de Artes*, que poderá constituir uma *Academia de Belas Artes*, de artes aplicadas e decorativas, organizada segundo a orientação tecnológica do Liceu, e sob a designação patronímica de *Ramos de Azevedo*".⁵³ Além disso, suas salas eram abertas ao público somente três vezes por semana, das 10 da manhã às 15 horas, o que novamente não favorecia a visita.⁵⁴

Isso tudo faz crer que a coleção era mesmo utilizada para os cursos de aperfeiçoamento do Liceu e as aquisições serviam para a emulação dos artistas. Por estas razões, a comparação direta com o sistema francês, não é facilmente aplicável, até mesmo com a situação da coleção da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, já que em ambos os casos é perceptível que haviam órgãos oficiais de ensino do Estado, salões oficiais, e a partir dessa estrutura eram então realizadas as aquisições para as aquelas coleções.

A relação entre o Liceu e a coleção pública da Pinacoteca pode sugerir a possibilidade de que o investimento em forma de subsídios a instituições privadas seguia os modelos anglo-saxônicos, já que as instituições inglesas e norte-americanas eram menos vinculadas ao estado, ou seja, tinham estruturas mais "independentes" do governo. Além disso, é notável que o convívio entre a coleção de gessos e as pinturas, numa escola que se propõe a uma educação voltada para um operariado qualificado, é muito próxima do modelo constituído pelo Victorian & Albert Museum. Essa instituição, fundada em 1852, faz justamente a ponte entre as belas-artes e as artes aplicadas e decorativas. Considerado um museu decorativo, mantinha grandes coleções de "belas-artes", de modelos em gesso e peças originais da antiguidade e uma série de obras-primas da pintura.

A estrutura propalada estabelecida no início do século XX em São Paulo poderia, também, estar em consonância com as mudanças estabelecidas no final do século XIX no exemplo do sistema francês da Terceira República, como já apontado. Em ambos os casos parece se acentuar que o "modelo" possível é aquele pedagógico do século XIX, dedicado à formação dos pintores e, em menor grau, ao deleite do público em geral, em contraste com o que segundo Roland Schaer aponta para a renovação do papel dos museus após a crise do sistema acadêmico:

Durant la plus grande partie du siècle, les musées d'art sont considérés avant tout comme des recueils de modèles destinés aux artistes. Les salles de "maître anciens" sont envahies par les copistes et les étudiants. Les règlements indiquent en général que le "gran public" n'y a accès que le dimanche, parfois un autre jour de la semaine.

53 SEVERO: 1934 pág. 74.

54 Ver. Discurso de Freitas Valle publicado no CORREIO PAULISTANO, 01 de nov. de 1911.

*Le British Museum, le Musée de Berlin, Le Louvre sont dotés d'ateliers de moulages, qui diffusent auprès des autres musées et des écoles de Beaux-Arts des copies de leurs sculptures, supports de l'apprentissage du dessin. (...) La situation change progressivement à partir de la seconde moitié du siècle. Le succès des grandes expositions révèle l'immense audience de l'art. L'utilité sociale du musée public devient une sorte d'évidence.*⁵⁵

Essa nova situação de importância dos museus para o público ainda ecoava pouco na gestão da Pinacoteca pelo Liceu. Os problemas enfrentados pela academia em relação às renovação das artes no final do século XIX eram, entretanto, conhecidos no Brasil. Portanto, resta compreender que a situação concreta da Pinacoteca do Estado dentro do Liceu indica uma operação que transformou a coleção na ponta-de-lança de uma Escola, sendo particular ou do Estado, certo é que a coleção tinha sua utilidade centrada na conformação estética modelar para o circuito local, tanto dos alunos do Liceu quanto para o público em geral mesmo com horários reduzido às poucas horas por semana. Nessa situação ambígua, de expressão da vontade de articulação de um circuito oficial de belas artes que aproxima do modelo francês, mas atrelada uma escola profissionalizante particular, a coleção da Pinacoteca do Estado permanecerá numa constantemente de incrementos com a aquisição de novas obras ditadas pelo circuito comercial local.

3.3 A expansão da coleção e do Pensionato Artístico: o fim da “galeria artística”

O motivo da situação de “abandono” da coleção artística por parte do Estado, do período que vai de dezembro de 1905, a partir da inauguração da Pinacoteca do Estado até 1911, quando a instituição é regulamentada, não é bem esclarecido. A coleção não apenas ficou alojada no Liceu, como a Pinacoteca do Estado não possuía funcionários, nem verba para limpeza. Portanto, toda a responsabilidade administrativa ficou ao cargo daquela escola até 1911. Nesse período, a única verba destinada à Pinacoteca foram os mesmos 12 contos de réis destinados à aquisição de obras⁵⁶ que já eram antes destinados à “galeria artística”, que teria o nome trocado para Pinacoteca do Estado. É importante ressaltar, entretanto, que ainda se estava diante da “galeria artística”, pois só é possível afirmar que ela a Pinacoteca seria realmente fundada como instituição em 1911, a partir do momento em que a mesma conta com a presença de um conservador, têm início a documentação das obras e é reconhecida a necessidade de conservação e publicitação da coleção, como será analisado adiante.

55 SCHAER: 1993 pág. 86.

56 Ver. Correio Paulistano. Projeto de orçamento para o ano de 1910. 19 de dezembro de 1909. São Paulo

Desta forma, tudo leva a crer que o Estado delegou a gestão da coleção inteiramente ao controle do Liceu, excetuando-se, claro, as aquisições, que eram realizadas pela Secretaria do Interior. Outro fator importante é reconhecer que essa situação, que beirava à negligência, proporcionou o esvaziamento do discurso histórico das obras de arte, já apontado na primeira parte deste capítulo. Também é necessário lembrar que nesse período quase se estancou o envio de telas para o Museu Paulista⁵⁷.

No âmbito político, esse período é mais estável, ao menos na esfera estadual, pois apesar dos problemas enfrentados no governo nacional, ao que tudo indica o PRP se apresentava mais unido. Com a política monetária vigente e os incentivos à produção de café mantidos, o cenário político ficara mais pacífico. Após a Secretaria do Interior ser restituída e separada da Justiça, Cardoso de Almeida ficaria apenas com a última e Gustavo de Godoy assumiria em 1906 até a troca de governo de Jorge Tibiriçá, em 1907. De 1908 até novembro de 1911, assumiria Carlos Guimarães – Secretário do Governo de Albuquerque Lins –, representando de certa maneira a ala conservadora do partido. Por outro lado, é notável a presença do debutante Freitas Valle na Câmara dos Deputados do Estado, que participa da comissão de instrução, junto a alguns políticos mais experimentados como Alfredo Pujol e Bento Bueno. Ressalta-se a presença de Freitas Valle, pela sua direta participação, junto com Altino Arantes, Secretário do Interior a partir de novembro de 1911, na regulamentação tanto da Pinacoteca do Estado quanto do Pensionato Artístico. Como apontam os estudos de Marcia Camargos sobre o político⁵⁸, ele se tornou uma espécie de mecenas privado as custas do Estado. “Cuidando” do pensionato de maneira quase particular, a partir de 1912, ele mesmo tomaria todas as decisões sobre os pensionistas, como uma espécie de “braço” da Secretaria do Interior em seu “salão”⁵⁹. Neste período ainda não é perceptível sua participação ativa na distribuição das pensões como nos anos seguintes, mas ressalta-se que o intervalo no qual a política de pensões teve maior número de bolsas distribuídas combina exatamente com sua presença na

57 MORAES: 2008 pág. 223 “O afluxo de pinturas ao acervo do Museu Paulista diminuiu bruscamente com a criação da Pinacoteca. Em 1907, ocorreu a entrada de um quadro (Guerreiro Carajá, de Oscar Pereira da Silva, usado para ornamentar a sala etnográfica); em 1911, dois retratos (dos marqueses de Valença); e, em 1912, o início da “reforma” da pintura A Conversão de São Paulo, de Almeida Júnior. Em comparação ao período anterior, como se pode ver, o Museu praticamente não recebeu doações de pinturas entre 1905 e 1916.”

58 Ver. CAMARGOS: 2001 e CAMARGOS: 2011 ver também. AMARAL: 1983 pág.21-27

59 Segundo Camargos, a Villa Kyrial (nome que recebia sua casa, que era assim intitulado como um “salão” artístico onde ocorriam saraus e a coleção do próprio F. Valle) era mesmo “uma espécie de órgão controlador das políticas e das práticas culturais em São Paulo na Primeira República” CAMARGOS: 2011 pág. 13

comissão de instrução da Câmara dos Deputados do Estado entre 1906 até 1922, quando o Deputado, por fim, é eleito Senador do Estado.

O período é notável pela ampliação do campo artístico, com o aumento da presença de artistas, principalmente estrangeiros,⁶⁰ servindo inclusive como professores, como no Liceu ou em ateliês particulares. Além disso, o Liceu exerceu um forte papel formativo de novos artistas, que provavelmente se utilizaram da coleção de artes como suporte educacional. Ainda mais importante para a expansão do campo artístico em São Paulo, foi o aumento gradual de pensionistas realizando estudos no exterior às expensas do Estado. Da mesma maneira que a Pinacoteca do Estado, o Pensionato Artístico também não possuía um regulamento, que seria criado somente em 1912. Ou seja, não havia ainda a obrigação de contrapartida em obras de arte, como já observado no primeiro capítulo, e é possível que houvesse acordos informais nesse sentido. A falta de um regulamento que clarifique o processo de distribuição desse auxílio dificulta o reconhecimento de todos os estudantes que realmente foram beneficiados por este dispositivo, e em maior parte daqueles pensionistas que não tem obras adquiridas para a coleção da Pinacoteca do Estado como forma de devoluta. É o caso, por exemplo, do primeiro pintor que recebe bolsa ainda em 1904, após o retorno de Pedro Alexandrino, que é Benjamin Constant Neto (1884-?). Não há registros de pinturas desse artista em nenhum dos acervos públicos do Estado, assim como são parcas informações sobre ele. Sabemos, no entanto, que ele recebeu bolsa e foi estudar em Nápoles na Itália. Seu nome consta nos relatórios dos Secretários do Interior e em notas de jornal⁶¹ e o artista participou de coletivas na cidade, mas, ainda assim, nenhum trabalho seu é adquirido e pouco se sabe ao certo sobre sua obra. Dessa maneira, até pelo menos 1912, é difícil indicar alguma entrada de obra proveniente do Pensionato Artístico nas coleções públicas. O que veremos é que há obras hoje na coleção da Pinacoteca que, sabe-se, foram produzidas no período de estudos no exterior, mas não é possível categorizá-las como uma doação em função da bolsa. Esse é o caso exemplar de Alexandrino, que inclusive anotava na própria tela, junto a sua assinatura, quando se tratava de uma doação ao Estado que infere-se advinda do pensionato devido às telas terem sido enviadas direto do exterior no momento que aquele recebia a bolsa.

O aumento da distribuição de pensões é evidente a partir da nova lei de 1905,

60 Ver. ROSSI: 2001 pág. 14 sobre a formação artística e NASCIMENTO: 200

61 Ver. REGISTRO DE ARTE: Pintor Nacional. Correio Paulistano. 08 de abril de 1904. “Em uma carta do nosso consul em Napoles a pessoa residente nesta capital, refere-se aquelle cavalheiro com elevados conceitos à applicação e progressos do nossos talentoso patricio Benjamin Constant Netto, que naquella cidade prossegue dedicadamente nos seus estudos de pintura. (...)”

que retirava o limite de pensionistas por categoria. Exemplo disso está no relatório de 1905, referente ao ano anterior, em que Cardoso de Almeida enumera os seguintes pensionistas: “Estão, actualmente, na Europa, completando os seus estudos: de canto, o sr. José Corrêa Vasques; de pintura, o sr. Benjamim Constant Netto; de escultura, d. Nicolina Vaz de Assis. Aos dois primeiros paga o Estado a pensão de 300\$00 mensaes, a cada um, e a de 1000 francos, tambem mensaes, à última.”⁶² No primeiro relatório de 1907, sobre o ano de 1906, do Secretário Gustavo de Oliveira Godoy, consta que: “Foram subvencionados para estudar na Europa, tendo alguns já completado os estudos, os seguintes artistas: D. Nicolina Vaz de Assis, esculptora; D. Beatriz Pompeu de Camargo, pintura; José Corrêa Vasques, canto; Benjamim Constante Netto, pintura; Herman Wanchaff, musica; Paulo do Valle Junior, pintura; Alfredo Gomes, música.”⁶³. É notável que o número de bolsistas cresce consideravelmente, passando de um pintor para três, o mesmo acontecendo com os aspirantes a músicos. Também é importante ressaltar que Paulo Valle Junior (1889-1958) é provavelmente o primeiro aluno do Liceu de Artes e Ofícios a ser agraciado com a bolsa. Ele faz uma exposição de boa repercussão em 1905, o que deve ter feito o então Secretário do Interior lhe oferecer a bolsa⁶⁴. Esse fato demarca o início de uma geração, por ser o primeiro exemplo de um artista com formação local que seguiria para Europa a expensas do Estado, sem que tivesse estudado na ENBA no Rio de Janeiro, como fora o caso dos seus predecessores. É possível que os primeiros dessa geração tenham sido os irmãos Villares Barbosa; no entanto, a dupla encaminhou-se para estudar na Europa sem receber a bolsa, sendo agraciados apenas em 1910, quando retornaram para São Paulo e fizeram uma exposição, voltado no final daquele ano à Europa.

Segundo o relatório de 1910, de Carlos Guimarães, somente de pintura, o governo subsidiava os estudos de “Paulo Valle Junior; José Monteiro França; Diógenes Campos Ayres [sic]; José Washt Rodrigues; Dario Villares Barbosa; Mario

62 ALMEIDA: 1905 pág. 181.

63 GODOY: 1907 pág. 73

64 REGISTRO DE ARTE: uma promessa. Correio Paulistano 29 de março de 1905. “Paulo do Valle Junior, um jovem de dezeseite annos, abriu hontem ao publico, no salão da Associação Comercial, á rua Quinze de Novembro, uma exposição de seus trabalhos de pintura. São em numero de dezeseis os quadros. (...) Acresce dizer aqui que o sr. Paulo do Valle tem apenas curta apprendizagem no Lyceu de Artes e Officios desta capital e com o pintor Oscar Pereira da Silva. Levado somente pela intuição artistica, trabalhando esforçadamente, conseguiu fazer alguma coisa que já é mais do que uma revelação do seu talento e sim uma promessa segura de brilhante futuro si lhe não faltar o apoio necessario para o estudo.”

Villares Barbosa”⁶⁵ e ainda quatro músicos. Nesse período, portanto, há um claro investimento na educação de pintores por meio das bolsas, a partir do que se conclui que, apesar de ainda não regulamentado, o Pensionato Artístico era a principal ferramenta pela qual o Estado executava, de fato, as atividades de ensino artístico. Em 1910, o orçamento do pensionato era de cerca de 30 contos de réis, enquanto o do Museu Paulista era de 76 contos e, como já observado, o da Pinacoteca do Estado era de meros 12 contos. Forte indicativo de como o Estado procurava estimular a arte estruturada, naquele momento por meio do Pensionato Artístico, restando à Pinacoteca do Estado o papel apenas de compradora.

É diante desse contexto que se estabelece que a coleção artística do Estado passará por uma inflexão, que tem como eixo a própria regulamentação que veremos adiante. Serão observados os quadros que entraram até 1911, antes da presença de Altino Arantes na Secretaria, para termos uma dimensão mais correta do que aconteceu antes da Pinacoteca do Estado ter uma estrutura administrativa mínima. É importante ressaltar que a falta de documentação pode levar a equívocos. O primeiro livro⁶⁶ que faz uma catalogação das obras da Pinacoteca do Estado, é disso um exemplo, pois data de novembro de 1911 a entrada de todas as obras que já estavam no acervo, incluindo portanto, aquelas que foram recebidas em 1905. Isso ocorre, provavelmente, por tratar-se da primeira ação após a regulamentação e a entrada de Altino Arantes na Secretaria. Há, no entanto, obras que entram posteriormente a 1911, quando o livro foi iniciado, tendo sido adquiridas em 1912, mas que estão grafadas com a data de entrada em 1911. Portanto, o que desejo aqui é retratar as compras e identificar o mais possível que teria sido adquirido em 1912, ressaltando que não é possível datar com precisão todas as aquisições. Separou-se em conjunto as obras adquiridas no ano de sua inauguração citadas no segundo capítulo, conforme a TABELA III.

65 GUIMARÃES: 1912 pág. 27

66 LIVRO DE REGISTRO DE OBRAS (Livro de tombo). 21 novembro de 1911. Acervo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

TABELA III — Aquisições para a Pinacoteca do Estado de 1905-1911

Ano	Forma de Aquisição	Autor e obra	Dimensão	Observações
1905	—	Oscar Pereira da Silva – <i>Criação da Vovó (Basse-cour de grand mère)</i> , 1895 [FIG. 32]	123 x 95 cm	Foi realizada ainda durante a estadia do artista em Paris.
1905	—	Oscar Pereira da Silva – <i>Escrava Romana</i> [FIG. 33]	146,5 x 72,5 cm	Obra apresentada em exposição no mesmo ano. REGISTRO DE ARTE: exposição de Oscar Pereira da Silva. Correio Paulistano. 18 de fevereiro de 1905
1905	—	Pedro Weingärtner – <i>Ceifa em Anticoli</i> , 1903 [FIG. 34]	50 x 100 cm	Obra apresentada em exposição no mesmo ano. ARTES E ARTISTAS: Pedro Weingartner. OESP. 02 de agosto de 1905. “Foram adquiridos mais os seguintes quadros (...) Ceifa em Anticoli, pelo Sr. Numa de Oliveira (...)”
1905	Compra	Pedro Weingärtner – <i>Paisagem de Canôas</i> (Rio Grande do Sul), 1900 [FIG. 35]	51 x 101 cm	GAZETILHA: exposição Weingartner. O Commercio de São Paulo. 12 de agosto de 1905
1905	—	Pedro Alexandrino – <i>Bananas e metal (Bananes et cuivre)</i> [FIG. 30]	98 x 130,5 cm	Obra apresentada em exposição no mesmo ano. GAZETILHA: exposição Alexandrino. O Commercio de São Paulo. 21 de novembro de 1905.
1905	—	Pedro Alexandrino – <i>Peru depenado (Retour du marché)</i> [FIG. 31]	164 x 131 cm	Idem.
1906	Compra	Alfredo Norfini – <i>Cães</i> , 1905 [aquarela] [FIG. 35]	18 x 28 cm	NOTAS. Correio Paulistano 01 de junho de 1906.
1906	Compra	Minna Mee – <i>Orchideas</i> [FIG. 37]	56 x 43 cm	NOTAS. Correio Paulistano 24 de agosto de 1906. / NOTAS. OESP. 15 de agosto de 1906. Informa que o quadro havia participado da Exposição de São Luiz.
1906	Doação	José Monteiro França – <i>Ressonando</i> , 1906 [FIG. 38]	53 x 45 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP 11 de dezembro de 1906. Doação do artista.
1907	Compra	Berthe Worms – <i>Canção Sentimental</i> , 1904 [FIG. 39]	81 x 66 cm	REGISTRO DE ARTE. Correio paulistano. 22 de maio de 1907
1907	Compra	Berthe Worms – <i>Recordas-te?</i> , 1906 [FIG. 40]	72 x 62 cm	Idem. (obra não listada no livro de registros da Pinacoteca)
1907	Compra	Berthe Worms – Retrato de Cesário Motta Jr.	-	Idem. (obra não listada no livro de registros da Pinacoteca) Obra não localizada.
1907	Compra	Berthe Worms – Perfil de Velho	17x30 (?)	Idem. Segundo livro de registros da Pinacoteca obra foi extraviada e retirada da listagem na década de 1950.
1908-1911*	—	Eduardo de Martino – <i>Couraçado S. Paulo</i> [FIG. 41]	35 x 60 cm	Obra sem nenhuma informação. Sabe-se que em 1908, quando residia em Londres, recebeu a visita do tenente Macedo Soares, é neste mesmo ano que seria concluída a construção do Couraçado S. Paulo.
1910	Compra	Oscar Pereira da Silva – <i>Fundação de São Paulo</i> , 1908 [FIG. 42]		Ver. MONTEIRO: 2012 pág. 92-93 (transferida para o Museu Paulista em 1929)
1910	Doação	Mario Villares Barbosa – <i>Mendigo</i> (Cópia de Esteban Murillo)	137,5 x 115,5 cm	IRMÃOS BARBOSA. OESP, 09 de junho de 1910. inauguração com a presença do secretário do interior “habilidade demonstrada claramente na reprodução da grande tela de Murillo, oferecida ao governo do Estado.” - Doação do artista.

Ano	Forma de Aquisição	Autor e obra	Dimensão	Observações
1910	—	Mario Villares Barbosa – Estudo de nu masculino [FIG. 43]	80 x 55 cm	Consta no livro de registros e a obra permanece na Pinacoteca do Estado, devido ao retorno dos artistas à Europa ainda aquele ano a obra deve ter entrada durante a exposição. Não é possível afirmar se foram também doações dos irmãos Barbosa.
1910	—	Dario Villares Barbosa – Estudo de nu feminino [FIG. 44]	65 x 81 cm	Idem.
1910	—	Dario Villares Barbosa – <i>Espanhola</i> [FIG. 45]	91 x 64 cm	Idem.
1910	—	Dario Villares Barbosa – <i>Interior Bretão</i> . [FIG. 46]	71 x 90 cm	Idem. OESP, cita ao menos dois quadros com este título que teriam participado do Salon em Paris. Mas é provável que houvessem mais que dois expostos.
1910	Compra	Pedro Weingärtner – <i>La Faiseuse d'anges</i> (A tecedeira de anjos), 1908 [Trípico] [FIG. 47]	151 x 375 cm	ARTES E ARTISTAS: OESP 31 de dezembro de 1910. / REGISTRO DE ARTE. Correio Paulistano, 31 de dezembro de 1910.
1910-1911*	—	Agustín Salinas – <i>As margens de Aniene</i> [FIG. 48]	37 x 65 cm	Possivelmente uma compra. ARTES E ARTISTAS: OESP 31 de dezembro de 1910. Nesta nota há menção da compra de dois quadros de Salinas.
1911	Compra	Agustín Salinas – <i>Colheita de Milho</i>	86 x 133 (?)	ARTES E ARTISTAS. OESP, 06 de janeiro de 1911. “O governo do Estado comprou para a Pinacoteca do Bello quadro de Salinas – A colheita de Milho” (tela desaparecida)
1910 - 1911*	—	Pablo Salinas – <i>Almoço em Saragoça</i> [FIG. 49]	37,5 x 64,5 cm	Idem. Não é possível confirmar se foi comprada neste momento.
1911	Compra	Luciolo de Albuquerque – <i>Cabeça (A la Campagne)</i> [FIG. 50]	61 x 50 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP 29 de outubro de 1911. “Compareceu o sr. Carlos Guimarães secretário do interior, que adquiriu dois quadros para a Pinacoteca do Estado. (...) n. 4 A la campagne – que, como já tivemos ocasião de dizer, reputamos o melhor dos trabalhos de figura de Lucillio de Albuquerque
1911	Compra	Georgina de Albuquerque – <i>Cabeça de italiana</i> [FIG. 51]	61 x 50 cm	Idem. “n. 90, da sra. d. Georgina de Albuquerque. É também um bello trabalho. (...) Representa um busto de mulher do povo, italiana, (...)”
1911	Compra	Benedito Calixto – <i>Bahia de S. Vicente</i> (Sitio Guamium, S. Vicente) [FIG. 52]	45 x 70 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP 23 de outubro de 1911. “sr. Carlos Guimarães secretário do Interior adquiriu os quadro n.7 Sitio do Guamium, S. Vicente e o n. 8 Baixa-mar, largo do Tumayaru (...)”
1911	Compra	Benedito Calixto – <i>Bahia de S. Vicente</i> (Baixa-mar, largo do Tumayaru) [FIG. 53]	42 x 72 cm	Idem. As obras acabaram por receber nomes iguais, no entanto uma retrata a maré baixa que deve-se referir ao Tumairu antigo porto em São Vicente.

* Entre 1905-1907 há informações descritas nos relatórios dos Secretários, então a aquisição sem documentação foi atribuída para o período posterior. Outro fator limitador é que o relatório de Altino Arantes em 1912 separa as compras realizadas em seu governo a partir de novembro de 1911 até o final do ano de 1913, assim é possível inferir que as obras tenham entrado para o acervo entre 1908 e meados de 1911.

Sem nenhuma razão aparente, as compras se concentram nos extremos do período, entre 1905-1907 e 1910-1911. Não há nenhuma compra registrada entre 1908-1909, ainda que com a mesma configuração política dos anos seguintes de 1910

e 1911⁶⁷. Não há também registros claros dos valores pagos, o que dificulta uma comparação de valores entre períodos. Notável é *Fundação de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva, que é uma clara exceção, reforçando a hipótese de que a coleção artística da Pinacoteca do Estado possibilitava uma compreensão “artística” dos trabalhos em detrimento dos conteúdos históricos. Oito das 27 obras adquiridas retratavam tipos populares, muitas vezes identificados pela sua nacionalidade e 10 eram cenas de gênero, sendo que algumas combinavam cena de gênero e uma retratação de uma figura de tipificada. Havia apenas três paisagens e três naturezas-mortas. As entradas das primeiras obras de “nu” são apenas em 1910, ambas realizadas em Paris no período de estudos às próprias expensas dos irmãos Barbosa [FIG. 43;44], além da primeira cópia de um quadro europeu dos mesmos. Notável também é a entrada de apenas um retrato, notavelmente de Cesário Motta, mas, como não há informações de que o quadro esteve na Pinacoteca do Estado, é provável que tenha sido enviado diretamente para uma das secretarias ou gabinetes.⁶⁸

Há, portanto, uma clara predominância da cena de gênero e da representação da figura humana “popular”, pois os únicos quadros de feições mais clássicas seriam os estudos de nu e o restante era de obras consideradas “modernas” não “acadêmicas”, com cenas clássicas. A coleção caminhava próxima ao gosto burguês francês de sua época, ou seja, valorizando a cena de gênero e, como é notável, a desproporção de paisagens, que eram também usualmente bastante adquiridas pelas elites locais⁶⁹. Difícil perceber uma lógica evidente para as aquisições, mas a predominância é clara de paisagem e das cenas de gênero em que serviam à moral da época como a *La Faiseuse d'anges* [FIG. 47], de Weingärtner ou *Criação da vovó* [FIG. 32] de Oscar Pereira da Silva. Estas cenas versam sobre certa moral familiar, carregando a coleção de valores da sociabilidade “desejável”, evidentemente se articulando em exemplos antagônicos: no primeiro caso de Weingärtner negativamente, daquilo deveria ser execrado e o segundo de Pereira da Silva positivamente, e em ambos os casos, portanto tinham um sentido corretivo da sociedade contemporânea. Esses quadros eram considerados não apenas “obras de arte”, que educavam por meio de sua própria visualidade, mas também mediante seu conteúdo moralizante, e podiam ser considerados como parte da “educação” civilizatória da população⁷⁰.

67 Assim como presidente do Estado, as comissões parlamentares do Estado, que como já foi apontado incluíam Alfredo Pujol e Freitas Valle.

68 Não consta no livro de registros da Pinacoteca, tão pouco no Museu Paulista.

69 Ver. RIBEIRO: 1992

70 Ver. CHIARELLI: 1995 pág. 73, O jornal OESP indicaria a compra do tríptico de Weingartner com a seguinte argumentação: “não hesitamos em pedir ao governo do

Não é nova a analogia do museu de arte com “catedrais”, ou “igrejas”, absorvendo uma espécie de função pública de regulação moral da sociedade por meio de pinturas. No entanto, para evitarmos julgamentos extemporâneos, como aqueles baseados principalmente em valores estéticos e/ ou éticos, sobre essas obras, é importante, por exemplo, tomar como auxílio o texto de Duncan que retoma as referências na chave de comparação do “museu = templo” ou “museu = espaço ritualístico moderno”. Segundo o autor: “Through most of the nineteenth century, an international museum culture remained firmly committed to the idea that the first responsibility of a public art museum is to enlighten and improve its visitors morally, socially, and politically. In the twentieth century, the principal rival to this ideal, the aesthetic museum, would come to dominate.”.⁷¹ Como já observado, o discurso identitário seletivo, que procura representar narrativas históricas e sua celebração social, está também no conjunto desse tipo de acepção discursiva, no entanto, de uma moral patriótica. Isso é, em absoluto, diverso da moral apresentada pelas obras como *La Faiseuse d'anges*, marcada por uma moral familiar, que nada tange as questões de nacionalidade, ou constituição de um futuro político, a adequação que a pintura propõe é sobretudo a respeito da família, seu civismo só é possível com relação a política de forma moral e não identitária, não expressa a vontade de forjar uma nação.

É importante ressaltar também que as pinturas são em sua maioria modernas. As cenas de gênero podem ser consideradas “conservadoras,” mas estas não se utilizam de representações clássicas, pelo contrário, o que em geral oferecem de visualidade é absolutamente contemporâneo, sem remissões objetivas, por exemplo, à antiguidade, ou à moral política do neoclassicismo francês.⁷² Interessante observar nesse ponto como o próprio Weingartner se refere sobre a comercialização de seu triptico: “Não é quadro ‘patriótico’, por isso, talvez encontrarei qualquer obstáculo, mas as galerias de arte da Europa não se importarão e não fazem questão que seja quadro patriótico. Basta que seja um trabalho d’arte”⁷³, portanto o artista refere-se a sua tela como um trabalho que vislumbra as mudanças colocadas no circuito europeu. Ele ainda afirma que não tinha facilidade em vender obras que não tratam de assuntos brasileiros, pelo que a aquisição dessa grande tela é um forte indício de como estava sendo constituída a coleção.

Estado que o adquira para a nossa Pinacotheca. (...) [o trabalho] educa pela arte superior com que é feito e educa pela elevada moral que o inspirou.”

71 Carol Duncan, neste texto de 1995 retraça um histórico comparativo do museu como templo moderno e laico. Ver. DUNCAN, Carol. *The Art Mueum As Ritual*. 1995 IN. PREZIOSI: 1998. pág. 432.

72 Já levantado no capítulo 2, devemos fazer uma exceção para o quadro de Oscar Pereira da Silva *Infância de Giotto*.

73 WEINGARTNER, Pedro, carta para Joaquim Nabuco de 15/12/1908 APUD PAULITSCH: 2009 pág. 237 Afirma ainda o artista “O assumpto é pouco simpático mas eu devo marchar com o progresso”

Entre o “belo” estético e uma moral social “despolitizada”⁷⁴ a coleção oferece também uma leitura claramente voltada para a representação humana, numa variabilidade de representações, como as de italianos, espanhóis, a mulata baiana, o caipira do interior etc. Tal conjunto pode expressar uma construção narrativa um tanto carregada de exotismo, ou seja, com um claro distanciamento entre a elite social e política e os “sujeitos” tipificados representados nas telas, ou ainda uma falta de pertencimento, algo evidente, por exemplo, pelo retrato de Cesário Motta não ter sido colocado junto ao acervo das obras “artísticas”⁷⁵, ou seja, o retrato de um político proeminente não era então desejoso de se representar em tal coleção, evidenciando a falta de retratos de sujeitos “identificados” (notórios) na coleção.

Em claro contraste a essa leitura da coleção, e permitindo reforçá-la, é evidente a ausência de obras de cunho religioso. Sabemos que boa parte desses artistas produziram obras de tema religioso, inclusive sob encomenda para igrejas, assim como expunham e eram vendidas obras desse conteúdo para particulares. Isso realça a argumentação de uma coleção “moderna e laica”, na qual a moral não advém das místicas religiosas, mas sim daquelas consideradas civis, seculares, numa combinação entre a capacidade individual de atingir o belo artístico e uma modernidade conservadora concretizada em metáforas familiares, ou em cenas de sociabilidade despretensiosa.

Outro eixo presente na coleção é a reunião de cópias e estudos de “academias” representadas pelas obras dos irmãos Barbosa. Como analisado acima, os Villares Barbosa foram os primeiros alunos do Liceu a partirem para a Europa em 1902, instalando-se em Paris e frequentando a Academia Julian, onde tomaram aulas de modelo vivo e nu, característicos da formação desse período. Ambos retornaram ao Brasil em 1909, fazem uma exposição com diversos quadros em 1910, e passando a receber a pensão do Estado⁷⁶. É bastante plausível que além da cópia do *Mendigo*, de Murillo, os irmãos podem ter doado os estudos para a coleção do Estado, em agradecimento às bolsas que lhes foram concedidas. Isso viraria regra a partir de 1912, mas nesse momento ainda não era assim. Essas obras, principalmente o nu, são de fato os primeiros trabalhos de acepção mais clássica e contém tudo o que a

74 Evidentemente há uma clara politização da coleção, já que era mesmo uma coleção pública e patrimônio do Estado, neste trecho refiro-me à moral propalada pelas obras que tendem a despolitizar o próprio conjunto, levando a uma leitura do conjunto no qual perdem-se referências, como por exemplo, simplesmente tachá-la de eclética.

75 A retratística de próceres do estado, ou da elite local só se iniciaria na Pinacoteca do Estado no final da década de 1940 com a transferência de quadros de Almeida Jr., adquiridos na gestão Taunay na década de 1930.

76 Ver. TARASANTCHI: 2002

prática educação formal de pintura carrega consigo. Ou seja, uma tradição de estudos de pintura através da cópia e do estudo de modelo vivo, que remonta a tradição francesa, que inclusive tinha sido instaurada no Brasil pela AIBA desde o início do século XIX ⁷⁷. No entanto, a cópia realizada é de uma tela barroca de conteúdo realista, que não revela exatamente uma concepção de estética acadêmica; pelo contrário, a escolha realizada pelos Barbosa se insere na dinâmica das outras aquisições da Pinacoteca do Estado.

Em dezembro de 1906, a obra *Ressonando* [FIG. 38], do pensionista Monteiro França, foi doada, pois não havia sido vendida durante a sua exposição. O artista passaria então a receber a pensão, viajando em janeiro de 1907, o que indica que a doação possivelmente esteve relacionada ao recebimento da pensão ⁷⁸, algo que pode ter ocorrido com outras doações semelhantes.

Cabe uma breve observação sobre as paisagens de Calixto que entram na coleção artística em 1911. Primeiramente, há diferenças óbvias entre as telas do mesmo artista que entraram no Museu Paulista nas décadas anteriores e os dois quadros que foram adquiridos em 1911. As paisagens não representam fatos objetivos da história, porém, o texto da compra sugere cuidado nesse sentido, pois informa que se trata de vistas de “Sitio do Guamium, S. Vicente” e “Baixa-mar, largo do Tumayaru” [FIG. 52; 53]. Ambas são localidades próximas do marco fundacional da “primeira vila do Brasil”, à oeste de onde hoje se encontra a “Ponte Pênsil”. Adentrando-se à baía, fica, por exemplo, o porto de “Tumiaru”, que dava acesso à embarcações que levavam ao litoral sul de São Paulo, havendo até hoje atracadouros no bairro que leva o nome de Guamium, sendo possível notar a proximidade das representações com o local pelas montanhas ao fundo. Os quadros não parecem refletir a condição da época em que foram pintados, já que não era mais um simples porto de canoas; é possível, portanto, que o pintor tenha desejado ilustrar, por meio da paisagem, as primeiras ocupações de portugueses na região. Aproximando – como já notamos no segundo capítulo em relação à paisagem de Parreiras *Bahia Cabrália* – uma paisagem de uma

77 Ver. DIAS: 2009 pág. 81 Elaine Dias recupera a tradição de ensino, baseada nos modelos escultóricos e pictóricos que foram utilizados na constituição da academia durante o período em que Felix Emile- Taunay esteve à frente entre 1824-1851, na tentativa, de através dos modelos da antiguidade clássica, se forma uma tradição local. Sendo um dos principais métodos pedagógicos a realização de cópias de “grandes mestres” na qual a coleção da Academia (das obras trazidas por Le Breton em 1816 e a coleção real) era utilizada com esta finalidade.

78 O pintor parece se utilizar de estratégias, pinta um retrato do presidente do Estado, doa a obra para Pinacoteca do Estado e antes de partir se despede de Jorge Tibiriçá. NOTAS. Correio Paulistano, 07 de abril de 1907. “O sr. José Monteiro França que se para a Europa, onde vai estudar pintura por conta do governo do Estado, foi hontem ao Palacio despedir-se do sr. dr. Jorge Tibiriçá.”

cena histórica, parece evidente que Calixto expressou um desejo mais documental do aspecto geral da paisagem e das ocupações, com as casas e as canoas, com a presença mínima de pessoas, mantendo assim sua peculiaridade paisagística e insinuando uma atemporalidade que deslizaria sem problemas para o passado.

Por fim, a entrada de duas obras do artista espanhol Agustin Salinas (1862-1923) [FIG. 48; 49] representa a primeira compra de trabalhos de um artista não residente no país: *Às margens de Aniene* e *Colheita de Milho*. Como já vimos, foram comprados diversos quadros de Berthe Worms, que é francesa, Benjamin Parlagreco, que apesar de italiano, sua primeira obra adquirida era uma cena “local”. As pinturas de Salinas demonstram um fato inédito mas que se tornaria uma constante nos anos seguintes, abrindo, portanto, o “leque” da coleção para a compra de artistas contemporâneos estrangeiros não residentes no país. É possível que essa entrada acintosa de obras desvinculadas de “assuntos” regionais tenha aberto a possibilidade de diluição dos temas nacionais como uma nova fase de política de aquisição e de internacionalização da coleção. A soma paulatina de diversas cenas de costumes engendra numa dispersão mais profunda de questões históricas e culturais das obras que representavam características locais, se conectando numa dinâmica de semelhanças estéticas ou dos assuntos “populares”. As pinturas⁷⁹ são exemplo disso, já que representavam notadamente à vida camponesa, mesmo que distante do Brasil, na Itália, aproximando-se da tela de Weingärtner *Ceifa em Anticoli*. Mas, se no caso de Weingartner havia o argumento de estimular o artista nacional, no caso de Salinas havia apenas a aquisição de uma composição da vida campestre, que se conciliava com o restante da coleção numa perspectiva temática e, portanto, desenraizada de fatores nacionais. Essa aquisição sinaliza uma inflexão que terão possíveis desdobramentos na realização da regulamentação da Pinacoteca do Estado, sinalizando que os conceitos e as operações realizadas na concepção da “galeria artística” estavam se distanciando e ganhando novas características impulsionadas pelo próprio avanço do circuito local, e dos novos interlocutores nesse processo compositivo.

3.4 A Pinacoteca do Estado um museu de arte: uma coleção cosmopolita e regional

A regulamentação da Pinacoteca do Estado de novembro de 1911 é um marco decisório no processo de institucionalização museológica da cidade de São Paulo.

79 *Colheita de Milho* consta nos documentos da Pinacoteca do Estado que teria sido transferida para o acervo dos Palácios, num processo da década de 1980 a obra foi dada como desaparecida, restam-nos apenas o que seu título sugere.

Não que, com isso, o cenário artístico da cidade tenha mudado radicalmente, mas porque ele é demonstrativo da demanda pela organização básica de uma coleção pública de arte segundo parâmetros mais profissionais e técnicos. Se o Museu Paulista no final do século XIX teve o papel de estimular artistas locais e, pouco a pouco, formar uma coleção de artes na sala de honra do Monumento, no momento da instituição do regulamento da Pinacoteca o acréscimo de obras na coleção, localizada no edifício do Liceu, relacionava-se com a crescente quantidade de mostras de pintores, incluindo artistas internacionais, que vendiam todas as obras expostas. Havia um clima propício para que políticos ligados ao meio artístico intervissem e proporcionassem demandas públicas para uma coleção organizada e que expressasse um amadurecimento cultural da cidade. Se, como veremos adiante, a regulamentação da Pinacoteca do Estado, pouco alterou sua dinâmica de aquisições, ela é um indicativo de que neste momento a coleção necessitava de cuidados e de ter sua publicização garantida e estimulada.

Entre 1911 e 1912 ocorrem também fatos importantes para o circuito artístico que definirão parte importante das discussões sobre arte na cidade pelo menos até o fim da década de 1920, soma-se a regulamentação da Pinacoteca, com a regulamentação do Pensionato Artístico (1912), um volume considerável de aquisições para a coleção da Pinacoteca, que acompanhavam o aumento de exposições de arte que serão ainda avaliadas adiante. Assim como os dois eixos principais, que carregam longo histórico mas, que serão veementemente debatidos a partir de então durante as décadas seguintes, a arte nacional — e todas as implicações identitárias que o tema carrega e suas tradições locais — e as críticas voltadas para o sistema oficial de artes do Estado — em muitos momentos esses assuntos se entrelaçam, principalmente com relação ao Pensionato Artístico⁸⁰. Dessa forma, o período de 1900 a 1910 parece um breve hiato de crítica especializada nos jornais. Difícil de compreender a razão, mas boa parte dos autores que iam além da “crítica serviço”, como, por exemplo, Filinto de Almeida, d’ *O Estado de S. Paulo*, ou Carlos Parlagreco do *Correio Paulistano*. A crítica ganharia nova força somente a partir de meados da década de 1910, quando surgiria uma outra geração de escritores, como Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Mario de Andrade,⁸¹ que fará duras críticas ao circuito oficial de arte constituído, justamente após

80 Ver. CHIARELLI: 1995

81 Vale lembrar que Monteiro Lobato apesar de ser o mais velho dos citados nasceu em 1882, portanto na inauguração da Pinacoteca do Estado em 1905 possuía 23 anos e era recém formado. Oswald nasceu em 1890 e Mario de Andrade 1893, ou seja, em 1905 tinham 15 e 13 anos respectivamente. Estamos diante de uma geração que irá se articular com firmeza apenas na década de 1920 e passam a exercer decisiva influência apenas a partir de 1915. Também poderíamos apontar outros como Menotti del Pichia, Plínio Salgado etc.

as regulamentações da Pinacoteca do Estado e do Pensionato Artístico.⁸²

Já em 1912, há demonstrações importantes de agremiações literárias que afluíam para esse debate, como a criação da Sociedade de Cultura Artística, com participação intensa de Amadeu Amaral e Nestor Pestana. Segundo Chiarelli, essa “foi a primeira associação paulistana fortemente marcada pela necessidade ética de valorizar o nacional, criada por jornalistas e intelectuais ligados ao [O *Estado de S. Paulo*]”.⁸³ O surgimento da sociedade em questão indica o afloramento da valorização de manifestações nacionais, principalmente nos campos literário, arquitetônico e artístico. Na voz de novos autores, como Amadeu Amaral, questões relativas ao sertanejo paulista, por exemplo, já aparecem de maneira folclórica. No caso da arquitetura, o importante texto de Ricardo Severo “A Arte Tradicional”, buscava valores compositivos coloniais para serem aplicados dando caráter nacional para os projetos contemporâneos.

No campo artístico propriamente, ocorreu a realização da “I Exposição Geral de Belas-Artes” de São Paulo, no final do ano de 1911, fundamental para o período por ter conseguido trazer artistas professores da academia carioca para expor em São Paulo e foi considerado um sucesso de público e vendas para o período.⁸⁴ É importante retomar que havia um antecedente em relação a este tipo de evento pois, segundo Ruth Tarasantchi⁸⁵, uma exposição muito anterior, em 1902, talvez tenha sido o primeiro “salão” ou coletiva paulista. Na então chamada “Exposição de Belas-Artes Industriais”, foram expostos 406 trabalhos, além de pinturas e esculturas, tendo sido incluídas cerâmicas, cutelaria, desenho etc. Participaram da organização, em 1902, Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antônio Prado, Carlos de Campos, entre outros. Na comissão artística notam-se Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Antonio Ferrigno, Benedito Calixto, entre outros. Consta que a inauguração foi realizada com a presença do Presidente do Estado e discurso de Freitas Valle, que ainda não era político. Segundo consta, a exposição não rendeu muitos frutos, sendo vendidas poucas obras e há poucas notícias a respeito.

Portanto, é importante compreender que quase dez anos depois, novamente colecionadores se reuniam em semelhante empreitada, mas com muito maior êxito, revelando que haviam ocorrido mudanças significativas no circuito artístico. Um bom

82 Ver. CHIARELLI: 1995 principalmente sobre Monteiro Lobato e sua crítica naturalista/nacionalista, e também as duras críticas contra Freitas Valle e o “seu” circuito oficial privativo. Ver. Também CAMARGOS: 2001.

83 CHIARELLI: 1995 pág. 93 ver também ROSSI: 2001 pág. 141.

84 Exposição vai de 24 de dezembro de 1911 até 31 de janeiro de 1912.

85 TARASANTCHI: 2002 pág.

exemplo disso é o grande número de artistas estrangeiros que passaram a residir em São Paulo. Contabilizando somente os pintores participantes da exposição de 1911, de um total de 67 artistas, 22 eram estrangeiros e, destes, 16 eram italianos e 16 residiam em São Paulo. Concorrendo com o número de paulistas, que eram 25, os estrangeiros eram em maior número que artistas de outros estados, que ao todo somavam 20, vindos preponderantemente do Rio de Janeiro, ou que tiveram formação na capital federal. Prevalencia, portanto, o eixo Rio-São Paulo, mas o evento foi fortemente marcado por 1/3 de representantes nascidos no exterior, que em sua maioria residia no Brasil. Portanto, a exposição permite entrever o que acontecia com a expansão e profissionalização do cenário artístico, principalmente, em São Paulo.

A exposição de 1911 foi realizada no Liceu de Artes Ofícios, provavelmente no espaço que era então destinado à Pinacoteca do Estado. Ela não foi um “Salão Oficial”, pois foi empreendida por empresários, já reconhecidamente colecionadores, como João Maurício Sampaio Viana e Adolpho Pinto⁸⁶, tendo como secretário o escritor Amadeu Amaral. Inteiramente financiada por particulares, funcionava como uma “feira”, sendo que os quadros só poderiam ser adquiridos por meio da secretaria, que recebia uma comissão pelas vendas, além de cobrar a entrada dos visitantes. Outro aspecto que marca a exposição é também a presença de artistas cariocas renomados que expunham pela primeira vez em São Paulo, como Eliseu Visconti, Baptista da Costa, Arthur Timóteo da Costa, Henrique Bernardelli entre outros.

Durante a exposição, é perceptível nos jornais paulistanos uma rivalidade com o Rio de Janeiro, pois notícias publicadas na capital federal, por vezes, tentavam desqualificar a exposição, fazendo com que Amadeu Amaral escrevesse uma longa carta de resposta⁸⁷ esclarecendo diversas questões. O que depreendemos da pequena querela intermunicipal é o alcance que teve a exposição, sendo que o interesse depreciativo carioca coloca em evidência certo incômodo perante o sucesso da exposição na antiga “província”. O jornal OESP reportava diariamente notícias da exposição e fez uma espécie de coluna social, informando todas as pessoas notáveis que passaram por ela. Sabe-se que houve uma grande visitação pois, segundo Nascimento⁸⁸, a exposição foi visitada por 4 mil pessoas e mais de 60 obras foram adquiridas.

Concomitante à grande exposição no segundo piso do Liceu, no andar de baixo

86 Ambos já comentados no primeiro capítulo, sobre as atividades envolvendo colecionismo de telas de Almeida Jr.

87 Ver. Carta de Amadeu Amaral enviada para o jornal “A Notícia” do Rio de Janeiro, publicada em ARTES E ARTISTAS. OESP, 13 de janeiro de 1912.

88 MASCIMENTO: 2009 pág. 121-122.

era realizada a exposição de arte espanhola, organizada pelo pintor espanhol José Pinello Llul, exposição essa que já havia sido apresentada na ENBA no Rio de Janeiro e passava a ser exposta em São Paulo. A mostra contava com diversos pintores contemporâneos espanhóis e, em vez de fazer uma concorrência com a exposição do andar de cima, é provável que ambas as exposições alavancaram mutuamente sua frequência. É neste preciso momento em que ocorreu a inflexão mais decisiva no perfil da coleção da Pinacoteca do Estado desde seus primórdios de “galeria artística” e, para se constatar isso, há que se observar como se dispuseram as compras do novíssimo Secretário do Interior Altino Arantes, durante essas exposições:⁸⁹

Tabela IV — Compras realizadas no primeiro ano da gestão de Altino Arantes de novembro de 1911 à 1912 — relação das obras encontradas em seu relatório de 1912.

Ano	Forma de Aquisição	Autor e Obra	Dimensão	Observações
1912	Compra	João Baptista da Costa – <i>Quaresmas</i> [FIG. 54]	97 x 130 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP 12 de janeiro de 1912. “O governo do Estado adquiriu o quadro Quaresmas de Baptista da Costa (...) custava 3:500\$000”
1912	Compra	Maria Luiza P. de Camargo – <i>Velha figueira</i> , 1910 [FIG. 55]	88,5 x 70 cm	Idem. “e o quadro Velha Figueira da sra. d. Maria Luiza de Camargo (...) adquiriu-o por 3:000\$000”
1912	Compra	Francisco Pradilla y Ortiz – <i>Loucura de Amor</i> [FIG. 56]	84,5 x 68 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP 12 de janeiro de 1912. “foi hontem visitada pelo sr. dr. Altino Arantes, secretário do interior. Este membro do governo adquiriu para a Pinacotheca do Estado as obras(...)”
1912	Compra	José Moreno Carbonero – <i>D. Quixote e Sancho Pança</i> [FIG. 57]	48,5 x 67,5 cm	Idem.
1912	Compra	Eusébio Perez de Walluerca – <i>Gado</i> [FIG. 58]	61 x 107,5 cm	Idem.
1912	Doação	Mariano Oliver y Aznar – <i>Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Zaragoza)</i> [FIG. 59]	66 x 46 cm	Idem. “O sr. Pinelo offereceu a Pinacotheca o quadro Egreja de Nossa Senhora do Polar, de Saragossa, de Olivier Aznar.
1912	Compra	Eliseu Visconti – <i>Maternidade</i> , 1906 [FIG. 60]	165 x 200 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP, 25 de janeiro de 1912. (o valor pedido pelo artista era de 6:000\$000)
1912	—	Aurélio Figueiredo – <i>Praia de Fortaleza</i> , 1910 [FIG. 61]	72 x 60 cm	Há apenas confirmação de que a obra esteve exposta no Liceu, é provavelmente uma compra. REGISTRO DE ARTE. Correio Paulistano, 28 de janeiro de 1912
1912	Compra	Antonio Parreiras – <i>Fantasia</i> , 1909 [FIG. 62]	89 x 146 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP, 12 de junho de 1912.

89 Altino Arantes representa uma nova geração de políticos, nascido em 1876, cursou a Faculdade de Direito de São Paulo já no período republicano formando-se em 1895. Estamos num período de estabelecimento de uma nova geração que não é mais diretamente conectado com os republicanos fundadores do PRP ligados às tendências de finais do século XIX.

Ano	Forma de Aquisição	Autor e Obra	Dimensão	Observações
1912	Doação	José Monteiro França – <i>O beijo da fonte</i> [FIG. 63]	100 x 120 cm	Não é possível concluir que a obra foi doada, podendo ser um abatimento do valor, segundo NOTAS. OESP, 02 de agosto de 1912. “O sr. Secretário do interior agradeceu ao sr. José Monteiro França a oferta feita ao Estado do quadro <i>Beijo da Fonte</i> .”
1912	Compra	Pablo Salinas – <i>As festas romanas do Coliseu</i> [FIG. 64]	68 x 113 cm	ARTES E ARTISTAS. OESP, 06 de setembro de 1912. A notícia cita ainda duas outras compras de Pablo Salinas <i>ceia dos cardeais</i> e de Agustin <i>Martyribus</i> , há vaga possibilidade de tratar-se das obras da tabela IV - <i>Almoço em Saragoça</i> e às <i>margens do Aniene</i> .
1912	—	Torquato Bassi – <i>Campo Florido</i> [FIG. 65]	39 x 60 cm	Apenas há informações de que a obra foi exposta naquele ano.
1912	—	F. Bogliolo – <i>Vale do Norang</i>	100 x 70 cm	Nada encontrado sobre a obra ou artista.

O Secretário adquiriu no mesmo mês, em janeiro, três obras em cada uma das exposições que aconteciam conjuntamente no Liceu de Artes e Ofícios. Na brasileira foram compradas as paisagens de Baptista da Costa e de Pompeu de Camargo e a cena de gênero de grande formato de Eliseu Visconti [FIG. 54; 55; 60]. Na exposição espanhola também foram adquiridas três telas: um retrato de Pradilla, uma cena campestre de Walluerca, e uma cena literária de Carbonero que remetia ao clássico tema espanhol de Cervantes [FIG. 56; 57; 58]. Ainda que não se saiba precisamente os valores empregados nas compras, é notável que houve uma equiparação ao menos no volume das mesmas, indicando evidentemente o interesse na compra de artistas estrangeiros não residentes no país. Esse aspecto híbrido da proveniência das compras para a coleção persistirá até pelo menos a década de 1950, com diversas compras esporádicas de obras internacionais,⁹⁰ algo que se inicia nesse momento, em que uma tentativa de dar cosmopolitismo à coleção se torna contundente.

Nos anos seguintes, administrados por Altino Arantes, será flagrante este processo de internacionalização, ao menos até 1914, quando se inicia a guerra na Europa e ocorre o grande retorno de pensionistas, que doam suas obras para a coleção, ao mesmo tempo em que diminuem as compras de obras. Em estudo sobre essa coleção internacional, Pitta⁹¹ sugere que “no que se refere à entrada das obras estrangeiras na coleção da Pinacoteca, é importante notar que sua aquisição teve como intuito a emulação do gosto artístico do público paulista, além do propósito

90 O termo internacional será utilizado no sentido de obras que foram produzidas por estrangeiros no exterior e que foram comercializadas aqui no Brasil, já que haviam diversos estrangeiros produzindo neste momento em São Paulo e não é possível considerar produções externas ao país, como é o caso destas.

91 PITTA: 2015 pág. 110

pedagógico de atualizar o circuito local com relação aos modelos europeus.”. A autora nota também que as aquisições eram baseadas não apenas no sentido modelar, mas eram guiadas pelo critério particular dos “governantes” no momento: “no caso paulista, esta coleção também refletia o gosto peculiar do colecionismo privado e sua influência sobre as políticas públicas”⁹². Esse será o centro das críticas de Monteiro Lobato, tanto a Altino Arantes como a Freitas Valle, acusador de atenderem a um cosmopolitismo de “modismos”, que acarretariam num desajuste e/ou desinteresse da produção artística de mérito nacional.

José Pinello Llul ainda doaria uma obra de Mariano Aznar para o Estado [FIG 59], como forma de agradecimento. Esta é a primeira obra com alguma menção religiosa a entrar na coleção, mas possivelmente sem nenhum intuito de culto. A obra é uma vista interna de uma catedral gótica, tipicamente espanhola. Portanto, em seu conteúdo versa mais sobre as tradições espanholas. Altino Arantes ainda adquiriu naquele ano mais uma tela de Pablo Salinas, *Festas romanas no Coliseu*, colocando em apenas um ano ao menos cinco telas de artistas internacionais e apenas uma de artista estrangeiro residente no país, caso de Torquato Bassi [FIG. 65]. Observando a grande quantidade de estrangeiros participantes da Exposição Geral de Belas-Artes, o que as compras revelam, em contrapartida, é o claro interesse na produção artística internacional, ou seja, desterritorializada. Reforça-se a argumentação de Pitta nas duas vertentes propostas para as aquisições de obras internacionais, o de “atualização” e aquele referente ao “gosto”, este último refletindo certo espectro social, no qual as escolhas eram baseadas em aspectos externos às obras, como a simples concepção de que as obras internacionais eram então “cosmopolitas”.

É bastante plausível estas aquisições internacionalizantes revelem o desejo de afirmação do Estado de São Paulo perante os “outros” da União. Já foi visto anteriormente que um dos eixos principais do discurso que ganhava notoriedade em São Paulo era aquele que demonstra sua posição de vanguarda no país sob os aspectos, culturais, econômico e políticos. Portanto, em um ano no qual foram feitas 13 aquisições, quase o mesmo número de compras realizadas durante todo o período em que a coleção esteve dentro do Museu Paulista, isso demonstra o desejo contundente de incluir a coleção de artes no circuito do mercado de artes local que crescia, sobressaindo-se ainda por adquirir peças de origem internacional. Prevalencia, assim, uma lógica “interna” de aquisição de obras, seja como modelo de renovação, como afirmação da situação do Estado perante o país ou como ação de destaque na própria capital do Estado. Pode-se afirmar que se trata de um paradoxal desejo “cosmopolita

92 Idem.

regional”. Tal ambivalência é, no entanto, apenas aparentemente contraditória, e é disso que referem-se as palavras de Lobato ao questionar os “modismos” da elite local. Não era a desvalorização daquilo que é nacional que estava em jogo, mas sim a aparência moderna do que vem “de fora” e que encontra aqui terreno fértil entre os abastados para se enraizar, se tornar “de dentro”. As elites locais se inseriam no circuito interno do país de forma ousada, progressista, comungando de valores burgueses internacionais, mas isso não os se afastava de um processo internalizado, marcado pela reelaboração e adaptação do que percebiam “de fora”. Para Maria Cecília F. Lourenço as aquisições deste período revelam que “O espírito dominante era aquele de uma arte de salão, para deleite dos olhos nos momentos amenos ou sociais, incluindo também obras de um realismo burguês com moral bicéfala, ou seja, uma para a família e outra para o uso externo.”⁹³.

É importante recuperar que o sentido do patrimônio público tem como serventia afirmar valores, celebrar e, neste caso em específico, incluir a Pinacoteca do Estado numa dinâmica artística mais ampla, buscando uma internacionalização possível, a partir de escolhas locais, ou seja, há um inflexão do sentido de colecionar as pinturas. Isto aplicado à coleção de arte pública demonstra o aprofundamento da despolitização cívica que já estava em curso, abandonando as identidades contraditórias que permeavam as representações humanas, assumindo uma posição desterritorializada, baseada em afirmativas estéticas renovadoras, absorta dos sentidos tangíveis políticos que a composição de várias obras traria à tona. Tais escolhas, porém, eram extremamente conectadas com seu próprio meio e o seu contexto. Essas pinturas internacionais não apenas eram “adquiridas localmente”, muitas carregavam um forte tom moral e de conteúdo trivial (camponeses, cidadãos anônimos, etc.), essa arte reforça o belo, o admirável, através do mundano. A Pinacoteca do Estado se afastava assim mais radicalmente de sentidos cívicos, assemelhando-se às coleções particulares, na qual se afirmava uma modernidade do “salão” doméstico. É plausível que para que tais aquisições fossem benquistas por uma grande parte da elite, já que os jornais se prontificavam em elogiar estas aquisições, semelhantes às de colecionadores privados. À guisa de exemplo, os irmãos Salinas expuseram duas vezes em 1910, uma em 1911 e 1912, vendendo sempre todos os trabalhos expostos. Mas, como já foi apontado, o debate entorno de uma produção artística “nacional” seria hegemônico nas décadas seguintes, fornecendo bases para se compreender que haviam divergências com relação a situação da Pinacoteca do Estado e também com o Pensionato Artístico.

93 LOURENÇO: 1988 pág. 2

Outra afirmação que acaba por recair costumeiramente sobre o acervo da Pinacoteca do Estado de então é que ela era “ecclética”⁹⁴, ou seja, não possuiria uma doutrina clara. Ao acompanhar o período de quase 20 anos, realmente é difícil apontar um sentido unívoco para a coleção, com tantas mudanças de secretários que ficavam, por vezes, menos de dois anos à frente da pasta. Mas é evidente que a coleção se relacionou diretamente com o desenvolvimento do circuito artístico de São Paulo, e quando ele chegou ao ponto de se internacionalizar, a coleção manteve-se “à frente”. Os sentidos são historicamente mutantes, mas nem por isso se desfazem por completo, o ecletismo se revela no acúmulo de interesses de contextos diversos. Há um claro indicativo de mudança de perspectiva em diversos momentos que alteram a lógica da coleção e se reapropriam de maneira diversa das obras que ali já estavam. No entanto, o argumento de que a coleção é formada por um ecletismo pode omitir e desconsiderar as articulações e a historicidade das aquisições que correspondiam ao intento, mesmo que momentâneo, de oferecer uma representação projecional de um grupo e/ou do próprio campo artístico.

Observando as aquisições concomitantes às internacionais, veremos, por exemplo, a grande tela de Eliseu Visconti, *Maternidade* [FIG.60]. Sua temática não é de tom nacionalista, pois no fundo ela se inscreve junto com uma série de cenas de gênero, com assunto familiar centrado na figura da mãe e seus filhos. Ela é, ainda, uma representação de cena no Jardim de Luxemburgo, em Paris, e esta obra foi considerada a mais importante do salão de 1911. O governo ao tentar adquirir a tela de Visconti, num primeiro momento, regateia o valor de 6 contos réis, tentando adquirir por 5 contos. Há uma nota no OESP posterior a essa tentativa, afirmando que “Segundo ouvimos, algumas senhoras da nossa alta sociedade pensam em adquirir, por subscrição, a esplêndida tela *Maternidade*, do sr. Eliseu Visconti, para offerece-la a um dos nossos estabelecimentos de caridade, em cujo imponente edifício ficará admiravelmente aquella obra de arte”.⁹⁵ Isso demonstra o interesse gerado pela tela e, por alguma razão, não era um interesse nacionalista. Portanto, não é de estranhar que as escolhas tomadas naquele momento fossem tidas como “as melhores”. Eram dentro dessas possibilidades que se articulavam as aquisições. Ao que tudo indica, a hipótese mais plausível é de que o gosto pelo mundano era proeminente mesmo na produção dos principais artistas nacionais, e então, claramente se aproximam das obras internacionais que chegavam para a venda na cidade.

94 Segundo Aracy Amaral ao analisar o regulamento do instituição afirma que “embora o critério de aquisições de obras de arte fosse bastante vago no decreto de sua implantação – o que poderia responder pela forma eclética que caracterizou a constituição de seu acervo(...)” AMARAL: 2006 pág. 179.

95 ARTES E ARTISTAS. OESP, 19 de janeiro de 1912. A nota referente a oferta do estado é realizada sete dias antes desta.

Em vez de se buscar certa autenticidade abstrata nacional na coleção de artes da Pinacoteca neste momento, é importante observar as aquisições sob a própria ótica da produção local que era reverenciada. Para compreendermos melhor a respeito do “ecletismo” “burguês”, é necessário observar o que se perdeu com ascensão das cenas de gênero de assunto trivial. Uma possibilidade de compreensão é que o caráter documental que apresentava parte do conjunto adquirido no Museu Paulista se perdia no amálgama mundano das obras que eram adquiridas a partir de 1905. Mas, por outro lado, as obras que foram transferidas em 1905 já esboçavam um caráter “moderno” e burguês na operação de concepção histórica por meio de cenas de gênero, além da representação de sujeitos populares, considerados gêneros “menores” e mesmo “burgueses” para os padrões acadêmicos.

Desta forma, não apenas é possível delinear uma coleção contemporânea e “moderna” – que carrega em si claramente a decisão dos próceres do Estado e em diversos momentos tomadas efetivamente de modo pessoal – mas compreendê-la como permeada pelo pensamento da elite paulista recém-formada financeira e industrialmente⁹⁶, pela elite oligárquica mais tradicional, pelos líderes políticos, e também pela elite cultural, incluindo-se os próprios pintores que intervinham diretamente no campo por meio da oferta de suas produções e pelas estratégias para que integrassem os acervos públicos. Como demonstrou Marcelo Araújo sobre a aquisição de obras modernistas no acervo da Pinacoteca do Estado em finais da década de 1920⁹⁷, ela aconteceu de forma semelhante às até aqui apresentadas, sob forte controle do Presidente do Estado e de seus Secretários.

* * *

Assim, é preciso ressaltar que o projeto de regulamentação vinha à luz num momento de evidente ampliação da coleção, visto que entre 1910 e 1912 foram adquiridas 27 obras, ou seja, trata-se de mais obras do que as que havia na inauguração da Pinacoteca, em 1905, com 26 telas. É importante frisar que a regulamentação era também parte de um renovado desejo de criação de uma “academia de belas-artes” oficial, iniciativa que formaria um conjunto com a Pinacoteca do Estado e com o Pensionato Artístico, rerepresentando uma proposta de ensino de artes, que desde 1905 estava ausente no discurso dos Secretários e nos jornais. A promessa da futura escola seria retomada, e mais uma vez não seria realizada, como se verá mais adiante, no texto de Altino Arantes sobre a questão.

96 Ver. DEAN: s.d.

97 Ver. ARAUJO: 2002 o autor mostra que as relações pessoais foram decisivas para a entrada da obra de Tarsila do Amaral em 1929, assim como para a liberação do pensionato para Anita Malfatti e Victor Brecheret.

As tramitações para a regulamentação começaram em novembro, combinando com a mudança de governo, pois seria aprovada naquele mês, com a assinatura do Secretário Carlos Guimarães. Ao apresentar a primeira proposta por Freitas Valle, os jornais publicariam seu texto na íntegra e OESP faria comentários e críticas:

Na sessão de hontem da Camara dos deputados, o sr. Freitas Valle justificou um projecto que dá nova organização a Pinacotheca do Estado. A Pinacotheca, até aqui, **não tem sido senão um depósito de quadros, onde ninguém vae e que nada representa de realmente util.** O projecto [de] Freitas Valle visa dar-lhe, com a vitalidade que a torne capaz de produzir algum resultado apreciavel, - a sua única razão de ser no meio das instituições criadas e mantidas pelo Estado.

Pelo projecto, os orçamentos annuaes consignarão verbas para o custeio da Pinacotheca e para a aquisição de quadros; dá se-lhe uma direcção e da-se-lhe fiscalisação; reguia-se o seu aproveitamente pelo publico, pelos artistas e — o que foi optimamente lembrado — pelos alumnos das escolas publicas e particulares.⁹⁸

Neste primeiro trecho, o jornal faz dura crítica à situação da Pinacoteca do Estado, pois a falta de funcionários e de orçamento condizente impedia mesmo a abertura pública da instituição pois, como já foi observado, a Pinacoteca era aberta ao público apenas três dias por semana e por poucas horas. O jornal expressa a vontade de dar serventia para a instituição, como a necessidade de lhe dar utilidade pedagógica para artistas e escolares. Isso revela também o quanto a coleção da Pinacoteca do Estado esteve mesmo atrelada ao Liceu, quase seu exclusivo beneficiário. Mais à frente, o mesmo jornal declara:

Parece-nos excellente o projecto. Seria apenas de desejar que se determinassem melhor as condições em que se deverá fazer a escolha dos trabalho a adquirir, no sentido de obviar quanto possível, as compras que se não inspirem “exclusivamente no valor artistico dos mesmo”. Não é facil, bem sabemos, criar embaraços realmente efficazes ao arbitrio dos que, no governo, queiram burlar as melhores intenções da lei. Cremos, porém, que ao menos uma pequena disposição teria seu lugar no projecto: uma disposição que veda-se a compra de quadros que não tivessem sido expostos ao publico. Não haveria inconveniente algum nesse accrescimo, e em compensação, poderia de futuro ser util algumas vezes.⁹⁹

Quanto às aquisições, o jornal demonstra consciência da necessidade de se objetivar quais eram as diretrizes para aquisições de obras, e colocava entraves para o “arbitrio” de indivíduos, representado pelo Secretário do Interior e o Presidente do Estado. Apesar dessa nota, a redação final não colocaria nenhuma definição do que seria “exclusivamente artístico”, mas seria inserido o parágrafo sugerido pelo OESP, no qual só seriam adquiridas obras anteriormente expostas ao público. Isso deveria, aos olhos do jornal, garantir a divulgação das transações públicas,, cabendo a eles

98 ARTES E ARTISTAS. OESP, 01 de novembro de 1911.

99 Ibidem.

opinarem a respeito e influenciar as decisões. A influência do jornal era tão grande que, até na redação da regulamentação, oferecia não apenas sua opinião como redigia um parágrafo inteiro, que foi colocado, por fim, no texto aprovado:

LEI N. 1.271, DE 21 DE NOVEMBRO DE 1911

Dispõe sobre a organização da Pinacotheca do Estado

O dr. Manoel Joaquim de Albuquerque Lins, presidente do Estado de São Paulo.

Faço saber que o Congresso Legislativo do Estado decretou e eu promulgo a lei seguinte:

Artigo 1.º - A Pinacotheca do Estado é destinada a receber quaesquer obras de arte, de autores nacionaes ou estrangeiros, que serão cuidadosamente conservadas para exposição permanente ao publico.

Artigo 2.º - Os orçamentos annuaes do Estado consignarão as necessarias verbas para custeio da Pinacotheca, bem como para aquisição de novos trabalhos, baseada esta exclusivamente no valor artistico dos mesmos.

Paragrapho unico. - Os quadros offerecidos á aquisição do Governo deverão ser primeiramente expostos ao publico.

Artigo 3.º - As salas da Pinacotheca ficarão sob a responsabilidade immediata de um conservador, com os vencimentos annuaes de tres contos e seiscentos (3.600\$000) e a ininterrupta fiscalização de dois guardas, com os vencimentos de dois contos e quatrocentos mil réis annuaes (2.400\$000) para cada um.

Artigo 4.º - A Pinacotheca será franqueada á visita gratuita diariamente (inclusivé aos domingos e feriados, de 1 ás 5 horas da tarde), das 11 horas da manhan ás 5 horas da tarde, salvo ás terças-feiras, destinadas exclusivamente á lavagem aseptica das salas e ao alimpamento rigoroso dos objectos de arte, e aos sabbados, em que o ingresso custará um mil réis (1\$000) para cada visitante.

Artigo 5.º - A's segundas- feiras, quartas-feiras e sextas-feiras, das 11 horas da manhan á 1 hora da tarde, fica facultado aos artistas e amadores copiar quaesquer dos quadros da galerias, uma vez que respeitem as observações do pessoal de guarda e se sujeitem ás disposições do regimento interno que o governo expedir.

Paragrapho unico. - Os interessados deverão, entretanto, trabalhar de fôrma a não prejudicar a vista publica.

Artigo 6.º - A's quintas-feiras, tambem das 11 horas da manhan á 1 hora da tarde, e aos domingos, da 1 ás 3 horas, será reservado o ingresso para os estabelecimentos de ensino, publicos e particulares, do Estado, cujos alumnos poderão comparecer incorporados, sendo permittidas explicações em voz alta por parte dos professores que os acompanham.

Artigo 7.º - O Governo fornecerá o costume a ser usado quando em serviço, pela pessoal da Pinacotheca.

Artigo 8.º - Esta lei entrará em vigor na data da sua publicação, abrindo-se os necessarios credits para se lhe dar execução.

Artigo 9.º - Revogam-se as disposições em contrario.

O Secretario de Estado dos Negocios do Interior, assim a faça executar.

Palacio do Governo do Estado de S. Paulo, em 21 de Novembro de 1911.

M. J. ALBUQUERQUE LINS.

CARLOS GUIMARÃES.¹⁰⁰

100 SÃO PAULO, Lei N. 1271 de 21 de novembro de 1911 *Dispõe sobre a organização da Pinacotheca do Estado*. acervo histórico da ALESP.

Ao observarmos a lei em todos os seus artigos, nota-se que a Pinacoteca do Estado é categorizada como uma “coleção”, de forma mais preponderantemente do que um Museu. Em seu primeiro artigo, a Pinacoteca é definida como uma instituição de “guarda” de obras de arte, ou seja, ela era então seu próprio acervo. Se lembrarmos das definições utilizadas para o Museu Paulista transcritas no primeiro capítulo, veremos uma diferença contundente, pois o Museu Paulista era espaço para pesquisa, estudo (instrução) e reunião de acervos. O uso do acervo para fins de “instrução” pública está especificado nos artigos que organizam os horários e dias da semana dedicados à visitação específica, na tentativa de controlar entraves entre os diferentes públicos almejados. Ou seja, sua funcionalidade objetiva ainda era “secundária” e não havia nenhum aporte sobre aspectos de investigação da coleção. No entanto, era garantida a conservação das obras, incluindo-se o “alimpamento rigoroso dos objectos de arte”, que coloca a questão básica de conservação e manutenção do patrimônio público.

O segundo artigo dispõe sobre as características das aquisições e nota-se ali o “parágrafo único”, seguindo os termos pedidos pelo *OESP*. Mas ainda assim restava vaga a definição dos procedimentos de aquisição, que deveria ser pautada “exclusivamente no valor artístico dos mesmos.”. É possível que o texto revele duas interpretações: uma primeira é que se estaria protegendo a coleção de trabalhos considerados de baixa qualidade, sem “valor” artístico. No entanto, se lembrarmos das aquisições de obras desde 1905 até o período logo posterior em 1912, veremos que pode ter havido o intuito de barrar obras de valor documental histórico (talvez em referência ao caso da tela de Oscar Pereira da Silva, *Fundação de São Paulo*). A redação diz “exclusivamente” retirando qualquer implicação político-social de uma pintura. A frase expressa o que analisamos acima, o desejo de criar uma coleção objetivada nos valores estéticos vigentes que, portanto, refletiam uma estética local daqueles que tomam a decisão sobre a aquisição com apoio dos jornais e da sociedade centrada em sua elite¹⁰¹.

Ainda nos artigos 5 e 6, define-se a utilidade pragmática pública da coleção, organizando e regulamentando que então a coleção era “modelar”, de maneira amplificada, já que englobava licença para o sistema de aprendizado de pintura por meio da cópia, e também para os estudantes do ciclo básico, servindo à educação estética, pois a partir de agora a diretriz central que orientava todo o museu era o seu valor “exclusivamente artístico”. Soma-se a isso a abertura pública diária, que se

101 O período já é marcado pela exclusão da maioria da população, o que expressam os jornais é mesmo o que a elite desejava. Sobre a exclusão social em São Paulo nesse período ver. MARINS: 1998

baseava também no seu sentido instrutivo de forma bastante ampla. Em seu discurso de apresentação do projeto, Freitas Valle diz “Auxiliemos com a adopção do projecto, a missão altamente educadora da Arte.”¹⁰². Portanto, os sentidos educacionais da coleção, foi argumento central para Freitas Valle emplacar o projeto. Isso confere um sentido “civilizacional” para a coleção, já que a proposta de sua existência nunca foi dar uma visualidade didática histórica, sendo sim uma forma de pedagogia baseada apenas no sentido ético de que a arte poderia ilustrar o cidadão.

No ano seguinte, em 1912, ocorre a regulamentação também do Pensionato Artístico, que diferentemente da Pinacoteca do Estado, é realizada por meio de Decreto assinado por Altino Arantes. A regulamentação criava um sistema de contrapartida com o bolsista, por meio de doação obras de arte para o acervo da Pinacoteca do Estado, sistema no qual eram prescritas a doação de cópias e de uma tela original ao final de cinco anos¹⁰³. Definia-se quais eram os tipos de trabalhos artísticos necessários para comprovar seu aprendizado, incluindo-se “academias” e esboços de assunto “histórico, bíblico ou mitológico”; ou seja, comprava-se obras de temas mundanos para o acervo do Estado, mas os pensionistas eram obrigados a receber ensinamentos absolutamente clássicos. Num aparente contrassenso, os pensionistas eram preparados para produzir “academias”, enquanto eram adquiridas obras de assuntos triviais e não classicizantes para o acervo do Estado. No relatório de Altino Arantes, termos semelhantes apareciam para justificar a criação de uma instituição de ensino artístico do Estado:

o Estado não possui um órgão para o exercício dessa função de ensino especial, e que seria uma Academia de Bellas Artes (...) o problema da educação esthetica, impõe-se hoje, como uma necessidade imprescindível, pois, entre as elevadas características da civilização de um povo, destaca-se a sua produção artistica(...) Como o Estado não possui ainda uma Academia de Bellas Artes, organizou o Pensionato artistico, que deverá ser, mais tarde, o remate deste ensino. Com a Pinacotheca, destinada á

102 CORREIO PAULISTANO, 01 de novembro de 1911. Freitas Valle também enfatiza a situação de falta de estrutura como justificativa para o projeto “sem verba de custeio, sem pessoal sufficiente, temol-a visto não correspondendo aos fins elevados com que fora creada, quasi inexistente para os efeitos esperados da sua criação (...) ainda é muito o que se tem conseguido, graças principalmente á superior orientação do digno director do Lyceu de Artes e Officios, dr. Ramos de Azevedo, que superintendeu a instalação da galeria em condições relativamente vantajosas (...)”

103 SÃO PAULO. Decreto 2234 de 22 de abril de 1912. *Cria o Pensionado Artistico de S. Paulo e lhe da regulamento*. Acervo histórico ALESP. “Artigo 15.- O pensionista de pintura ou esculptura deverá enviar, a começar do segundo anno de pensionato e dentro do respectivo prazo, em periodos successivos a) tres academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo ;b) seis academias pintadas e tres esboços sobre assumpto historico, biblico ou mythologico c) duas cópias de quadros celebres ;d) a execução do esboço escolhido de entre aquelles mencionados na letra b ;e) um quadro original para a Pinacotheca do Estado, terminado o seu quinto anno de estudos.”

exposição dos trabalhos de arte, nacionais e estrangeiros, de real merecimento, procura o Estado auxiliar a diffusão dos conhecimento estheticos.¹⁰⁴

O Secretário apresenta proposta de criar uma “Academia”, o termo, somado às características do pensionato, expõe em parte o desejo de criar uma escola de padrão clássico. Ao mesmo tempo, demonstra que a Pinacoteca do Estado e o Pensionato Artístico eram, a seu ver, aliados na empreitada de difundir e educar esteticamente a população. Diz ainda Altino Arantes sobre a Pinacoteca do Estado:

A Pinacotheca continua installada num dos salões do Lyceu de artes e officios, graviosamente cedido pelo director, desse estabelecimento, dr. Ramos de Azevedo. Essa installação provisoria, apesar da boa vontade do director do Lyceu, não pode continuar por muito tempo. O numero de trabalhos adquiridos augmenta de anno para anno e o salão, onde elles estão expostos, além de ser pequeno, contem diversos outros trabalhos pentencentes ao Lyceu. Por isso, a exposição é bastante prejudicada, não permitindo que os visitantes apreciem os quadros em todos os seus detalhes. Demais, a Pinacotheca deve ser installada em edificio próprio, completamente isolado de outros, com as precauções necessarias a evitar, quanto possível, não só a deterioração das obras de artem cujo valor attinge uma somma elevada, como tambem accidentes imprevistos dum incendio.

(...) Releva notar que a importância despendida pelo Estado na aquisição dos quadros e esculpturas attinge já uma somma respeitavel. A Pinacotheca, sendo especialmente destinada a divulgação e propaganda artistica, não só dos trabalhos estrangeiros e nacionaes como dos pensionistas do Estado, o edificio em que deve ser installada requer diversas salas(...) ¹⁰⁵.

Primeiro dado importante a notar é o reforço constante de Altino Arantes na condição provisória da Pinacoteca do Estado instalada no Liceu, portanto, o arranjo de que o Liceu de Artes e Offícios se converteria numa escola de Belas-Artes, não é aqui validado, sendo possível que, com o passar dos anos, projetos desse porte tenha sido abandonados e revitalizados conforme o corpo político e as oportunidades do momento.

Mas mesmo o grande movimento de aquisições e do Pensionato Artístico parece não ter sido suficiente para sensibilizar os governos legislativos e executivos. A Pinacoteca do Estado ficou estabelecida no Liceu até pelo menos 1930. Outro fator importante nas palavras de Arantes é que o discurso favorável às instituições de arte ganhou apoio no congresso do Estado, pois, em 1912, o orçamento para 1913 registrava para o pensionato 60 contos de réis e 42:400\$000 réis para a Pinacoteca do Estado, sendo 30 contos para aquisição de obras, o que somava 100 contos de réis,

104 ARANTES: 1914 pág. 73

105 ARANTES: 1914 pág. 76

contra 80 contos para o Museu Paulista¹⁰⁶. O investimento multiplicou por dois em três anos. Os valores eram realmente altos pois, como vimos antes, a grande tela de Visconti custara 6 contos.

Portanto, a partir de 1911 é possível afirmar que a Pinacoteca do Estado deixa sua situação de desamparo por parte do Estado, ganhando uma estrutura mínima que será mantida até 1939 quando finalmente é criado um cargo de direção para a instituição. Observamos também que é um momento no qual se demanda uma instituição capaz de salvaguardar e conservar objetos de arte. As consequências serão em absoluto vitais para as gerações seguintes, a Pinacoteca do Estado sofrerá críticas ao representar um “gosto oficial” formado nestes anos. As regulamentações esboçam, portanto, o fim do processo de desarticulação do núcleo dos pressupostos cívicos que guiaram a fundação da “galeria artística” ainda no âmbito do Monumento do Ipiranga.

A formação da Pinacoteca demarcava, assim, novas atitudes, que correspondiam aos dilemas de uma outra geração, com preocupações identitárias absolutamente diversas daquela que principiara a formação de uma coleção artística no Museu Paulista. Mantinha, no entanto, pelo menos duas diretrizes comuns: colecionar arte contemporânea e manter viva a expectativa da criação de uma escola de Belas-Artes. Por fim, é necessário reforçar que esta situação de ampliação de coleção e institucionalização da Pinacoteca como um Museu ocorre ainda entre 1911 e 1912, alguns anos antes da transformação do Museu Paulista operada por Taunay, que, a partir de 1917, operaria ali a construção de uma narrativa visual da história nacional que tinha como centro São Paulo, por meio de vultosas encomendas de pinturas e esculturas a artistas nacionais e estrangeiros. Como apontado neste capítulo, apesar do IHGSP ser considerado o criador de uma historiografia bandeirante, vimos que no início do século XX essa história ainda “engatinhava”. Portanto, a conformação de campos e delimitações institucionais na aquisição de obras de arte ainda não fecharia seu ciclo completamente: as compras se multiplicaram em ambas instituições e as renovadas transferências de obras entre Pinacoteca Estado e Museu Paulista em 1929 e em 1947 reforçariam a permanência dos dilemas interinstitucionais em novos contextos, resultando na constante alteração de projetos para as coleções de arte do Estado.

* * *

106 CORREIO PAULISTANO, 25 de dezembro de 1912.

Considerações finais

O objetivo desta dissertação foi compreender a trajetória histórica da coleção de artes do estado de São Paulo no início do período republicano e incitar questões que possam suscitar hipóteses para novas pesquisas sobre o próprio conjunto de obras e a natureza das instituições de guarda. Por ser uma coleção pública e guiada, não por uma mas várias pessoas, a abordagem aqui realizada expandiu a sua complexidade para além das obras, almejando compreender o nascimento do campo museológico paulista no que toca à sua vertente artística. Diferentemente de uma coleção particular que pode ser tomada como um “autorretrato” do proprietário, uma coleção museológica pública não reflete todo o corpo da sociedade, ainda que seja produto dela, mas relaciona-se com um circuito bastante amplo que inclui políticos, diretores, artistas, críticos, colecionadores e o público amante das artes.

O que se pode perceber ao estudar a coleção artística iniciada desde a criação do Museu Paulista até a regulamentação da Pinacoteca do Estado é a representação de interesses e ideologias de alguns grupos que se alternam no poder, cada qual com projetos próprios. Há, portanto, uma multiplicidade de contextos e processos institucionais à qual a coleção artística paulista estava sujeita: temporal-histórica, ressignificando os objetos, em que são selecionados uns e “afastados” outros; de produção dos objetos, no caso das pinturas; a própria proposição do pintor como ideólogo em seu tempo; e também o contexto museológico, que influi decisivamente sobre a forma de apropriação e apresentação da coleção.

Apesar de observar processos históricos que estão atrelados aos próprios movimentos da coleção de obras de arte e da sociedade, buscou-se objetivar essas camadas contextuais em “painéis” sincrônicos. Isso permitiu, portanto, analisar tanto os traços que se mantiveram inalterados na passagem dos anos iniciais da República como aqueles que sofreram mudanças. Fica, assim, evidenciado que a interpretação de uma coleção, ou de obras em específico, pode sofrer uma interferência profunda somente pelo local a que se destina expor as obras, como na hipótese levantada no primeiro capítulo, referente à posição das telas de Almeida Jr. – *Caipira picando fumo* e *Amolação interrompida* –, assim como naquela de Pedro Américo – *Independência ou morte* –, que é em si um lugar de memória. Para Dominique Poulot,¹ esses objetos conservados pela sociedade constroem ficções que dependem de sanções políticas, da opinião pública e de construções intelectuais. Corroborando essa afirmação, para Meneses o ato de:

1 Ver POULOT: 2009, pág. 13.

representar significa apresentar de novo. Apresentar de novo por que algo está ausente. Aquilo que se representa não está presente, nem é um duplo. Representar não significa desfazer a ausência. E esta é a ambiguidade da representação, em qualquer de seus vetores: a imagem visual, a palavra, o som, as coisas, etc. Representar significa, ao mesmo tempo, tornar presente o que está ausente, mas pela própria *presença da ausência*, acentuar a ausência. O museu não haveria de escapar desta ambiguidade fundamental, por que é da natureza da representação o jogo entre presença e ausência. O museu, portanto, não reproduz a vida, ele é *parte* da vida, atendendo a nossas necessidades de representação.²

A necessidade de tornar uma “imagem” presente e pública, expressa por Meneses, pode identificar o simbolismo que a sociedade imputa sobre o objeto, oferecendo vislumbres de um imaginário social. Portanto, é essencial historicizar esse suporte da civilização com base em suas representações histórico-artísticas. Afinal, os destinos almejados para a coleção, ou seja, a seleção de objetos a serem conservados para as gerações vindouras, são também os imaginados para o *corpus* da sociedade. Procedendo dessa maneira, levantou-se hipóteses sobre o entendimento existente sobre a representação de uma pintura em fins do século XIX, como documento estético, documento histórico ou documento ético, e, ainda, em que medida seus contextos institucionais e históricos influenciaram na compreensão dessas dimensões. Apontada desde o início do trabalho, a necessidade de observar a própria natureza dos objetos como formadora de coleções é importante para desarticular ideias apriorísticas que podemos reportar aos objetos. Também sobre esse aspecto, são fundamentais pesquisas que abordem a trajetória individual de objetos patrimoniados, que, por serem musealizados, adquirem, obviamente, status específico como mediador da sociedade.

De maneira análoga a Michelli Monteiro³, que analisou passo a passo os dilemas sobre o circuito social que permeou a concepção e a aquisição da obra *Fundação de São Paulo* para a coleção da Pinacoteca do Estado e de sua recusa aparentemente paradoxal para o Museu Paulista, buscou-se aqui reconstruir os circuitos de um conjunto de obras, que ainda permanecem com sentidos pouco claros em relação ao papel simbólico que desempenham na representação da sociedade. Levantou-se, por exemplo, no segundo capítulo, a possibilidade de que a pintura de Berthe Worms, *Carta do Netinho*, trate da representação da imigração no Brasil pelos pinceis de uma pintora ela mesma imigrante. Ao recuperar textos de época sobre a obra e observá-la no conjunto que naquele momento era instaurado na coleção de arte, foi possível conjecturar que se trate da representação de uma típica italiana emigrada para o Brasil. Até então essa atenção à figuração dos “novos” paulistas em nossos museus parecia somente ter sido

2 MENESES: 2002 pág. 24

3 Ver. MONTEIRO: 2013

assumida pelo Estado apenas em 1918, com a compra da tela *Imigrantes* de Antonio Rocco, que se encontra exposta atualmente na Pinacoteca do Estado.

Recuperar contextos e informações sobre a aquisição das obras permite também que se vislumbrem seus valores simbólicos de construtores de uma narrativa social, desnaturalizando a situação eventualmente banal dos objetos como um item entre outros na coleção de um museu. Nesse ponto, por exemplo, é de suma importância verificar quando a obra é uma doação, já que revela o desejo do artista ou do colecionador em discutir, e/ou consagrar-se, na construção da coleção. Marcelo Araujo demonstra, em sua tese, ao resgatar todo o processo de aquisição de obras modernistas para o acervo da Pinacoteca do Estado, que os artistas agiram de maneira deliberada para demarcar o projeto de seus pares dentro do circuito oficial no final da década de 1920⁴. Revela, portanto, que mesmo compras efetivadas em um dado momento têm uma longa trajetória de construção de estratégias para aquisição, que relaciona-se tensa e diretamente com as disputas do circuito artístico.

Por fim, pode-se nesta dissertação recuperar diversos processos históricos relacionados à aquisição de obras de arte relacionado a processos intelectuais e políticos ainda mais amplos, de sedimentação e transformação de projetos ideológicos para a nação. Nesta pesquisa surgiram, por exemplo, o tema identitário de dimensão racial, em torno da questão da mestiçagem e da figura do caboclo, que estava em debate na construção das instituições do estado e nas diversas representações e projetos para o povo paulista. Importante como sugestão de estudo é a própria história da representação do sertanejo para São Paulo no século XIX. Também foi amplificada aqui a discussão da entrada da modernidade artística em São Paulo, na medida em que o campo artístico que não era apenas impactado pela academia francesa, como mostra Pitta,⁵ pois apresentam relações evidentes com o circuito de produção artístico ibérico. Ainda são importantes estudos que apontem para a influência dos italianos e das escolas italianas de arte no circuito artístico paulista e nas próprias obras que entraram no acervo artístico paulista, já que pensionistas escolheram a Itália como destino.

Claro está que esta pesquisa não esgotou todas as fontes do período, nem almejou um estudo catalográfico aprofundado de cada obra. A escolha de analisar esse acervo museológico e artístico como conjunto é uma das muitas decisões aqui firmadas, que permitem, creio, muitas outras interpretações e novas pesquisas. Espero, assim, ter podido oferecer novos caminhos de pesquisa a serem trilhados e que essa dissertação possa contribuir para o alargamento do campo de reflexão sobre as práticas museológicas em nosso país.

4 ARAUJO: 2002.

5 Ver. PITTA: 2013; e PITTA: 2015.

Iconografia

1. Pedro Américo

Independência ou morte, 1888 – (415 x 760 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

2. Benedito Calixto

Inundação da Varzea do Carmo, 1892 – (125 x 400 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

3. Almeida Jr.
Amolação interrompida
 – (200 x 140 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

4. Almeida Jr.
Caipira picando fumo
 – (200 x 140 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

5. Antonio Parreiras
Manhã de Inverno – (102 x 152 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

6. Almeida Jr.
Leitura – (95 x 141 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

7. Pedro Alexandrino
Cozinha na Roça
 – (131 x 111 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

8. Berth Worms
Carta do Netinho
 – (98,5 x 84 cm)
 Coleção dos Palácios do
 Governo do Estado
 de São Paulo

9. Berth Worms
Saudades de Nápoles
 – (82 x 66 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

10. Oscar Pereira da Silva
Infância de Giotto – (138 x 75 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado
 de São Paulo

11. Autor Desconhecido

Retrato de Diogo Feijó – (57 x 48 cm)

Acervo do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo*

12. Benjamin Parlagreco

Na roça – (75 x 109 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

13. Benedito Calixto

Fundação de São Vicente – (188 x 399 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

14. Pedro Alexandrino

Ostras e cobres – (79 x 107 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

15. Almeida Jr.

Partida da Monção, 1897 – (390 x 640 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

16. Benedito Calixto

Retrato de D. Pedro I, 1902

– (141 x 100 cm)

Acervo do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo*

17. Benedito Calixto

Retrato do Pe. José de Anchieta, 1902

– (141 x 100 cm)

Acervo do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo*

18. Benjamin Parlagreco

Piteiras – (36 x 52 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

19. Benjamin Parlagreco

Galinhas e Pintinhos (Abrigo Materno) – (45 x 62 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

20. Oscar Pereira da Silva

O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral – (190 x 330 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

21. Pedro Alexandrino

Flores e frutas – (69 x 124 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

22. Benedito Calixto

Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva, 1902 – (100 x 140 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

23. Benedito Calixto

*Retrato de Bartholomeu de Gusmão
(Padre Voador), 1902 – (100 x 140 cm)*
Acervo do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo*

24. Benedito Calixto

*Retrato de Domingos Jorge Velho
e seu ajudante – (100 x 140 cm)*
Acervo do Museu Paulista da
Universidade de São Paulo*

25. Antonio Ferrigno

Mulata Quitandeira – (181 x 126 cm)
Acervo da Pinacoteca do Estado
de São Paulo

26. Antonio Parreiras

Bahia Cabralia – (120 x 84 cm)
Acervo da Pinacoteca do
Estado de São Paulo

27. Pedro Alexandrino
Flores e doces – (87 x 115 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

28. Pedro Alexandrino
Gansos e ovos, 1898 – (107 x 140 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

29. Pedro Alexandrino
Aspargos – (100 x 138 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

30. Pedro Alexandrino
Bananas e metal (Bananes et cuivre) – (98 x 130,5 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

31. Pedro Alexandrino
Peru depenado
(Retour du marché) – (164 x 131 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado
 de São Paulo

32. Oscar Pereira da Silva
Criação da Vovó
(Basse-cour de grand mère),
 1895 – (123 x 95 cm)
 Acervo da Pinacoteca do
 Estado de São Paulo

33. Oscar Pereira da Silva

Escrava Romana – (146,5 x 72,5 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

34. Pedro Weingärtner

Ceifa em Anticoli, 1903 – (50 x 100 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

35. Pedro Weingärtner

Paisagem de Canôas (Rio Grande do Sul), 1900 – (51 x 101 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

36. Alfredo Norfini

Cães, 1905 [aquarela] – (18 x 28 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

37. Minna Mee

Orchideas – (56 x 43 cm)
Acervo da Pinacoteca do
Estado de São Paulo

38. José Monteiro França

Ressonando, 1906
– (53 x 45 cm)
Acervo da Pinacoteca do
Estado de São Paulo

39. Berthe Worms

Canção Sentimental, 1904

– (81 x 66 cm)

Acervo da Pinacoteca do
Estado de São Paulo

40. Berthe Worms

Recordas-te? 1906

– (72 x 62 cm)

Acervo da Pinacoteca do
Estado de São Paulo

41. Eduardo de Martino

Couraçado S. Paulo – (35 x 60 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

42. Oscar Pereira da Silva

Fundação de São Paulo, 1908 – (185 x 340 cm)

Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo*

43. Mario Villares Barbosa
Estudo de nu masculino
 – (80 x 55 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado
 de São Paulo

44. Dario Villares Barbosa
Estudo de nu feminino – (65 x 81 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

45. Dario Villares Barbosa
Espanhola – (91 x 64 cm)
 Acervo da Pinacoteca do
 Estado de São Paulo

46. Dario Villares Barbosa
Interior Bretão – (71 x 90 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

47. Pedro Weingärtner

La Faiseuse d'anges (A tecedeira de anjos), 1908 [Tríptico] – (151 x 375 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

48. Agustín Salinas

Às margens de Aniène – (37 x 65 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

49. Pablo Salinas

Almoço em Saragoça – (37,5 x 64,5 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

50. Lucíolo de Albuquerque

Cabeça (A la Campagne)

– (61 x 50 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

51. Georgina de Albuquerque

Cabeça de italiana

– (61 x 50 cm)

Acervo da Pinacoteca
do Estado de São Paulo

52. Benedito Calixto

Bahia de S. Vicente (Sítio Guamium, S. Vicente) – (45 x 70 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

53. Benedito Calixto

Bahia de S. Vicente (Baixa-mar, largo do Tumayaru) – (42 x 72 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

54. João Baptista da Costa

Quaresmas – (97 x 130 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

55. Maria Luiza P. de Camargo
Velha figueira, 1910
 – (88,5 x 70 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

56. Francisco Pradilla y Ortiz
Loucura de Amor
 – (84,5 x 68 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

57. José Moreno Carbonero

D. Quixote e Sancho Pança – (48,5 x 67,5 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

58. Eusébio Perez de Walluerca

Gado – (61 x 107,5 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

59. Mariano Oliver y Aznar
Igreja de Nossa Senhora do Pilar
 (Zaragoza) – (66 x 46 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

60. Eliseu Visconti
Maternidade, 1906 – (165 x 200 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

61. Aurélio Figueiredo
Praia de Fortaleza, 1910
 – (72 x 60 cm)
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo

62 Antonio Parreiras
Fantasia, 1909 – (89 x 146 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

63. José Monteiro França
O beijo da fonte – (100 x 120 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

64. Pablo Salinas
As festas romanas do Coliseu – (68 x 113 cm)
 Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

65. Torquato Bassi

Campo Florido – (39 x 60 cm)

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Documentos:

Relatórios Secretaria do Interior:

ALMEIDA, José Cardoso de. Relatório apresentando ao Presidente do Estado de São Paulo, pelo Secretario de Estado dos Negocios do Interior e da Justiça: em 31 de dezembro de 1904. São Paulo, typographia do Diario Official, 1905

ARANTES, Altino. Relatório apresentado ao presidente do estado Francisco de Paula Rodrigues Alves, pelo Secretário do Interior: anno de 1912. São Paulo, Typographia Brazil de Rothschild, 1914

BUENO, Antonio Dino da Costa. Relatório apresentando ao Senhor Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretario de Estado dos Negocios do Interior: a 15 de março de 1897. São Paulo, typ. do Diario Official, 1897.

GODOY, Gustavo de Oliveira. Relatório apresentando ao sr. dr. Presidente do Estado de São Paulo Jorge Tibiriçá, pelo Secretario de Estado dos Negocios do Interior: anno de 1906. São Paulo, typographia do Estado de São Paulo, 1907

GODOY, Gustavo de Oliveira. Relatório apresentando ao sr. dr. Presidente do Estado de São Paulo Jorge Tibiriçá, pelo Secretario de Estado dos Negocios do Interior: anno de 1907-1908. São Paulo, typographia do Estado de São Paulo, 1908

GUIMARÃES, Carlos Augusto Pereira. *Relatório Secretaria do Interior de 1908-1909*. São Paulo, Casa Garraux, 1912.

GUIMARÃES, Carlos Augusto Pereira. *Relatório Secretaria do Interior de 1910*. São Paulo, Casa Garraux, 1912.

MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretário dos Negócios do Interior: a 7 de abril de 1893. São Paulo, typ. a vapor de Vanorden & Comp., 1893.

MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretário dos Negocios do Interior: a 28 de março de 1894. São Paulo, typ. a vapor de Vanorden & Comp., 1894.

MOTTA Jr., Cesario, *Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo*, Pelo Secretário d'Estado dos Negócios do Interior: a 31 de março de 1895. São Paulo, typ. do Diario Official, 1895.

PEIXOTO, João Baptista de Mello , Relatório apresentando ao Sr. Dr. Vice-Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretario de Estado interino dos Negocios do Interior: em 31 de março de 1898. São Paulo, typ. do Diario Official, 1898.

PUJOL, Alfredo, Relatório apresentando ao Senhor Doutor Presidente do Estado de São Paulo, Pelo Secretário de Estado dos Negócios do Interior e Instrução Publica: a 30 de março de 1896. São Paulo, typ. do Diario Official, 1896.

QUEIROZ, José Pereira de, Relatório apresentando ao Sr. Presidente do Estado de São Paulo Coronel Fernando Prestes de Albuquerque, pelo Secretário de Estado dos Negócios do Interior: correspondente ao ano de 1898. São Paulo, typ. do Diario Official.1898

Relatórios e guias do Museu Paulista:

IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Dr. Dr. Cesário Motta Junior, Typographia do Diário Official, São Paulo. [1895]

IHERING, Hermann von. Relatório apresentado ao digno Secretário do Interior Dr. Alfredo Pujol, Typographia do Diário Official, São Paulo, 1896.

IHERING, Rodolpho von. Guia Pelas Coleções do Museu Paulista. Typ. Cardozo, Filho &C., São Paulo, 1907.

TAUNAY, Affonso d'E. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, 1937.

Periódicos:

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. I, 1895.

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. II, 1897.

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. III, 1898.

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. IV, 1900.

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. V, 1902.

IHERING, Hermann von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. VI, 1904.

IHERING, Rodolpho von. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. VII, 1907.

REVISTA do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, São Paulo: Volumes I-II, 1895-1896

REVISTA do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, São Paulo: Volumes III, 1898

REVISTA do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, São Paulo: Volumes III, 1898

REVISTA do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, São Paulo: Volumes IV, 1898-1899

REVISTA do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo, Volumes V - X, 1901 – 1906.

Bibliografia:

- 100 ANOS DA PINACOTECA: a formação de um acervo. São Paulo: FIESP/Pinacoteca do Estado, 2005. (catálogo de exposição)
- ABREU, Alzira Alves de. (coord.) *Dicionário da elite política republicana (1889-1930)*. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 2010. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>.
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga Apropriado: ciência, política e poder O Museu Paulista 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.
- ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A Caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2011.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 2 ed, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- AMARAL, Aracy A. (Org.). *Pinacoteca do Estado*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*, São Paulo: Nobel, 1983.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)- Vol. 2*, São Paulo: ed. 34, 2006.
- ARAUJO, Marcelo Mattos e CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Artemeios, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca do Estado: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo, 2.ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. (guia de exposição)
- BALDASARRE, Maria Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. primeira ed. Buenos Aires: Edhasa, 2006
- BALDASARRE, Maria Isabel. *Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Sér. v.14. n.1. p.293-321. Jan-jun de 2006.

- BARBUY, Heloisa. O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado. IN: ARAUJO, Marcelo Mattos; CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Artemeios, Pinacoteca do Estado, 2007. p. 137-146.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- BREFFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Estrangolle Taunay (1917-1945)*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: ed. SENAC, 2001.
- CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: ed. Alameda, 2011.
- CARVALHO, Paula Carolina de Andrade. *O Museu Sertório: uma coleção particular em São Paulo no final do século XIX (primeiro acervo do Museu Paulista)*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 22 n.2. p. 105-152. jul-dez, 2014.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DAZZI, Camila Carneiro. *Pôr em Prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo 3. edição: Difel, São Paulo. s.d.[1971]
- DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. (catálogo de exposição)
- ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: memória e história*. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: ed. UNESP, 2002.
- GOFF, Jacques Le; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. *História Nova*. Martins Fontes, São Paulo, 2005
- LASTARRIA, J. V., “Lições de Política Positiva”, Rio de Janeiro: Laemmert&C., 1893
- LIMA Jr., Carlos Rogério. *Imaginando o Início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva*. IN Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 UNB, Brasília, 2012.
- LIMA Jr., Carlos Rogério. *Um Artista às Margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) Institutos de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. Brasília: ed. UnB, 2009
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Acervo da Pinacoteca: memória do gosto ou mecanismos para inclusão*. IN: *Catálogo Geral do Acervo* - São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1988.
- LOURENÇO, Maria Cecília F. *Almeida Júnior um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. (catálogo de exposição).
- MAGALHÃES, Gal Couto de. *O Selvagem*. São Paulo: Ed. Livraria Magalhães, 1913.
- MAINARDI, Patricia. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. IN NOVAIS, Fernando A. (Coord) SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3 – República da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 p. 131-214.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Tensões sociais na gestação da metrópole*. IN: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lucia Helena; SACCHETTA, Vladimir. (Org.). *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Prefeitura do Município de São Paulo, 2004, p. 62-69
- MARINS, Paulo César Garcez. *Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia*. Revista do IEB, São Paulo, n. 44 p.77-104 fev. 2007.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. de (coord.). *Às margens do Ipiranga*, 1890-1990: catálogo de exposição do centenário do edifício do Museu Paulista da USP. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1990.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Museu Paulista*. Estudos Avançados, São Paulo, , vol.8, n.22, p. 573-578, 1994a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300084>.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, vol.2, n.1, p. 9-42, 1994b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141994000100002>.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O museu e o problema do conhecimento*. Anais do IV Seminário sobre Museus-Casa, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.
- MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICHAUD, Yves. *Transfert et répétition*. (préface). IN MOREL, Jean-Paul. *Pour un musée français d'art moderne*. Paris: Séguier, 1996. pág. 11-19.
- MONTEIRO, John M. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Tese (Livre Docência) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. *Fundação de São Paulo, de Oscar Pereira da Silva: trajetórias de uma imagem urbana*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MOTTA, Cassio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo, 1947
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Relatório científico FAPESP. Pós-doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Univ. de São Paulo, 2012. (cedido pelo autor).
- NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- NASCIMENTO, Ana Paula. *Antonio Parreiras: pinturas e desenhos*. 6 de out. de 2012 a 10 de mar. de 2013, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. (catálogo de exposição)
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28.

- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Claudia Valladão de (org.) *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PAULITSCHI, Vivian da Silva. *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico La Faiseuse D'Anges do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)*. Tese (Doutorado em História da Arte). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior*. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013
- PITTA, Fernanda Mendonça. *A paisagem naturalista estrangeira na coleção do Museu Mariano Procópio, suas relações com a coleção da Pinacoteca e com o meio artístico brasileiro*. IN COLEÇÕES EM DIÁLOGO: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. Catálogo de exposição, São Paulo, de 08/11/2014 a 22/03/2015. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.
- POMIAN, Krzysztof. *Colecção* In: Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História. Porto: imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985, pp. 51-86.
- POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- PREZIOSI, Donald. *Collecting / Museums* IN: Nelson, Robert S. & Shiff, Richard (orgs.). *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, pp. 281-291.
- PREZIOSI, Donald (Org.) *The Art of Art History: a Critical Anthology*. New York: Oxford University press, 2009.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico: São Paulo 1890-1920*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico: subsídio para a sua história um capítulo: 1816-1889*. IN *Terceiro Congresso de História Nacional*, 1938. vol. 8 Boletim do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, imprensa nacional, Rio de Janeiro, 1942.
- ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano (1890-1920)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

- SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatutos, regulamentos programas diplomas 1873 - 1934*. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1934.
- SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008.
- SCHAER, Roland. *L'Invention des musées*. Gallimard : Réunion des musées nationaux, Paris, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Os Guardiões da nossa História Oficial: os institutos históricos e geográficos brasileiros*. São Paulo: IDESP: Série História das Ciências Sociais, 1989.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. *A “Era dos Museu de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX*. IN Org. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: ed. Argumentum, 2010.
- SQUEFF, Letícia. *Uma Galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2012.
- STUMPF, Lúcia Klück. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo Edusp: Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2002.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Antonio Ferrigno: 100 anos depois*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. (catálogo de exposição)
- VALLADÃO, Alfredo. *Lastarria.. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 237, p. 177-186, out.-dez. 1957, 1958