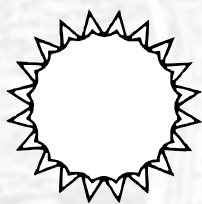


Espaços e a representação de uma nova cidade São Paulo (1895-1929)

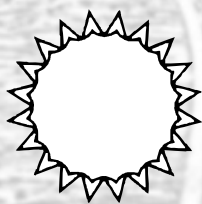


Ana Paula Nascimento

São Paulo, 2009

1

Espaços e a representação de uma nova cidade São Paulo (1895-1929)



São Paulo, 2009

Ana Paula Nascimento

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cecília França Lourenço

Tese de doutorado

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

da Universidade de São Paulo

Área de concentração: História e

Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

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.

E-MAIL: ananas1@gmail.com

Nascimento, Ana Paula

N244e Espaços e a representação de uma nova cidade:
São Paulo (1895-1929) / Ana Paula Nascimento. --São
Paulo, 2009.
498 p. 2 v. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP.
Orientadora: Maria Cecília França Lourenço

1.Exposições de arte – São Paulo(SP) 2.Museus de arte
3 Pinacoteca do Estado de São Paulo 4.Museu Paulista/USP
I.Título

CDU 061.43:7(816.11)

Agradecimentos

Aos funcionários de todas as instituições em que foram realizadas consultas e, em especial, aos das Bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pela paciência ilimitada ao longo de tantos anos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – ela concessão de bolsa de estudos.

Aos funcionários da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em particular aos que compõem os núcleos de Conservação e Restauro, Biblioteca e Centro de Documentação e Memória, sempre dispostos aos mais variados auxílios.

Aos professores que colaboraram significativamente para a conclusão desta tese durante o exame de qualificação – Prof.^a Dr.^a Helouise Costa e Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo.

Aos colegas do grupo de estudos “Museus e Patrimônio”, pelo debate, estímulo e sugestões contínuas de aprimoramento.

Aos amigos de ontem e de hoje. Apesar do risco de omissões, nomeio aqui os que estiveram mais próximos nos momentos finais: Andréia Nascimento, Renata Motta, Heloísa Dallari, Gabriel Moore e Marita García.

À minha orientadora, Maria Cecília França Lourenço, não apenas pela orientação exemplar, mas pela amizade e compreensão.

Por fim agradeço ao Gerson e, aí, faltam as palavras.

Resumo

Este estudo examina as relações entre o espaço cultural da cidade de São Paulo e como membros de determinados grupos quiseram representá-la entre o fim do século XIX e os anos 1920. Dessa maneira, levanta os possíveis equipamentos a servir de urdidura a compor determinada trama cultural: os locais em que eram realizadas as exposições artísticas; os recém-implantados Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo; o aparecimento das primeiras galerias e de um mercado de arte; os novos comportamentos oriundos de uma nova forma de viver; as representações feitas da urbe nas relações entre palavra e cidade, em um intrincado universo de iniciativas, eventos, espaços e atores sociais, engendrando a difusão de vieses distintos sobre o ideário de metrópole moderna, cenário este alicerçado em relações múltiplas.

Palavras-chave: São Paulo (cidade); exposições artísticas; museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu Paulista da Universidade de São Paulo; ensino artístico.

Abstract

This study runs through the relations between the cultural environment of São Paulo city and how people of some specific groups have wished to represent it, in the period of late XIX century and the 1920's. It brings also the mechanisms most likely responsible for such a cultural fabric: the places where exhibitions were used to happen; the then new Museu Paulista and Pinacoteca do Estado de São Paulo; the appearance of the first art galleries as well as an art market; the new behaviors carried by a new way of life; the representations of the city in the literature in a rich universe of initiatives, events, institutions, places and social agents, giving birth to distinct approaches regarding the very conception of a modern metropolis, all of them based on multitudinal relations.

Keywords: São Paulo (the city), art exhibitions, museums, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, art study.

Sumário

Volume 1

Introdução	15
1 São Paulo sonha ser grande: projetos e palavras	27
2 Rio de Janeiro, o modelo a ser seguido? As exposições artísticas na capital	59
3 São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929)	91
4 Ensino artístico na cidade	145
5 As instituições culturais: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo	175
Considerações finais	235
Bibliografia	243
Referências bibliográficas	245
Obras consultadas	260

Anexos

I- Tópicos sobre São Paulo em textos de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e João do Rio

II- Transcrição do decreto nº 2.234 - criação e regulamentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo

III- Obras doadas à Pinacoteca do Estado de São Paulo por intermédio do Pensionato Artístico

IV- Relação de obras doadas pela família Azevedo Marques

V- Relação de obras doadas pela família Azevedo Marques

Índice onomástico

Volume 2

Relação de imagens da cronologia

Algumas palavras

Cronologia

Bibliografia da cronologia

Índice onomástico da cronologia

Rua Direita - Arquivo do jornal O Estado de S. Paulo

Lord

Introdução

Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto.

Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*¹

NA ATUALIDADE, museus, centros culturais e diversos locais utilizados para exibição de obras de arte têm conseguido destacado espaço na imprensa em diversas plataformas, já estando completamente inseridos na era do espetáculo midiático: matérias pululam em variados meios; cartazes, capas de revistas e *outdoors* exibem propagandas de tais eventos; locações e demais atividades sociais são realizadas nos antigos espaços de contemplação. A esse novo cenário, somam-se alguns mais etéreos incluindo-se as notas publicadas nas colunas sociais, repletas de fotografias e comentários dos principais participantes do momento destes grandes espetáculos. Considerando-se este cenário como fundo, o objetivo deste trabalho é estudar os diferentes atores e conveniências envolvidos em um momento inicial das exposições de arte na cidade de São Paulo e a criação dos primeiros museus na Paulicéia, colocando em foco alguns artistas, eventos, personalidades e percursos, muitas vezes obliterados pelas recentes construções da história da arte brasileira.

O interesse por este tema tem muito a ver com a minha trajetória profissional em algumas das instituições museais da cidade, sendo destacável o envolvimento com questões do patrimônio e das histórias institucionais. Neste percurso, foi possível verificar como muitas destas entidades tentam, mesmo que de formas diferenciadas, construir um passado histórico de certa maneira linear e ascendente, explicitando grandes fatos, personalidades e exposições de destaque. A participação na equipe de pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo suscitou, e se renova cada vez mais, em uma série de dúvidas e questionamentos, alguns mais explícitos nesta pesquisa, sendo que as questões relacionadas com tal instituição perpassam muitos dos capítulos.

A presente pesquisa almeja aferir as relações entre o espaço cultural da cidade de São Paulo e como membros de determinados grupos quiseram representá-la entre o fim do século XIX e os anos 1920, sendo considerada tal década como importante ponto de inflexão. Especialmente a partir do que se convencionou ser o marco inicial do movimento modernista no Brasil: as exposições pioneiras, como a de Lasar Segall e a de Anita Malfatti, e a da Semana de Arte Moderna, sem que muitas vezes sejam levados em consideração muitos entre os fatos ocorridos no ano de 1922. Entre estes merecem menção, as comemorações do I Centenário da Independência, que teve como um dos pontos altos da efeméride no estado de São Paulo o projeto museográfico e de

ornamentação do edifício-monumento do Museu Paulista – idealizado e levado a cabo por Affonso d’Escragnolle Taunay durante toda a sua gestão (1917-1945).

Inúmeras são as contribuições sobre o tema, entretanto nesta tese a ênfase reside em articular certas ligações entre artistas, espectadores, colecionadores, instituições culturais em um determinado meio artístico, paralelamente ao exame do contexto em que tais obras foram produzidas, expostas, vistas, comentadas, compradas e colecionadas. Um dos propósitos é tentar estimular a compreensão da arte como fenômeno cultural e social e não apenas um produto de personalidades raras, temperamentos e genialidades, independente do período a ser estudado, rejeitando-se a crença modernista de uma evolução artística ou então de destituir de qualquer atenção a tudo o que é pretérito a tal movimento artístico.

Uma das questões de fundo – a idéia de moderno que se concretiza após o segundo pós-guerra, mas que já vem sendo concebido desde o século XIX, ou melhor, qual o moderno construído e aspirado por São Paulo? –, traz como uma das hipóteses de que a criação das instituições culturais só se dá quando parte do parque industrial está consolidado e as elites também. A transformação vai ao encontro do desejo de se allear ao *status* de grande metrópole, que São Paulo aspirava ser, tentando de alguma maneira a equiparação com os modelos alentados, nacional e internacionalmente. A burguesia, após o domínio financeiro, ambiciona uma verdadeira afirmação via formação cultural diferenciada em sintonia com grandes capitais mundiais, auferindo uma situação diferenciada em relação a outras cidades do país e mesmo da América Latina.

A palavra “moderno” comporta as mais variadas acepções; de maneira ampla, pode ser empregada para definir o que é do presente, o atual, tendo nesse sentido o mesmo significado que contemporâneo. De qualquer maneira, sua aplicação longe está da neutralidade, porquanto é feito seletivamente, para trazer a referência de aspectos do presente em contraposição ao que é visto como tradicional, remanescente do passado. Assim, sempre é utilizado para demarcar diferenças no próprio presente e em relação ao tempo pretérito. Talvez “modernidade” entendida como uma mudança da experiência, na transformação da vida diária, em especial nas cidades, principais cenários para a aceleração de diversos processos, do momentâneo, do efêmero, da fragmentação e de uma nova apropriação temporal seja aqui um termo mais apropriado, por sinalizar uma idade em que a aspiração moderna se dissemina por diferentes personagens e estamentos sociais.

É importante salientar a transformação da cidade de São Paulo, de pequeno burgo em metrópole, procurando muitos de seus habitantes um modo de vida em sintonia com essa nova condição, o que é descrito em muitos dos textos de memorialistas e explicitada por ângulos de várias fotografias do período. Contudo, distintas imagens revelam o

que na atualidade possibilita considerá-la uma pequena cidade, com poucos transeuntes, de edificações baixas e cuja região suburbana se amplia horizontalmente.

Algumas datas foram consideradas marcos essenciais para este estudo: 1895, ano da abertura para o público do que é convencionado como primeiro museu na cidade de São Paulo, o Museu Paulista; também é fase importante na trajetória do Liceu de Artes e Ofícios, instituição paulistana que possuía então algumas disciplinas destinadas ao ensino artístico e que já passara por uma reforma interna que possibilitou reforçar esse caráter; e, igualmente, é o período em que começam a ser realizadas um número maior de exposições na cidade, não apenas de artistas locais, mas também de pintores atuantes no Rio de Janeiro, como João Batista Castagneto e Antônio Parreiras, pois, para os paulistas, sempre foi importante a comparação com a capital federal.

Data também importante para São Paulo reside em 1922, ano em que ocorrem, entre outros, a Semana de Arte Moderna; o lançamento do livro de Mário de Andrade *Paulicéia desvairada*; o período das comemorações estaduais do I Centenário da Independência, com a inauguração do Monumento da Independência de Ettore Ximenes no parque com a mesma denominação; a ornamentação do Museu Paulista sob a gestão de Affonso d'Escragnoille Taunay; além da I Exposição Geral de Belas Artes. Tais eventos amplificam, ao menos de maneira simbólica, o cenário cultural e o papel do estado na independência do país e possuem nexos e inter-relações, aqui formuladas.

Igualmente considerável é caminhar um pouco mais pela década de 1920, quando as diferentes visões de modernidade, esta significando atualização, ficam mais e mais acirradas e cada grupo deseja trazer para si valores elevados. Colocou-se como fase final de estudo 1929, dado o impacto financeiro gerado pela crise da Bolsa de Nova Iorque, quando a política da primeira república começa a dar sinais de colapso e novos agentes passam a ter prestígio e importância, criando novos arranjos culturais.

Esta pesquisa levanta os possíveis equipamentos a servir de urdidura a compor a trama cultural aqui proposta, ou seja, quais as relações entre fluxos (movimentos, membros atuantes) e fixos (edifícios, ruas) na Paulicéia no recorte de estudo: os locais a expor obras de artistas locais e estrangeiros; os recém-implantados museus (o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo); o aparecimento, ainda que de maneira acanhada e irregular, de galerias e de um mercado de arte; os novos comportamentos oriundos de uma nova forma de viver e de novos entretenimentos como as próprias exposições; as representações feitas da cidade nas relações entre palavra e cidade. Assim, este trabalho defende que há um intrincado universo de iniciativas, eventos instituições, espaços e atores sociais engendrando a difusão de vieses distintos sobre o ideário de cidade metropolitana moderna, cenário este alicerçado em relações múltiplas. Estarão sendo debatidas as questões do espaço cultural urbano, as transferências dos equipamentos

no período de estudo, um novo modo de viver, o papel das distintas classes sociais, dos imigrantes e de várias instituições nascentes na veiculação de valores renovadores.

Entre as duas maiores cidades no Brasil do período de estudo, a saber, Rio de Janeiro e São Paulo, há uma diferença fundamental em relação aos incentivos culturais: enquanto na capital federal as iniciativas são principalmente provenientes do Estado – em alguns momentos, bastante escassas –, na Capital Bandeirante, a maior parcela dos investimentos é oriunda de particulares, fruto do referido amálgama de agentes-atores.

Parte-se de uma suposição diferenciadora do partido e dos objetivos de uma burguesia industrial nascente paulistana. Diferentemente das camadas dominantes em outros estados do país, a elite paulistana amplia áreas de atuação por intermédio do mecenato em atividades culturais, a constituir um novo modelo de vida urbana e, com base nessa prática, cria um tipo de representação da própria classe e da cidade, tendo contribuído a cotidianidade destas manifestações artísticas no espaço e na vida pública, para imprimir determinados padrões de valores. Buscar-se-á interpretar, igualmente, as relações entre o espaço cultural do centro de São Paulo e o segmento social favorecido, ressaltando-se como determinadas alterações espaciais podem ser sintomáticas em relação às mudanças no “coração da cidade” e em estratégias de dominação e poder.

O estudo e a análise do material disponível servirão para o exame da importância da agregação de instituições culturais na preservação de acervos artísticos, sua permanência no centro da cidade, facilitando o acesso de público diversificado, auxílio na fomentação da vida cultural e como equipamentos culturais, acentuando-se a questão de como a cidade e os diferentes projetos modernos se relacionam no período.

A tese volta-se também para a investigação e a reflexão sobre a importância do estabelecimento de estudos sobre o centro da cidade, especialmente quando a cidade ultrapassou seus 450 anos. Para muitos, a Paulicéia se transformou em um local muitas vezes considerado multifacetado, ou melhor, com vários centros e que lugares servem apenas como passagem, com iminente crise da cidade, do urbano e do espaço público. Em contrapartida, no mínimo há dez anos tenta-se a reabilitação do que é considerado centro histórico, baseado em ações pública e, posteriormente, em iniciativas privadas. Como conciliar interesses tão diversificados de expansão contínua, o desbravamento de novos territórios, a marcha cada vez mais para o quadrilátero sudoeste e a volta de um ideal de centralidade?

Contribuições exemplares para o tema

Além da historiografia muito diversificada em enfoques, muitos autores posteriores já se detiveram sobre a arte brasileira do século XIX e início do século XX, em pesquisas

acadêmicas ou em produções relacionadas com os museus que possuem obras deste segmento. Destaco aqui dois entre os pioneiros, Mário Barata e Ruth Sprung Tarasantchi.

Mário Barata, arquiteto, com uma carreira voltada para a pesquisa, a extensão e o ensino, realizou investigações no campo da história da arte brasileira desde o Brasil colonial até obras realizadas durante a década de 1960, como os *Bichos* de Lygia Clark. Também atuou como jornalista, crítico de arte e o que na atualidade se identifica por museólogo, além da ampla participação por diversos períodos no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna, ambos do Rio de Janeiro. Da produção centrada no período de estudo aqui desenvolvido, destacam-se: “Introdução”, do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* de Roberto Pontual (1969); *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos* (1976), *A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para o estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX* (1977); “Século XIX. Transição e início do século XX” (1983), sendo o segundo e o terceiro realizados para exposições na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Entre os trabalhos de Ruth Sprung Tarasantchi, no recorte proposto citem-se *Vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino* (1981), apresentado inicialmente como dissertação de mestrado;² a tese de doutorado *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)* (1986),³ e o estudo sobre o pintor Oscar Pereira da Silva, que resultou na exposição sobre esse artista e livro homônimo,⁴ trazem uma série de elementos para a compreensão do meio artístico local no período. Mesmo tendo como principal destaque nos três estudos a vida e a produção pictórica dos artistas analisados, várias publicações da autora se detêm sobre o meio artístico local, as exposições do período e a formação dos artistas estudados.⁵

Procedimentos teóricos e metodológicos

A pesquisa desenvolvida procurou olhar este período partindo de premissas e problematizações, tentando apartar-se de abordagem diversa, privilegiadora de uma visão esteticista, única e definitiva. O estudo teve como procedimento metodológico o estudo do material referente à história da cidade de São Paulo no período analisado, equipamentos culturais na cidade e trabalho prático na coleta de informações e organização das mesmas e ainda recuperando fontes inéditas capazes de ampliar a interpretações valiosas, antes exaradas para analisar tais acontecimentos.

Como um dos pressupostos teóricos, será utilizado o conceito de “representação”, proposto por Roger Chartier, em especial o formulado nos textos *A história cultura e O mundo como representação*. Em tais obras, Chartier apresenta uma compreensão da História vista baseado na ação de grupos ou indivíduos, pretendendo identificar como uma determinada realidade é construída. O estudo das “representações” (nessa pesquisa,

principalmente a partir da análise de publicações e documentos do período) envolve formas de percepção e análise do real, determinadas por interesses de grupos que produzem estratégias de dominação e de poder, capazes de legitimar escolhas e condutas. Investigar tais representações, como indica Chartier, permite reconhecer os mecanismos de disputa ideológica, questão fundamental para a compreensão dos discursos proferidos sobre a cidade de São Paulo no período, embora até a atualidade a cidade ainda continue sob a esfera do representacional, de grupos, de pessoas e de causas pessoais.

O crescimento do centro da cidade de São Paulo e seus contínuos deslocamentos apresentam-se como modelo diferenciado em relação a sua primeira fase. Esta forma de expansão propicia um novo tipo de configuração espacial e relações diferenciadas, possibilitam transformar vinculações com o poder. Levando-se em conta os conceitos em referência à “representação”, os equipamentos culturais podem ser considerados dentro de um projeto mais amplo. Funda-se na proposta de acesso a uma grande parcela da população ao debate cultural e ao aprofundamento do convívio entre artistas e exibição do atual em artes e também na visão de uma cidade avançada, mas profundamente comprometida aos proveitos dos grupos que a forjaram.

Quanto às “práticas” que a possibilitam, nomeie-se o mecenato existente desde o início do século XX, articulação na representação de um mundo social, no ambiente cultural da cidade; a presença de intelectuais e artistas em torno desta classe e escolha de determinadas vinculações. Por outro lado, criação de uma “história oficial”, a partir dos escritos e imagens sobre a cidade: repetições e construção de uma história que de certa maneira introduz novos personagens e omite grande parte de um passado recente. As “apropriações” podem se dar em duas instâncias: subjetivamente como reconstrução da memória coletiva de grupos sociais hegemônicos, ou seja, na configuração de um imaginário em torno da cidade e, objetivamente, na rede de relações, atividades de diferentes personagens em determinada construção histórica.

Acrescente-se os estudos de Pierre Bourdieu sobre a cultura e os sistemas simbólicos em geral como instrumentos de poder que auxiliam na compreensão das relações entre vários dos agentes dos períodos, seus interesses e reciprocidades. Bourdieu desenvolveu ao longo de sua trajetória intelectual uma gama variada de estudos, sendo que os mais proveitosos para o estudo em andamento são os relativos à cultura e práticas culturais, à dominação cultural e simbólica no campo da arte e da estética. O intelectual advoga sobre a não arbitrariedade da produção simbólica na vida social e na vida artística, advertindo para o caráter efetivamente legitimador das forças dominantes, que expressam por meio delas seus gostos de classe e estilos de vida, gerando o que tal camada acredita ser uma distinção social. O mundo social para Bourdieu deve ser compreendido a partir de três conceitos fundamentais: campo, *habitus* e capital.

O campo, para Bordieu, é um espaço de conflito e de concorrência, no qual os agentes lutam para estabelecer o monopólio sobre a espécie específica do capital pertinente ao campo; no caso do campo artístico, a autoridade cultural. O *habitus* constitui um sistema de esquemas de percepção, de apreciação e ação, um conjunto de conhecimentos práticos adquiridos ao longo do tempo que nos permitem perceber e agir em um universo social dado. O sociólogo separa três tipos de capitais. Capital cultural como a relação privilegiada com a cultura erudita e com a cultura escolar; capital social como a rede de relações sociais que constitui uma das riquezas essenciais dos dominantes; capital simbólico como o conjunto de signos e símbolos que permitem situar os agentes no espaço social. É, com o controle do capital simbólico, que os dominantes impõem aos dominados seu arbitrário cultural, as hierarquias, as relações de dominação, fazendo-os percebê-las como legítimas.

O espaço social é construído então segundo a equação *habitus*, capital e campo, constituindo uma prática que permite interpretar e mapear as estratégias de distinção. Contudo, para Bordieu, os indivíduos não agem simplesmente por vantagens, mas igualmente pela vontade de obter prestígio e reconhecimento aos pares, pelo desejo de se distinguir e de se situar em uma escala de poder. O lugar e a mudança de condição de cada indivíduo no espaço social relacionam-se, simultaneamente, ao volume global de capital que ele detém; à repartição desse capital entre capital econômico, social e cultural (conjunto de bens herdados do meio social ao qual pertence). No presente estudo, em que diferentes classes sociais e camadas disputam o domínio no mais variados campos (político, econômico, cultura), a contribuição dos estudos de Bordieu parece fundamental para entendimento do período.

Importante ainda são as contribuições de Michel de Certeau e a sua reflexão sobre a história cultural e as práticas culturais, as táticas do fazer, as criações anônimas, os desvios de normas, do instituído, muitas vezes longe de um confronto aberto. Foi ainda fundamental para a pesquisa a leitura da coletânea organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, em que a modernidade e o cinema apresentam pontos de reflexão e convergência, muitos dos quais apresentam que a percepção de um novo tipo de vida – a moderna e urbana –, tornou-se instável e o corpo destes novos indivíduos temas de experimentação e de novos discursos. Refletem sobre diversos aspectos, entre os quais: de que maneira o surgimento de uma cultura urbana levou as novas formas de entretenimento e de lazer e, mesmo, as novas maneiras de olhar – depois do advento da fotografia e do próprio cinema? Analisam como tais práticas são muito diversas da maneira perspectivista renascentista; detêm-se também no reconhecimento da existência de um público, a fixação no instante e no efêmero, a intensificação da indistinção entre realidade e ficção, o surgimento de uma cultura comercial que estimulou e produziu novas formas de diversão.

No escopo das questões aqui propostas, faz-se necessária a menção ao trabalho empreendido inicialmente como tese de doutorado e depois apresentado como livro de José Carlos Durand, *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. Tendo como pressuposto teórico a sociologia da cultura, tal estudo investiga os meios nos quais é possível a produção, a circulação e a fruição da obra cultural, analisados no interior de uma teia de interesses mais particulares às lutas largas em que se estabelece um processo de dominação, deslocando-se o foco da obra e do artista para o meio social da arte, examinando as relações entre cultura e poder, utilizando a teoria dos campos culturais como espaço de produção simbólica, conforme proposto por Pierre Bourdieu, com quem o autor teve contato direto em 1979 e entre 1986 e 1988. Há que se citar igualmente a contribuição de Sérgio Miceli, tanto em estudos quanto pelo fato de ser o primeiro pesquisador nacional a selecionar e organizar um conjunto de textos de Pierre Bourdieu, lançado com o título *A economia das trocas simbólicas* (1974).

Há que se mencionar, igualmente, a enorme contribuição – tema de infindáveis estudos – de Charles Baudelaire, em especial na conceituação de “modernidade”, que articula o senso de diferença em relação ao passado e descreve uma identidade peculiarmente moderna. Nessa acepção, o moderno não deve ser entendido apenas como do presente, mas representa uma atitude específica para com o presente. Para Baudelaire, esta atitude é relacionada a uma experiência particular da modernidade, característica do período moderno e distintiva em comparação a épocas diversas: “trata-se [...] de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório [...]. A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1995: 859). Dessa maneira, revela a tensão entre opostos – como transitório e eterno, efêmero e imutável –, com dependência mútua e tensão produtiva, característica de um presente transitório, que virará história, mas que acena com mudanças. Baudelaire. O escritor, ainda debruçado sobre as questões da modernidade denominou como “heroísmo da vida moderna” as facetas diversas e fugidias do tempo presente, uma maneira de viver as experiências sociais modernas de maneira inseparável de uma atitude consciente em relação ao modo pelo qual tais experiências pudessem ser representadas.

Por fim, Maurice Halbwachs em *A memória coletiva* levanta questões a respeito da memória coletiva – em certo ponto histórica, coletiva, exterior – e memória individual – autobiográfica, pessoal, interior–; memória e duração; memória e tempo, o último não mais analisado sob o aspecto da homogeneidade e uniformização. Segundo o autor, as duas memórias constantemente se interpenetram, sendo que a memória individual se apóia na coletiva, porquanto as histórias individuais fazem parte de uma história geral, bem mais ampla, que representa um quadro de maneira resumida e esquemática. Assim, a história não é vista de maneira passadista, existindo uma história viva que se perpetua

ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência, sendo que muitos dos costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar. Difere ainda a história, como mera compilação de fatos, da memória social, ponte entre o passado e o presente, que estabelece as continuidades interrompidas, cujos limites são irregulares e incertos.

Organização do trabalho

O primeiro capítulo, “São Paulo sonha ser grande: projetos e palavras” e este apresenta os fatores mais recorrentes para se delinear aspectos urbanos da cidade na etapa em estudo, o papel de Francisco de Paula Ramos de Azevedo em diversos segmentos (construção civil, ensino, empreendimentos financeiros e táticas criadas, junto ao poder) e como fragmentos da cidade são descritos em parcela da produção de três escritores, Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado e João do Rio. O capítulo II, “Rio de Janeiro, o modelo a ser seguido? As exposições artísticas na capital”, apresenta um panorama artístico da Capital do Império e depois Capital da República no período de estudo. O terceiro, o quarto e o quinto capítulos tratam especificamente do meio artístico na cidade de São Paulo do final do século XIX até os anos 1920. O capítulo III, “São Paulo: meio cultural e exposições (1895-1929)”, aborda os lugares em que se realizaram as primeiras exposições na cidade e as primeiras galerias artísticas, mapeando, na medida do possível, um primeiro momento das atividades artísticas na cidade. O quarto capítulo, “Ensino artístico na Paulicéia”, apresenta as diferentes possibilidades de aprendizado no campo artístico existentes na cidade no período e, por fim, o quinto capítulo, “São Paulo e seus museus”, analisa a criação do Museu Paulista, as comemorações do I Centenário da Independência organizadas por esta instituição; a inauguração da Pinacoteca do Estado de São Paulo, seus deslocamentos e a eternização de homens públicos a partir do estudo de alguns legados depositados na Pinacoteca.

Acrescentem-se algumas informações organizadas como anexos no final deste volume: 1. tópicos sobre São Paulo nos textos de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e João do Rio; 2. transcrição do decreto nº 2.234 – Criação e Regulamento do Pensionato Artístico; 3. obras doadas à Pinacoteca do Estado de São Paulo conforme o Regulamento do Pensionato Artístico; 4. transcrição da lei nº 1.271 – Organização da Pinacoteca do Estado de São Paulo; 5. Relação de obras doadas pela família Azevedo Marques.

No segundo volume, está organizada uma cronologia (1850-1929), apresentando eventos tratados no corpo do texto e outros considerados relevantes, mas que não estão pormenorizados na tese, constituindo convite para que outros se dediquem à pesquisa,

incluindo as próprias instituições, depositárias dos originais. Os dois volumes apresentam bibliografias específicas, subdividas por tipo de material consultado e índice onomástico.

O estudo pretende, portanto, repensar um aspecto fundamental da história cultural brasileira em que, à parte de altos princípios, das elites enraizadas e emergentes, das figuras destacadas, há a ação dos figurantes esquecidos e anônimos, das iniciativas cotidianas. Sublinhe-se que estes fatores mostram-se como fundamentais para o prosseguimento das atividades artístico-culturais, porém não raro encontram-se obliteradas dos compêndios. As investigações sobre as instituições museais brasileiras propiciam, portanto, uma contribuição para o entendimento de muitas das questões que permeiam os âmbitos do setor cultural nacional contemporâneo.

Notas

¹ HALBSWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004, p. 64.

² Publicado posteriormente em formato de livro pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), em 1996, com o título *Pedro Alexandrino*.

³ Editado pela Edusp em 2002.

⁴ Saiu em livro pela Empresa das Artes em 2006.

⁵ Contribuições relevantes para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, as seguintes exposições cuja curadoria cabe a Prof.^a Dr.^a Ruth Tarasantchi: “A cidade e o campo: São Paulo – 1860-1960” (1990); “Paisagem brasileira” (1991); “Pedro Alexandrino revisitado” (1992); “O olhar italiano sobre São Paulo” (1993); “Os Worms” (1996); “Mulheres pintoras: a casa e o mundo” (2004); “Antônio Ferrigno: 100 anos depois” (2005) e “A pintura como missão: Oscar Pereira da Silva” (2006).



Vale do Anhangabaú. Fotografia de Guilherme Gaensky

São Paulo sonha ser grande
projetos e palavras

1

Oh! este orgulho máximo de
ser paulistamente!!!

Mário de Andrade, "Paisagem nº 4"¹

A CIDADE DE SÃO PAULO já suscitou pesquisas sobre variados aspectos e épocas, sendo privilegiado objeto de estudo e despertado interesse renovado a cada grande efeméride comemorada: virada de milênio, 450 anos, aniversários da independência e da proclamação da República. Durante os anos em que o movimento moderno foi hegemônico na arquitetura, na literatura e nas artes visuais, o período e as manifestações anteriores ao que se fez construir como marco zero de tal movimento no Brasil – a Semana de Arte Moderna –, não despertavam grande interesse, estando todos associados a estrangeirismo, ecletismo e academismo, expressões quase obscenas, ante a reação negativa gerada.

Obviamente, todos os movimentos têm prós e contras e uma parcela dos estudiosos, lançando mão de outras abordagens, especialmente após o abrandamento de posições, investigam a cidade em seus mais variados períodos, inclusive no aqui em exame, que ficou conhecido como República Velha. A bibliografia é extensa e seria impossível uma listagem completa, porquanto muitos pesquisadores já se detiveram sobre os processos de transformação urbana na cidade de São Paulo. Cito aqui alguns, a meu ver, essenciais como *A cidade de São Paulo em 1900*, de Alfredo Moreira Pinto (1900); *História e tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918) e São Paulo de agora (1918-1954)*, de Ernani Silva Bruno (1953-4); *De comunidade à metrópole: biografia de São Paulo*, de Richard Morse (1954); *Primeira República: texto e contexto* (1969) e *A evolução industrial de São Paulo (1889-1930)*, de Edgard Carone; *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*, de Warren Dean (1971); e *A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira (1889-1937)*, de Joseph Love (1982).

Este capítulo abordará de maneira geral as transformações pelas quais a Paulicéia passa no período, detendo-se em três aspectos: os planos de intervenção urbana, o papel desempenhado pelo escritório e pela figura de Francisco de Paula Ramos de Azevedo a complementar tais proposições com a realização de uma série de edificações públicas, muitas de caráter monumental e, por fim, como a cidade é evocada (e vista) por três escritores, no caso Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e João do Rio.

De qualquer maneira, ainda que os ideários apregoados sejam muito mais grandiloqüentes do que as práticas de tais preceitos, posto que a aspiração por uma cidade equivalente às metrópoles européias, em especial à acalentada Paris, sempre contou com empreendimentos fragmentados e parciais, dependentes sobremaneira da situação política local, longe de planejamentos de maior envergadura e de implementação a longo prazo.

É de grande importância para a compreensão do período as pesquisas levadas a cabo há décadas por muitos dos professores inaugurais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), especialmente Nestor Goulart Reis Filhos, Benedito Lima de Toledo e Carlos Lemos. Ao longo de décadas esses mestres se dedicaram a um amplo leque e de diferentes escalas: planos urbanos, histórico da cidade e análise da produção de alguns arquitetos em particular; a isso, soma-se a atividade de orientação, geradora de novos estudos e enfoques.

A figura do engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo é peça-chave nessa nova configuração de cidade aqui abordada, pois alia prática profissional, contatos com os principais agentes políticos e econômicos, uma ampla e variada gama de auxiliares aptos às mais diversas tarefas e participação em diversos níveis no processo construtivo, além das atividades docentes e administrativas em duas novas instituições criadas para formar mão-de-obra capacitada para a construção dessa nova cidade, a Escola Politécnica e o Liceu de Artes e Ofícios.

Após um período em que seu nome só esteve associado à praça defronte ao Teatro Municipal – obra do seu escritório –, dado o acirramento de posições contrárias ao ecletismo apregoado por ele e por vários de seus colaboradores, diversas pesquisas foram realizadas a respeito de sua atuação como engenheiro, obras exemplares, envolvimento em outras atividades econômicas e aspectos biográficos.

Cumprir salientar o importante estudo empreendido por Carlos Lemos, *Ramos de Azevedo e seu escritório* (1993), no qual, ao lado da narrativa de aspectos biográficos do engenheiro, analisa grande segmento das obras² produzidas por seu escritório, pertencentes ao significativo acervo da FAU-USP. Contando com originais, matrizes fotográficas em vidro e outros suportes, o acervo ensejou a avaliação das mais variadas fases e a imbricada rede de relacionamentos formada ao longo de sua trajetória profissional, especialmente na cidade de São Paulo.

Sob orientação de Carlos Lemos, Maria Cristina Wolff de Carvalho defende a tese de doutorado *Arquitetura de Ramos de Azevedo* (1996),³ na qual a autora se concentra em pesquisar as influências provenientes dos estudos empreendidos pelo engenheiro-arquiteto em Gante, na Bélgica, em especial os ensinamentos e posturas de Adolphe Pauli e Louis Cloquet; conforme Carvalho Ramos, encontram-se presentes em sua prática profissional o compromisso com um ideário que muito se deveu à sua formação. O trabalho aborda ainda uma seleção de projetos de acordo com os programas vigentes nas capitais européias, caros ao seu universo: hospitais, escolas, laboratórios, casernas, cemitérios, matadouros, repartições públicas e residências.

Produção normalmente menos destacada no conjunto de obras empreendidas pelo arquiteto é a que efetua em Campinas, sua cidade natal. A dissertação de mestrado de

Ana Maria Reis de Góes Monteiro, *Ramos de Azevedo: presença e atuação profissional. Campinas: 1879-1886*, esmiúça toda essa etapa da carreira do engenheiro e traz, talvez como a maior contribuição, sua associação à maçonaria junto a uma parcela dos futuros políticos de relevo, especialmente após o advento da Proclamação da República, que favoreceram seus estudos no exterior e o apoiaram como o maior representante de tal classe nas construções, em especial nas obras públicas, alçando-o a ser o profissional na área mais importante, ao menos nas duas primeiras décadas do século XX, não apenas em Campinas, mas igualmente na capital do estado.

Outra publicação de grande importância sobre o assunto é o livro de Sylvia Ficher, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo (2005)*,⁴ em que, ao lado do crescimento urbano da cidade, investiga a formação da Escola Politécnica, a profissão de arquiteto e o ensino institucional na primeira metade do século XX, seus idealizadores, a biografia de parcela dos professores do período inicial e dos diplomados até 1954, período em que foi oferecido o curso de formação de engenheiros-arquitetos.⁵

Foram ainda consultados o texto de Jacques Marcovitch sobre Ramos de Azevedo, que integra o livro *Pioneiros e empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil (2003)*, a *Revista Cidade* em homenagem a Ramos de Azevedo (1998) e a publicação que muito apoiou estudos posteriores de Anita Salmoni e Emma Debenetti, *Arquitetura italiana em São Paulo (1953)*.⁶

No caso dos literatos, a pesquisa se deteve em um número limitado de obras. De Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada (1922)* e *Lira Paulistana (1945)*; de Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda (1927)*; e, finalmente, de João do Rio, uma série de crônicas e conferências sobre a cidade de São Paulo, publicadas pelo autor carioca entre 1908 e 1921.



Vale do Anhangabaú e o primeiro viaduto do Chá, em cerca de 1901 (Vera Maria de Barros Ferraz, *Imagens de São Paulo*, p. 101)

São Paulo, sonhos acalentados

São Paulo! comoção da minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

Mário de Andrade, "Inspiração"⁷

Nos primeiros anos do período republicano se lançam as bases da economia capitalista no Brasil, sendo uma época de intensas transformações em vários aspectos, especialmente nos centros urbanos. As primeiras administrações republicanas tiveram como um dos objetivos mais professados a modernização das cidades.

Todavia, a modernização apregoada dizia respeito aos perímetros centrais e aos novos bairros criados para as classes dominantes e uma burguesia ascendente, excluindo imigrantes, pobres e negros. São realizadas reformas nos centros urbanos – algumas mais amplas, outras de menor escala – que pudessem conferir uma nova imagem, distante da que se perpetuava desde o período colonial.

As questões de saneamento básico diversas vezes antecedem outras iniciativas, porquanto era imprescindível erradicar as epidemias, que espantavam a mão-de-obra imigrante necessária para a ampliação da economia e essencial após os primeiros esboços da iminente libertação do braço escravo, promulgada finalmente em 1888.

São Paulo começa a se distinguir economicamente no cenário nacional devido às atividades agrícolas e de importação e exportação. Com o aumento gradativo da industrialização especialmente na capital, o estado alcança posição diferenciada como pólo econômico mais dinâmico do país, especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Contribuem sobremaneira para que a cidade alcance tal posição a produção agrícola, em particular a cafeeira, o despontar das primeiras atividades industriais, como a têxtil, e o investimento na criação de uma malha ferroviária eficiente para escoar a produção agrícola e trazer produtos industrializados.

Para se equiparar com outras cidades – inicialmente com a capital federal –, buscando sempre modelos internacionais, como as grandes capitais européias, notadamente a

francesa, era preciso modificar radicalmente as feições do antigo burgo de tropeiros, cujo centro concentrava-se apenas no alto do planalto, com poucas, tortuosas e estreitas ruas, casario baixo e muitos prédios desrespeitando o alinhamento das calçadas, sendo quase toda a cidade no fim do século XIX construída com taipa de pilão, com edificações de extrema simplicidade.

Essa cidade não existe mais; restam algumas imagens captadas pelos fotógrafos, notadamente Militão de Azevedo. Da urbe de tijolos, que vai se sobrepor a esta, também restam poucos exemplares, a maioria de prédios destinados inicialmente às repartições públicas. No lugar dos tijolos, foram erguidos os edifícios de concreto.



Avenida Higienópolis, em cerca de 1911-2; à direita, a Vila Penteadado. Fotografia de Guilherme Gaensly (Vera Maria de Barros Ferraz, *Imagens de São Paulo*, p. 121)

Nas duas primeiras décadas do século XIX, a expansão econômica do estado refletiu diretamente na cidade de São Paulo. Junto ao crescimento econômico, houve a modernização das instâncias administrativas e dos equipamentos urbanos, todavia circunscritos no centro da cidade e não disponíveis a todas as camadas sociais.

O início da industrialização e o concomitante crescimento demográfico, amplificado com a imigração crescente, impunham a expansão física; são criados novos bairros para os operários e também para as classes mais abastadas que começam a sair do centro – os com brasões dirigem-se inicialmente para Higienópolis –, enquanto os imigrantes enriquecidos seguem para a avenida Paulista. O imperativo de expansão já é prenunciado com a inauguração do primeiro viaduto do Chá (1892), iniciativa de Jules Martin, que transpõe o Anhangabaú e une centro velho ao novo centro que se configura nas proximidades da praça da República. A despeito da transposição, as atividades sociais ainda estão concentradas na região do Triângulo,⁸ na colina em que se deu a fundação da cidade.

Projetos públicos

Parques do Anhangabaú nos fogaréis da aurora...

Oh larguezas dos meus itinerários!...

Estátuas de bronze nu correndo eternamente,
num prado desdém pelas velocidades...

O carvalho votivo escondido nos orgulhos
do bicho de mármore parido no Salon...

Prurido de estesias perfumando em rosais
o esqueleto trêmulo do morcego...

Nada de poesia, nada de alegrias!...

Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde as tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?

‘Meu pai foi rei!

- Foi. - Não foi. -Foi. - Não foi.’

Onde as tuas bananeiras?

Onde o teu rio frio encanecido pelos neveiros,
contando histórias aos sacis?...

Meu querido palimpsesto sem valor!

Crônica em mau latim
cobrindo uma écloga que não seja de Virgílio!...

Mário de Andrade, “Anhangabaú”

Para uma cidade que pretende se distinguir, faz-se imperioso ordenar o espaço urbano com iniciativas sanitárias, legais e de criação de espaços aprazíveis, como largos e praças. Vale destacar, nesse sentido, a série de artigos de autoria do engenheiro Adolfo Pinto publicada em 1890 no jornal *Correio Paulistano*, com o título “Melhoramentos Municipais”, em que defende as necessidades de saneamento urbano, como regularização da limpeza pública e recolhimento de lixo doméstico; canalização dos esgotos; alinhamento das ruas e drenagem das várzeas; e ainda embelezamento de praças e logradouros específicos, criação de piscinas e lavanderias públicas, ginásios, escolas e bibliotecas (Segawa, 2000: 46-7).

Na gestão de Antônio Prado (1899-1910) frente à prefeitura, inspirada nas medidas sanitárias europeias, uma série de benfeitorias começam a se efetivar, como o ajardinamento da praça da República; a demolição da igreja do Rosário e a abertura da praça que posteriormente recebeu o nome do então prefeito; alargamento da rua XV de Novembro; arruamento de novos logradouros (largos do Carmo, 7 de Setembro, General

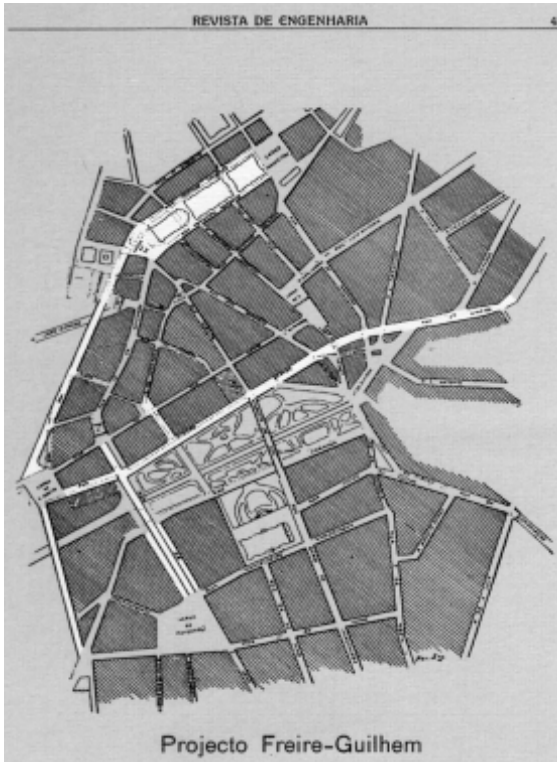
Osório, Guaianases e da Concórdia e das praças João Mendes e São Paulo). Todavia, as melhorias urbanas não se davam de maneira planejada; normalmente pontuais, seus benefícios se viam reduzidos e restritos a uma parcela diminuta da população.

No final daquela gestão, em 1910, é submetido à apreciação do poder legislativo e da Câmara Municipal, por um grupo de capitalistas,¹⁰ um plano de remodelação da cidade, ou melhor, um projeto de reurbanização de um bairro, em modelo semelhante ao empregado pelo barão de Georges-Eugène Haussmann de cortar enormes vias na urbe, que se cruzariam em uma ampla praça circular, em volta da qual seriam construídos diversos edifícios públicos – Congresso Estadual, Palácio do Governo, a nova Catedral, Correios e Telégrafos (Lemos, 2000: 104). A proposta ficou conhecida como Projeto Alexandre Albuquerque, mas foi denominado “As grandes avenidas de São Paulo” ou “Grandes Avenidas”. Recomendava-se a desapropriação de um trecho central para a construção de três avenidas que convergiriam para uma praça, visando facilitar a ligação de antigas áreas com os novos bairros e com a Estação da Luz, sem alterar as feições do Triângulo Histórico, por questões de respeito e, sobretudo, pelos custos acarretados, criando então um novo centro. Buscava-se, assim, resolver os problemas de circulação de uma nova área e, ao mesmo tempo, valorizar uma série de terrenos lindeiros à abertura das avenidas e valorizar o bairro de Santa Ifigênia, oportunamente posicionado entre Campos Elíseos, Vila Buarque e Higienópolis, em uma estratégia de requalificação urbana (Ficher, 2005: 101), sem chegar ao ponto primordial, que seria o desafogamento do núcleo central. Por isso, esse projeto poderia, ao mesmo tempo, ser julgado como tendenciosamente especulativo, ao defender a transposição do vale do Anhangabaú para o centro novo, fato que se concretiza na década de 1930.

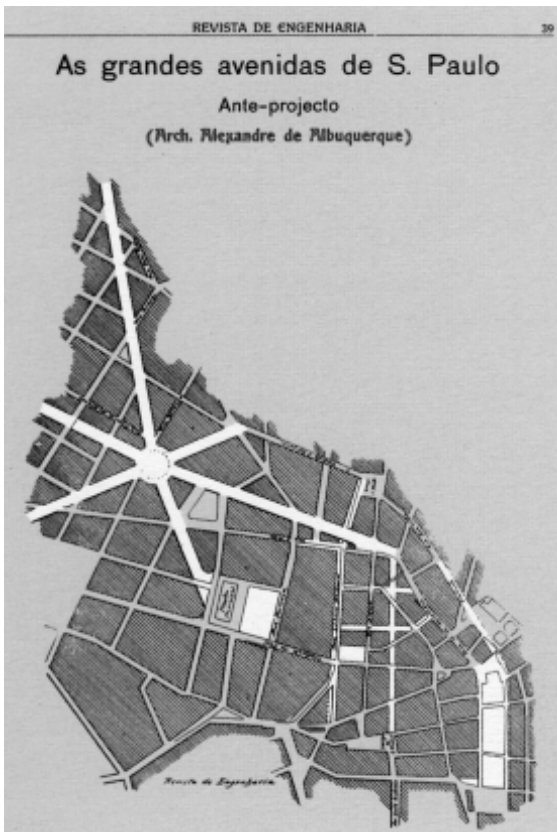
No fim daquele ano (1910), tal proposição foi encaminhada ao Congresso Legislativo e à Câmara Municipal com o intuito de obter concessão pública para o empreendimento e conseguir respaldo legal, reforçando as discussões já em andamento nos âmbitos municipal e estadual, sobre a necessidade de melhoramento do centro urbano.

Em contrapartida, já por volta de 1909, tanto o governo estadual como a municipalidade possuíam obras em andamento no centro da cidade, entre estas as de maior vulto consistiam na ampliação do átrio da Sé e no alargamento das ruas Capitão Salomão e Marechal Deodoro.¹¹ Em 1911, um relatório apresentado à Câmara Municipal pelo então prefeito, barão Raimundo de Duprat, tenciona ampliar as verbas para a execução de obras prioritárias no centro, especialmente com proventos estaduais, das quais foram consideradas fundamentais o alargamento do leito e elevação da rua Libero Badaró, ampliação da rua São João, abertura da posterior praça do Patriarca e prolongamento da avenida Brigadeiro Luís Antônio (Segawa, 2000: 61).

Naquele mesmo ano, os trabalhos de ambas as instâncias foram sintetizados em dois



Projeto Freire-Guilhem publicado na *Revista de Engenharia*, de fevereiro-março de 1911 (Carlos Lemos, *A cidade dos fazendeiros*, p. 104)

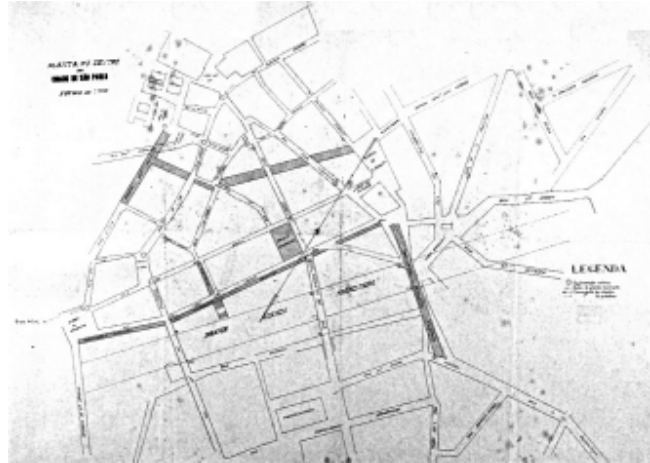


Ante-projecto "As grandes avenidas de São Paulo", publicado na *Revista de Engenharia*, de julho de 1911 (Carlos Lemos, *A cidade dos fazendeiros*, p. 104)

planos urbanísticos, em uma explícita sobreposição de funções: o estadual, na Secretaria de Agricultura, de autoria de Samuel das Neves; e o municipal, na prefeitura, a cargo de Victor da Silva Freire e Eugenio Guilhem. Apesar das diferenças, ambos discorriam sobre o alargamento do triângulo central, já congestionado, buscando melhorar o trânsito e ligar a área aos bairros recém-implantados, além do vale do Anhangabaú, vencendo os acidentes topográficos por meio da construção de viadutos, ligando a praça Antônio Prado à então rua São João e outro, ligando o largo de São Francisco à ladeira da Memória. Igualmente, ambos previam o alargamento da rua Libero Badaró e da ladeira dr. Falcão, além do ajardinamento do vale do Anhangabaú entre as ruas Formosa e Libero Badaró, mas discordavam da ocupação do lado ímpar da última rua.

No Freire-Guilhem,¹² um círculo exterior cria um anel ao redor do núcleo significativo da cidade. Já o de Samuel das Neves previa a construção de um novo viaduto do Chá, mais largo e com estrutura de ferro, e ainda a abertura das ruas Senador Paulo Egydio e das atuais avenidas 9 de Julho e Tiradentes (Ficher, 2005: 36). Tais idéias provocaram acalorados debates na imprensa e, entre as inúmeras matérias publicadas, algumas explicitam como exigência para a execução de qualquer obra a presença de Samuel das Neves, porquanto os recursos seriam, em grande medida, provenientes do governo do estado.

Com três projetos e muita polêmica, para resolver o impasse, foi convidado para vir a São Paulo o urbanista francês Joseph Bouvard que se encontrava no Rio de Janeiro a caminho de Buenos Aires.¹³ Bouvard, educadamente, não deu seu parecer sobre as saídas apresentadas mas formulou um quarto plano.¹⁴ Como no projeto elaborado pelos técnicos da municipalidade, propõe a criação



Plano de Samuel das Neves, desenho original da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Carlos Lemos, *A cidade dos fazendeiros*, p. 105)

de um parque na várzea do Carmo – posteriormente configurado no Parque Dom Pedro; sugere ainda a ocupação dos vazios deixados pelos vales com o intuito de se evitar o espraiamento excessivo da cidade;¹⁵ para a rua Libero Badaró, indica uma solução intermediária, com a ocupação apenas do lado par e construção, do lado ímpar, de apenas dois edifícios ligados por um belvedere (Ficher, 2005: 37).

O projeto Bouvard seria concretizado parcialmente com o alargamento da rua Libero Badaró e a construção dos parques Anhangabaú e Dom Pedro II. Em setembro do mesmo ano começam a ser executadas as obras de remodelação da Libero Badaró, sob a direção da prefeitura. A Samuel da Neves ficou confiada a construção dos dois palacetes do lado ímpar, de propriedade do conde Prates, quiçá como prêmio de consolação.

Bouvard, autor do aqui considerado primeiro de uma longa série de planos elaborados especialmente para o centro, já sinaliza a necessidade de um planejamento global para São Paulo: “Esta capital deve, hoje, cuidar do futuro, traçar o programa do seu crescimento normal, do seu desenvolvimento estético; deve, em uma palavra, prever, adotar e executar judiciosamente todas as medidas que reclamem pela sua grandeza e importância”.¹⁶

O processo de execução foi lento por falta de recursos; no entanto, durante todo o decênio de 1920, a ordenação do núcleo urbano se direcionou, em maior ou menor grau, por essa diretriz, até a elaboração e o início da implantação do “Plano de Avenidas” por Prestes Maia (1930). Embora esse projeto não tenha sido completamente adotado e sua realização tenha demorado, seus princípios se mostram bastante coerentes com alguns dos conceitos apregoados na época, em especial as teorias do arquiteto austríaco Camillo Sitte sobre a defesa dos princípios artísticos que devem nortear o ato de projetar as cidades e a relação harmônica entre o objeto construído e os vazios que o rodeiam.¹⁷

Aliás, essa intervenção, muito diversa do que será feito posteriormente na cidade, integra

o centro velho com a região que abrigaria futuramente o centro novo e os bairros periféricos, sem a abertura de grandes avenidas. Um espaço de respiro e fruição entre as edificações, o qual foi, por um longo período, o principal cartão-postal da cidade.



Vale do Anhangabaú (Benedito Lima de Toledo, *Anhangabaú*, p. 95)

Paralela à organização urbana, de ruas, parques e praças, fazia-se premente reedificar os prédios, substituir as antigas e acanhadas construções com base em um modelo mais condizente com o proposto. Engenheiros e arquitetos eram imprescindíveis para mudar as feições da cidade. O mais conhecido do período e, talvez, o que constituiu o escritório com maior número de obras – especialmente de caráter monumental – foi Ramos de Azevedo.

Obras particulares

A manhã roda macia a meu lado
Entre arranha-céus de luz
Construídos pelo melhor Engenheiro da Terra.

Como ele deixou longe as renascenças do sr. Dr. Ramos de
Azevedo!
De que valem a Escola Normal o Théâtre Municipal de l'Opéra
E o sinuoso edifício dos Correios-e-Telégrafos
Com aquele relógio-diadema made inexpressively?

Na Paulicéia desvairada das minhas sensações
O Sol é o sr. Engenheiro oficial.

Mário de Andrade, "XXII"¹⁸

Embora muitos dos edifícios construídos nas primeiras décadas do século XX estejam dissimulados na paisagem central da cidade, vários dos de caráter monumental foram projetados e construídos pelo escritório de Ramos de Azevedo, o que contribuiu sobremaneira para transformar as feições da cidade no período aqui estudado. Ao longo de sua trajetória profissional, o engenheiro-arquiteto dedicou-se a um amplo e variado leque de atividades, o que tornou possível levar a cabo seus intentos.

Essas construções, que resistem bravamente no tempo, surgiram em época plena de mudanças, e em torno de alguns desses exemplares e de sucessivas gestões são organizados planos de requalificação para determinadas áreas na região central. A atuação profissional do engenheiro-arquiteto se inicia ainda no período monárquico e atravessa quase todo o período da República Velha. De alguma maneira, mesmo após todo o repúdio a sua produção – apregoado pelos modernistas –, as obras de seu escritório ainda são marcos de permanência, fato raro em uma cidade que sempre se reconstrói, em uma das etapas pelo próprio Ramos de Azevedo.¹⁹

Feitos para durar, transformaram-se em símbolos orgulhosos do poder econômico ou político, como o Palácio das Indústrias [...]. Projetados para servir, tornaram-se testemunhas implacáveis de nossos erros e acertos ao longo da história. Se os antigos prédios do Liceu e da Politécnica evocam imediatamente o êxito de nosso desenvolvimento industrial, o núcleo original do conjunto presidiário do Carandiru e os pavilhões do Juqueri em Franco da Rocha, acusam nosso sombrio insucesso em lidar com os excluídos da sociedade. (Marcovitch, 2003: 117)²⁰

Como ainda hoje é prática nos escritórios de arquitetura, o idealizador do projeto nem sempre é quem deixa registrada a assinatura. Seguindo os padrões das corporações de ofício, o sócio majoritário leva os louros. No caso de Ramos de Azevedo não é diferente, pois, por estar envolvido em uma gama tão variada de atividades – de professor na Escola Politécnica e diretor do Liceu de Artes e Ofícios a proprietário de terrenos e empresário de sucesso –, não poderia se dedicar com afinco à prancheta, uma vez que os lucros auferidos pela elaboração das plantas também eram bem menores do que os de acompanhamento das obras. De qualquer maneira, a grife Ramos de Azevedo era uma marca distintiva,²¹ e ele tinha como colaboradores os profissionais mais destacados em suas respectivas áreas de atuação.

A despeito de ser conhecido como o principal construtor de São Paulo, nos seus dois primeiros decênios do século passado, sua atuação profissional e suas primeiras ligações são estabelecidas em Campinas.²² Por laços de amizade e, depois, de parentesco,²³ trava relações com o general Francisco Glicério,²⁴ membro ativo da campanha republicana, político de destaque da República Velha e, provavelmente, quem introduziu Ramos de Azevedo nos círculos maçônicos,²⁵ que tiveram importância significativa na consolidação de sua carreira, pois o engenheiro-arquiteto tinha suas atividades profissionais altamente

propagandeadas, sendo agente a representar e a expressar, por meio de sua arquitetura, as mudanças urbanas almejadas (Monteiro, 2000: 8).

Antes de se dedicar à engenharia, parte para o Rio de Janeiro e matricula-se na Escola Militar, mas, por motivo desconhecido, abandona a carreira militar. Retorna para São Paulo e trabalha por três anos na construção das estradas de ferro Paulista e Mogiana, ganhando a proteção de Antônio de Queirós Telles, barão de Parnaíba, então diretor da Mogiana e monarquista de prestígio. Contando 23 anos, em 1875, viaja para a Bélgica a fim de estudar engenharia civil na École Spéciale du Genie Civil et des Arts et Manufactures da Universidade de Gante, instituição possuidora de muitos edifícios em estilo neoclássico (Carvalho, 2000), o qual Ramos de Azevedo estudará profundamente e aplicará em muitos dos prédios públicos realizados por seu escritório

Transfere-se para o curso de engenharia-arquitetura. Como aduz Marcovitch, a singularidade deste consistia no fato de que o aluno, além de freqüentar as aulas normais da universidade, deveria complementar os estudos na Academia Real de Belas Artes e lá não se aprendia – como parece ser indicativo do nome –, as artes do desenho, da pintura e da escultura; mas era oferecida formação profissional para marceneiro, estucador, vitralista, moldador de bronze e entalhador, entre outras. Os professores eram os mesmos da escola de engenharia e as classes compunham-se de universitários e de profissionais sem curso superior (Marcovitch, 2003: 123). É bem provável que estratégias posteriormente adotadas por Ramos de Azevedo na Escola Politécnica e no Liceu de Artes e Ofícios apresentem sintonia muito próxima com a própria formação que teve, revelando sua identificação com os preceitos em que se educou.

Ao voltar, como de costume, é recebido em sua cidade natal com pompa e circunstância.²⁶ Rapidamente, como outros profissionais do período, anuncia seus serviços em jornal local, logo recebendo encomendas e, como afirma Carlos Lemos, a partir de então não deixou de ter trabalho um dia sequer em sua vida.

Após o retorno, a primeira obra de vulto que realiza é a conclusão da Igreja Matriz de Campinas, trabalho que se arrastava desde 1807; assumindo a obra, em quarenta meses entregou a igreja concluída.²⁷ Após esse episódio, o então visconde de Paraíba, Antônio de Queirós Telles, no exercício do cargo de presidente da Província de São Paulo, o escolhe como construtor do prédio da Tesouraria da Fazenda. Ramos se transfere para São Paulo (1886)²⁸ e paulatinamente converte-se no grande construtor da cidade no período.

Já na construção da Tesouraria, Ramos se alia a Maximiliano Helh para auxiliá-lo na revisão dos planos originais do engenheiro francês Eusébio Stevaux – o profissional da área preferido pelos membros do Partido Conservador –, do qual o visconde de Paraíba era membro. Com o sucesso dessa obra, desenvolve diversos edifícios públicos, iniciando

quase que um monopólio em determinados tipos de construção na cidade,²⁹ ao lado da grande quantidade de palacetes projetada por seu escritório.³⁰ Apreciado por monarquistas e republicanos, estabelece laços de amizade e profissionais com membros dos dois grupos antagônicos. Dentre as afeições, uma das maiores talvez tenha sido a de Antônio Francisco de Paula Souza, o fundador da Escola Politécnica, sócio de Ramos de Azevedo em uma série de empreendimentos.



Inauguração do Teatro Municipal, em 12 de setembro de 1911 (Pedro Cavalcanti & Luciano Delion, *São Paulo, a juventude do centro*, p. 61)

Dentre as principais obras de caráter público realizadas na cidade, assinala-se: o Quartel de Polícia na Luz³¹ (1888-1892); a Escola Normal³² (1890-1894) e o Jardim da Infância³³ (inaugurado em 1896); o Hospital Militar (iniciado em 1893); a Escola Modelo da Luz Prudente de Moraes na Luz (1893-5); a Escola Normal do Brás (1895); a Secretaria de Agricultura (inaugurada em 1896); os Laboratórios Gerais da Escola Politécnica³⁴ (1895-1898); o Hospital dos Alienados (Juqueri) (1895-1899); o Liceu de Artes e Ofícios³⁵ (1897-1900); o Teatro Municipal (1903-1911); o Palácio das Indústrias³⁶ (1911-1924); a Caixa Econômica de São Paulo (1912); a Segunda Estação da Estrada de Ferro Sorocabana³⁷ (1914); o Ginásio Rodrigues Alves (1919); o edifício dos Correios e Telégrafos (1920-1922); a Faculdade de Medicina³⁸ (1920-1931); o Palácio da Justiça (1920-1933); o Instituto Médico Legal (1922) e o Mercado Municipal (1924-1933).³⁹

Uma das maiores dificuldades na construção dessas imponentes obras residia na aquisição de material, quase todo importado da Europa, demandando um planejamento detalhado, porquanto vinham do exterior: pedras em geral (mármore, granito e

arenitos), estruturas de ferro para o telhado, telhas de vidro, lambris, bronzes, elementos decorativos e até as tintas e os pregos (Marcovitch, 2003: 128). Esses obstáculos incitaram Ramos de Azevedo a se aventurar em de uma série de novos negócios paralelos: a criação da Companhia Paraná Industrial (1887),⁴⁰ para substituir o pinho de riga pelo pinheiro do Paraná; atuação no mercado financeiro, como diretor técnico da Companhia Melhoramentos de São Paulo, posteriormente absorvida pelo Banco União, malfadada experiência financeira na qual chefiou a carteira imobiliária;⁴¹ exploração de cal, mármore e granitos em fazenda que pertenceu ao Banco União e em outra de sua propriedade; sociedade em loja de materiais de construção, a Casa Ernesto Dias de Castro (1891);⁴² organização, com outros sócios,⁴³ da Companhia Cerâmica Vila Prudente (1910); criação, com amigos, a Companhia Iniciadora Predial (1908);⁴⁴ fundação, com outro grupo, do Banco Ítalo-Belga, no qual atua como presidente do conselho consultivo (1911);⁴⁵ abertura da Serraria Azevedo Miranda (1920);⁴⁶ sociedade em um escritório especializado em obras públicas com atuação no interior;⁴⁷ e fundação da Companhia Suburbana Paulista (1913).⁴⁸

Seu nome esteve ainda associado a uma série de cargos públicos,⁴⁹ órgãos de classe e honorárias, como de praxe para um homem em tal posição. Fundador da Sociedade dos Arquitetos de São Paulo (1911) (Ficher, 2005: 66); eleito diretor da Companhia Mogiana de Estradas de Ferros em 1914. Após três anos, toma parte da fundação do Instituto de Engenharia de São Paulo; figura igualmente como irmão e mesário na Santa Casa de Misericórdia de São Paulo e como membro da Comissão Fundadora da União Escolar Franco Paulista, que deu origem ao Liceu Pasteur, sendo também vice-presidente e depois presidente do Conselho da Caixa Econômica do Estado de São Paulo (Lemos, 1993: 77 e Marcovitch, 2003: 148).

Dessa maneira, afilia-se a iniciativas das mais diversas instâncias para a realização das obras – pois loteava, construía, fornecia material, por intermédio dos bancos emprestava dinheiro e empregava os profissionais mais gabaritados para o projeto e para a execução dos empreendimentos –, ao mesmo tempo que mantém fortes elos com figuras dominantes na política e na economia.

Carlos Lemos afirma que seu escritório congregou gama de profissionais exemplares, como Maximiliano Hehl, Ricardo Severo, Jorge Krug, Calixto de Paula Souza, Victor Dubugras, Domiziano Rossi, Adolfo Borioni, Felisberto Ranzini, além de empreiteiros, como Germano Mariutti. Lemos, em seu importante estudo sobre a vida e a obra do arquiteto, também distingue as diferentes fases do escritório: de 1886 a 1890, como empreendimento individual, com a participação de auxiliares variados (em especial Maximiliano Hehl, Jorge Krug e Victor Dubugras); de 1890 a 1896, o escritório vivencia um período praticamente inativo e toda a atenção volta-se para a carteira imobiliária do

Banco União; de 1896 a 1907, reativação das atividades do estabelecimento, ainda de caráter pessoal (Escritório Técnico Ramos de Azevedo), com assistentes variados, mas predominância de Maximiliano Hehl; de 1907 a 1911, o escritório é reestruturado durante as obras do Teatro Municipal, sendo admitido como sócio Ricardo Severo⁵⁰ e como responsável pela sessão de projetos Domiziano Rossi, mudando a denominação para Escritório Técnico Ramos de Azevedo & Cia; de 1911 a 1928, com o nome de Escritório Técnico Ramos de Azevedo ou Ramos de Azevedo & Cia, conta com novos sócios: Arnaldo Dumont Villares (genro de Ramos de Azevedo e sobrinho de Ricardo Severo) e Domiziano Rossi. Com o falecimento de Ramos de Azevedo (1928), Escritório Técnico Ramos de Azevedo – Severo & Villares & Cia. é o nome que a firma utiliza e, por fim, de 1938 até o encerramento das atividades, em 1973, atua com o nome de Severo, Villares & Cia. (Lemos, 1993: 59).

[...] Tinha a capital paulista, na marcha retardada para o progresso, largo espaço perdido em longos anos de modorrento avançar. Havia faltado o Homem. Esse Homem surgiu por fim, na inconfundível figura do jovem arquiteto campineiro – foi o doutor Ramos de Azevedo esse predestinado.

E ninguém soube melhor viver o tempo e no seu tempo, que o conspícuo construtor. Multiplicou-se para agir. Criou um mundo novo, uma vida inteiramente nova. Forjou o meio e os homens, fez o artesão e o mestre, a oficina e o artista. Reformou o gosto, despertou o anseio comum entre nós, do conforto, do bem-estar e do luxo, característicos das sociedades avançadas...

E foi, movendo as falanges proletárias que em torno dele se formaram, o que o detentor da mais bela das vitórias conquistadas, bloqueou e venceu a capital paulista, a todos surpreendeu e dominou, demoliu e arrasou o casario desairoso e velho, e em seu lugar plantou a semente fecunda do gênio, capaz da obra prodigiosa e inédita, que São Paulo ostenta aos olhos do mundo. (Ficher, 2005: 51)⁵¹

Iniciativas educacionais: a Escola Politécnica e o Liceu de Artes e Ofícios

Como se consagrou, a iniciativa de dotar São Paulo de uma escola para a formação de engenheiros partiu principalmente de Paula Souza – reconhecido como o grande idealizador de fato; apesar disso, não se pode deixar de lado o papel desempenhado por Ramos de Azevedo para a concretização do curso. Ambos, sócios em diversos empreendimentos, tinham visões muito próximas do que seria um curso de engenharia adequado para naquele momento, dadas as necessidades prementes de consolidação de infra-estrutura em amplo território.

A escola foi aberta em 1894,⁵² em edifício adaptado, no antigo solar do marquês de Três Rios, ao mesmo tempo em que estava em construção, sob o comando de Ramos de Azevedo, o edifício para os laboratórios. Conforme Sylvia Ficher, Ramos de Azevedo foi o provável inspirador do curso de engenharia-arquitetura, possivelmente por causa

de sua experiência pessoal na Bélgica. Lecionou as disciplinas “Geometria Descritiva e suas aplicações à teoria das sombras”, “Estereotomia e perspectiva”, “aplicação de geometria descritiva e generalidades da arquitetura”, “elementos de arquitetura” e “arquitetura civil e engenharia das habitações”; ocupa o cargo de vice-diretor em 1900 e de diretor em 1917, com o falecimento de Paula Souza (Ficher, 2005: 55).

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, que, após a proclamação da República, atravessa grave crise financeira, tem Ramos de Azevedo como diretor de 1895 a 1928. Um conjunto de modificações é efetivado, conseguindo-se subsídios para a manutenção dos cursos e para a construção de uma sede,⁵³ acolhendo como professores os artífices imigrantes,⁵⁴ lecionam com o fito de formar mão-de-obra operária de qualidade. Em seu período de maior prestígio, os móveis fabricados pela escola – e o que custeavam parcela das despesas do estabelecimento – podiam ser vistos nas moradias mais elegantes da cidade, como os próprios palacetes construídos pelo escritório de Ramos de Azevedo. O Liceu sempre foi considerado pelo próprio engenheiro-arquiteto a sua maior realização, pois levava a um amplo contingente da população ensinamentos básicos para a formação profissional qualificada.

No discurso de Ramos de Azevedo, nas comemorações de seus setenta anos, o engenheiro-arquiteto assim se pronuncia sobre o Liceu:

Sempre associado aos meus bons companheiros e colaboradores, procurei transformar aquele estabelecimento em uma grande escola noturna para ilustração dos operários e seus filhos no curso preliminar de letras e no curso prático de belas artes, e em uma vastíssima oficina de aperfeiçoamento do operariado e ensino dos aprendizes para todas as artes subsidiárias da Arquitetura.

Deste instituto, de mera iniciativa particular, têm saído artistas de nomeada, mestres e gerentes de grandes oficinas artísticas, professores de escolas de aprendizes e artífices, operários especialistas de várias artes... Se me demoro na citação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, é porque representa um símbolo, ou melhor, uma síntese demonstrativa da ação social dos técnicos e artistas, e de como na sua harmônica adaptação ao meio eles se transformaram em possantes criadores do progresso da coletividade. E cumpre-me insistir na citação para frisar claramente quanto devo, para realização das minhas obras, à colaboração valiosa de muitos obreiros, e quanto lhes deve, a todos sem exceção, o progresso de nosso Estado. (Severo, 1934: 196-197)

No Palácio das Indústrias⁵⁵ por exemplo, – obra de grande monta, interrompida inúmeras vezes por falta de verbas –, quase todas as encomendas da ornamentação foram executadas pelo Liceu de Artes e Ofícios, devido às interrupções das importações por causa da Primeira Guerra Mundial; partes desse grande edifício serviram como espaço para além das atividades previstas, funcionando como ateliês e oficinas de diversos escultores, como Oreste Mantovani, os irmãos Adolfo Rollo e Nicola Rollo, Victor



Palácio das Indústrias em construção (*Diário de S.Paulo*, 24 jan. 2004, p. 21)

Brecheret e Adrien Van Emelen (Lemos, 1993: 78).⁵⁶

Ramos de Azevedo pode ser visto, se não como o mais importante arquiteto da cidade, ao menos como seu maior construtor durante da Primeira República. Amigo e parente de líderes políticos e de empresários, participante da elite daquela época, ele conquistou imenso prestígio em vida, sendo esquecido

posteriormente por largo período. Muitas de suas qualidades são evidentes: a capacidade de gerenciamento e administração, o forte tino comercial, a cuidadosa seleção dos colaboradores, a preocupação com atividades beneméritas e o apoio aos artistas, em especial os escultores.

Para muitos, especialmente os modernistas, Ramos de Azevedo deixou a imagem de um conservador, por ter transferido um série de preceitos europeus consagrados e já então considerados superados e, mais, distantes da realidade do Brasil. Talvez, romper com esse passado tenha sido sua maior contribuição, não apenas na forma, mas também no conteúdo, construindo escolas, hospitais, laboratórios, de maneira condizente com o seu tempo, iniciativas caras ao que se esperava de uma nova cidade, em busca de atualização.

Apesar de todos os esforços, dos planos elaborados e das construções executadas, a adoção mais efetiva das transformações e dos avanços, juntamente com a disseminação de uma cultura moderna em sentido mais amplo se manterá ainda por muito tempo um esforço literário-arquitetônico.

A cidade em palavras

Como seria de se supor, muitos escritores nas mais variadas épocas escreveram sobre São Paulo. Aqui se objetiva examinar uma pequena parcela da produção de três escritores que se detiveram sobre a cidade de São Paulo na primeira metade do século XX: Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e João do Rio. A escolha se volta para autores que emergem no período e se encontram na inflexão entre os valores caros ao século XIX, e as novas tendências. Assim, não há uma mera preocupação cronológica, mas tenta-se captar esses sinais em que se almeja uma atualização cultural e aceleração

temporal. As diferentes aproximações com a cidade existem e muitas vezes relacionam-se com os diversos sentimentos perante a mesma. De uma relação passional até uma visão relativamente afastada ou laudatória, talvez resida aí uma procura de novos meios profissionais e significados urbanos. A maioria das obras literárias em questão data da década de 1920, marco significativo desse duplo desvio – da poética e da cidade.

Matéria importante na ficção literária, a memória está presente nas aproximações com a cidade e mescla-se entre recordações e supostas generalizações que envolvem um grupo maior e as conseqüências geradas nas entranhas de alguns pensamentos transformadores e, igualmente positivistas: a cidade do povo bandeirante, que não pára, europeizada nos hábitos e objetos; diversamente, em algumas brechas, aparecem os arrabaldes, os trabalhadores, os imigrantes, as atividades tidas como menos nobres. Contudo, lembrança e memória são sempre editáveis, pois trechos, experiências, fatos podem ser modificados, remontados em diferentes construções, nem sempre objetivas.

Mário de Andrade:⁵⁷ da *Paulicéia desvairada* à *Lira Paulistana*

Muitos textos de Mário de Andrade fazem referência à cidade de São Paulo e a seus logradouros, assim como parcela as obras de arte que o escritor colecionava eram alusivas à amada Paulicéia, a seus percursos, pontos de referências de uma memória individual e, que, às vezes, a partir desses relatos, propagam-se como locais coletivos da memória, incorporado como fazendo parte de uma história oficial.

Paralelo a isto, compôs parcela dos debates e acontecimentos do meio cultural paulistano – especialmente os ligados ao modernismo –, como a descoberta pelos artistas Emiliano Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Helios Seelinger, de Victor Brecheret trabalhando no Palácio das Indústrias, no início da década de 1920.



Victor Brecheret
Cabeça de Cristo, cerca de 1919
bronze, 32 x 14 x 24,2 cm
Coleção Mário de Andrade/IEB-USP

Consoante o próprio Mário de Andrade, o estopim para que escrevesse o que se reputa como sua primeira obra modernista se encontra em relação direta com a aquisição de uma escultura de Brecheret, distinta de uma representação habitual de figura sacra, denominada *Cabeça de Cristo*, que hoje compõe o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros-USP; a visão da peça deflagra uma verdadeira batalha na casa do escritor e este, movido então por um forte sentimento, misto de revolta e indignação, escreve *Paulicéia desvairada*, publicado em 1922, ano da denominada Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro no Teatro Municipal:

o gatilho que faria “Paulicéia desvairada” estourar [...] fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade [...] Foi quando Brecheret me concedeu passar em bronze um gesso dele que eu gostava, uma “Cabeça de Cristo”, mas com que roupa! eu devia os olhos da cara! Andava às vezes a pé por não ter duzentos réis para o bonde, no mesmo dia em que gastava seiscentos mil-réis em livros [...] E seiscentos-mil réis era dinheiro então. Não hesitei: fiz mais conchavos financeiros com o mano, e pude desembulhar em casa a minha “Cabeça de Cristo”, sensualissimamente feliz. Isso a notícia correu um átimo, e a parentada que morava pegado, invadiu a casa pra ver. E pra brigar. Berravam, berravam. Aquilo era até um pecado mortal! estrilava a senhora minha tia velha, matriarca da família. Onde se viu um Cristo de trancinha! era feio! era medonho! Maria Luisa, vosso filho é um “perdido” mesmo. Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo dos choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi um título em que jamais pensara, “Paulicéia desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogando no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que o trabalho de arte deu num livro. (Andrade, 1972: 233-4)

As referências em relação à cidade são anteriores nos escritos desse polígrafo. Já estão presentes na série de crônicas publicadas na *Revista Ilustração Brasileira* entre novembro de 1920 e maio de 1921, intituladas: *De São Paulo I*, *De São Paulo II*, *De São Paulo III*, *De São Paulo IV*, *De São Paulo V*. Conforme Telê Ancona Lopez, uma das principais pesquisadoras da vida e da obra literária desse importante intelectual paulista, parte desses textos pode ser entendida como o esboço inexistente, ou melhor, o rascunho nunca realizado de *Paulicéia desvairada*. Versam sobre as comemorações do Centenário da Independência; a descoberta do escultor Victor Brecheret; Ettore Ximenes e o Monumento à Independência (contraposição entre a escultura moderna e a acadêmica, passadista); o crescimento da cidade e o aumento do número de edifícios; o elogio ao estilo neocolonial; o Trianon como ponto de encontro das camadas abastadas da população; a vida em sociedade e o salão de Freitas Valle,⁵⁸ personagem visto no período como um dos mecenas da cidade, visão de que o próprio Mário de Andrade partilhava.

Brecheret, posteriormente alicerçado como uma das principais figuras do modernismo paulista possuía nessa época formação diferenciada, pois mesmo já tendo estudado desenho no Liceu de Artes e Ofícios (1912) e seguido para a Itália a fim de complementar formação, período em que trabalhou com Arturo Dazzi e Ivan Mestrovic, apresentava em suas esculturas algo fora do padrão em relação aos modelos propostos pelos artesãos

do Liceu e por todos os artistas convidados para o concurso do Monumento da Independência, baseados em preceitos passadistas, de erigir monumentos com valores preconizados pela arte da escultura do século XIX. Num período em que posições são acirradas, buscar o novo – e mais, defendê-lo e propangandear-lo – torna-se essencial.

A tematização aponta para um jovem perplexo ante as mudanças e que compreende a historicidade do momento vivido, igualmente entendendo a oportunidade em se inserir como protagonista. A Comemoração do Centenário simboliza uma série de desejos, aqui defendidos, como a arrancada paulista ao identificar o solo pátrio como berço da liberdade política, sem discutir quais os limites desse gesto. Por outro lado, algumas questões se mantinham: como consolidar uma sociedade em que determinados segmentos constituíssem parte ativa e efetiva de mudanças sociais? E mais - decorridos cem anos, como concretizar uma cultura renovadora e libertária?

Mário de Andrade ansiava pela mudança, por transformações amplas em diversos segmentos da cultura; o modelo a ser seguido muitas vezes não é claro, delinea-se pelas ações empreendidas ao longo de sua trajetória intelectual.

O tema da Paulicéia é intenso nos primeiros anos da década de 1920. Outros escritos do artista, em prosa e verso, também têm, muitas vezes, ou como protagonista ou como coadjuvante a cidade de São Paulo e suas ruas. É possível perceber, após as leituras empreendidas, diferentes aspectos abordados pelo professor do Conservatório Musical e criador do Departamento de Cultura: o sentimento apaixonado (a cidade-namorada); o clima da cidade, sentimentos e impressões, pluralidade de sensações (a atmosfera plúmbea, a névoa, a garoa, o frio); os bairros operários em formação, muitas vezes também lugares dos prazeres proibidos (Brás, Bom Retiro, Estação e Parque da Luz, Cambuci, Ipiranga, praça da Sé); os caminhos percorridos, da rua Lopes Chaves, onde residia, para o centro, para o Trianon; as contradições sociais, as camadas operárias que transitam pela cidade, cujo exemplo maior talvez sejam as “costureirinhas”;⁵⁹ os burgueses e os bairros e pontos elegantes (Higienópolis, rua Barão de Itapetininga, Trianon, rua São Bento, Anhangabaú, Jardim América); amigos de uma causa comum: o modernismo (Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti de Picchia, Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral); artistas e atividades culturais (Victor Brecheret e a Semana de Arte Moderna); e costumes (o corso, os bailes, as reuniões).

Pouco discorre sobre a arquitetura porquanto a maioria dos prédios em construção estava associada ao ecletismo,⁶⁰ produção que no período já era contestada internacionalmente; elogia o neocolonial e critica as obras do arquiteto oficial do período, Ramos de Azevedo⁶¹ em “XXII”, de *Losango cáqui*. Nessa obra, mesmo tendo a cidade como um dos personagens, o ritmo possui marcação distinta, sincopado; os bondes, o trajeto até Santana, onde, no período, estava instalada a 1ª Companhia do 43º Batalhão

de Caçadores, na avenida Voluntários da Pátria.⁶² Escrito no mesmo ano que *Paulicéia desvairada*, cita o Centenário da Independência – a grande comemoração do período.

Em outro conjunto de poesias – *Lira paulistana* –, publicadas postumamente em 1945, a cidade novamente é personagem. Nesse trabalho, são recorrentes os temas abordados em *Paulicéia desvairada*, contudo São Paulo se agiganta e o autor, reduzindo-se, melancolicamente prevê a proximidade da morte. Muitos poemas, escritos no período da Segunda Guerra Mundial, trazem a melancolia e a tristeza perante os genocídios, as perdas culturais, as desilusões. Na São Paulo agora de fato configurada como metrópole, o autor refaz seus percursos sentimentais; a multidão e o vazio; o centro já expandido, e a rua Barão de Itapetininga; a catedral, em estilo neo gótico com todos os anacronismos, nunca concluída. Assemelha-se com o texto *O movimento modernista*, no exame autobiográfico de muitas passagens.

Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na Rua Aurora
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

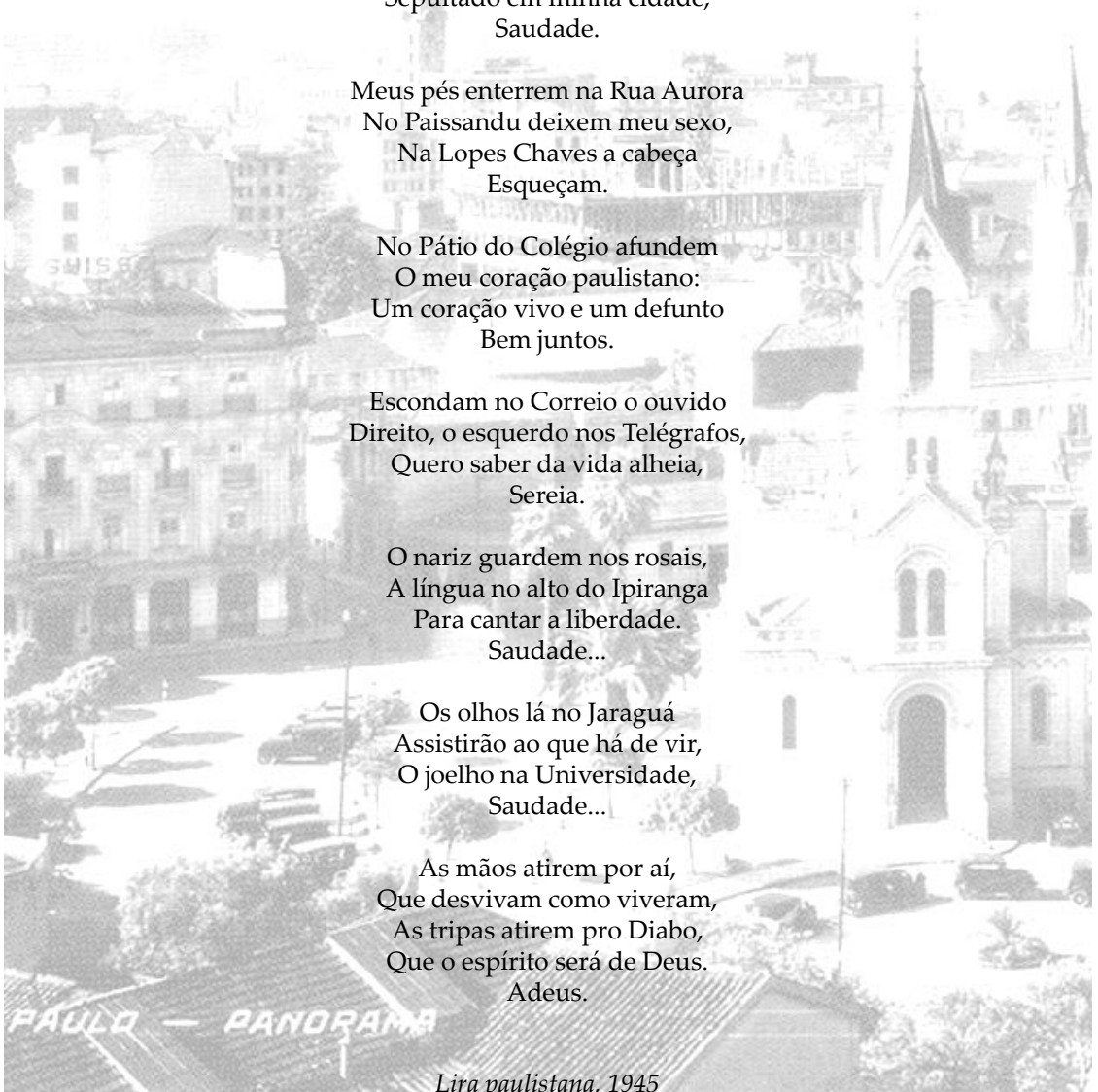
Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.

O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade.
Saudade...

Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...

As mãos atirem por aí,
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus.

Lira paulistana, 1945



O imigrante visto por alguém da cidade: *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado⁶³

Brás, Bexiga e Barra Funda é o órgão dos ítalo brasileiros de São Paulo.

Antônio de Alcântara *Artigo de fundo*⁶⁴

A obra de Alcântara Machado recebe forte influência do espírito modernista da Semana de 1922. Em 1927, publica uma seleção de onze pequenos contos, a qual denomina *Brás, Bexiga e Barra Funda*, obra de destaque dentro de tal movimento, pois Alcântara Machado foi um dos primeiros escritores a utilizar uma linguagem leve, espontânea, coloquial. *Brás, Bexiga e Barra Funda* traz no prefácio da primeira edição um texto intitulado “Artigo de fundo”, disposto em colunas, como a diagramação de uma página de jornal, talvez por conta da ligação do autor com tal mídia. Esse tipo de introdução revela uma característica fundamental de sua obra: a narrativa breve, muito semelhante à linguagem jornalística e cinematográfica, com frases curtas e cortes rápidos, pois o cinema é de fato uma nova linguagem e inspira vários escritores sobre novas maneiras de narrativas e diversificados pontos de vista.

Nessa obra, Alcântara Machado revela a sua preocupação em descrever os habitantes e os costumes das pessoas que moram e percorrem os bairros operários humildes da capital paulistana e, em alguns episódios, os pontos elegantes ou transitórios (como o bairro de Santa Cecília, por exemplo, no limiar entre Higienópolis, Barra Funda e a catedral da Sé, especialmente na retaguarda, local para as descobertas amorosas).⁶⁵ Assim, auxilia no aparecimento de um novo tipo de personagem na literatura brasileira: o ítalo-brasileiro, mais conhecido pejorativamente como “carcamano”.

Emprega em muitas de suas obras trechos que o autor denomina o “português macarrônico” dos imigrantes, uma mistura entre as línguas nativas e o português. Trata-se de uma visão claramente preconceituosa. Assim como algumas das obras de Mário de Andrade, suas narrativas muitas vezes têm como cenário ou pano de fundo a Paulicéia. Embora o autor defenda a posição de que alguns imigrantes, em especial os italianos, trazem em si a alegria, o canto e a ação, carregam igualmente a força do trabalho e a vontade de vencer na nova terra. Ao se adaptarem, misturam-se de forma espontânea, a ponto de se confundirem com a paisagem. Os personagens, moços, adultos e velhos são captados de maneira caricata e mimética, sem grande profundidade, revelando, com traços estilizados, supostamente, seus jeitos de ser, pensar, viver, os quais, no entanto, constituem sinal forte e presente de maneira definitiva na cultura paulistana. Contudo, seu olhar é distanciado, talvez sendo atraído pela novidade e pelo ar pitoresco de algumas manifestações, quicá por não existir maior identificação entre Alcântara

Machado e as personagens, vistas como repórter, denominando-as de “novos mestiços”, fixando aspectos da vida, do trabalho e do cotidiano desses novos habitantes, de maneira um tanto o quanto negativa. Cada conto se transforma em um pequeno *flash* dos bairros registrados e o enredo vai se transformando em crônica da cidade durante a década de 1920.

Antônio de Alcântara Machado é visto por muitos de seus estudiosos como um aprendiz das técnicas de escrita de Oswald de Andrade, especialmente a utilização da linguagem telegráfica e concisa, com economia de meios, conduzindo a cenas de maneira semelhante à linguagem cinematográfica, com cortes rápidos e dinâmicos, imitando a movimentação pretendida pelo cinema, por isso, não existem narrativas demoradas e o cenário surge rápido e conciso. São Paulo vai ficando transparente através do registro de uma época de trabalho e progresso, auxiliando na construção do mito da cidade com movimento incessante. A obra tenciona apresentar uma investigação da influência que o imigrante trouxe, inclusive para o linguajar paulistano, partindo da observação da realidade urbana circundante. Vale a pena salientar que, embora na obra *Brás, Bexiga e Barra Funda* o bairro do Bexiga aparece em destaque no título, em nenhum dos contos ele é citado. Por que então inserir tal bairro no título? Será que pela simples constatação de este ser um bairro basicamente de imigrantes italianos ou simplesmente pela sonoridade da palavra? E os outros bairros proletários, como o Bom Retiro ou o Pari?

Um carioca escreve sobre São Paulo: as crônicas de João do Rio⁶⁶

[...] que passando por São Paulo tem-se a impressão de uma cidade européia, individual, característica, com alma própria e capaz de nos ensinar ainda uma porção de coisas, desde a distribuição de jornais até a arte de saber viver [...] uma cidade européia, uma vida moderna [...] a capital artística do Brasil.

João do Rio, *Coluna cinematographo*⁶⁷

João do Rio, escritor, cronista, romancista especialmente centrado na vida carioca, visitou algumas vezes a capital do estado de São Paulo,⁶⁸ sempre envolvido com compromissos profissionais. Na década de 1910 foi colaborador de dois jornais da cidade: *Comércio de São Paulo* e *Correio Paulistano*. Embora normalmente sua produção esteja centrada nos usos e costumes cariocas, escreve alguns textos sobre a Capital do Café. Em todos os seus artigos e crônicas são ressaltados aspectos “positivos” da cidade, possivelmente pelo fato de estar escrevendo em periódicos da própria urbe, de ser, naquela época, um destacado jornalista da capital, cuja opinião deveria ser levada em conta: criando uma visão positiva e distintiva da identidade paulistana, que parece agradar muitos de seus habitantes. As características apontadas são as de uma cidade europeizada, de um centro

elegante e *chic*, ironicamente quase cosmopolita. Há diversos comentários sobre os políticos e as personalidades locais e a factível ascensão dos mesmos ao governo estadual e federal;⁶⁹ mundanidades; pontos requintados da Paulicéia. Suas crônicas normalmente veiculam tom laudatório e oficial. Nos 26 textos lidos,⁷⁰ não há menção às classes e aos bairros operários, aos imigrantes e à vida nos arredores dessas esferas de riqueza, pois se trata de um olhar quase estrangeiro. A visão que se consolida para uma ampla gama da população bem anterior a do IV Centenário já está aqui explicitada: cidade bandeirante, do progresso, com crescimento contínuo, locomotiva do país. Outro ponto muitas vezes lembrado é a relação com a Independência, pois vários textos são elaborados em 1921, época em que os preparativos para as comemorações do Centenário da Independência estavam em andamento.

O interesse nesses textos concentra-se especialmente pelo fato de João do Rio parecer bastante um porta-voz das autoridades ou de alguns grupos, tentando salientar apenas os aspectos positivos da metrópole nascente, numa visão extremamente positivista, muito ao gosto de determinados grupos. Os lugares registrados são os pontos de encontro da oligarquia cafeeira, o Teatro Municipal, o Automóvel Clube, a Rotisserie Sportsman, talvez ao gosto dos jovens artistas da Semana de 22: modernizar, mas sem a perspectiva da perda de determinados privilégios. Enfatiza ainda a rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente sob o ponto de vista das obras urbanas, o crescimento da cidade, São Paulo como a capital artística. Nessa cidade narrada, não há pobreza, periferia, negros e imigrantes.

Dada a idéia de uma São Paulo metrópole ser muito anterior à tal concretização, alguns escritores, especialmente João do Rio e em parte Alcântara Machado, exaltam uma cidade cosmopolita, que cresce continua e incessantemente. Mário de Andrade, por sua vez, traz na sua poesia (e também em alguns dos seus contos) um misto de lembranças interiores e fatos político-culturais mais gerais. Todavia, na maioria de seus escritos questões pessoais se revelam. Muitos dos textos desses autores e também de outros do período podem ter contribuído na formação da visão de progresso e crescimento contínuo.

A explicitação do crescimento traz consigo o desejo de equiparar-se, pois se o dinheiro está em São Paulo, ele deverá propiciar a organização de uma cidade com todos os equipamentos necessários a uma metrópole, cujo modelo mais próximo é a capital, o Rio de Janeiro, que será analisado no próximo capítulo sob o enfoque das exposições artísticas, marco evidente das transformações almejadas.

Notas

¹ ANDRADE, Mário. “Paisagem nº 4” (fragmento) (*Paulicéia desvairada*). In: _____. *De Paulicéia desvairada a café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data, p. 64.

² Especialmente as obras de cunho público e com características monumentais.

³ Editado em 2000 pela Edusp em parceria com a Fapesp com o título *Ramos de Azevedo*.

⁴ Defendido como tese de doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) em 1989, com o nome de *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo*.

⁵ O curso de engenharia-arquitetura foi oferecido pela Escola de Engenharia do Mackenzie de 1917 a 1946 (Ficher, 2005: 17). A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) foi fundada em 1948, tendo se originado do antigo curso de formação de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica.

⁶ Em 1952 esse trabalho recebeu o prêmio Pasquale Petraccone do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, cito que teve como o propósito incentivar e divulgar trabalhos sobre as relações entre o Brasil e a Itália. Trata-se de um dos primeiros trabalhos a abordar de maneira sistemática a participação italiana o labor arquitetônico de São Paulo, a partir do último quartel do século XIX até meados dos século seguinte. Acompanha a produção de um espaço urbano, a qual se distingue por sua característica coletiva e se deve ao conjunto anônimo de imigrantes, marco inicial do processo, até a obra contemporânea, assinada individualmente por arquitetos de mesma extração.

⁷ ANDRADE, Mário. “Inspiração” (*Paulicéia desvairada*). In: _____. *De Paulicéia desvairada a café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data, p. 36.

⁸ Triângulo Histórico é a denominação consagrada e normalmente dada à região mais antiga da cidade, em cujos vértices situam-se os conventos de São Francisco, São Bento e Carmo, compreendendo as atuais ruas Direita, XV de Novembro e São Bento.

⁹ ANDRADE, Mário. “Anhangabaú” (*Paulicéia desvairada*). In: _____. *De Paulicéia desvairada a café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data, p. 50.

¹⁰ O grupo era formado, entre outros membros, pelo conde de Prates, Plínio da Silva Prado, José Paulino Nogueira, José Martiniano Rodrigues Alves, Nicolau de Souza Queiroz, barão de Bocaina, Horácio Sabino, Sylvio de Campos, Ramos de Azevedo e Alexandre Albuquerque (Segawa, 2000: 70).

¹¹ Esta última, na atualidade, encontra-se incorporada à Praça da Sé.

¹² Segundo Hugo Segawa, Victor da Silva Freire já tomara conhecimento das teorias urbanísticas desenvolvidas após a experiência de Haussmann em Paris, tendo grande apreço pelas idéias de Camillo Sitte (Segawa, 2000: 77-8).

¹³ Bouvard desenvolvia trabalhos para a municipalidade de Buenos Aires desde 1907, em um plano de melhoramento da cidade; naquele ano (1911), aposentava-se dos Serviços de Arquitetura, Passeios, Viação e Plano da capital francesa, o que lhe aumenta ainda mais o prestígio (Segawa, 2000: 65).

¹⁴ Bastante semelhante ao de Freire-Guilhem, conforme análise de Sylvia Ficher,

¹⁵ Já com bairros distantes separados do centro por imensos vazios, à espera de valorização dos terrenos.

¹⁶ *Revista de Engenharia*, 1911, p. 43. Apud: Fischer, 2005: 37.

¹⁷ Victor da Silva Freire era conhecedor de teorias urbanísticas desenvolvidas após a experiência parisiense, especialmente as teorias de Camillo Sitte e também os planos de Bouvard para Buenos Aires (Segawa, 2000: 77-8).

¹⁸ ANDRADE, Mário. “XXII” (*Losango cáqui*). In: _____. *De Paulicéia desvairada a café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data, p. 96.

¹⁹ Exemplares de obras realizadas pelo escritório de Ramos de Azevedo tiveram tombamento efetivado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) em período no qual o modernismo começa a ser contestado. É o caso do quartel da Luz (1972); da Escola Caetano de Campos (1976); do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1982); do Palácio da Justiça

(1982); do Palácio das Indústrias (1982); do Teatro Municipal (1982); das residências da família Ramos de Azevedo (1985); da Escola Rodrigues Alves (1985); e do Colégio Sion (1986), entre outros (Kamide & Pereira, 1998).

²⁰ EDINGER, Cláudio & CAVALCANTI, Pedro. *São Paulo: a construção da cidade*. São Paulo: Abooks, 1999. Apud: Marcovitch, 2003: 117.

²¹ No livro de Júlio Ribeiro, *A Carne*, a protagonista Lenita sonha morar em São Paulo em um palacete: “[...] Falo-ia sob a direção de Ramos de Azevedo, tomaria para decoradores Aurélio de Figueiredo e Almeida Júnior”. RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três, 1984, p. 58. (O romance foi publicado originalmente em 1888)

²² Ramos de Azevedo nasce em São Paulo, por força de uma casualidade: a mãe, grávida, é chamada à capital em razão da enfermidade de uma irmã. Assim que chega à cidade, dá a luz. De qualquer maneira, o engenheiro-arquiteto sempre se considerou campineiro.

²³ Três irmãs do arquiteto se casaram com três irmãos de Glicério (Marcovitch, 2003: 121). E, em 1880, o próprio Ramos de Azevedo uniu-se por matrimônio com uma sobrinha de Francisco Glicério, Eugênia Lacaze (Marcovich, 2003: 124).

²⁴ Personagem de destaque desde o período anterior à proclamação da República, Glicério exerceu diversos cargos políticos entre 1902 e 1916: ministro dos Negócios da Justiça, ministro da Agricultura, deputado federal e senador, além ter ocupado o importante cargo de chefe do Partido Republicano.

²⁵ Ana Maria Reis de Góes Monteiro, durante pesquisa empreendida sobre as atividades de Ramos de Azevedo em Campinas, constatou que o engenheiro foi membro ativo da Loja Maçônica Independência, tendo iniciado atividades na corporação em 1873. Muitos dos membros dessa loja tiveram participação decisiva na propaganda republicana e na consolidação do novo regime, notadamente Francisco Glicério, Bento Quirino Simões dos Santos, João Quirino do Nascimento, Joaquim Quirino do Nascimento e Manoel Ferraz de Campos Salles. Ramos de Azevedo ascende rapidamente na hierarquia da loja e partilha dos ideais professados pelo grupo (Monteiro, 2000: 8, 15-6). No site da Loja Maçônica Independência, o nome de Ramos de Azevedo aparece associado aos “obreiros da independência na arquitetura”. In: site da Loja Maçônica. Disponível em: <<http://www.lojaindependencia.org.br/historia3.htm>>. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

²⁶ Seus passos são anunciados pela imprensa desde o embarque para a Europa: “Seguem hoje para a Europa, a estudar, nossos patrícios F. P. Ramos de Azevedo e A. Francisco de Oliveira, devendo-se incorporar-se na corte com Hipólito Quirino dos Santos que toma o mesmo caminho. E assim vai o nosso município dia-a-dia fornecendo à falange do futuro novos operários que hão de emoldurar em raios de luz as coroas de todas as esperanças”. *Gazeta de Campinas*, 24 mar. 1875, p. 2. Apud: Monteiro, 2000: 15. Esse tipo de anúncio era comum quando do envio de jovens promissores para o Europa, como no caso de Carlos Gomes e José Ferraz de Almeida Júnior. São anunciadas as viagens, os progressos, as atividades e a volta, evento sempre grandemente festejado.

²⁷ Segundo Ana Maria Reis de Góes Monteiro, Ramos de Azevedo executa em Campinas os seguintes projetos, além da finalização da matriz, entre 1879 e 1886: Escola Ferreira Penteado (1879-1880); Matadouro Municipal (1879-1885); Bosque dos Jequitibás (1880-c.1899); finalização da Capela de São Benedito (?-1885); Circolo Italiano Uniti (1884-início século XX); Teatro Carlos Gomes (não realizado); Chalé dos Construtores (1885). De 1886 – quando já fixara residência em São Paulo – até 1918: Asilo de órfãos (não realizado); Cadeia Nova (1896); Grupo Escolar de Campinas (1895-1897); Cemitério do Fundão, atualmente Cemitério da Saudade (c.1881); Praça Carlos Gomes (1912); Paço Municipal (não realizado); Instituto Profissional Bento Quirino (Liceu de Artes e Ofícios de Campinas) (1915-1918) (Monteiro, 2000: 43-268).

²⁸ Apesar da transferência para a capital, muitos estudiosos da vida e da obra de Ramos de Azevedo creditam sua permanência em São Paulo devido às constantes epidemias em Campinas, especialmente a de febre amarela em 1889 (Ficher, 2005: 53; Monteiro, 2000: 133).

²⁹ Apesar de seu importante papel, outros engenheiros e engenheiros-arquitetos atuaram na cidade desde os anos 1880, igualmente executando obras de importância. Mencione-se o próprio Eusébio Stevaux; Tommaso Bezzi (Museu Paulista); Puttkamer (Grande Hotel); Mateus Häussler (Palácio dos Campos Elíseos e Hospedaria dos Imigrantes); Luigi Pucci (Mansão da Chácara Carvalho e Santa Casa); Carlos Carlos Ekman (Vila Penteado

e Teatro São José), Samuel das Neves (Palacetes do conde de Prates) e Cristiano Stolker das Neves (edifício Sampaio Moreira).

³⁰ O escritório é igualmente responsável pelos projetos das residências de José Vasconcellos de Almeida Prado; Inácio Penteado, João Batista de Mello Oliveira, Alfredo Ellis, Carlos Escobar; Manoel Lopes de Oliveira, José Guedes de Souza, Antônio de Toledo Lara, Azurem Costa Júnior, Bernardino de Campos (Ficher, 2005: 53), Adolfo Gordo, Altino Arantes, Arnaldo Vieira de Carvalho, Bráulio Gomes, Cásper Líbero, Germaine Burchard, Horácio Sabino, José Manoel de Azevedo Marques, João Gonçalves Dente, José Sampaio Moreira, Paulino Nogueira, Sampaio Vidal, Siqueira Campos. No catálogo de desenhos de arquitetura da Biblioteca da FAU-USP (1988) estão listadas 171 residências, nem todas em São Paulo. Acredito ter sido maior o conjunto, pois parte encontra-se no Arquivo Municipal Washington Luiz e outro conjunto talvez tenha se perdido com a dissolução do escritório em 1973.

³¹ Atual sede do Batalhão Tobias de Aguiar.

³² Atual sede da Secretaria da Educação. O acréscimo do terceiro andar foi realizado em 1908.

³³ Obra demolida.

³⁴ Atual sede do Arquivo Municipal Washington Luiz.

³⁵ Edifício ocupado na atualidade pela Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁶ Dado por concluído apenas por volta de 1930.

³⁷ Atual Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁸ Apenas a construção. O projeto do escritório Ramos de Azevedo foi substituído por outro enviado pela Fundação Rockefeller, patrocinadora da obra.

³⁹ Nessas construções, geralmente os estilos eram bastante definidos, a grande maioria com forte influência do neoclássico; porém, na construção das residências aplicavam-se elementos os mais variados: vilas florentinas, palácios paladianos, soluções maneiristas, neogóticos de toda sorte, além de influências da arquitetura árabe, egípcia e outras culturas orientais.

⁴⁰ Sociedade de Ramos de Azevedo, Paula Souza e Joaquim Monteiro de Carvalho (Marcovitch, 2003: 129).

⁴¹ Iniciativa de Antônio de Lacerda Franco, Antônio Paes de Barros, Joaquim Lopes Chaves e João Tobias de Aguiar e Castro (Marcovitch, 2003: 138). O banco abriu falência em 1896.

⁴² Ernesto de Castro foi um dos genros de Ramos de Azevedo.

⁴³ Rodolfo Crespi, Emílio Falchi, Menotti Falchi, Nicola Puglise Carbone e Giuseppe Puglise Carbone (Lemos, 1993: 77).

⁴⁴ Ramos de Azevedo atuava como vice-presidente; Frederico Steidel era o presidente; o secretário, Arnaldo Vieira de Carvalho; Ricardo Severo, o diretor-gerente, (Lemos, 1993: 60). A Companhia Iniciadora Predial era uma empresa financiadora e construtora de residências: “ou o cliente tinha dinheiro e construía direto com o Ramos de Azevedo, ou então através da Iniciadora, que era dele. O Ramos separava as duas atividades... Quem não tinha dinheiro ia à Iniciadora Predial para encomendar um projeto. A pessoa dava o terreno e eles mandavam estudar os títulos, cuidavam de tudo... Tinham lá umas plantas mais ou menos típicas... uma escolha de fachada. Faziam o que o cliente pedia: uma casa com três quartos, com passagem de automóvel, sem passagem de automóvel, com sala de visitas, com escritório, sem escritório, e assim por diante... Porque aquilo já era industrial... A Iniciadora Predial financiava a construção e o dono ficava devendo à Iniciadora”. Depoimento de Amador Cintra do Prado à Sylvia Ficher (1985), reproduzido em Ficher, 2005: 63.

⁴⁵ Francisco Ferreira Ramos, Ermelindo Matarazzo, Antônio Carlos da Silva Telles, Eugênio Terroir, Feliz Delaborde, entre outros (Lemos, 1993: 77).

⁴⁶ Também denominada Central, com a finalidade de ser gerenciada por seu único filho homem, Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, que, embora fosse engenheiro formado pela Escola Politécnica, nunca exercera a profissão (Lemos, 1993: 77).

⁴⁷ Em sociedade com os colegas da Politécnica, Ataliba Batista de Oliveira Valle e José Antônio da Fonseca Rodrigues (Marcovitch, 2003: 148).

⁴⁸ Empreitada realizada em parceria com Richard Lacourciere e Francisco Ferreira Ramos (Lemos, 1993: 77). O empreendimento era destinado a lotear uma grande área pertencente ao engenheiro, localizada entre o Instituto Butantã, no bairro homônimo, e o que na época constituía o bairro de Osasco, hoje cidade emancipada.

⁴⁹ Elege-se senador em 1904, mas renuncia ao cargo no ano seguinte (Ficher, 2005: 60).

⁵⁰ Ricardo Severo já trabalhara com Ramos de Azevedo entre 1893 e 1895.

⁵¹ Discurso de William Stevenson por ocasião do descerramento do retrato de Ramos de Azevedo no Instituto de Engenharia de São Paulo, em 1929. Apud: Ficher, 2005: 51.

⁵² No mesmo ano de abertura da Escola Politécnica de São Paulo, outras instituições de importância no período passam por expoentes mudanças ou são criadas. É o caso do Museu do Estado (posteriormente denominado Museu Paulista) que passa a funcionar de maneira autônoma da Comissão Geográfica e Geológica e é inaugurado oficialmente em 7 de setembro do ano seguinte. Ainda em 1894 é fundado o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, inspirado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas com objetivos muito claros: da promoção do estudo e desenvolvimento da história e da geografia do Brasil, especialmente de São Paulo (IHGSP, 1944: s.p.). A construção histórica empreendida por seus membros pretendia criar subsídios para que, na história do Brasil, o estado de São Paulo tivesse papel preponderante, seja pela ampliação do território nacional – e daí a importância de revisão do bandeirante, como elemento expansionista de fronteiras e descobridor de riquezas naturais – ou pelos grandes feitos, como a Proclamação da Independência efetivada em solo paulista. Os sócios fundadores eram todos homens atrelados de alguma maneira ao poder vigente, como Prudente de Moraes, Washington Luiz, entre outros.

⁵³ O assunto será abordado detalhadamente no quarto capítulo.

⁵⁴ Cerca de noventa por cento do corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios naquela época era formado por imigrantes, especialmente os de ascendência italiana (Lemos, 1993 e Marcovitch, 2003: 137).

⁵⁵ Mesmo antes de ser oficialmente inaugurado, sediou diversas exposições (mais detalhes no terceiro capítulo) e suas obras se arrastaram até 1930 (Lemos, 1993: 78).

⁵⁶ Outro segmento de esculturas bastante explorado pelos professores e pelos artistas formados pelo Liceu é o da realização de conjuntos escultóricos para os túmulos das famílias mais abastadas da capital (Rahme, 2000: 37).

⁵⁷ Mário Raul de Moraes Andrade. Escritor cuja importância está, além de outras atividades exercidas, na introdução de um estilo de prosa individual que buscou refletir a fala brasileira coloquial. Foi igualmente uma das figuras-chave do Modernismo brasileiro, sendo um dos participantes da Semana de Arte Moderna (1922). Sua contribuição pessoal para o evento, uma leitura de poemas extraídos de sua *Paulicéia desvairada*, foi desde então reconhecida como um dos acontecimentos mais significativos da poesia brasileira. Chefiou o Departamento de Cultura de São Paulo, organizando pesquisas sobre folclore e música folclórica nacional. Seus próprios romances refletem a preocupação com tal assunto. Os poemas completos do autor foram reunidos e publicados postumamente em *Poesias Completas*. Estas, junto com suas obras de crítica literária, continuam influenciando muitos pesquisadores no país. Escreveu as seguintes obras: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917); *Paulicéia desvairada* (1922); *A escrava que não é Isaura* (1925); *Losango cáqui* (1926); *Primeiro andar* (1926); *A clã do jabuti* (1927); *Amar, verbo intransitivo* (1927); *Ensaio sobre a música brasileira* (1928); *Macunaíma* (1928); *Compêndio da história da música* (1929) [reescrito como *Pequena história da música brasileira* (1942)]; *Modinhas imperiais* (1930); *Remate de males* (1930); *Música, doce música* (1933); *Belasarte* (1934); *O Aleijadinho de Álvares de Azevedo* (1935); *Lasar Segall* (1935); *Música do Brasil* (1941); *Poesias* (1941); *O movimento modernista* (1942); *O baile das quatro artes* (1943); *Os filhos da Candinha* (1943); *Aspectos da literatura brasileira* (1943); *O empalhador de passarinhos* (1944); *Lira paulistana* (1945). Entre as obras publicadas postumamente, encontram-se: *O carro da miséria* (1947); *Contos novos* (1947); *O banquete* (1978); *Será o Benedito!* (1992); *Obras completas*, publicação iniciada em 1944, pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, compreendendo vinte volumes; *Poesias completas* (1955); *Poesias completas*, publicado pela editora Martins de São Paulo (1972). Informações disponíveis em: <http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp>. Acesso em 29 de dezembro de 2006.

⁵⁸ O salão de Freitas Valle era freqüentado não apenas pelos artistas modernos, mas também por políticos, literatos e artistas das mais variadas tendências (Camargos, 2001).

⁵⁹ Em muitas obras literárias, as costureiras representam as moças provenientes da classe operária que tencionam ascender socialmente por relações estabelecidas com membros de camada mais abastada, especialmente por meio de relacionamentos afetivos. Tal visão, extremamente negativa, aparece em inúmeros escritos do período.

⁶⁰ A residência na qual passou grande parte de sua vida, um sobrado geminado em estilo eclético foi projetado por Oscar Americano no início da década de 1920. Hoje o imóvel encontra-se tombado pelo Condephaat (Kamide & Pereira, 1998: 168).

⁶¹ É importante salientar que Ricardo Severo, o introdutor do estilo neocolonial em São Paulo, embora tivesse como base um modelo português, era sócio de Ramos de Azevedo em seu escritório, o que corrobora a informação de que não eram realizadas apenas obras ecléticas, mas também em outros estilos.

⁶² Atual Centro de Preparação de Oficiais da Reserva de São Paulo, também conhecido como Centro Solar dos Andradas.

⁶³ Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira é proveniente de família abastada: o pai fora escritor e professor da Faculdade de Direito de São Paulo. Forma-se em Direito no ano de 1924, mas não exerce a profissão, pois se dedica ao jornalismo, chegando a ocupar o cargo de redator-chefe do *Jornal do Comércio*. Em 1925 realiza sua segunda viagem à Europa, onde estivera na infância. De lá traz crônicas e reportagens que originaram seu livro de estréia, *Pathé-Baby*, prefaciado por Oswald de Andrade. Em 1922 não participa da Semana de Arte Moderna mas, no ano de 1926, junto com Antônio Cantídio Couto de Barros, funda a revista *Terra Roxa e Outras Terras*. Em 1928 une-se a Oswald de Andrade para fundar a *Revista de Antropofagia*. Alcântara Machado, juntamente com Raul Bopp, foi o diretor dessa revista no período de maio de 1928 a fevereiro de 1929. Ainda em 1929 lança a obra *Laranja da China*. Em 1931 dirige a *Revista Hora*, junto com Mário de Andrade. Ingressando na política, muda-se para o Rio de Janeiro, onde exerce também a crítica literária. Candidata-se ao cargo de deputado federal. Eleito, não chega a ser empossado, pois falece em consequência de complicações de uma cirurgia de apêndice. Escreveu as seguintes obras: *Pathé-Baby* (1926); *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927); *Laranja da China* (1928); *Comemoração de Brasília Machado* (1929); *Anchieta na Capitania de São Vicente* (1929); *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões de Anchieta* (1933); *Cavaquinho e Saxofone* (obra póstuma), ensaio e *Mana Maria* (obra póstuma e inacabada). Informações disponíveis em: <http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1_fase/alcantara_machado.html> e <http://www.klickescritores.com.br/alcantara_.htm>. Acesso em 22 de novembro de 2006.

⁶⁴ MACHADO, Antônio de Alcântara. "Artigo de fundo". In: _____. *Brás, Bexiga e Barra Funda/Laranja da China*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 17.

⁶⁵ Mário de Andrade, no conto "Atrás da catedral de Ruão" (presente em *Contos novos*), utiliza a mesma imagem (Andrade, 1996: 43-56).

⁶⁶ Paulo Barreto (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto; pseudônimo literário: João do Rio) atuou como jornalista, cronista, contista e teatrólogo. Seu pai fora adepto do Positivismo. Aos dezesseis anos ingressa na imprensa escrita. Em 1918 trabalha no jornal *Cidade do Rio*, ao lado de José do Patrocínio, nessa época começa a assinar João do Rio, pseudônimo com o qual se consagra literariamente. Seguiram-se outras redações de jornais, e João do Rio se notabiliza como homem da imprensa brasileira a ter o senso da reportagem moderna. Começa a publicar grandes reportagens, que fizeram sucesso não só no Rio de Janeiro, mas em todo o país. Nos diversos jornais em que trabalhou, obteve grande popularidade, sagrando-se como um dos maiores jornalistas de sua época. Utilizou vários pseudônimos, além de João do Rio, destacando-se, entre eles: Claude, Caran d'ache, Joe, José Antônio José. Como homem de letras, deixou obras de valor, sobretudo como cronista. Foi o criador da crônica social moderna. Escreveu as seguintes obras: *As religiões do Rio*, reportagens (1905); *Chic-chic*, teatro (1906); *A última noite*, teatro (1907); *O momento literário*, inquérito (1907); *A alma encantadora das ruas*, crônicas (1908); *Cinematógrafo*, crônicas (1909); *Dentro da noite*, contos (1910); *Vida vertiginosa*, crônicas (1911); *Os dias passam*, crônicas (1909); *A bela madame Vargas*, teatro (1912); *A profissão de Jacques Pedreira*, novela (1913); *Eva*, teatro (1915); *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar* (1916); *No tempo de Wenceslau*, crônicas (1916); *A correspondência de uma estação de cura*, romance (1918); *Na conferência da paz*, inquérito (1919); *A mulher e os espelhos*, contos (1919). Fonte: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/jdorio01.htm>>. Acesso em 18 de dezembro de 2006.

⁶⁷ DO RIO, João. “Coluna cinematographo 1”. In: SCHAPOCHINIK, Nelson. *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 22.

⁶⁸ João do Rio esteve em São Paulo nos anos: 190[8] (três ou quatro dias), 1910, 1911, 1915 (julho e novembro), 1916 (duas vezes) e 1919 (Schapochinik, 2004: 13-7).

⁶⁹ Destaca Cardoso de Almeida, Altino Arantes, Washington Luiz e Alfredo Ellis.

⁷⁰ Foi utilizada como publicação de referência: SCHAPOCHINIK, Nelson. *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo, 2004.



Avenida Central, cerca de 1907. Fotografia de Augusto Malta

Rio de Janeiro, o modelo a ser seguido? As exposições artísticas na capital

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais: nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas por que nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. [...] Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua.

João do Rio, *A rua*¹

SE SÃO PAULO quer se transformar em uma cidade exponencial e de importância ímpar no país, ela necessita, de alguma maneira, importar hábitos – em um primeiro momento, do próprio cenário nacional – e criar toda uma rede cultural que, atrelada ao poderio econômico, possa diferenciá-la. Mas qual seria o exemplo inspirador?

O Rio de Janeiro, desde a chegada da família real em 1808, sedia a parte mais significativa do conjunto aqui aportado; gera-se uma série de transformações urbanas para abrigar um novo e distinto grupo – aliás, torna-se a única colônia latino-americana a receber um rei, e mais, a sediar a Corte, de fato uma situação bastante díspare da América Espanhola. Com isso, passa a abrigar inúmeros equipamentos, como a imprensa régia, a possibilitar a instalação e uma vida de corte na cidade.²

Este capítulo tratará de algumas das iniciativas no campo das artes visuais e do ensino artístico na capital do Império, posteriormente disseminados em outras cidades do país, notadamente São Paulo, como modelo a ser seguido. A vinda do grupo de artistas que ficou conhecido posteriormente como Missão Artística Francesa corrobora as alterações – que tendem a se ampliar durante todo o século XIX – de europeização de hábitos, gostos e costumes, tomados como parâmetros desejáveis.

Vários dos autores que se detiveram sobre o período³ afirmam que a maioria das exposições realizadas na Paulicéia na virada do século XIX para o XX ocorria normalmente em lugares adaptados, como lojas, confeitarias, cinemas, ateliês fotográficos, salas alugadas, redações de jornais e revistas etc. Contudo, normalmente tais estudos não relacionam o campo artístico da então capital federal, o Rio de Janeiro,

com a capital do café. Será que, como em outros aspectos, a província imitava a metrópole? Seriam parecidos tais percursos artísticos? Quais os espaços possíveis para a montagem de exposições e mostras no período?

Especialmente a partir da chegada da família real, a corte estabelecida no Rio de Janeiro passa a receber um bom número de pintores europeus atraídos pela prosperidade da economia do café e por seus desdobramentos ao nível da formação da classe dirigente (Durand, 1989: 33). Na capital, o contato com as pinturas estrangeiras parece ser maior que em outras localidades, por causa da vinda do próprio conjunto de artistas franceses – e os quadros que eles trazem –, além do fato de ser pelo porto carioca que muitos produtos são importados. As mostras itinerantes a caminho de Buenos Aires inicialmente só aportam na capital. Mas qual seria o campo de atuação profissional precípuo e, mesmo, teriam os artistas um número expressivo de encomendas para adornar e cenarizar festas da corte no período, como fizera Manoel de Araújo Porto Alegre?

Acredito que, na produção específica da arte, o padrão desenvolvido naquele momento por algumas das cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, de se realizar exposições em lugares adaptados, era uma prática comum também nas capitais européias, como Paris ou Londres.⁴



Avenida Central, em 1910. Fotografia de Marc Ferrez (Marc Ferrez. *O álbum da avenida Central*, p. 21)

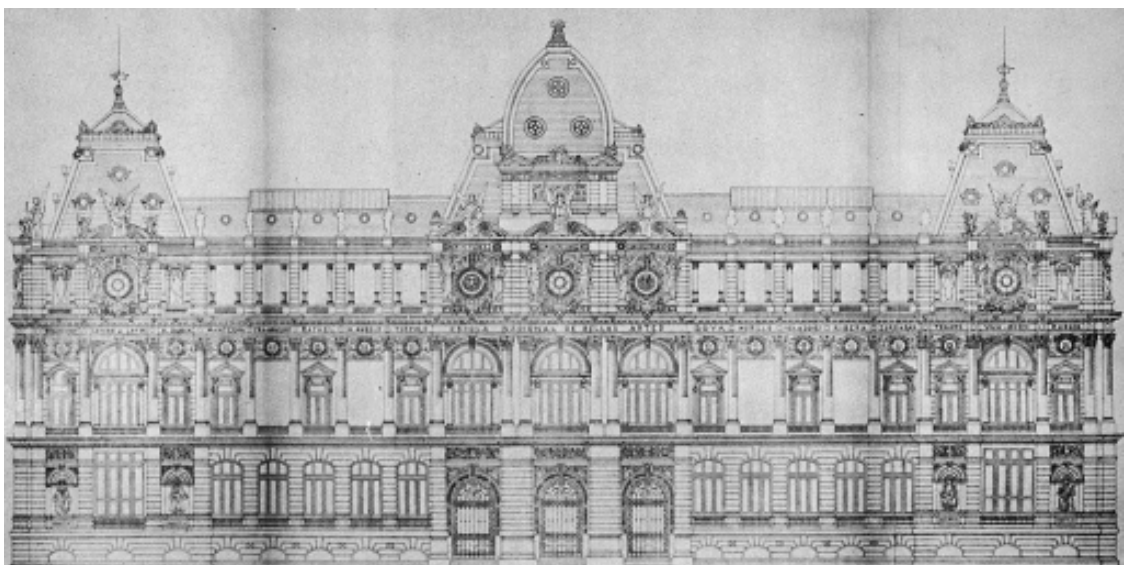
Para este capítulo, utilizou-se como principais materiais de referência o livro de Frederico Morais, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro* (1816-1994); livros de críticos da época;⁵ dissertações, teses e livros monográficos sobre artistas cuja atuação principal se deu na Cidade Maravilhosa no período finessesecular;⁶ a trilogia composta por Delso Renault: *O Rio antigo nos anúncios de jornais, 1808-1850* (1984; 1ª edição de 1969), *Rio de Janeiro, a vida da cidade refletida nos jornais (1850-1870)* (1978) e *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais, 1870-1889* (1982); a publicação comemorativa dos cinquenta anos de fundação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro⁷ e textos de relevância sobre a formação da Academia Imperial de Belas Artes e de seu acervo inicial.⁸

A Academia Imperial de Belas Artes e a formação de uma coleção artística

À época que se funda a Academia, inexistia um sistema de produção, preservação e reprodução de conhecimento artístico, e esta representa o que há de mais avançado. Graças a esse fator, felizmente, obtêm-se obras exponenciais do período, realmente representando uma época, ao lado de outras, meramente acadêmicas. O Rio concentra, ao longo do período, as atividades artísticas, com ganhos para a atualização do acervo.

Maria Cecília França Lourenço, *A Academia e a primeira coleção de arte*⁹

O primeiro museu artístico do país,¹⁰ o hoje denominado Museu Nacional de Belas Artes, tem sua história imbricada com a Academia Imperial de Belas Artes – seja por ter seu acervo inicial ligado a esta instituição, seja por acompanhar as mudanças de prédio nos quais a escola se estabeleceu, o primeiro foi projetado por Grandjean de



Projeto da fachada do edifício da Escola Nacional de Belas Artes, Adolfo Morales de los Rios (*Museu Nacional de Belas Artes*, p. 12)

Montigny¹¹ e o segundo, na avenida Rio Branco,¹² de autoria de Adolfo Morales de los Rios,¹³ igualmente arquiteto e principal historiador do ensino artístico durante o período Imperial.¹⁴ Como no caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por largos períodos teve que ceder espaço em sua sede, porquanto servia de abrigo também a outras repartições.¹⁵



Edifício da Escola Nacional de Belas Artes, em 1910. Fotografia de Marc Ferrez (Marc Ferrez. *O álbum da avenida Central*, p.36)

O grupo que posteriormente ficou conhecido como Missão Artística Francesa chega ao país em 1816 com o intuito de criar uma escola de Belas Artes nos moldes da Academia Francesa. Diversos contratemplos das mais variadas ordens postergam a abertura da pretendida escola e as querelas se arrastam desde aquela data até 1826, quando de fato as atividades são desenvolvidas com regularidade,¹⁶ com aulas de pintura, desenho, escultura e gravura. Todavia, após dez anos, a configuração do grupo inicial já se encontra bastante alterada.

No período de criação, as atenções ficarão voltadas primordialmente para o ensino, talvez pela necessidade premente de formação profissional, após três séculos de uso da colônia apenas para extração e dilapidação de recursos naturais.

Provavelmente a primeira exposição de arte realizada no país tenha sido a que Jean-Baptiste Debret organiza em 1829, reunindo 115 trabalhos dos alunos da Academia

Imperial de Belas Artes. Evento que, na época, foi denominado Exposição da classe de pintura histórica na Imperial Academia de Belas Artes, inicialmente com o intuito de avaliar a produção dos alunos. Tem periodicidade praticamente anual¹⁷ e até 1939 a participação no evento fica restrita aos alunos e aos professores da Academia (Renault, 1985: 123).

Entretanto, nas diferentes gestões do período Imperial,¹⁸ especialmente as de Félix-Emile Taunay (1834-1851) e a de Manoel de Araújo Porto Alegre (1854-1857), se destacam na ordenação do núcleo primeiro do acervo, constituído pelas obras adquiridas na Europa por Joaquim Lebreton¹⁹ e as que pertenceram ao conde da Barca, Antônio Araújo Azevedo (Lourenço, 1999: 90).

No ano de 1840, quando D. Pedro II conquista a maioria, a Academia Imperial de Belas Artes, sob a direção de Félix-Émile Taunay, institui as Exposições Gerais de Belas Artes. A intenção era admitir obra de todos os artistas da Corte (e não apenas os artistas da instituição), com o intuito de conceder premiações de diversos tipos, promover a venda de trabalhos e também a aquisição de obras de arte para a Pinacoteca da Academia e distribuir, a partir de 1845, bolsas de estudo e prêmios de viagem, o que também irá contribuir para o incremento da coleção. Os catálogos dos eventos são impressos a começar de 1841.²⁰



Capa do catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1890 (Dezenovevinte)

Manoel de Araújo Porto Alegre, mesmo antes de assumir o cargo de diretor da instituição, redige um documento em que expõe suas idéias sobre a transferência da Pinacoteca fluminense para edifício próprio (Lourenço, 1999: 91).²¹ É da sua gestão o agrupamento de todas as obras em um mesmo lugar e a reforma que ficou conhecida como Pedreira, por ter sido efetivada durante o exercício, junto à pasta de ministro do Império, de Luiz Pedreira do Couto Ferraz (Squeff, 2004: 174). Nesta, se prevê o cargo de conservador, em clara iniciativa de preservar o acervo já amealhado, dar primeiros passos na profissionalização do meio e permitir que um maior número de pessoas tivesse contato com a coleção.

A centralização do poder que regulamentava o ensino artístico estava toda ela fundada na Academia e, após a República, na Escola Nacional de Belas Artes. Com esse modelo, as estratégias de controle e de promoção para determinados valores vão se delinear e consolidar ao longo do século. Tais predicados, caros à classe dominante, sob forte influência francesa, penetram em diferentes ramos da cultura brasileira e, nas



Galeria de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, em 1909 (*Ilustração brasileira* (7): 121, 1º set. 1909)

artes visuais do período, são preponderantes. É consolidado um modelo que se auto-alimenta, pois, de um lado, o ensino apregoadado reproduz normas artísticas de além-mar, e de outro, estimula, premia e adquire obras em consonância com tais preceitos (Lourenço, 1999: 89).

Com o advento da República, a Academia Imperial se encerra, sendo substituída pela denominada Escola Nacional de Belas Artes. Em 1890, há uma reforma no ensino gerada pelos embates entre “modernos” e “positivistas”. Porém, os antigos vícios não são sanados e cada vez mais a instituição se afasta do debate e da autocrítica. Segundo Luiz Antônio Cunha, os “positivistas” tinham especial ojeriza à transmissão institucionalizada da cultura, defendendo o ensino em cursos livres de burocracias e privilégios corporativos. Essa tomada de posição obviamente encontrava consonância com a desacademização da transmissão estética e do julgamento artístico implicados na arte por algumas correntes, como a impressionista e a simbolista. Os “modernos”, por sua vez, queriam que se abrandassem os controles sobre o trabalho dos pensionistas no estrangeiro. Emerge, é claro, a proposta progressista de que o governo institucionalizasse a formação artística no ensino secundário, abrindo oportunidades docentes ao pessoal da Escola Nacional de Belas Artes, o que seria fundamental para disseminar a cultura artística, mas também leva a crer que interesses pessoais estavam em primeiro plano. A proposta dos



Abertura da Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, em 1909 (*Ilustração brasileira* (8): 121, 15 set. 1909)

“modernos”, embora a mais aceita, jamais chegou a ser implementada (Durand, 1989: 63).

Além das exposições gerais e das mostras dos alunos, quando estes retornavam do estágio de aprimoramento no exterior, a Escola Nacional de Belas Artes cedia salas para exposições individuais²² ou coletivas de passagem pela cidade.²³



Aula de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes, em 1909 (*Ilustração brasileira* (7): 120, 1º set. 1909)



O ateliê de Léon Bonnat na Escola de Belas Artes de Paris, cerca de 1888 (John Milner. *The Studios of Paris*, p. 20)

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: ensino e exposições

De ora avante, se quiserdes determinar a estatura aos estadistas nacionais, tendes aqui a medida: aferi-os pelo zelo com que tratarem esta casa, - permiti-me dizer-vos: este templo. Por que? Porque o Liceu encerra em si a fórmula mais precisada educação popular, e a educação real do povo é a educação da nação. Essa fórmula tem dois termos capitais: a educação pela arte e a educação pela mulher.

Rui Barbosa, *O Liceu*²⁴

Se São Paulo aspirava ser a capital artística do país, no período em exame, o Rio de Janeiro era de fato a sede do Império e a cidade mais importante do país, na ocasião da chegada da família imperial como no início da fase republicana. Ao lado da Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826 e que realizava exposições desde 1829, outros locais considerados até certo ponto oficiais também cediam espaço para mostras, como o Liceu de Artes e Ofícios.

Especialmente desde a década de 1880, o papel preponderante da Academia Imperial de Belas Artes no ensino e no rumo artístico da Corte cede espaço para a incrementação do meio, em que o crescimento do Liceu de Artes e Ofícios como local alternativo de ensino e exibição de conjuntos artísticos contribuiu sobremaneira para a ampliação e diversificação de tais empreendimentos. Tal iniciativa, empreendida no período monárquico, foi apreciada pelo imperador D. Pedro II, mesmo que não se tenha dado as condições mais propícias para o exercício das funções.

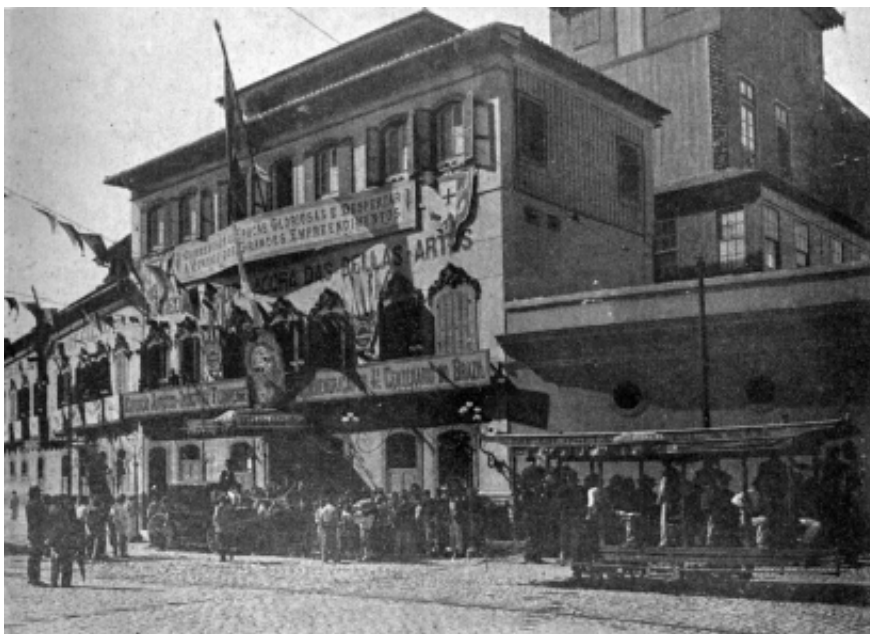
O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1856 pela Sociedade Propagadora de Belas Artes,²⁵ por iniciativa até certo ponto pessoal de seu idealizador, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, arquiteto que fora orientado por Grandjean de Montigny na Academia Imperial de Belas Artes, instituição da qual posteriormente se tornou professor.²⁶ O principal objetivo da instituição era a educação popular promovida gratuitamente, com o intuito de formar uma classe de operários mais aptos para atender às necessidades futuras – em uma fase em que a abolição da escravatura era premente e as relações de trabalho rapidamente sofriam alterações. As aulas eram ministradas para adultos no período noturno e os professores nada recebiam pelo trabalho.

A Sociedade Propagadora de Belas Artes tinha objetivos bem claros quando de sua criação: fundar e conservar o Liceu de Artes e Ofícios, instituição na qual os alunos de qualquer nacionalidade teriam condições de estudar as Belas Artes e sua aplicação necessária aos ofícios e à indústria; publicar regularmente uma revista artística, a que se adicionassem originais ou cópias dos melhores trabalhos dos artistas do Império;

criar uma biblioteca, especialmente artística, que seria colocada à disposição de quem a quisesse consultar; e, por fim, organizar sessões públicas, em que se lessem escritos sobre artes e indústrias e se expusessem trabalhos de alunos do Liceu e outros quaisquer artefatos artísticos e industriais (Paes de Barros, 1956: 15).

Eram vários os objetivos e nem todos puderam ser alcançados pela nova entidade. Instituída para as classes proletárias e laboriosas, pensada inicialmente com escola de artes aplicadas às diferentes ramificações da indústria fabril e manufatureira (adiantada, portanto, em relação à realidade da Corte naquele momento), a metodologia de ensino estava baseada no desenho (desenho de sólidos, desenho de figuras, desenho de ornatos e desenho de máquinas), seguindo os ensinamentos da tratadística, desde Giorgio Vasari, no século XVI; eram ministradas ainda aulas de linguagem e matemática, complementos indispensáveis para as funções profissionais a que se propunham.

Como no caso do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo – semelhantemente a muitas outras instituições –, a construção de uma sede definitiva não foi tarefa das mais fáceis e diversos foram os locais em que a instituição se estabelece de maneira precária. Inicia as aulas em 22 de março de 1858, nas salas do consistório da matriz do Santíssimo Sacramento da Corte. Em novembro do mesmo ano, a Irmandade do Santíssimo Sacramento requisita a devolução das salas e, então, as aulas são transferidas para a sacristia da antiga igreja de São Joaquim (oficialmente em 1º de fevereiro de 1859), onde funciona regularmente até 1863, sendo as atividades interrompidas no ano seguinte por falta de recursos. As aulas são parcialmente retomadas (aritmética, álgebra, música, desenho de figura, desenho de máquina, desenho de arquitetura e desenho geométrico) em setembro de 1867, sempre com poucos recursos e contando com a boa vontade dos professores (Paes de Barros, 1956: 16-21).



Edifício do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro na rua da Guarda Velha (Álvaro Paes de Barros, *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 25)

Em 1876, o Liceu novamente é obrigado a mudar, sendo, na ocasião, cedido um terreno na rua da Guarda, que por muito tempo sediou a Secretaria do Império (Paes de Barros, 1956: 23), lugar para o qual a escola é finalmente transferida em 3 de setembro de 1878. Contudo, as aulas não são imediatamente reiniciadas por falta de mobiliário adequado. Até pelo menos 1880, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro não possuía oficinas, fundamentais para o tipo de ensino proposto, o que o diferenciaria em muito do congênere paulista, especialmente a partir de 1900. Para conseguir montar as oficinas,²⁷ recebe em doação a área onde anteriormente se localizava a Tipografia Nacional, sendo necessário construir as oficinas e equipá-las com o maquinário adequado. Nesse terreno, aos poucos vão sendo inauguradas as diferentes alas do edifício.

Em 1881, têm início as aulas para as turmas femininas, um grande avanço, porquanto insere a mulher das classes menos privilegiadas em um sistema de ensino desvinculado do aprendizado individual e lhe propicia uma certa autonomia, ao poder exercer determinadas profissões graças à formação obtida, se não em igualdade com os homens, pelo menos como meio de subsistência. A iniciativa é de grande sucesso e são inscritas 664 alunas. No ano de 1882, é implementado um novo curso, o comercial.

Em 18 de março de 1882, na presença de D. Pedro II, o Liceu inaugura o evento que é considerado uma grande exibição fora da Academia Imperial de Belas Artes: a exposição geral dos alunos. Participam, entre outros, muitos artistas que atuavam diretamente no Liceu, como Vítor Meireles, Angelo Agostini, Belmiro de Almeida, Décio Vilares, José Maria Medeiros e Georg Grimm, este autor da maioria das obras expostas (Morais, 1995: 99).

Inúmeras foram as exposições de artistas nacionais e estrangeiros realizadas no Liceu, uma vez que a nova sede possuía um grande salão nobre, considerado na época um dos melhores da cidade (Paes de Barros, 1956: 110). Sediou o Primeiro Salão dos Humoristas (1916), iniciativa patrocinada por Luiz Peixoto e Olegário Mariano e que contou com a participação de Emiliano Di Cavalcanti, Belmiro de Almeida, Kalixto Cordeiro, Raul Pederneiras, J. Carlos e Helios Seelinger, entre outros. Segue-se uma tendência dessa modalidade, já ativa na França no século XIX e tão bem analisada por Charles Baudelaire, porém, no Brasil representou considerável avanço, ante a demanda de jornais e revistas ilustradas. Paralela à mostra constou um ato musical humorístico, com interpretação de caricaturas desenhadas (Lima, 2001: 74 e 90). O evento se repetiu por seguidos anos no próprio Liceu, representando possibilidades para além do consagrado e oficial.

Como certames anuais, foram ainda organizados os Salões da Primavera, espécie de evento independente e diverso do salão oficial, de tendência mais aberta e sem júri. Ocorreu nos anos de 1923,²⁸ 1924 e 1925 (Lima, 2001: 75). Em 1924, Theodor Heuberger, recém-chegado da Alemanha, inaugurou a Primeira Exposição de Arte e Artesanato Alemão, evento de grande repercussão na mídia.



Abertura do Salão dos Humoristas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1916 (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 75)

Outras exposições realizadas no Liceu foram as de Angelo Agostini e Thomas Driendl em 1882; a exibição de *Caipiras negaceando*, de Almeida Júnior, em 1888; e a mostra de Carlos Oswald e alunos da oficina de gravura em metal, em 1919.

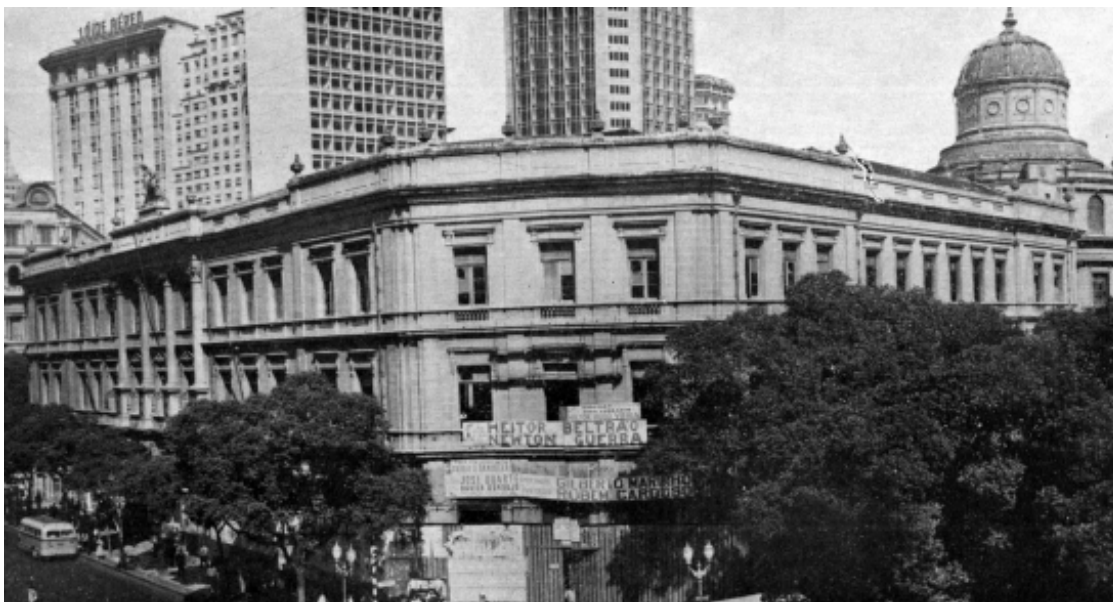
Como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, dividiu seu espaço com outras instituições. Foram sediadas no Liceu por alguns períodos a Faculdade Livre de Direito, o Externato do Colégio Dom Pedro II (durante a construção de seu edifício), o Conselho Municipal da Cidade e a administração da Imprensa Nacional (Paes de Barros, 1956: 110), o que demonstra que a mescla entre público e privado é uma constante em diversos órgãos brasileiros.

O Liceu sofre um incêndio em 1893, no qual perde tudo o que havia construído, especialmente as tão acalentadas oficinas. Apesar de o fogo ter consumido toda a construção, graças ao seguro, donativos e dinheiro da Sociedade Propagadora de Belas Artes, as aulas femininas foram reabertas em 11 de abril do mesmo ano e as masculinas em 17 de maio do ano seguinte (Paes de Barros, 1956: 199).

Os responsáveis pelo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro constantemente almejavam instalar em suas dependências um “museu artístico industrial”²⁹ (Paes de Barros, 1956: 179), mas a instituição sempre contou com recursos e dependências limitados. Outra iniciativa de grande importância implementada pela entidade foi a de uma biblioteca popular com funcionamento além do horário da Biblioteca Nacional, disponibilizando o acesso às pessoas que trabalhavam durante o período diurno. Esteve aberta até a data do grande incêndio e foi reaberta apenas em 1911.

Com a morte do fundador, em 1911, Bethencourt Filho assume o Liceu até 1928, ano de seu falecimento. Nessa gestão são criadas as oficinas gráficas (impressão, litografia, zincografia e xilogravura), de douração, encadernação e o ateliê de água-forte. Passam

a funcionar, desde então, oficinas de gravura, cerâmica e xilogravura. Progressivamente, a escola incorpora novos terrenos por meio de doações e, posteriormente, ocupa área de 5 mil metros na avenida Rio Branco, em quadrilátero formado por essa avenida e pelas ruas Santo Antonio, 13 de Maio e Barão de São Gonçalo, sendo o prédio oficialmente inaugurado em 1916.



Fachada do edifício da Sociedade Propagadora de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro na avenida Rio Branco (Álvaro Paes de Barros, *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*, p. 153)

Em 1925, o Liceu conta com diversas oficinas e, entre elas, para o sexo feminino, com o que se julgava afazer próprio das mulheres, ou seja, atividades voltadas à confecção de chapéus, corte e costura, bordados, rendas, artes aplicadas, pirogravura, alto relevo em couro e flores artificiais; para o sexo masculino, havia oficina de composição, impressão, litografia, xilogravura, cerâmica, zincografia, água-forte e outros tipos de gravura, encadernação, douração e pautação (Paes de Barros, 1956: 268). Em 1939 o Liceu perde a posse de seu terreno, que é transferida para a Prefeitura do Rio de Janeiro. A Sociedade Propagadora poderia fazer uso das instalações anteriormente edificadas até que fosse o Liceu transferido para outro lugar (Paes de Barros, 1956: 281). O Liceu de Artes e Ofícios na atualidade, está sediado na rua Frederico Silva, nº 86, praça Onze.

Uma parcela significativa entre os artistas envolvidos com a Academia Imperial compôs o corpo de professores do Liceu de Artes e Ofícios, em diferentes épocas. Entre eles, destacam-se: Agostinho José da Mota, Antonio Araújo de Souza Lobo, José Maria de Medeiros, Augusto Rodrigues Duarte, Leôncio da Costa Vieira, Brás Inácio de Vasconcelos, Antônio Alves do Vale, Antônio Wenceslau da Lima Coutinho, Francisco da Cruz Antunes, Hipólito Boaventura Caron, João Batista Castagneto, João Luiz da Costa, Décio Vilares, Oscar Pereira da Silva,³⁰ José Fiuza Guimarães, Modestino Kanto, Estevão Silva, Pedro Peres, Belmiro de Almeida e Augusto Petit (Paes de Barros, 1956:

253). Como se constata e em face das precárias oportunidades para atuação profissional, o Liceu se mostra como uma alternativa de complementação para viabilizar os planos de muitos ex-alunos ou alunos da Academia Imperial de Belas Artes. Alguns desses ex-alunos atuam como professores nas duas escolas, a exemplo de Vítor Meireles e José Maria de Medeiros.

Foram alunos do Liceu: Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Vicente Leite, Antonio Matos, Carlos Oswald, Oswaldo Teixeira, Antonino Leite, Armando Viana, Paulo Mazzucheli, Moreira Júnior e Honório Peçanha, entre outros (Paes de Barros, 1956: 288). Em alguns casos, primeiro estudaram no Liceu e então foram alçados para a Academia, como Eliseu Visconti, que, ao lado da produção de pinturas, tem contribuição diferenciada na criação de objetos.

As lojas e as exposições

De algum tempo a esta parte a pintura tem tomado um incremento extraordinário. Nada menos de quatro exposições em pouco mais de dois meses, fora alguns quadros avulsos, expostos na rua do Ouvidor. [...]

Já não se pode dizer que não temos arte entre nós, nem artistas que não trabalham: o que falta é serem estes animados pelo público, que não só deve ir ver os seus quadros como tratar de adquiri-los.

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1887³¹

Na segunda metade do século XIX, com o crescimento econômico obtido principalmente com os lucros auferidos pelas plantações de café, o mercado de bens de luxo é ampliado, buscando-se o refinamento dos países europeus, cujo principal modelo é a França. Tal incremento da economia permite a ampliação do número de viagens, a passeio e a estudo, e uma série de novos hábitos e objetos passa a fazer parte do dia-a-dia de uma camada da população. Alguns artistas, influenciados pelas notícias de crescimento, imigram para o Brasil, em busca de melhores condições. Em um primeiro momento, o Rio de Janeiro e o ambiente da Corte (mesmo em se tratando de uma Corte modesta) são os locais preferidos para fixação.

Desde o início do século XIX, as ruas Direita, Alfândega e Ouvidor vão consolidar o triângulo econômico da capital do Império, e abrigar as principais atividades econômicas e comerciais da cidade. A rua do Ouvidor já é, em 1816, importante logradouro para a comercialização de artigos mais luxuosos, os de origem estrangeira: tecidos de todas as

qualidades, fumo, leques, quadros, espelhos, livros, vidros, relógios, sapatos, cristais, vasos de porcelana, produtos de higiene e beleza, vinhos, enfim, tudo que uma sociedade com novos hábitos acredita ser necessário (Renault, 1985: 43). Com o tempo, cada vez mais a rua afrancesou-se e passou a apresentar, além de lojas que comercializavam produtos importados de luxo, também profissionais estrangeiros, como cabeleireiras, modistas, alfaiates, todos ditos franceses. Igualmente, a rua do Ouvidor é o local de instalação dos profissionais liberais, como médicos e dentistas.

Junto a esse comércio, proliferaram as confeitarias, as livrarias, as boticas e as tipografias, locais propícios para reuniões, nas quais se discute política e literatura. Já no final da década de 1880, tais encontros continuam a ser realizados nas confeitarias, como a Castelões,³² mas se concentram também nas redações dos jornais, nos escritórios e nos pontos de bonde.

Desde a década de 1850, começa a ser organizado um número maior de exposições de pintura na capital do Império. As lojas, primeiros pontos fora da academia a exibir trabalhos –, expõem especialmente cópias (ou oleogravuras) de pinturas clássicas européias. A casa Rouquet, localizada na rua do Ouvidor e conhecida na década de 1860 como Galeria Rouquet, anunciava em 1855 “rica coleção de pinturas a óleo, dos mais célebres espanhóis e italianos, como Murillo, Zurbaran, Velásquez, Herrera, Guido Reni” (Renault, 1978: 104). Em 1861 é anunciada a exposição de Mariano José de Almeida, professor de desenho das altezas, na casa do sr. Bernasconi (Renault, 1978: 198); todavia, nesse período as iniciativas são muito rarefeitas.

Ampliam-se a exibição e a comercialização, ao lado de novos propósitos – a citar o de mostrar encomendas recém-finalizadas, a grande maioria destas composta por retratos. Muitos artistas sobreviviam da realização de obras desse gênero, como, por exemplo, Vítor Meireles, artista que tem grande parte da produção constituída de retratos, tática imprescindível para sobrevivência,³³ e que agregava a tais ganhos o salário obtido como professor da Academia Imperial de Belas Artes. Tanto para os artistas nascidos no Brasil, muitos dos quais com formação precípua realizada inicialmente na Academia Imperial de Belas Artes ou no Liceu de Artes e Ofícios, como para os estrangeiros de curta ou longa permanência pela capital, o retrato foi de importância fundamental para a manutenção de uma circulação mínima de obras no período entre 1840 e 1860 (Durand, 1989: 36), não sendo ainda viável se falar, nessa época, na existência de um mercado propriamente. Essas práticas perduraram durante todo o século XIX, mesmo após o advento da fotografia e a expansão de seu uso, prolongando-se até o século XX.

Lojas, ateliês fotográficos, antiquários, livrarias, confeitarias e charutarias eram os pontos que os pintores dispunham para exibir ou tentar vender suas obras não só no Rio de Janeiro, mas em várias cidades, até mais ou menos a década de 1940, quando a situação

de fato se modifica com a criação dos museus e a existência de um número de casas cujo comércio era voltado apenas às artes. Saguões de hotéis elegantes também serviam ao mesmo propósito, e as salas e os salões temporariamente vagos para fins de reforma ou demolição, desde que em bem situados geograficamente, costumavam ser alugados para alguma exposição.

Nas décadas seguintes, muitos estabelecimentos de caráter comercial iniciam a venda de produtos afins com artes ou não, e utilizam parte de suas dependências como espaço expositivo. De acordo com José Carlos Durand, segundo o *Almanak Laemmert* para o ano de 1870, existiam na cidade do Rio de Janeiro nove casas que comercializavam pinturas ou gravuras, além de oleografias, importadas ou realizadas na própria cidade (Durand, 1989: 44). As informações sobre essas firmas são bastante lacunares e imprecisas. Surgem e desaparecem da mesma maneira, sem deixar registros e muitas vezes nem mesmo as informações que se consegue a respeito desses estabelecimentos são claras.

No período anterior à abertura de algumas galerias, o suíço Georges Leuzinger chega ao Rio de Janeiro, trabalhando inicialmente com um tio, em atividades de exportação. Após um tempo, abre firma própria, um misto de papelaria e livraria, local em que oferece serviços tipográficos, de encadernação, douração e venda de gravuras importadas. Na década de 1860 monta ateliê fotográfico, no qual edita álbuns e *cartes de visite* (Morais, 1995: 69). Contudo, muitas das exposições, especialmente de artistas que, de alguma maneira, buscavam um espaço mais amplo além do que as mostras oficiais – como os salões da Academia –, eram realizadas em cafés, ateliês de fotógrafos e outros lugares adaptados para tais eventos.

As primeiras galerias ou salas de exposições eram um misto de local para exibição, antiquários, moldurarias e livrarias. Muitos dos comerciantes de artes eram, ao mesmo tempo, importadores e exportadores de produtos manufaturados ou comerciantes de móveis, dotados de bom gosto, ou, ainda, livreiros e intelectuais (Morais, 1995: 44).

Começa a despontar um número maior de casas comerciais que vendiam obras no Rio de Janeiro na década de 1870. Ainda que com uma programação interrompida em certos períodos, propiciam novos espaços para a exibição de trabalhos artísticos. Em algumas, apenas um trabalho, recém-finalizado, era colocado em vitrine, em outras era possível a realização de pequenas exposições.

Iniciativa importante para o período é o uso do ateliê de Insley Pacheco para realizar exposições.³⁴ Insley Pacheco monta ateliê fotográfico no Rio de Janeiro por volta de 1854, na rua do Ouvidor, nº 102.³⁵ Produz fotografias utilizando várias técnicas e ainda cria fotopinturas (daguerreótipos, fotos sobre papel, vidro e marfim, retratos e outros tipos de pinturas a óleo e fotopintura).

Insley Pacheco, além de fotógrafo da Casa Imperial e pintor especialmente de paisagens, teve destacada atuação como comerciante de arte montando, no interior de seu ateliê fotográfico, a Explêndida Galeria, que fez uma variada gama de exposições, do próprio Pacheco, de outros artistas e de objetos finos, como vasos de porcelana importados, espelhos e tapetes (Fábio, 2006). Ao relacionar peças decorativas consideradas de bom gosto, pinturas e fotografias, Pacheco dá a todo o conjunto atributos de valoração ao mesmo tempo que tem seus rendimentos ampliados.

Já em 1872, a Explêndida Galeria exhibe quadros, fotografias e objetos de arte (Fábio, 2006). Entre as mostras efetuadas no seu estabelecimento há predomínio das paisagens ou de obras desse gênero – explicitando preferências, a retrospectiva de Arsênio da Silva com 128 quadros (1883) e as mostras de Firmino Monteiro, com trabalhos executados em Paris, incluindo paisagens, cenas de gênero e costumes (1884); de Antônio Parreiras e de Pedro Weingärtner – provavelmente a primeira individual do pintor gaúcho (1888) –; mostra da coleção do conde Figueiredo, composta por obras francesas (1893);³⁶ duas pinturas de Benno Treidler exibidas em 1894 (Morais, 1995: 107) e a I Exposição da Associação de Aquarelistas (1906).

Nas galerias, era possível a exposição de obras de artistas de fora dos circuitos oficiais – abrindo caminho para que estes ficassem também sob o julgamento da crítica periódica, ainda mais que estavam se popularizando as primeiras grandes revistas ilustradas e voltadas às artes, além dos jornais. Artistas do Grupo Grimm³⁷ compõem um segmento que muito se utiliza desses novos espaços.

A Galeria Rouquet aparece na década de 1860; a Casa De Wilde por volta de 1877; no ano seguinte, há notícias de funcionamento da Galeria Doré,³⁸ que apresenta ao público pinturas originais de artistas franceses, holandeses, italianos e alemães (Renault, 1982: 121). Moncada e Glace Élégant são inauguradas em 1879 (Durand, 1989: 44), mesmo ano em que pintor pernambucano Virgílio Lopes Rodrigues se instala na cidade, onde atuará como leiloeiro (Morais, 1995: 96). No ano seguinte, surge a Casa Vieitas (Morais, 1995: 41). Entre 1886 e 1887 aparecem duas novas galerias: a Clément e a De Wilde. Há ainda notícias sobre as atividades de uma galeria denominada Gutierrez em 1896 (Grangeia, 2005: 70). Durante 1899, a Casa Postal – então localizada na rua do Ouvidor – funciona como galeria de arte, expondo, entre outros, Batista da Costa (Morais, 1995: 108). Ainda naquela década, Aurélio de Figueiredo tenta unir artistas em torno de uma Galeria Livre, um “centro de atividades e expansão artísticas” (Grangeia, 2005: 102), provavelmente também com objetivos comerciais.

Como no caso de outras cidades, o aparecimento dessas casas comerciais seguiu a lógica do crescimento econômico e da busca por localizações privilegiadas: no período de

estudo, esses estabelecimentos concentravam-se no centro da cidade – nas ruas do Ouvidor (a mais cobijada), Quitanda, Buenos Aires, Rosário, Senador Dantas etc. (Morais, 1995: 94).

Glace Élégant

Localizada na rua do Ouvidor, nº 38, especializada em vidros, caixilhos e molduras (Levy, 1982: 27), a Glace Élégant igualmente funcionava como local de exposição, normalmente de uma obra apenas. Em mais de dez anos, exibiu: retrato do major Taunay (1877); paisagens executadas a guache por Insley Pacheco (1879), busto do marquês de Pombal por Chaves Pinheiro (1882); pintura de Firmino Monteiro (1882); uma tela de Décio Vilares (1882); retrato feito por Augusto Off (1882); obras de Aurélio de Figueiredo (1883); retrato executado por Pedro Américo (1885); telas de Antônio Parreiras (1886, 1887 e 1890); de França Júnior (1887); de Castagneto (1887, 1888 e 1889) e de Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (1890).

O salão da Casa De Wilde

Laurent de Wilde, belga, era ao mesmo tempo professor de esgrima e proprietário de uma loja de material artístico, que também serviu como galeria de arte, na rua São José. Além de vender tintas e outros materiais, seu negócio prestava serviços na área de pinturas cenográficas e de decoração, além de colocação de papel de parede (Fábio, 2006). Embora a loja não tivesse apenas uma função, uma de suas salas foi adaptada para a exibição de trabalhos artísticos.³⁹ Na inauguração, expôs trabalhos de Castagneto, Georg Grimm, Thomas Driendl, Hipólito Caron, Ribeiro, Pedro Peres, Manuel Teixeira da Rocha e Émile Rouéde (Levy, 1982: 27). O salão de exposições da Casa De Wilde contribuiu para o incremento das atividades expositivas, aumentando o número de mostras, quer fossem apenas de uma peça ou de conjuntos maiores. Segundo a crítica de época:

Incansável em procurar todos os meios de chamar a atenção do público sobre os raros produtos artísticos que de vez em quando aparecem [...] o sr. De Wilde construiu ultimamente um salão para exposição de quadros e um ateliê com todas as condições necessárias e luz apropriada, para se poder ver convenientemente os trabalhos artísticos que lá estiverem expostos.

Na verdade, a maior parte dos trabalhos de pintura que se vêem entre nós, perdem extraordinariamente por falta de luz conveniente. Quase sempre esta é refletida no chão e, portanto, completamente falsa. O sr. De Wilde tratou de obviar a esse inconveniente, seguindo o sistema que se usa na Europa, nos salões e ateliês de pintura [...]. (Silva, 2005: 274)

Além da supracitada exposição, com membros do Grupo Grimm,⁴⁰ a Casa De Wilde apoiou os artistas desse grupo por toda a década de 1880 e organizou também outras

mostras, como a exposição de quadros em benefício das vítimas da Andaluzia (1885), mostra permanente (1885) e a de Belmiro de Almeida (1887).

Outra importante iniciativa de De Wilde foi a publicação de um catálogo ilustrado da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, a última realizada sob o regime monárquico.⁴¹

Casa Vieitas

A Casa Vieitas era, na verdade, um estabelecimento de importação e exportação de matérias-primas e produtos manufaturados, cujo proprietário, um português chamado José Vieitas da Costa, era apreciador de pintura, assim como seu sobrinho e gerente da loja, José da Silva Vieitas. Comercializava grande sortimento de molduras e espelhos. A base de atuação dessa casa comercial era acervo de pintura nacional e internacional. Entre 1891 e 1900 teve como gerente Jorge de Souza Freitas, posteriormente proprietário das Galerias Rembrandt e Jorge. É na Casa Vieitas, na rua da Alfândega, que Castagneto apresenta alguns quadros juntamente com França Júnior, em setembro de 1885, o local onde viria, no ano seguinte, a realizar a mais completa exposição individual no Rio de Janeiro (Levy, 1982: 27).



Fachada da Casa Vieitas (Carlos Roberto Maciel Levy, *Giovanni Battista Castagneto*, p. 27)

Ao longo da carreira de Castagneto, os Vieitas lhe forneceram as pequenas tábuas de caixas de charuto, que o artista utilizava, preferencialmente, como suporte para as suas pinturas (Levy, 1982: 27). Esteve ativa até pelo menos 1930, pois nesse mesmo ano expôs novamente Castagneto (Moraes, 1995: 101). Destaque ainda para as duas exposições de Eliseu Visconti em suas dependências, em 1906⁴² e em 1910.

Outros locais

Outro empreendimento citado com relativa frequência é a Casa Moncada ou Casa da viúva Moncada. Localizada na rua do Ouvidor, nº 135, especializou-se em gravuras, molduras e estampas (Levy, 1982: 27), tinha um pequeno espaço para exibição de obras, que funcionou desde 1870⁴³ até o fim dos anos 1880, aproximadamente, pois empreendeu duas mostras de Parreiras naquela década (1883 e 1887)

Como em outras localidades do país, as redações de jornais e revistas também eram empregadas para a exibição de trabalhos, como a sede do jornal *A Cidade do Rio de Janeiro*,⁴⁴ de *O Paiz*⁴⁵ e da revista *O malho*.⁴⁶

Alguns espaços exibem obras por períodos de tempo bem reduzidos. É o caso do Ateliê Moderno, que provavelmente permaneceu ativo entre 1889 e 1892⁴⁷ e exibiu pinturas de membros do Grupo Grimm; e da Casa Postal, na rua do Ouvidor, supracitada, que funcionou como espaço de exibição apenas em 1899.⁴⁸ Já no século XX, há informação de eventos com trabalhos de Helios Seelinger (1908) e Presciliano Silva (1909), em um estabelecimento denominado Museu Comercial, do qual não foram localizadas outras informações. Ou ainda da Clément (ativa entre 1886 e 1887) (Durand, 1989: 45) e da Espelho Fiel, ativa nas décadas de 1870 e 1880 (Fábio, 2006).

Antônio Parreiras, sem sombra de dúvida, é o artista que expõe suas pinturas no maior número de locais. Além das já conhecidas e citadas casas comerciais, também expõe na Casa Arthur Napoleão (1889);⁴⁹ em palacete na rua Tiradentes (junto com os alunos, em 1893); na biblioteca fluminense, em individual efetivada no ano de 1894 e coletiva com seus alunos, no ano seguinte; em pavilhão na Lapa (1895); na Confeitaria Paschoal (1901); no Grêmio de Letras e Artes (1887); em casas não especificadas na rua do Rosário, nº 103 (1903) e na rua do Ouvidor, nº 105 (1904); além de repetidas vezes na Associação dos Empregados do Comércio (1907, 1908 e 1911).⁵⁰

Serviram como locais para abrigar exposições a Escola Politécnica,⁵¹ a Tipografia Nacional,⁵² a Imprensa Nacional,⁵³ a Intendência Municipal do Rio de Janeiro⁵⁴ e o Gabinete Português de Leitura.⁵⁵

Todavia, talvez devido à concorrência acirrada, por abrigar um número maior de artistas do que as outras cidades, parece que não era no Rio e Janeiro que aconteciam as melhores vendas; por esses motivos os artistas residentes na cidade buscavam novos mercados, nos quais possivelmente eram bem considerados por virem da capital

Galeria Jorge: mudanças de procedimentos

Nesse tempo [década de 1920], só havia uma Galeria, a Galeria Jorge; era na rua do Ouvidor, quase esquina da Avenida. Lá era uma galeria particular; expunham os amigos dele ou então os artistas notáveis, como o Amoedo, o Batista da Costa [...] Os quadros eram vendidos, era um sujeito que tinha na rua do Ouvidor, chamado Freitas, Galeria Freitas. Lá é que vendiam quadros.

Trecho de depoimento de Alfredo Galvão para o Projeto Portinari, em 1982⁵⁶

Em 1908, na capital da República é fundada a Galeria Jorge, de propriedade de Jorge de Souza Freitas, na rua do Rosário, nº 131, em substituição à Galeria Rembrandt, que fora fundada por ele mesmo em 1902. Junto à Galeria, funcionava ainda a Fábrica de Molduras da Galeria Jorge⁵⁷ – indício de que, apesar da existência de galerias cuja principal função era exibir obras de arte, ainda era necessária a realização de outros serviços para garantir a continuidade do negócio.

Jorge de Souza Freitas é considerado por muitos autores o primeiro *marchand* do Rio de Janeiro e, talvez, do Brasil. Inicia carreira de comerciante de obras no período em que gerencia a Casa Vieitas, na década de 1890 (Morais, 1995: 111); em 1902 funda a Rembrandt,⁵⁸ onde permanece até 1907. Após seis anos, inaugura a Galeria Jorge, talvez o mais importante estabelecimento privado de comércio e exibição de obras de arte no Rio de Janeiro no início do século XX (Morais, 1995: 41). A Galeria funciona de maneira mais ativa e regular a partir 1914, após já ter realizado exibição em São Paulo no Grande Hotel, em 1912, abrindo filial nessa cidade em 1923. Em 1917, institui o prêmio Galeria Jorge no salão da Escola Nacional de Belas Artes, prêmio esse que passa a integrar o conjunto das premiações do salão oficial,⁵⁹ buscando táticas de aproximação com o consolidado e agregando grandes valores ao ato menos nobre do comércio. Tem atuação sublinhada pela imprensa ao menos até 1930.

No livro de Carlos Rubens, *Impressões sobre arte* (1921),⁶⁰ o autor dedica um capítulo à Galeria Jorge e a seu fundador, em tom para lá de laudatório. Para Rubens, não existia no Rio um verdadeiro “*établissement d’art*” até a inauguração da Galeria Jorge, pois antes dela, as exposições ocorriam em salas improvisadas, e sempre obtinham mais sucesso quando abrigavam a produção de artistas estrangeiros, de longe os preferidos. Jorge de Souza Freitas é descrito como um homem de grande senso prático aliado a uma sensibilidade singular, e que havia planejado em sua galeria um espaço para o comércio e para a instrução:

Não apenas uma casa onde o amador culto podia adquirir um quadro. Era mais. Era uma escola, um lugar onde os mestres e discípulos, amadores e curiosos, todo o grande público, podiam ir ver as últimas novidades dos *Salões* europeus, admirando a técnica de um artista, a cor de outro, o desenho deste e a escola daquele, a orientação daquele outro, enfim, as correntes predominantes da pintura contemporânea, especialmente a francesa.⁶¹ (Rubens, 1947: 40)

A Galeria vai paulatinamente ganhando notoriedade, especialmente por apresentar com grande regularidade artistas que expunham no Salon francês, chegando a ser comparada à Galeria Georges Petit, considerada uma das mais importantes da França naquele período e cujo proprietário foi hábil negociante de arte, grande promotor e cultivador do Impressionistas; o local também funcionava como alternativa para exposições, fora

do salão oficial. Outra atividade comum era a organização de um evento anual denominado Exposição Internacional de Pintura, cuja primeira edição foi levada a cabo em 1882.

Assim, como os hábitos afrancesados são o que mais se acalanta entre os mais abastados, Carlos Rubens afirma: “[...] a cidade vem há anos acompanhando os progressos e a beleza da moderna pintura francesa através da Galeria Jorge” (Rubens, 1947: 41).

Entre os artistas, nacionais e estrangeiros, que expuseram na Galeria, Carlos Rubens destaca: Luiz Sanches de la Pena, Antônio Carneiro, Nordik, S. M. Franciscovich, Alfredo Andersen, A. Ribas Plats, Antônio Alice, Eugênio Fornells, Antônio Fernandes, Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Maria Pardos, Carlos Oswald, Dakir Parreiras, Luiz Christiano, Helios Seelinger, Armando Viana, Lucílio Albuquerque e Pedro Bruno, entre outros, além de Belmiro de Almeida, Edgard Parreiras e Antônio Parreiras; muitas dessas exposições depois foram levadas para São Paulo. No ano de 1926,⁶² é remontada na Galeria a exposição que Eliseu Visconti realizara em 1901, quando retornou da Europa. Nessa mostra, o artista exhibe junto com as pinturas peças de arte decorativa, acrescenta ainda os *ex-libris* que desenhara para a Biblioteca Nacional e os selos e bilhetes postais premiados em 1903 (Morais, 1995: 114).



Abertura de exposição de Antônio Parreiras na Galeria Jorge (Carlos Roberto Maciel Levy, *Antônio Parreiras*, p. 72)

Entre 1920 e 1921, a Galeria Jorge manteve mostra permanente de pintura francesa, principalmente acadêmica (Boye, Doigneau, H. Delacroix, Yarz, Zier, Geoffroy, Prevost-Valéry, Mohley, Bouclot, Gugliardini e Maillaud), em 1923 leva a exposição até a cidade de São Paulo, onde foi vista por 6 mil pessoas (Morais, 1995: 114), possivelmente como ocorreu com outras exposições, as obras eram reunidas na matriz e, após a venda de uma parcela

das mesmas, a mostra seguia para a filial. Uma segunda grande exposição de arte européia (artistas franceses, italianos, espanhóis e portugueses) e brasileira, ocorre em 1943, época em que as atividades da casa são esparsas. O catálogo reproduz obras de Leonardo da Vinci (que o galerista diz ter descoberto em São Paulo, em 1934), Ticiano, Van Dyck, Velázquez, Degas, Delacroix, Amoedo, Almeida Júnior, Alves Cardoso, Vítor Meireles, Malhoa, Benjamin Parlagreco, Pedro Alexandrino e Eliseu Visconti (Morais, 1995: 114).

Se por um lado, a Galeria Jorge inicia a especialização no ramo artístico (ainda que tenha agregada a si a fábrica de molduras), por outro faz com que os inúmeros estabelecimentos que exibiam um ou mais trabalhos artísticos deixem de fazê-lo, sendo citada por muitos, na década de 1920, como a única galeria existente no Rio de Janeiro.⁶³

Em 1931 a Galeria é transferida para a avenida Rio Branco, nº 161, e já nos anos 1940 estava instalada em Ipanema, na rua Visconde de Pirajá, nº 102, mostrando claramente não ser mais o centro do Rio de Janeiro o ponto privilegiado de atração para um comércio de luxo.

Novos personagens, novos espaços, novas práticas

[...] Foi interessante porque perguntei: “uma exposição no Brasil, como tem que ser?” E nos responderam: “Tragam santos e nus”. E o mais engraçado, não compraram nem santos nem nus. Santos, já tinham demais e nus, não podiam comprar porque a mulher brigava. Compraram paisagens de neve que não conheciam, mas acharam bonito.

Trecho de entrevista de Theodor Heuberger a Maria Cristina Burlamaqui, em 1983⁶⁴

Na década de 1920, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, o cenário artístico atravessa uma série de transformações, ainda que alguns expedientes continuassem a fazer parte do meio, como a apresentação de mostras nos mais diversos espaços, a exemplo da exposição de Vicente do Rego Monteiro no hall do Teatro Trianon, na avenida Rio Branco. Se as obras em muito diferem de uma produção de cunho clássico ou com referências de um impressionismo tardio – sendo inspiradas em lendas indígenas –, a distribuição espacial segue os mesmos critérios de disposição com empilhamento de até três trabalhos, muitos dos quais têm sua apreciação prejudicada por causa da ornamentação do recinto.



Exposição de Vicente do Rego Monteiro no Teatro Trianon (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 78)

Vindo a convite de Mário Navarro, pintor e então cônsul-geral do Brasil em Munique, Theodor Heuberger é responsável pelo uso da Associação dos Empregados do Comércio como espaço para exibição de conjuntos artísticos.⁶⁵ Edifício de um ecletismo imponente, projetado por Adolfo Morales de los Rios e inaugurado em 1909, sua entrada central dava para um grande saguão no qual ocorriam os eventos artísticos. No fundo desse mesmo saguão Heuberger cria, em 1925, a galeria que leva o seu nome, buscando intensificar o intercâmbio



Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 76)

cultural entre o Brasil e a Alemanha. Posteriormente, o 4º andar do mesmo edifício servirá como sede para a Pró-Arte (Vieira, 1984: 19 e 64).

No ano de sua chegada, organiza a I Exposição de Arte e Artesanato Alemão no Liceu de Artes e Ofícios, como mencionado anteriormente. Heuberger, já habituado com novos modelos expositivos, comenta o choque que teve ao visitar o Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1924):

Eu quase desmaiei quando vi a exposição do Salão de 1924, na Escola de Belas Artes, com quadros em quatro filas... por isso eu organizei uma exposição em uma linha só. Foi uma beleza! Eles disseram: "Que coisa, a gente pode respirar, a gente pode ver um quadro diferente do outro, em vez de um quadro matar o outro!". (Vieira, 1984: 63)

Em 1928, Heuberger inaugura exposição de arte alemã na Escola Nacional de Belas Artes – ainda reduto de um grupo bastante fechado, fiel havia mais de um século à cultura francesa –, posteriormente exposta em São Paulo, na Casa das Arcadas.⁶⁶ Muito diversa das mostras apresentadas pela Escola Nacional de Belas Artes, exibiu todas as obras em uma fila contínua e com espaçamento entre elas. Quanto aos trabalhos, representavam diversas das tendências alemãs daquele momento, incluindo pintura, escultura, gravuras expressionistas e desenhos. Paralelamente, em outra sala da instituição, realizou-se uma mostra de 200 reproduções de gravuras de Albrecht Dürer, comemorativa do 4º centenário de morte do artista. No ano seguinte, Heuberger é

responsável por nova mostra na mesma entidade, dessa vez sobre Arte Decorativa Alemã (Deutscher Werkbund), iniciativa da Associação das Artes Decorativas da Alemanha (Lima, 2001: 93), depois levada a São Paulo. Composta por objetos de uso cotidiano, com beleza visual ligada à forma. Novamente, inova para o meio local, colocando as peças no interior de vitrines de desenho simplificado e revestidas de tecido de juta e, conforme o próprio Heuberger, inspirado nas criações posteriormente difundidas pela Bauhaus (Vieira, 1984: 19 e 64).



Exposição de Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes, 1929 (Lucia Gouvêa Vieira, *Salão de 31*, p. 20)

Contudo, a partir de 1928, o principal espaço de exposições no Rio de Janeiro é o Palace Hotel, que teve importante papel, comparado por alguns autores a um museu. O empreendimento pertencia à família Guinle, que mandara construir o prédio em 1910 na avenida Rio Branco, em estilo do renascimento italiano – já em desuso mas consoante com as aspirações de diferenciação de uma elite local –, projetado por Antônio Jannuzzi, Irmão e Cia. Com a morte do patriarca da família Guinle em 1912, o empreendimento permanece fechado até 1919, quando é inaugurado, o que contribui para uma nova fase no setor hoteleiro local, além de se tornar importante ponto de encontro (Lima, 2001: 96).⁶⁷



Anúncio publicitário do Palace Hotel (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 94)

O Palace Hotel abrigou a sede da Associação dos Artistas Brasileiros. Fundada em 1928,⁶⁸ principalmente por Celso Kelly,⁶⁹ como uma resposta às iniciativas oficiais de salões e outras mostras que excluía a participação dos artistas que se encontravam fora do sistema institucional.⁷⁰ Organiza o Salão dos Artistas Brasileiros, sediado na Biblioteca Nacional com a participação de 120 expositores e 300 trabalhos. No Palace Hotel a AAB ocupa um salão nobre na parte de trás do edifício e duas salas menores. Todavia, mesmo antes da criação da AAB, o Palace Hotel já recebia mostras em seus salões, como a de Silvia Meyer em 1923, o Salão dos Novos (1926), sob a responsabilidade do escultor e antiquário Armando Navarro da Costa, irmão do pintor e diplomata Mário Navarro da Costa,⁷¹ e a exibição conjunta de Oswaldo Goeldi e do príncipe Gagarin em 1927 (Lima, 2001: 97).



Palace Hotel (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 95)

Patrocinadas pela Associação dos Artistas Brasileiros, foram promovidas importantes exposições, consolidando o Palace Hotel como espaço aberto – alternativo mas com prestígio agregado – a novos e inovadores artistas. Lá ocorreram as primeiras individuais de



Salão nobre do Palace Hotel. Exposição de Oswaldo Goeldi e príncipe Gagarin, 1927 (Lauro Cavalcanti, *Quando o Brasil era moderno*, p. 97)

Cícero Dias (1928); Ismael Nery, Candido Portinari⁶⁹ e Tarsila do Amaral (1929);⁷⁰ Bruno Lechovski (1931); e de outros artistas, como Lasar Segall, Carlos Scliar, Armando Vianna, Waldemar da Costa, Kaminagai, Nivouliés de Pierrefort, Manoel Constantino, Collete Pujol, Dimitri Ismaillovitch etc.⁷¹ Em 1929, é realizado o Primeiro Salão dos Artistas Brasileiros (Lima, 2001: 106), espécie de resposta ao congênere oficial. Até o encerramento das atividades, o Palace Hotel seguiu organizando exposições, porém, menos significativas e provavelmente sem o aval da Associação Brasileira dos Artistas Brasileiros (Morais, 1998: 122), dado o surgimento de novos espaços, especialmente após a inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1949.

Como se observa, nos casos notórios selecionados, mudanças e práticas despontam na forma de se lançar artistas e tendências, evidenciando-se um embrião do que posteriormente se constituiria uma acepção de mercado e, mesmo, de sistema para a circulação de obras de arte no Rio de Janeiro, especialmente de 1850 a 1930. No próximo capítulo serão aferidas as similaridades e diferenças no ambiente artístico da Paulicéia.

Notas

¹ DO RIO, João. “A rua”. In: _____. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Garnier, 2008, p. 9.

² Dos cerca de 15.000 membros da corte portuguesa, uma parcela aproximada de 3.000 pessoas desembarca em Salvador e lá permanece.

³ Os autores e suas respectivas obras serão citados no próximo capítulo.

⁴ Penso que isso ocorria em outras cidades do mundo, especialmente na Europa, pois John Milner, em seu livro *The Studios of Paris – the Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, mostra como era diversificado e rico o cenário artístico parisiense do fim do século XIX; os ateliês se espalhavam por toda a cidade; existiam galerias, livrarias e bares que vendiam quadros, além de feiras de rua. Desde os salões elegantes dos professores da École até os pobres sótãos onde ficavam os artistas mais humildes, existia um universo amplo e diferenciado no mundo das artes.

⁵ Tratam-se das publicações de Luiz Gonzaga Duque-Estrada: *A arte brasileira* (edição de 1995; 1ª edição de 1899); *Graves e frívolos* (por assuntos de arte) (edição de 1997; 1ª edição de 1910) e *Impressões de um amador: textos esparsos da crítica (1882-1909)* (edição de 2001); de Félix Ferreira, *Belas Artes: estudos e apreciações* (versão digital de 2008; 1ª edição de 1885) e, ainda, o livro de Carlos Rubens, *Impressões de arte* (1921).

⁶ Tais obras encontram-se discriminadas na bibliografia.

⁷ PAES DE BARROS, Álvaro. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador* (1956).

⁸ Especialmente MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. “O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889” (1942) e LOURENÇO, Maria Cecília França, “Nascem os primeiros museus artísticos”(1999).

⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 90.

¹⁰ O primeiro museu criado no país, o Museu Real (atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro), data de 1818, já nasce com tal denominação, sendo voltado principalmente para as ciências naturais, como muitas das instituições criadas naquele período. O Museu Nacional de Belas Artes só é de fato instituído por força legal (lei nº 378), independente da Escola, em 1937.

¹¹ O edifício foi demolido em 1936, hoje resta apenas a sua parte central, alojada no Jardim Botânico.

¹² A partir da inauguração da avenida Central (1905), posteriormente denominada Rio Branco, o logradouro passou a abrigar os principais edifícios públicos e as sedes das principais entidades privadas: além da Escola Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Palácio Monroe; o edifício do Tesouro; o Teatro Municipal; o Conselho Municipal; o Clube Militar; o Clube Naval; as sedes do Jôquei Clube, do Clube de Engenharia, da Companhia das Docas de Santos, do *Jornal do Brasil*, do *Jornal do Comércio*, de *O Paiz*, da Associação dos Empregados do Rio de Janeiro, do Liceu de Artes e Ofícios; do Teatro Avenida e do Hotel Avenida (Reis Filho, 1988).

¹³ Essa construção recebeu um acréscimo em 1922 quando foram criadas as galerias internas, possivelmente aproveitando o período de comemorações do Centenário da Independência. Mais tarde, ganhou ainda um outro andar (MNBA, 1979: 12).

¹⁴ É de sua autoria o texto “O ensino artístico - subsídio para a sua história, um capítulo: 1816-1889”, no qual elenca quatro fases para a Academia Imperial de Belas Artes: 1º período (1816-1826): preparação; 2º período (1827-1840): encaminhamento; 3º período (1841-1860): consolidação; 4º período (1861-1889): caracterização.

¹⁵ A própria Escola de Belas Artes permaneceu no edifício até 1976 e a Funarte até 1995, esta última ocupando as antigas dependências de ensino, restando pouco espaço para exibição de obras e ampliação das atividades do Museu.

¹⁶ Apesar disso, segundo Delso Renault, parece que as atividades iniciais da Academia Imperial de Belas Artes eram esparsas e sem regularidade, pois, em 1828, é instituído um ato “ordenando que haja aulas todos os dias na Academia de Belas Artes desta Corte” (Renault, 1985: 104). Seria desinteresse por parte dos alunos ou os professores, após longo período de espera, já exerciam outras atividades? Naquele mesmo ano, Debret e Grandjean de Montigny, por causa das dificuldades que se arrastavam, resolvem alugar salas no centro da cidade e lecionar particularmente, e depois transferir-se com os alunos para a Academia (Lourenço, 1999: 89).

¹⁷ Não foi realizada em 1831 (ano do retorno de Debret para a França) e em 1848.

¹⁸ A primeira direção foi confiada ao artista português Henrique José da Silva, como da discórdia, posto como o grande vilão por Morales de los Rios (Lourenço, 1999: 101).

¹⁹ Cinquenta e quatro obras adquiridas por Lebreton a partir de iniciativa de Dom João VI como parte do material didático. Desse conjunto, até a atualidade não se identificou na totalidade as obras que são originais e as que são cópias (Ayala, s.d.: 16). Segundo Morales de los Rios, muitas obras se perderam por avarias ou desapareceram. A relação, sem a possibilidade de afirmar o que é cópia ou não, está reproduzida no alentado estudo (Morales de los Rios, 1942: 21-5).

²⁰ Foram realizadas Exposições Gerais de Belas Artes, no período Imperial, nos seguintes anos: 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1852, 1859, 1860, 1862, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1870, 1872, 1875, 1876, 1879, 1884 e 1890.

²¹ Em texto publicado no catálogo da instituição pela Funarte em 1979, há a informação, segundo Alfredo Galvão, de que em 1856, Manoel de Araújo Porto Alegre manda construir em terreno contíguo ao edifício de Grandjean de Montigny um novo prédio, projetado por Job Justino de Alcântara para abrigar a Pinacoteca em espaço mais amplo (MNBA, 1979: 11).

²² É o caso das exposições de Berthe Worms (1911) e as diversas mostras empreendidas por Parreiras (realizadas ao menos em 1917, 1921 e 1927).

²³ Como as diversas edições das Exposições de Arte Espanhola (realizadas ao menos em 1909, 1910, 1912 e 1913).

²⁴ BARBOSA, Rui. "O Liceu". In: PAES DE BARROS, Álvaro. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Rio de Janeiro: IBGE, 1956, p. 366.

²⁵ A partir daquela data, uma série de iniciativas semelhantes começa a se efetivar no país, com a formação de várias de instituições congêneres: na Bahia (1872); em São Paulo (1873); em Pernambuco (1880); em Santa Catarina (1883); no Amazonas (1884), em Alagoas (1884) e também em Minas Gerais, nas regiões de Serro, Ouro Preto e Diamantina (1879, 1886 e 1896, respectivamente) (Durand, 1989: 58).

²⁶ Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, além do magistério e da criação e direção do Liceu por um longo período, atuou ainda como arquiteto de obras públicas, foi professor da disciplina de desenho da Escola Central (posteriormente Escola Politécnica) a partir de 1858, sendo igualmente um dos arquitetos da Casa Imperial. Executou inúmeras obras na cidade do Rio de Janeiro, como, por exemplo, as torres da Igreja do Santíssimo Sacramento da antiga Sé, escolas no largo do Machado e na rua da Harmonia, pórticos da Santa Casa de Misericórdia e do cemitério São João Batista, o antigo edifício da Caixa Econômica, o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e o antigo edifício da Bolsa de Comércio (Paes de Barros, 1956: 7-8).

²⁷ Segundo José Carlos Durand, os diferentes graus de sucesso e eficiência dos Liceus do Rio de Janeiro e de São Paulo estão relacionados em parte com as biografias dos homens que foram seus principais propulsores: enquanto Bethencourt da Silva era filho de operários e formou-se arquiteto na Academia Imperial de Belas Artes em meados do século XIX, época em que essa especialidade devia ser de pouca importância naquela instituição, e não executou um grande número de obras, Ramos de Azevedo, formado engenheiro-arquiteto na Europa, rapidamente se envolveu com a elite local e construiu um número significativo de obras públicas na cidade de São Paulo. Para o autor, ao lado de outras circunstâncias, esses traços influenciaram o fato de que o Liceu carioca não ter conseguido o prestígio de que desfrutou o Liceu paulista, quando este esteve sob a direção de Ramos de Azevedo (Durand, 1989: 59-60).

²⁸ A primeira edição teve como fundadores: Manoel Santiago, Porciúncula Moraes, Manoel Domenech, Mário Túlio e Manuel Faria. Participam: Manoel Constantino, Gastão Formenti, Genesco Murta, Gilberto Trompovski, Haydéia Santiago e Manoel Santiago, Hugo Adami, Oswaldo Teixeira, Raul Pedrosa, Olga Mary Pedrosa, Quirino da Silva, Virgílio Lopes, Zina Aita, Armando Navarro da Costa e Paulo Mazzuchelli.

²⁹ Talvez a doação de estátuas (possivelmente modelos didáticos em duplicada) efetivada pela Academia Imperial de Belas Artes em 1878 (Paes de Barros, 1956: 98) faça parte da iniciativa de formação do museu didático. A partir do exame da publicação *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador* (1956), parece ter havido no período anterior a

1893 um museu de arte retrospectiva, porém, em nenhum momento ele é citado até a etapa de fundação de uma nova versão em 1925 (Paes de Barros, 1956: 268).

³⁰ Segundo Paes de Barros, no ano de 1885; contudo não localizei outras referências sobre a realização dessa atividade pelo artista (Paes de Barros, 1956: 253).

³¹ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1887, ano XII, 462, p. 6. In: SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte segundo Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005, p. 300.

³² Com filial em São Paulo a partir da última década do século XIX.

³³ Laudelino Freire estimou que Vítor Meireles tenha realizado 83 retratos.

³⁴ Foi localizada ainda exposição de Francisco Ribeiro no Ateliê Fotográfico Carneiro & Tavares, realizada em 1887 (Levy, 1980: 68).

³⁵ Grande monde da imagem e da fotografia em Portugal. O Insley de Cabeceiras de Basto. De entre as serrarias da Cabreira e do Marão até New York City. Disponível em <http://grandmonde.blogspot.com/2007/01/blog-post_13.html>. Acesso em 27 de julho de 2008.

³⁶ Na ocasião, doa 38 pinturas para a Escola Nacional de Belas Artes (Grangeia, 2005: 65).

³⁷ Nome dado na atualidade ao grupo de pintores que abandona a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro junto com o professor de paisagem, Georg Grimm, e começa a pintar regularmente nas praias e arredores da cidade de Niterói, entre 1884 e 1886. Faziam parte do grupo: Antônio Parreiras, Garcia y Vasquez, França Júnior, Francisco Ribeiro, Castagneto, Hipólito Caron e também o pintor de origem alemã Thomas Driendl.

³⁸ Na rua do Ouvidor.

³⁹ “Na Casa De Wilde, à rua 7 de setembro, 102, em uma salinha construída especialmente para exposição de quadros e ornamentada com gosto verdadeiramente artístico, vimos os trabalhos de Belmiro de Almeida”. *Revista Ilustrada* (462): 7, 1887 (Silva, 2005: 301).

⁴⁰ Exposições de Hipólito Caron e Garcia y Vasquez (1883); Georg Grimm (1884); Antônio Parreiras (1885 e 1886); França Júnior e Hipólito Caron (1889).

⁴¹ A Pinacoteca do Estado de São Paulo possui exemplar do catálogo.

⁴² Eliseu Visconti exhibe na ocasião o esboço do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁴³ Delso Renault localizou a seguinte notícia em periódico de 1870: “A casa do senhor Moncada, na rua do Ouvidor, é uma pequena galeria a mostrar os trabalhos artísticos do momento: lá está agora o quadro a óleo de Vítor Meireles representando Ana Neri nos campos do Paraguai” (Renault, 1978: 311).

⁴⁴ Exposição individual de Antônio Parreiras em 1887 e dele com os alunos da Escola Ao Ar Livre depois de cinco anos.

⁴⁵ Exposição individual do aquarelista Enrique Casanova (1893) e da Associação dos Aquarelistas (1907).

⁴⁶ Mostra de Helios Seelinger.

⁴⁷ Naquele intervalo apresenta ao menos trabalhos dos seguintes artistas: França Júnior (1889), Francisco Ribeiro (1889 e 1892), Domingos Garcia y Vasquez (1889), Hipólito Boaventura Caron (1889) e Antônio Parreiras (1890).

⁴⁸ Foi localizada mostra de Batista da Costa em tal ano.

⁴⁹ Em 1882, a Casa Arthur Napoleão expôs dez paisagens de Facchinetti.

⁵⁰ No ano de 1919 é realizada a exposição de La Pena.

⁵¹ Sediou em 1875 mostra composta por 75 quadros a óleo de mestres antigos e modernos (Renault, 1982: 71).

⁵² Exposição de 13 pinturas de Monteiro França em 1882 (Silva, 2005: 243).

⁵³ Henrique Bernardelli e Nicolau Facchinetti expõem na Imprensa Nacional em 1886 (Lee, 1991: 36).

⁵⁴ Mostra de Belmiro de Almeida realizada em 1891 (Grangeia, 2005: 124).

⁵⁵ Apresentação de trabalhos de Teixeira Lopes em 1906 (Gonzaga Duque, 1997: 35) e de Carlos Reis em

1919 (Rubens, 1947: 91).

⁵⁶ VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: marco da revelação da arte moderna a nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1984, p. 59.

⁵⁷ Segundo anúncio publicado no catálogo da Exposição Anual de Pintura da Galeria Jorge de 1926. Possivelmente sediada na avenida Suburbana, nº 2774 (Vieira, 1984: 59), fora da região elegante do centro.

⁵⁸ Mesmo após a saída de Jorge de Souza Freitas, a Galeria continuou ativa até pelo menos 1920 (Morais, 1995: 111). Os artistas localizados com tendo realizado exposições na Galeria no período em que Jorge de Souza Freitas esteve à frente do negócio (Arthur Ferreira, em 1904, e Francesco Manna, em 1907) não são posteriormente apresentados em seu novo estabelecimento.

⁵⁹ Candido Portinari obtém tal láurea em 1923 (Lima, 2001: 83).

⁶⁰ Rubens, 1947: 39-42.

⁶¹ Ainda segundo depoimento de Nelson Nóbrega para Maria Cecília França Lourenço (1987), Jorge de Freitas comercializava muitos acadêmicos franceses também, pois seu filho era casado com uma francesa e tinha facilidade de importar tal produção. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. São Paulo: FAU-USP, 1990, p. 112.

⁶² O artista já expusera na galeria em 1920.

⁶³ Trecho de depoimento de Manuel Bandeira reproduzido em *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional* (Vieira, 1984: 15).

⁶⁴ VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: marco da revelação da arte moderna a nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1984, p. 63.

⁶⁵ Parreiras já utilizara o espaço em 1907, 1908 e 1911, conforme assinalado anteriormente.

⁶⁶ Em depoimento de Theodor Heuberger para Aracy Amaral, esta questiona por que não utilizar a Pinacoteca do Estado, então o único museu de arte da cidade para montar a exposição. Heuberger responde: “Porque naquele tempo o que não era feito no Triângulo não tinha público [...]” (Amaral, 1983: 104).

⁶⁷ Funciona como hotel até 1950, quando é demolido para dar espaço ao arranha-céu Marques de Herval, de 24 andares (Lima, 2001: 98).

⁶⁸ Oficializada em 1930. Segundo Lucia de Meira Lima, a entidade promovia um leque bem maior de atividades, além das exposições, incluindo concertos, cursos e conferências sobre os mais variados temas, sessões cinematográficas e espetáculos teatrais (Lima, 2001: 119).

⁶⁹ São fundamentais para a iniciativa Armando Navarro da Costa e Mário Navarro da Costa.

⁷⁰ Naquele ano, 200 trabalhos foram rejeitados pelo júri do Salão da Escola Nacional de Belas Artes.

⁷¹ O salão, organizado por Armando Navarro da Costa, tendo como diretores Hernani Irajá e Luiz Villarinho, contou com 109 trabalhos e a participação dos artistas, todos eles convidados, Augusto Bracet, Candido Portinari, Carlos Oswald, Celso Kelly, Cornélio Pena, Hernani Irajá, Gastão Formenti, Gaspar Magalhães, Georgina de Albuquerque e Lucílio de Albuquerque, Haydéia Santiago e Manoel Santiago, Helios Seelinger, Jordão de Oliveira, Eugênio Sigaud, Levino Fanzeres, Manoel Constantino, Mário Túlio, Marques Júnior, José Monteiro França, Mário Navarro da Costa, Paula Fonseca, Porciúncula Moraes, Raul Pederneiras, Orlando Teruz e Vicente Leite (Morais, 1995: 131), alguns mais próximos da Escola Nacional de Belas Artes, outros nem tanto.

⁷² Candido Portinari exibiu conjuntos de obras no Palace Hotel em 1929 e de 1931 a 1936 (Lima, 2001: 103).

⁷³ Se trata da primeira exposição individual de Tarsila no país, porquanto já expusera em Paris em 1926 e 1928. Talvez a exposição solo no Rio de Janeiro, suplantando a Paulicéia na iniciativa, demonstre ainda uma necessidade de afirmação perante o que se aspira, ser uma capital, de preferência artística.

⁷⁴ Além do período aqui abarcado, outras mostras importantes foram a de artistas da Escola de Paris, trazida ao Brasil por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles (1930); a de Arquitetura Tropical (1933); o Salão de Maio e a exposição de Alberto da Veiga Guignard, realizada em 1936.

Exposição de Emrico Vio no Palacete do Conde de Prates, em 1918

São Paulo
meio artístico e as exposições (1895-1929)

3

São Paulo vai ratificando mais ou menos bem, o título que lhe conferiu Sarah Bernhardt,¹ de “capital artística”. Na verdade, já faz tempo que a nossa população, no meio da turbamulta de suas comunicações, dispensa sempre algumas horas para o prazer estético, visitando as exposições que se multiplicam. Nunca, como agora, houve tantas exposições abertas e tão freqüentadas. Nas ruas, nos salões, nos cafés, ouve-se a cada passo: “Já foi à exposição de pintura de F.? Um talento! Colorido, sentimento, naturalidade, vida... Vá vê-la”. [...] E assim, a toda hora, a todo minuto, há uma pessoa a dizer a sua admiração pela “nossa” cultura artística, maravilhosa, estereotipada em obras de valor. [...] Exposições de maquetes na Pinacoteca e no Palácio das Indústrias, de pinturas e de escultura, concertos, conferências, livros - tudo demonstra que São Paulo ama a arte, que São Paulo é, de fato, uma capital artística...

Os cordões da bolsa, *O Estado de S.Paulo*, 21 abr. 1920²

ESTE CAPÍTULO versa especialmente sobre parcela modelar das atividades artísticas ocorridas na cidade de São Paulo entre 1895 e 1929, como e onde foram esses eventos, quais as singularidades e que equipamentos surgiram na cidade para propiciar e ampliar tais iniciativas. Selecionaram-se as duas datas porque é principalmente a partir de 1895 que artistas de outras cidades expõem em maior número e com maior freqüência na cidade e, 1929, porquanto várias mudanças políticas e econômicas trarão outra realidade, até no plano cultural, para a década seguinte.

O principal interesse está em explicitar que não é possível colocar todos os acontecimentos anteriores à Semana de Arte Moderna (1922) como parte de um bloco monolítico de arte acadêmica, passadista e retrógrada. Tal visão, surgida a partir dos estudos continuados e reiterados sobre o Modernismo Brasileiro, reveste apenas tal movimento como baseado na inovação, na criatividade e no nacionalismo.³

Acredito que no momento atual já se torna possível uma revisão de certos valores paradigmáticos e estanques. Por exemplo, é possível qualificar João Batista Castagneto como um pintor acadêmico se, nos seus últimos anos de produção, o que se tem é uma pintura extremamente matérica, com uma mínima referência ao natural, em que o mais importante talvez seja o cromatismo em meio a pinceladas extremamente gestuais? Em que lugar encontrar, na sua obra, os preceitos apregoados pelas Academias? Outro caso bastante exemplar é a classificação de José Ferraz de Almeida Júnior como o único pintor a ser diferenciado dos outros do período, especialmente pela produção que tem

como temática o homem do interior do estado, o denominado caipira, em diversas situações. Qual a análise do restante de sua produção?

Na atualidade, ainda se afirma que São Paulo só começa a fazer parte da cena artística do país a partir do advento da Semana de Arte Moderna (1922), esta vista sob a óptica de mito fundador; asseveram que poucos eram os eventos que aconteciam na cidade em períodos anteriores, tentando neutralizar ou diminuir a importância especialmente da época imediatamente anterior ao famigerado evento. Será isso uma completa verdade ou um mecanismo para realçar determinado segmento e eclipsar outras diversas manifestações artísticas? Trata-se de fato de uma interpretação que nega todo o passado e coloca, de uma maneira um tanto quanto evolucionista, o movimento Moderno como primordial e único de criação artística, e mesmo humana, capaz de criar um novo homem e novas relações sociais.

Apesar da precariedade e inconstância dos locais que abrigam tais eventos e da inexistência de galerias de arte na cidade de São Paulo, ao menos até 1917, muitas matérias publicadas nos periódicos locais noticiam as aquisições de diversas obras durante os certames. Como explicar a dificuldade de instalação de galerias de arte e seu breve período de atividades se, em muitos desses eventos, quase a totalidade das obras era comercializada?

São Paulo, como é sabido, sofre diversas transformações desde o fim do século XIX; de cidade com pequena população, quase mero burgo de tropeiros que, com a ascensão do plantio e comercialização do café, transforma-se em um lugar de destaque, a princípio para o estado, todavia com aspirações nacionais, havendo forte dinamização da vida social e cultural. O centro, inicialmente configurado pelo Triângulo Histórico e poucas ruas circundantes, se expande além vale do Anhangabaú. A cidade passa a ser equipada com teatros, cafés, salões, lojas e ainda com alguns precários cinemas.

Muitas vezes são efetuadas apresentações nesses novos estabelecimentos, sem grandes planejamentos ou intervenções, num modelo que perdurou ainda por pelo menos meio século, no qual os próprios autores eram os responsáveis pela organização, expondo seus trabalhos em lugares com funções principais de outra natureza.⁴ Seguindo os passos de um comércio mais luxuoso, as mostras estão normalmente ligadas a esses locais, quer seja pela publicidade que possa existir, quer pelas possibilidades de venda, quer pelas relações com os detentores do poder no período.

Outros olhares sobre o tema

Vários autores, normalmente em pesquisas acadêmicas, já se detiveram sobre o tema, muitos dos quais em diferentes unidades da Universidade de São Paulo, como a

Prof.^a Dr.^a Ruth Sprung Tarasantchi e José Carlos Durand, trabalhos estes citados na introdução da tese.

A pesquisa de Tadeu Chiarelli, originariamente apresentada na dissertação de mestrado *Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*⁵ [1989], oferece, especialmente no primeiro capítulo “A arte em São Paulo”, uma importante contribuição, com elementos diferenciados sobre a dinâmica artística da cidade antes de 1922. Com um trabalho embasado na pesquisa em jornais e revistas do período (assim como a maioria das pesquisas aqui citadas, especialmente a de Ruth Tarasantchi), demonstra ser relativa a pobreza artístico-cultural da cidade antes de 1922, já explicitando ser este um olhar centrado no modernismo, completamente indiferente a outras formas de análise.⁶

A dissertação de mestrado de Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro, *O museu doméstico: São Paulo, 1890-1920* [1992], analisa as coleções particulares de arte reunidas na cidade de São Paulo no período supracitado. A autora argumenta que, com a ampliação da cultura cafeeira e a fixação dos cafeicultores na cidade, foi possível a formação de um público comprador de obras e objetos artísticos, buscando aproximações com o modo de vida da burguesia européia, especialmente a francesa, sendo no período muitas das obras relacionadas com o realismo burguês, ainda vigente em diversas coleções européias. Utilizando especialmente como suporte teórico o trabalho de Krysztof Pomian (*Coleções*) e o de Jean Baudrillard (*O sistema dos objetos*), examina o meio local; os novos equipamentos e passeios; o meio artístico; algumas exposições (como a de arte francesa, por exemplo); a profissionalização do meio; os leilões do período, residências, móveis e objetos; as obras apresentadas (leilões e mostras) e algumas coleções do período.⁷

A dissertação de mestrado de Rejane Lassandro Cintrão, *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)* [2001], registra, ainda que com os poucos elementos disponíveis, algumas das montagens de apresentações artísticas organizadas em São Paulo entre 1905 – ano da fundação da Pinacoteca do Estado de São Paulo – e 1930, quando ocorre a apresentação da Casa Modernista, projeto de Gregori Warchavchik. Composto por um extenso arrolamento que teve como base jornais e revistas do período, mas que tem como pano de fundo ainda uma visão linear e evolutiva da arte e desses espaços, pois todo o texto é construído de maneira a iniciar com as apresentações, cuja organização decorria do modelo dos salões de Belas Artes, para se chegar aos aspectos de uma montagem racional, projetada e limpa, que muitas décadas depois seria denominada “cubo branco”.

No mesmo ano foi defendida a dissertação de Mirian Silva Rossi, *Organização do campo artístico paulistano 1890-1920*.⁸ Esse trabalho traz o mesmo recorte e alguns pontos em comum com a dissertação de Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro. A pesquisa

tem como principal objetivo o acompanhamento da formação do campo das artes plásticas na cidade, no período acima especificado, buscando as inter-relações do fazer artístico com os circuitos de produção, circulação, divulgação, consumo e representação. Examina o campo artístico desde o produtor, ou seja, o artista, suas possibilidades de aprendizado do ofício, na cidade e no exterior; as características das obras do período, especialmente pinturas e esculturas; a circulação e as formas de mediação, por intermédio das exposições individuais e coletivas, os espaços expositivos e seus agentes, as instituições existentes (Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo), leilões e doações; fruição e consumo, compreendendo o público, os colecionadores mais divulgados pela mídia impressa; a crítica de arte do período e, por fim, os aspectos econômicos da obra de arte. Como habitual, utiliza os conceitos inicialmente propagados por Pierre Bourdieu (teoria dos campos culturais, das relações entre cultura e poder, entre meio e criadores para a formação da dinâmica cultural).

São Paulo e as exposições artísticas

Em parte tinha razão Sarah Bernhardt quando intitulou, pomposamente São Paulo de “capital artística”. E não fosse o perigo da “chapa” que, de ordinário, desliza para o ridículo, certo teria a nossa cidade o seu codnome garantido, assim espécie de Paris, que figura em maior número de gazetas do mundo como “Cidade Luz”, e quejandas. Se falta a São Paulo o intenso movimento que, no mundo da arte provocam as nossas correntes estéticas, sendo estas, quando aparecem, antes condenadas quando não angariam a simpatia unânime dos centros intelectuais há, contudo, no meio calmo, um constante labor reacionário, que luta pelo advento vitorioso das puras coisas da beleza, labor produtivo e fecundo, que não limita só os artistas que surgem, mas que se cristaliza no esforço dos que já se consagraram com nome feito e uma reputação sólida.

Belas Artes, *Alfredo Norfini*⁹

As diferenças entre a cidade de São Paulo e a capital do império, e depois da República, o Rio de Janeiro, são enormes durante todo o século XIX. A importância da Capital Bandeirante no contexto nacional só ocorre com a ampliação da cultura cafeeira em grande parte do estado e a fixação de muitos dos fazendeiros na cidade, onde se torna possível usufruir de casas bem equipadas com diversos produtos importados. Esses novos habitantes de São Paulo pouco a pouco vão ampliando as saídas para compras,

encontros e passeios, modificando paulatinamente os hábitos da cidade. A isso, pode-se acrescentar que, com o aumento das viagens da aristocracia cafeeira para a Europa, uma determinada idéia de cidade moderna vai sendo cada vez mais colocada em prática; dessa maneira, há um aumento de equipamentos culturais e de entretenimento na cidade, que passa a ter a uma população bem maior, também com a crescente imigração.¹⁰

No Rio de Janeiro, desde a época imperial, sempre foram possíveis iniciativas culturais atreladas ao poder público; em São Paulo, a maior parcela das ações advém de particulares, mesmo que tenham alguma relação com o governo.¹¹ Isso modificará sobremaneira todas as relações entre artistas, colecionadores e espaços para exposições. Por não haver um grande número de encomendas públicas, percebe-se, pelo material consultado, que muitas das obras possuíam dimensões menores, o que aumentava a possibilidade de vendas; a temática também se distingue, sendo poucos os casos de exposições de pinturas históricas¹² – gênero normalmente destinado a salões públicos e com dimensões avantajadas. Na Paulicéia predominam retratos de uma aristocracia rural que rapidamente agrega hábitos urbanos, paisagens e naturezas-mortas, além das pinturas de gênero. Nota-se, desde o início do século XX, a passagem de muitos pintores estrangeiros pela cidade, que nas suas estadas, algumas vezes prolongadas, eram preferidos aos locais. Evidencia-se uma hierarquia nessa escolha, a saber, franceses a italianos, espanhóis e portugueses; cariocas a paulistas; paulistas aos do interior do estado.

Primeiras exposições na cidade

Em uma cidade ainda pequena, de hábitos familiares, como seriam as exposições artísticas no final do século XIX? Com o aparecimento de uma burguesia mais requintada, os hábitos urbanos paulatinamente se modificam. Os fins de semana e as horas de lazer não são apenas distribuídos entre visitas, descanso e atividades religiosas. Uma série de novos programas é inserida no cotidiano dessa nova camada social: os cafés, as compras, as atividades esportivas, as idas ao teatro e aos saraus e as exposições de obras de arte e de outros objetos.¹³ O andar pela cidade, tanto pelos homens como pelas mulheres, é cada vez mais uma atividade rotineira, sendo importante ver e ser visto, como já acontecia na capital francesa.

Normalmente se afirma que eram raríssimas as exposições de arte na cidade. A partir da pesquisa empreendida foi possível verificar que, especialmente a partir do fim da primeira década aqui em exame, o número de eventos e o interesse pelas mesmas são crescentes, sendo seu espaço na mídia escrita ampliado. Com o aumento do número de revistas de variedades, como *A Cigarra* e *A Vida Moderna*, diversas matérias são redigidas sobre diferentes atividades na cidade: apresentações teatrais, saraus, concertos,

casamentos e apresentações de conjuntos de obras. Mesmo em revistas ligadas a determinados grupos ou instituições, como a *Revista Santa Cruz*,¹⁴ o espaço para a divulgação das mostras artísticas se amplia, ainda que muitas vezes o material apresentado seja muito mais próximo do que na atualidade denomina-se *release* do que propriamente de uma crítica e os nomes apresentados sejam normalmente os mesmos.¹⁵

No ano de 1895, por exemplo, foram montadas ao menos nove apresentações na cidade, entre individuais e coletivas. Antônio Parreiras efetua três: uma no ateliê de Pedro Alexandrino (março); em maio outra, cujo endereço ainda não foi localizado, posteriormente levada para Campinas, e uma terceira junto com Pedro Peres e Willy Reichardt no Salão da Confeitaria Paulicéia.¹⁶ astagneto permanece em São Paulo por um período relativamente extenso, quando exhibe obras no banco Constructor, em junho, e no Salão da Confeitaria Paulicéia, em outubro. Deixa uma série de pinturas que têm como tema os botes secos na margem do rio Tietê, uma vez que a cidade não é litorânea. Berthe Worms, como os colegas acima, reúne conjunto de obras mais de uma vez no ano: três trabalhos na vitrine da Casa Garraux (junho) e 21 pinturas no banco União (dezembro). Almeida Júnior, por sua vez expõe com os alunos no próprio ateliê em junho e apresenta um retrato na vitrine da Casa Henschel em novembro.

Todavia, antes de 1895, foram empreendidas diversas exibições na cidade. Sobressai o papel dos fotógrafos, que abriam seus ateliês para a exibição de obras,¹⁷ muitas vezes apresentadas isoladamente, ou melhor, uma pintura na vitrine em meio a outros objetos (nas casas comerciais) ou fotografias (nos próprios ateliês). Utilizar os ateliês fotográficos também como espaços destinados para mostras – nos quais são vistos os trabalhos dos artistas e também dos proprietários dos estúdios pode conferir um maior status para a fotografia e, igualmente, relacionar um espaço comercial às práticas culturais, fato que ocorreu também em diversos outros tipos de estabelecimentos na cidade.

Alguns fotógrafos ainda exerciam atividades de pintura¹⁸ ou faziam fotopinturas, retoques com pastel, técnica bastante apreciada no período. Em alguns ateliês, determinados retratos ficavam expostos em uma espécie de galeria, solução talvez precursora das futuras mostras. (Goulart & Mendes, 2007: 78).

Na investigação foi localizada uma exibição de Jules Martin na Fotografia Acadêmica, de Carneiro & Gaspar, em 1869. Os estabelecimentos Fotografia Alemã,¹⁹ Litografia Francesa (do próprio Jules Martin),²⁰ Fotografia Henschel,²¹ Casa Volsack,²² Fotografia Hoenen,²³ Salão de Fotografia Rizzo²⁴ e Ateliê Fotográfico de Valério Vieira²⁵ também cederam suas vitrines ou áreas maiores para exibições de trabalhos artísticos. Os fotógrafos, por sua vez, expuseram em seus próprios ateliês ou em outras casas comerciais.²⁶

Vale ressaltar que, apesar de a fotografia ainda não ser considerada arte por muitos, mas sim estar mais atrelada às experimentações científicas, obras dessa categoria participavam das exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes²⁷ e das mostras coletivas na cidade.²⁸ A inclusão dos fotógrafos em tais eventos sem dúvida aumentava o prestígio. Ressalta-se ainda a seleção de obras organizada em 1880 pelo empreendedor, litógrafo e fotógrafo esporádico Jules Martin, em seu estabelecimento, sobre vistas fotográficas da província efetuadas por Marc Ferrez (São Paulo, Santos, saltos de Piracicaba, Itu, Sorocaba, fábrica de ferro Ipanema, Serra de Cubatão), sendo parte dessas imagens reproduzida na publicação *Ilustração Paulista*, editada por Jules Martin no ano seguinte (Goulart & Mendes, 2007: 128).

Tal procedimento também era utilizado no Rio de Janeiro, como visto no capítulo anterior. Deve ser salientado que a primeira exibição dos impressionistas ocorreu no ateliê fotográfico de Nadar em 1874. O relacionamento entre artistas e ateliês fotográficos fortalece-se no fim do século XIX e na primeira década do século XX, sendo que, posteriormente, cessa quase por completo a exibição de trabalhos em tais espaços.

Almeida Júnior e novos modelos para mostras na cidade

José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, São Paulo, 1850 – Piracicaba, São Paulo, 1899) pode ser considerado um exemplo atípico do que se imagina de um artista reconhecido: era oriundo de uma família empobrecida do interior paulista, muito distante do poder da capital do império e, depois, da República; preferiu, após o período de aperfeiçoamento em Paris, retornar ao seu estado natal do que ficar no Rio de Janeiro e se tornar mais um professor da Academia Imperial de Belas Artes; viveu do próprio ofício, produzindo muitas obras por encomenda, em especial retratos; teve uma vida amorosa agitada, no entanto nunca se casou; e sempre manteve na fala o acento interiorano. Como conquistou fama e prestígio ainda em vida?

Histórias romanceadas sobre o artista citam que, desde a infância, já desenha e rabisca muros. O que de fato se sabe é que aos 19 anos manifesta interesse em formar-se pintor e, com ajuda de protetores da cidade natal, transfere-se para o Rio de Janeiro. Entre 1869 e 1874, cursa a Academia Imperial de Belas Artes, cujo ensino encontra-se fundamentado nos padrões das academias de Belas Artes internacionais, em especial na francesa. Tem como principais professores no Brasil Vítor Meireles, Jules le Chevreil e, provavelmente, Pedro Américo. Como tantos outros, ao encerrar essa etapa procura ir para a França, primeiramente por meio de concurso da Academia; contudo, quando da época de inscrição, retorna para a sua terra natal. O intento só se concretiza com uma bolsa particular do então Imperador Dom Pedro II, que assegura proventos ao ituano

para estabelecer-se na cidade de Paris, em fins de 1876. Permanece nessa cidade por seis anos, estudando, entre outros, com Alexandre Cabanel, um dos pintores acadêmicos mais bem-sucedidos e influentes da época, que mais tarde teve por muito tempo suas pinturas relegadas às reservas técnicas e atualmente tem obra destacada no Musée d'Orsay, *O nascimento de Vênus*. Posteriormente, frequenta a École des Beaux-Arts daquela cidade (1878), o que lhe propicia amplos contatos com o meio artístico, museus, exposições e salões oficiais. Expõe trabalhos nos Salons Officiel des Artistes Français em 1879, 1880, 1881 e 1882, recebendo neste último ano crítica favorável em jornal local sobre a obra *Descanso do modelo* (acervo MNBA-RJ).

Ainda em 1882, volta ao Brasil, após viajar para Roma no ano anterior, expondo individualmente no Rio de Janeiro a produção parisiense, depois exibida também na cidade de São Paulo. Retorna à Cidade Luz em 1887, em 1891 e também em 1896. Recusa convite para lecionar na Academia Imperial e fixa-se em São Paulo. Junto com seus alunos, instala mostras nas vitrines mais importantes da cidade e em seu ateliê, ao mesmo tempo que escreve informativos e organiza eventos fechados para a imprensa local e possíveis compradores, fomentando e trazendo novos comportamentos para o então acanhado meio artístico local.

Alterna encomendas de retratos – a maior parcela de sua produção, e que lhe garante sustento – com obras atualmente conhecidas como de temática regionalista e outros gêneros, como pintura histórica, de gênero, religiosa, interiores de ateliês e paisagens. As telas, em que pintou cenas e personagens da província paulistana em cotidiano interiorano, nas quais predomina a figura e os hábitos do caipira, são consideradas a parte mais importante de sua produção. Seu interesse por temas brasileiros foi amplamente valorizado por vários comentaristas em diferentes épocas, desde seus contemporâneos até a atualidade. Em alguns momentos, Almeida Júnior aproxima-se de certo realismo social e, em outros, se volta a um intimismo ou tenta, ainda que timidamente, algumas inovações em trechos de alguns trabalhos. A biografia romanceada do artista e sua morte trágica têm sido objeto de deleite de parcela dos cronistas.

Uma das práticas comumente utilizada pelo pintor ituano era de, antes de entregar as obras que levava a efeito para pessoas ou entidades que as encomendavam, exibi-las ao público, em seu ateliê ou em vitrines de lojas importantes do período, como a Casa Garraux, ou as casas de Fotografia Henschel e Volsack. Quando não havia exibição prévia – o que acontecia no caso de alguns retratos de personagens então proeminentes – as obras eram inauguradas em solenidades, prestigiadas pelos ilustres locais. O próprio artista abria seu ateliê – a princípio para eventos individualizados e depois para mostrar seus trabalhos e dos seus alunos – para exposições, muitas até com *vernissage*.



José Ferraz de Almeida Júnior
Aurora, 1883
 óleo sobre tela colada em madeira, 320 x 320 cm
 Coleção São Paulo Clube

Pelo levantamento levado a cabo nos jornais paulistanos do período,²⁹ a primeira obra a ser apresentada em seu ateliê (logo que fixa residência na cidade de São Paulo), então situado na rua da Princesa, nº 11 (atual rua Benjamin Constant), foi o *plafond* criado para o teto da principal sala da residência de dona Veridiana da Silva Prado. A obra em questão, uma alegoria ao sono, na atualidade denominada *Aurora*, foi mostrada para o público entre os dias 25 e 28 de maio de 1883, das 10 às 15 horas e das 19 às 20 horas.³⁰

Cinco anos mais tarde, o artista repete a estratégia na apresentação em primeira mão da tela *Caipiras negaceando*, igualmente exibida no ateliê do pintor, então na rua do Imperador (atual praça João Mendes), próximo ao Teatro São José, a partir do dia 8 de outubro de 1888, das 12 às 15 horas.³¹ Tal pintura gerou uma extensa série de artigos na imprensa, muitos dos quais clamando para que a tela fosse adquirida pelo governo do estado de São Paulo, o que não aconteceu, uma vez que a obra foi comprada pela Academia Imperial de Belas Artes (hoje a tela pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro); o pintor, com recursos próprios, enviou a referida pintura para a Exposição Universal de Paris de 1889, evento que apresentou ao mundo a Torre Eiffel, então um dos símbolos da modernidade.



José Ferraz de Almeida Júnior
Caipiras negaceando, 1888
 óleo sobre tela, 320 x 320 cm
 Acervo Museu Nacional de Belas Artes, RJ

A partir de 1895, exhibe conjuntos de obras suas e de seus alunos, como no evento organizado a partir de 17 de junho no ateliê situado na rua da Glória, nº 62,³² em que para a abertura foram convidados os ilustres locais, contando até mesmo com catálogo,³³ contemplando 43 trabalhos, 11 de sua autoria, sendo o restante obras de seus alunos: 26 de Pedro Alexandrino, duas de José Alves de Mello, uma de Luiza Alves e três de Maria Eliza Arruda.

Recebem destaque da imprensa as seguintes obras do próprio Almeida Júnior: *O batismo de Jesus* [*O batismo*], *Leitura*, *Nhá Chica* [*Caipira pitando*], *Cozinha caipira* [*Cozinha na roça*], *Apertando o lombinho* [*Cena da roça*], *Recado difícil*, *Ponte da Tabatingüera*, *Monjolo*, e duas cabeças de estudo. De Pedro Alexandrino, é ressaltado um quadro de frutos, premiado no Rio de Janeiro, possivelmente, *Cozinha na roça*. Na Seção Livre de jornais paulistanos, de 17 de junho de 1895,³⁴ aparece o seguinte anúncio:

Amanhã deve abrir-se a exposição de pintura do grande artista brasileiro Almeida Júnior, à rua da Glória, nº 67A.

Almeida Júnior é um artista consumado, artista que sabe, pelo seu inspirado e amestrado pincel, produzir nas suas telas a verdadeira *ilusão*!

O público terá ocasião de admirar esses esplêndidos trabalhos e há de concordar conosco que Almeida Júnior é um grande artista, que tanto tem de admirável quanto tem de modesto!

Dentre os muitos quadros ali expostos, os que prendem mais a atenção são os seguintes:

1º *O batismo*, quadro encomendado para a matriz do Amparo. É pena que o seu autor não pudesse (por falta de espaço) colocá-lo mais distante uns quatro metros, então o efeito seria outro.

2º [A] *Leitura*, quadro premiado na Exposição de Chicago.

3º [A] *Caipira pitando*.

4º [A] *Cozinha na roça*.

5º [A] *Cena da roça*.

6º *Recado difícil*.

7º Quadro de frutos, trabalho de um discípulo e foi premiado no Rio de Janeiro [Seria *Cozinha na roça*, atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo?]

8º Uma bonita *cabeça de estudo*, tipo de brasileiro.

É de esperar que o público não deixará de ir ver essa exposição, e com isso não fará senão render verdadeira homenagem a tão distinto artista.

S. Paulo 17-6-[18]95

Essas apresentações, além da tentativa de ampliar o restrito meio artístico local, podendo gerar notícias e debates, tinham também como um dos principais objetivos a venda de trabalhos, já que a opção primordial do ituano era viver da profissão. Tal interpretação se reitera da seguinte notícia: “Continua a ser muito visitado o ateliê de pintura do hábil artista Almeida Júnior. Tanto os seus quadros como os de Pedro Alexandrino, o primoroso cultor da natureza-morta, têm sido justamente apreciados, estando quase todos vendidos”.³⁵

Em 1899, ano em que Almeida Júnior falece, é feita uma nova exposição coletiva em seu ateliê, com trabalhos próprios e dos alunos Maria Eliza Arruda, Anésia de Souza e Nilo de Paula. É inaugurada no dia 17 de junho e permanece aberta por vinte dias, das 10h30 às 15h30. Do pintor ituano figuraram: *O violeiro*, *O importuno*, *Saudade*, *Mendiga*, *Piquenique no rio das Pedras*, *A estrada* e duas cabeças de estudo (não identificadas).

Seção livre de 1899

Tendo concluído os seus últimos quadros, que irão este ano para a exposição da Escola Nacional de Belas Artes, convida os amadores a vir vê-los em seu ateliê, rua da Glória, 74, onde também estão expostos trabalhos dos seus discípulos.

A exposição estará aberta das 10 ½ às 3 ½, durante 20 dias, a partir do dia 17.

Uma exibição cujo intuito era um pouco diferente é a que o pintor efetua individualmente da obra *Partida da Monção* (MP-USP). Possivelmente com o objetivo de vendê-la para o governo do estado de São Paulo, abre visitação na rua do Paredão, nº 22³⁶ (atual rua Xavier de Toledo, na parte lindeira ao viaduto do Chá) para convidados a 22 de dezembro e para o público no dia seguinte, sendo cobrado o valor 1\$000 para a visitação.³⁷ O local fica aberto ao público por três meses,³⁸ e, na ocasião, Almeida Júnior distribui texto explicativo sobre a obra:

Partida da Monção – os antigos paulistas assim denominavam a caravana que partia de Porto Feliz, descendo o Tietê para Cuiabá. As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palhas a simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas.

O quadro que ofereço à apreciação do público representa a partida desses heróis, que, depois da missa na igreja de N. S. Mãe dos Homens, acompanhados do padre, capitão-mor e povo embarcam no Porto Geral, recebendo na ocasião a solene bênção da partida.

Almeida Júnior

Percebe-se aqui a tentativa de incluir São Paulo como parte fundamental da história do país: a necessidade de ampliação do território nacional, a existência dos homens fortes do interior, prontos a executar esse bem pátrio, reforçando o mito do bandeirante desbravador.

Em relação à exibição de obras de Almeida Júnior, além das mostras na capital paulista, sobressaem-se as da Academia Imperial de Belas Artes, na Escola Nacional de Belas Artes, a participação do artista em edições do Salon Officiel des Artistes Français e, por fim, toma parte na delegação brasileira, na mostra Colombiana, da Exposição Internacional das Artes, Indústrias Manufatureiras e Produtos do Solo, das Minas e do



José Ferraz de Almeida Júnior
Partida da Monção, 1897
óleo sobre tela, 390 x 640 cm
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Mar. Esta ocorreu em Chicago em 1893, na qual o artista obteve medalha de ouro pelas obras apresentadas (*Descanso do modelo*, *Caipiras negaceando* e *Leitura*).

Pela descrição das atividades desenvolvidas, percebe-se que há todo um trabalho de Almeida Júnior junto aos órgãos da imprensa – na época uma atividade incomum – mandando notícias (o que atualmente denominamos *releases*). Além disso, o pintor distribuía convites para personalidades a fim de que participassem dos *vernissages*, visitava as redações,³⁹ e anunciava os eventos por ele organizados e, igualmente, chamava a atenção para os trabalhos de seus alunos, notadamente para as obras de Pedro Alexandrino.

Muitos pintores tinham como principal forma de sustento a produção de retratos, grande parte dos quais era feita a partir de fotografias. Nesse gupo incluem-se o próprio Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva e Benedito Calixto. Oscar Pereira da Silva executou também muitas cópias de pinturas de mestres europeus para o governo do estado de São Paulo, telas que eram sempre expostas antes da entrega (Tarasantchi, 2006: 45)⁴⁰ e recebeu, como outros colegas do período, encomendas para decorar palacetes, como a Vila Penteadado;⁴¹ igrejas, como as de Santa Cecília (pinturas em duas das capelas laterais e sua cúpula) e Nossa Senhora da Consolação (tríptico mais um painel e ainda uma Santa Ceia); a Escola Politécnica (pintura atualmente destruída), além do teto *foyer* do Teatro Municipal, com três painéis cujos temas representam as artes (Tarasantchi, 2006: 59). Almeida Júnior anteriormente decorara o teto da antiga igreja da Sé, *São Paulo a caminho de Damasco*,⁴² e o Salão Paulicéia. Benedito Calixto, por sua vez, pintou uma série de painéis para a Igreja de Santa Cecília (1909) e para a Igreja Nossa Senhora da Consolação (1918).

Com o caminho aberto, outros artistas realizam mostras em São Paulo

Resolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti. Logo após a minha chegada, inaugurei a exposição no belo salão do Teatro. Era a primeira de pintura que se realizava no Pará, como foi a primeira, aquela que eu havia realizado em São Paulo [1892], iniciando assim nos dois Estados o movimento artístico que hoje é tão grande.

Antônio Parreiras, *História de um pintor contada por ele mesmo*

Ao que tudo indica, as relações entre os artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro começam a se estreitar a partir de 1895, porquanto vários pintores residentes na capital efetuam exposições na cidade, não sendo recíprocas ainda as oportunidades de inserção dos paulistas na Cidade Maravilhosa, ao menos em exposições individuais. É possível ressaltar alguns contatos levados a efeito, como os de Pedro Alexandrino com Parreiras – que expõe individualmente no ateliê do paulistano, como foi citado anteriormente, e em vários outros eventos na cidade, ao menos entre 1892 e 1923; a amizade entre Almeida Júnior, Belmiro de Almeida e Henrique Bernardelli;⁴³ ou a participação de membros de outros estados em certames na cidade, como Castagneto, Aurélio de Figueiredo, Georgina de Albuquerque e Lucílio de Albuquerque, Batista da Costa, Pedro Peres, Eliseu Visconti, Helios Seelinger e Henrique Bernardelli, por exemplo.⁴⁴

No Rio de Janeiro, a possibilidade de encomendas no âmbito público possivelmente era bem maior que na acanhada São Paulo do período e, no planalto, muitas vezes a iniciativa particular teve papel preponderante, sendo a cidade, na virada do século XIX para o XX e no início desse século um bom local para reunião de conjuntos de obras – ainda que em lugares improvisados e voltadas exclusivamente para vendas, o que muitas vezes atraiu pintores e escultores de outros estados ou mesmo incentivou a organização de mostras com artistas de outros países, como as de arte espanhola organizadas por Jose Pinello Llul em 1911, 1913 e 1914;⁴⁵ e por Villa y Prades (1912); por Paulo Forza (1911, 1912, 1919); além das levadas a cabo por Vincenzo Mancusi,⁴⁶ Flavio Giosi (1913), Gustav Van Erven (1912), L. Bueno (1915), Eugênio Fornells (1919), Cipriano Manucci (1920), Willy Rogers (1917), André Brulé (1918), Carlos Micheletti (1925), João Martina (1926), Jean Saviloff (1928), Theodor Heuberger (1924 e 1929). Há um maior número de coletivas trazidas por estrangeiros a partir da década de 1910. Algumas são efetivadas mesmo no período da Primeira Guerra Mundial, o que poderia ser uma estratégia para retirar obras da Europa e possibilitar a sobrevivência dos artistas, dadas as condições econômicas do Velho Continente naquele momento, além de ampliar os mercados consumidores; as freqüentes viagens da aristocracia aumentaram o gosto pelos objetos ditos finos e pelas obras de arte de origem européia.

Outro fenômeno que ocorre é o empreendimento de eventos por *marchands* que posteriormente instalam galerias na cidade: Jorge de Freitas organiza uma primeira mostra em 1912 e inaugura galeria em 1923, mesmo ano em que Henri Blanchon apresenta pela primeira vez na cidade um conjunto de obras de Rosa Bonheur, Boudin, Courbet e Corot, entre outros, montando galeria depois de quatro anos.⁴⁷

Dos estrangeiros, há que se destacar as individuais efetuadas por diversos pintores, como os irmãos Augustin Salinas e Pablo Salinas (1910, 1911, 1912, 1917 e 1919),⁴⁸ Luiz Graner y Arrufi (1912, 1913, 1920, 1926 e 1929), Gabriel-Marie Biessy (1909 e 1913), Mina Mee (1905, 1909) e Enrique Martinez Cubells y Ruiz (1923), todos com obras no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com datas de realização ou entrada para o acervo muitas vezes próximas das datas em que tais artistas estiveram na cidade.⁴⁹ Observa-se, portanto, que a estratégia exposicional direcionava-se oferecer obras às coleções privadas e, em escala mais distinta, às públicas.

O papel desempenhado pelas práticas de José Ferraz de Almeida Júnior, ainda no último quartel do século XIX, é muito importante. A decisão de se fixar na capital do estado de São Paulo e não voltar para o ambiente de corte do Rio de Janeiro quando retorna da Europa após período de estudos, aponta que o pintor intuía poder ser mais um na capital do império, enquanto na capital do estado tinha chances de ser considerado um grande pintor e, quiçá, ter grande número de encomendas de particulares e viver de maneira larga. Segue em parte seu exemplo Oscar Pereira da Silva, que, mesmo tendo nascido no Rio, fixa residência em São Paulo no retorno da Europa, em 1896.⁵⁰

Espaços diversificados para exposição

As várias mostras ocorriam em locais muitas vezes improvisados, como salas alugadas pelos próprios artistas ou cedidas pelos proprietários, casas comerciais, clubes, bancos, hotéis, teatros, cinemas, redações de jornais e revistas, associações comerciais, de classe e culturais, câmaras de comércio, casas fotográficas, instituições de ensino, cafés, confeitarias, salões de chá, livrarias, papelarias e casas de molduras, por exemplo.⁵¹ Normalmente, as mostras eram levadas a cabo em locais na região do Triângulo Histórico – formado pelas ruas São Bento, XV de Novembro e Direita –, e as obras eram apresentadas com frequência seguindo os padrões dos salões e das feiras universais, dos quais participavam vários membros da classe artística brasileira. Tal modelo trazia obras de diferentes tamanhos cobrindo quase toda a extensão da parede, servindo as molduras como elemento unificador. Tecidos e plantas ornamentais completavam o cenário.

Grande parte das exposições contava com um número considerável de visitantes e de vendas, e muitas eram organizadas pelos próprios autores das obras – desde a escolha

do local, montagem das obras até a venda dos trabalhos. A comercialização das obras era um dos principais objetivos. Importante ainda era a possibilidade, a partir da apresentação pública, de se pleitear as cobiçadas bolsas de estudo para o exterior. Algumas vezes, também, ocorriam apresentações de obras feitas sob encomenda, para que o público pudesse conhecê-las antes que essas ocupassem o local de seu destino, em geral os gabinetes dos retratados; antes disso, porém, esses retratos eram expostos, quase sempre, em vitrines de lojas elegantes e nas redações dos jornais e das revistas.

Devido à quase inexistência de locais próprios para exposições, as mesmas ocorriam em diferentes locais, sem muitas restrições, conforme descrito acima: normalmente nas vitrines, em casas comerciais. Inicialmente esses espaços ficavam concentrados principalmente nas ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, sendo que cada rua possuía, grosso modo, peculiaridades.



Rua XV de Novembro, em 1916. Fotografia de Guilherme Gaensly (Vera Maria de Barros Ferraz, *Imagens de São Paulo*, p. 139)

A rua XV de Novembro concentrava o comércio mais elegante e sofisticado, as redações dos principais jornais e revistas, alguns dos mais importantes estabelecimentos bancários, locais com atividades de lazer e pontos de encontro, considerada por alguns a principal rua do Triângulo.⁵² A rua Direita⁵³ era a mais larga do conjunto, o que de certa maneira lhe conferia um ar mais cosmopolita, e a rua São Bento,⁵⁴ a mais comprida e estreita, concentrou no período grande número de casas comerciais que apresentavam mostras, além dos principais hotéis da cidade.



Rua São Bento, em 1902.
Fotografia de Guilherme
Gaensly (Vera Maria de Barros
Ferraz, *Imagens de São Paulo*, p. 94)

Talvez para minimizar a impressão de espaços extremamente adaptados, algumas das montagens do período caprichavam na ambientação espacial, tingindo tecidos para forrar paredes, utilizando tapetes e plantas ornamentais ou efetuando reformas com o intuito de melhorar a iluminação e a aparência geral, tentando se aproximar, na medida do possível, de modelos de salas de exibição presentes em museus estrangeiros, como o Louvre. É o que faz Antônio Parreiras na exposição que realiza nos fundos da Confeitaria Castelões, em julho de 1904: traz do Rio de Janeiro “artísticos”, para forrar e decorar as paredes da confeitaria, com o auxílio de Rômulo Bonanni.⁵⁵ Ou ainda a reforma feita na Casa Mascarini para abrir a terceira mostra de arte espanhola organizada por Jose Pinello Llul, em janeiro de 1914, sendo o salão “caprichosamente preparado, tendo sido muito bem dispostas as telas”.⁵⁶ Pode ser citada também a organização do Salão da Casa Editora O Livro na rua Boa Vista, por ocasião da mostra de Túlio Mugnaini em 1919.

Espaços utilizados com grande frequência ao longo de todo o período estudado foram a Casa Garraux, a sede do jornal *Correio Paulistano*, a Fotografia Henschel, a Casa Volsack,



Rua Direita, em 1916. Fotografia de Guilherme Gaensly (Vera Maria de Barros Ferraz, *Imagens de São Paulo*, p. 139)

a Casa Paul Levy, o Banco União, a Confeitaria Paulicéia e o Salão Progredior, a Casa Aguiar, a sede do jornal *O Estado de S.Paulo*, o Clube Internacional, o Liceu de Artes e Ofícios, o Banco Constructor, a Galeria de Cristal (ou Galeria Werbendoerfer), a Casa Verde, a Casa Bevilacqua, a Rotisserie Sportsman, a Casa Aurora, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Grande Hotel, a Casa Freire, o Salão Mascarini (ou Casa Mascarini), a Casa Di Franco, a Casa Mappin, o Palacete Prates, a redação da revista *A Cigarra*, a Casa Editora O Livro, o Clube Comercial, a Câmara Portuguesa de Comércio, a redação da revista *A Vida Moderna*, o Teatro Boa Vista, o Cinema Central, a Galeria Artística, a Casa Metrópole, a Casa Byington, a Casa Sotero, a Galeria Jorge, o Palacete Palmares, a antiga Delegacia Fiscal, o antigo Edifício do Correio, a Galeria Blanchon e o Palácio das Arcadas.⁵⁷

Esses locais muitas vezes não apresentavam eventos artísticos por um período prolongado. Normalmente desenvolviam tais atividades em determinadas épocas, sendo raros os casos de longevidade de atividades expositivas, salvo a Casa Garraux, a sede

do jornal *Correio Paulistano*, a Casa Paul Levy, o Liceu de Artes e Ofícios, a Casa Verde e a Casa Aurora. Muitas casas também tinham uma existência curta, alguns dos endereços localizados serviram para mais de um estabelecimento e sediaram, em cada época, exposições diferentes, como o número 89 da rua São Bento, onde funcionaram a Casa Costa Ferreira e a Rotisserie Sportsman.

Foram utilizados para a realização de certames apenas durante o final século XIX: a Galeria de Fotografia Henschel, a Fotografia Alemã, a Casa Steidel, a Casa Apollo, o Instituto Bacteriológico, o Banco de Crédito Real e o Banco União,⁵⁸ instituição financeira que funcionou na última década do século XIX e que tinha, entre os seus integrantes, o arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que era o responsável pela carteira imobiliária. Nesse período, o arquiteto participou de projetos grandiosos e dedicou-se à construção de “palacetes” para as classes mais abastadas (Lemos, 1993: 37).

Até aproximadamente 1910 ocorreram eventos nos seguintes locais: a Associação Comercial, a Casa Aguiar, a Confeitaria Castelões,⁵⁹ o Banco Constructor, a Galeria de Cristal (ou Galeria Werbendoerfer), a Livraria Laemmert, Altos de São Paulo, a Casa Nardelli, a Casa Cabra e a Sociedade Paulista de Agricultura. Muitos desses locais, já possuíam salas mais amplas, de alguma maneira organizadas para a exibição de obras artísticas.⁶⁰



Exposição de J. Carlos na sede da revista *A Cigarra*, em 1914 (*A Cigarra* (15), dez. 1914)

A partir de 1910, começam exibir obras a Câmara Italiana de Comércio, os hotéis – como o Grande Hotel, o Diniz, o Majestic e o Royal –, o Cine Radium, o Palacete Martinico, o Instituto Histórico e Geográfico, a Casa Rosenhain, a Casa Freire, a Casa Mascarini, a Casa Vanorden, a Casa Verde, a Casa Editora O Livro, a Casa Aurora, o Mappin e o Palacete Prates. Os órgãos de imprensa *São Paulo Imparcial*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna* e a *Revista Feminina* começam igualmente a expor trabalhos em seus recintos a partir de

1916, enquanto o *Correio Paulistano*, *O Estado de S.Paulo* e *A Gazeta* anteriormente já disponibilizavam espaços para mostras. Os teatros Avenida, Boa Vista e o Municipal aparecem como espaços expositivos após 1918, e o Clube Comercial de São Paulo a partir de fins de 1919.

Entre os estabelecimentos, há preferências no que expor. Nas associações de determinadas nacionalidades predominava a exibição de conterrâneos, como no Circolo Italiano (Giuseppe Perissinotto, Enrico Novelli e Torquato Bassi) e no Cercle Français (Gabriel-Marie Biessy, Berthe Worms e Henri Bernard), por exemplo. Nos hotéis, dava-se preferência para as exposições coletivas,⁶¹ muitas de estrangeiros, e nas redações das revistas, para a exibição de caricaturas.⁶² Todavia, alguns exploraram ao máximo as possibilidades de exibir seus trabalhos, nos mais diferentes lugares, muitas vezes com mais de um evento por ano.⁶³

Alguns dos pontos de exposição no início do século XX

Casa Garraux

Nas ruas de São Bento e da Imperatriz [atual XV de Novembro] é enorme o acervo de loja, e de armazéns, de casas bancárias, de estabelecimentos de todo gênero. [...]

Entrei ontem em uma casa de modas, a Mascote.

Atraíram-me a atenção bronzes de Barbedienne, expostos em uma vitrine interior.

Alguns eram reproduções dos que eu possuo, o hoplitodromo conhecido por gladiador Borghese, a Vênus de Milo, a Vênus de Salôna: outros eu ainda não conhecia, o menino da cesta, por Barrias; a bacante do cacho, por Clodion.

Que bronze adorável este; que verdade nos panejamentos! que morbidez suave de postura! No rosto o metal parece ter o emaciamento, a transparência fosca da pele viva. Os olhos como se cerram em um êxtase de volúpia... [...]

Em frente - a Casa Garraux, vasta Babel, livraria em nome, mas verdadeiramente bazar de luxo, onde se encontra tudo, desde o livro raro até a pasta de aço feita, passando pelo Cliquot legítimo e pelo cofres à prova de fogo.

Lá fui ver a exposição permanente.

Julio Ribeiro, *A carne*, 1888⁶⁴

Muitas obras foram expostas em vitrines de estabelecimentos comerciais, como as da Casa Garraux, cujo segundo endereço era na rua XV de Novembro, nº 40. Pelo material



Casa Garraux, na rua XV de Novembro, em 1916 (Pedro Cavalcanti & Luciano Delion, *São Paulo, a juventude do centro*, p. 121)

pesquisado, apenas uma mostra de pintura era de maior tamanho, a de Benedito Calixto (janeiro de 1904), apresentada no salão do segundo andar do estabelecimento; das outras vezes, apenas aconteceram exposições de obras nas vitrines.

Anatole-Louis Garraux inicia atividades no Brasil, ainda adolescente, em 1850, na firma de Baptiste-Louis Garnier, filial da Garnier de Paris, que funcionava no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor. Negociava livros, chapéus-de-sol, bengalas, remédios e charutos, posteriormente transformada a casa comercial foi transformada em livraria e papelaria, fornecedora da Casa Imperial (Barbosa, 1962: XXV). E entre 1859 e 1860, Garraux transfere-se para São Paulo, possivelmente enviado por Garnier, com o intuito de ampliar os negócios e talvez a área de atuação. Fixa-se junto à loja do livreiro José Fernandes de Sousa, conhecido como Pândega,⁶⁵ na rua do Rosário, nº 5.⁶⁶ Num primeiro momento, comercializa papéis de carta, penas, lápis, outros objetos de escritório e livros. Em 1860, instala-se definitivamente como filial da Livraria da Casa Imperial do Rio de Janeiro (Barbosa, 1962: XXVI), no endereço acima citado (espaço posteriormente ocupado pelo Café Girondino). No ano seguinte, transfere o estabelecimento para a parte térrea de um sobrado na praça da Sé, no começo da rua Direita – local estratégico para a ampliação dos negócios e de destaque no então pequeno centro da cidade, local de passagem, que atrai muito mais atenção que o antigo endereço. Em 1872, muda-se para a rua da Imperatriz (atual XV de Novembro), nºs 36-38,⁶⁷ em edifício com fachada de mármore,

ladeado por duas grandes vitrines que valorizavam ainda mais os artigos que exibia (Barbosa, 1962: XXVIII). Trata-se então de uma loja que comercializa extensa gama de mercadorias: não apenas livros e material de escritório, mas também tipografia, músicas, papelarias, alfaias, vitualhas, vinhos, conhaques, licores, champagnes, bombons, marrons glacês, perfumes, um grande empório de artigos importados, principalmente da França, o grande exemplo do que era moda, requinte e fineza. A Casa igualmente era responsável pela promoção de reuniões, saraus e tertúlias. Fazia ainda encadernações, douraões, carimbos de borracha, monogramas em alto-relevo; e cuidava de assinaturas de jornais e revistas estrangeiros.

Muitos artistas expuseram pinturas, especialmente retratos, em suas vitrines desde a década de 1870 até pelo menos 1929. De 1876 a 1883 foi dirigida por H. Michel, cunhado de Anatole Garraux, casado com Louise-Julie Michel. Posteriormente, passou a pertencer à empresa Fischer, Fernandes & Cia, entre 1883 a 1888. No ano de 1890, Anatole Garraux retornou para a França e transferiu a Casa para Alexandre Thiollier, também um francês emigrado para o Brasil e que trabalhava na loja desde 1871 (Barbosa, 1962: XXX). Contudo, as atividades comerciais, os produtos comercializados e as exposições perduraram por todo o período que a casa existiu. Thiollier associa-se a Charles Hildebrand, um alsaciano de Estrasburgo, responsável pela empresa a partir de 1883 até seu falecimento, em 1926. Ainda teve como sócio, desde 1912, Fausto Bressane, responsável pela liquidação da Casa Garraux em 1935 (Barbosa, 1962: XXXI).

Destacou-se pela regularidade com que expunha obras de artes em suas vitrines, que funcionavam possivelmente como um mostruário do trabalho de vários artistas. No dizer de Jorge Americano, o número 40 da rua XV de Novembro era ponto de encontro de vários cavalheiros, pois “as vitrinas de livros conferem cunho de intelectualidade a quem se detém sobre elas” (Americano, 1962: 228). Seus proprietários também costumavam organizar mostras de objetos variados, como bronzes artísticos, bronzes esmaltados, castiçais, relógios, porcelanas de Sèvres, cristais, espelhos, álbuns de capa de alabastro incrustada de prata, quadros, aquarelas etc., a exemplo de uma mostra empreendida em dezembro de 1890, segundo notícia do jornal *O Estado de S. Paulo* de 24 de dezembro daquele ano.

Sua vitrine foi a mais procurada naquele período, sendo muitos os retratos de autoridades apresentados, podendo ser destacados: o de Martim Francisco, na época secretário da Fazenda, executado por Almeida Júnior em 1892; o realizado por Oscar Pereira da Silva do tesoureiro do *Correio de São Paulo*, encomendado por amigos deste em janeiro de 1904; e ainda o do senador José Alves Rubião Júnior, em março de 1915, e o de Pedro A. R. Aranha, em março de 1916; Carlo De Servi, com o retrato de Jorge Tibiriçá, em janeiro de 1905, o do bispo José de Camargo Barros e o do poeta Mucio Teixeira, ambos em

junho de 1905 e o de Carlos Botelho, secretário da Agricultura, em agosto de 1905; Berthe Worms com o retrato de Jorge Tibiriçá, em abril de 1907, destinado ao salão de honra do Ateneu de Jaú e do Marechal Foch, busto em tamanho natural, em janeiro de 1919; Alberto Federman com o retrato do escultor Giulio Starace, em dezembro de 1913, e o de Franklin Piza, 4º delegado auxiliar, em maio de 1914; Távola com o retrato de Afonso d'Escragnolle Taunay, em dezembro de 1919.

A Galeria de Cristal ou Galeria Werbendoerfer

Projeto do escritório Ramos de Azevedo, feito por Maximiliano Hehl, elaborado para o comerciante alemão Christiano Werbendoerfer, foi inaugurada em 1900 como uma passagem de pedestres com cúpula de ferro e vidro, piso de mármore, composta por fileiras de loja, indo da rua XV de Novembro até a rua Boa Vista. Um lugar para ver e ser visto, inspirado nas galerias e passagens européias, só que de proporções modestas. Tinha 19 metros de frente para a rua XV de Novembro e 18,8 metros para a rua Boa Vista, com 4,5 m de passagem – 74 metros de extensão, 16 metros de altura, cobertura de cristal, com quinze arcos preenchidos com vidro. Possuía 36 lojas no térreo e 54 escritórios no primeiro andar. Por ocasião da inauguração, foi realizada uma quermesse, com fonógrafos e banda de música, evento promovido pela Associação das Senhoras Paulistas.⁶⁸ Existiu até 1916.

Em seu interior, estabelecimentos diversos como “livrarias, modas, cafés e quinquilharias” (Americano, 1962: 33). No hotel Boa Vista, no interior da galeria, Giuseppe Amisani utilizou um de seus quartos (o de nº 62) como ateliê durante uma estada em São Paulo (1912 e 1913) (Rossi, 2001: 57, 70 e 127). Foram feitas exposições dos seguintes artistas nas suas dependências: Antônio Ferrigno (1900 e 1901), Victor Dubugras e Oscar Pereira da Silva (1905), Peregrino de Castro (1906), Augusto Grossi e Augusto Crotti (1908).



Vista externa da Galeria de Cristal, em 1902
(Heloisa Barbuy, *A cidade-exposição*, p. 207)

Outros locais

A Casa Mascarini, localizada na rua São Bento, nº 85 – 1º andar –, foi por um período considerada uma “*galerie d’art*”.⁶⁹ Os proprietários foram atuantes no planejamento ou cessão de espaço entre 1912 e 1918, organizando exposições individuais e uma coletiva.⁷⁰ Para a exposição de Arte Espanhola de 1914, organizada por Jose Pinello Llul, foram disponibilizadas quatro salas. O edifício foi então “completamente remodelado, embelezado e iluminado à luz elétrica”, conforme mencionado anteriormente,⁷¹ apresentando aspecto diverso em relação aos certames anteriores.



A Casa Verde, cerca de 1915 (A Cigarra (23): 47, 6 jul. 1915)

A Casa Verde, situada na rua São Bento, nº 56, era um misto de oficina de tapeçaria, ornamentação e artigos de decoração, em cujo interior foram montadas diversos eventos artísticos por um longo período de tempo, de 1902 a 1926, com a exibição de muitas das obras nas vitrines, sendo várias de artistas espanhóis.⁷² A Casa Aurora, também na rua São Bento (nº 77), funcionava principalmente como molduraria. Exibiu obras por mais de dez anos, pelo menos entre 1905 e 1917, exibindo pintores nacionais e estrangeiros de passagem pela cidade.⁷³

Apresentação de obras em hotéis

O Grande Hotel, então situado na esquina da rua São Bento com o beco da Lapa (atual rua Dr. Miguel Couto), tinha entrada pelas duas ruas e ainda pela rua São José (depois rua Libero Badaró). Composto de três pavimentos e oferecendo serviços de correios e

telégrafos, seus salões eram utilizados como espaços para festas e, às vezes, como galeria de arte. Inaugurado em 1878, em edifício construído por Frederico Glete, com projeto de Von Puttkamer, era na época um hotel bastante luxuoso, com vestíbulo iluminado por candelabros, larga escada em mármore branco, boa cozinha, variada adega e serviço de qualidade superior (Rossi, 2001: 63). Foi o local onde o príncipe Henrique da Prússia, irmão do imperador Guilherme II, se hospedou, em 1885, e também Sarah Bernhardt, no ano seguinte.

Em dezembro de 1912 foi organizada uma mostra por Jorge de Souza Freitas, da Galeria Jorge do Rio de Janeiro – que posteriormente fundaria igualmente uma firma em São



Anúncio publicitário do Grande Hotel (A Cigarra (64): 15, 18 abr. 1917)

Paulo (1923) –, nos salões do Grande Hotel. Composta de 107 obras de representantes nacionais e estrangeiros, escolhidas nos ateliês dos próprios artistas, especialmente no caso dos residentes do Rio de Janeiro (Batista da Costa, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Ciardi, Pomezzi, Biva, Souza Pinto, J. Burgo, Plácido Chatelet, Enrico Vio, J. F. Machado e E. Cortez). Em março do ano seguinte, nos salões do hotel é a vez da mostrade Augusto Luiz de Freitas; e em agosto, a do pintor espanhol Ribas Prats. Em janeiro do ano seguinte, acontece a apresentação de conjunto de obras de arte espanhola, coordenada por Jose Pinello Llul, trazendo obras de A. Martinez, Enrique Martinez Cubells y Ruiz, Luiz Massiera, L. Menendez Pidal, E. P. de Valluerca, Guillermo Gomes Gil, J. Jimenez Aranda, Francisco Sacha.⁷⁴ Em 1920, é a vez de apresentar trabalhos de Carlos Crissi.

Outro hotel que realizou eventos congêneres foi o Majestic. Localizado também na rua São Bento, apresentou trabalhos de Vila y Prades (1912), uma coletiva de artistas italianos (1913) e outra de artes aplicadas (1913). Ainda na rua São Bento estavam localizados o Hotel Royal (com apresentação de pinturas do espanhol Jose Bermudo, 1913) e o Hotel

Diniz (que exibiu trabalhos do francês Aracgtibgy). No final da década de 1920, o Hotel Esplanada cede ambientes para mostras de pintores italianos e de Nicolina Pinto do Couto e Rodolfo Pinto do Couto. Na década seguinte, sedia o I Salão de Maio (1937).

Outros espaços utilizados

A Casa Freire, propriedade de José da Cunha Freire (que, além de comerciante, era colecionador de arte), comercializava louças, livros e objetos de arte. Localizada na rua São Bento, nº 34B, organiza exposições desde 1912.⁷⁵ A partir de 1920, Cunha Freire começa a investir na intermediação da obra de arte, inaugurando em julho daquele ano



Vista do salão da Casa Editora O Livro (*A Cigarra* (164), 15 jul. 1921)

a “Padaria Espiritual”, seção especial para a divulgação de “trabalhos literários e obras de arte de autores notáveis” (Rossi, 2001: 72), apresentando exibição coletiva permanente de artistas estrangeiros e nacionais. Outro ponto importante para certames é a Casa Editora O Livro – propriedade de Jacinto Silva –, espécie de centro de reuniões, bate-papos e conferências. Situava-se na rua Boa Vista, nº 38B, e, em setembro de 1919, inaugurou um salão permanente, o Salão d’O Livro, com trabalhos enviados da Itália pelo pensionista Túlio Mugnaini.⁷⁶ Possuía outro endereço, na rua XV de Novembro, nº 32, onde também foram expostas obras.⁷⁷ Por cerca de dez anos teve um funcionamento relativamente contínuo, apresentando a produção de representantes mais acadêmicos e outros mais jovens.

Funcionavam ainda como local para mostras, de menor ou maior porte, o Liceu de Artes e Ofícios, um dos melhores espaços configurados para mostras artísticas;⁷⁸ o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que ofereceu salas entre 1910 e 1913.

Nessa lista, entram também a Escola de Comércio Álvares Penteado e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras São Bento (contígua ao mosteiro de São Bento), o Palacete Prates (de 1915 a 1919), os teatros (Municipal, Boa Vista), além de algumas salas que eram alugadas ou emprestadas, como salas e salões temporariamente vagos, cedidos ou alugados, especialmente na região central da cidade, sendo necessária, às vezes, a transferência no meio do certame para outra localidade.⁷⁹ Almeida Júnior já utilizara esse procedimento para expor *Partida da Monção* em 1897. Junto com os salões da rua São Bento, os da XV de Novembro foram bastante utilizados. No período após a Primeira Guerra Mundial, aproximando-se o fim da década, o incremento no número de mostras e de outros eventos parece crescente, conforme notícia abaixo transcrita:

A respeito de muitas coisas podemos duvidar se o nosso progresso tem sido real ou apenas aparente. [...] Mas, verdade seja dita!, sob os outros aspectos, o nosso progresso é evidente. Por exemplo, o gosto pelas artes. Não há muitos anos, as exposições só de longe em longe se realizavam e, muito a medo, cercadas de mil cautelas. [...] De mais de uma guardamos dolorosa visão: uma sala vazia e silenciosa, com muitos quadros pelas paredes, e, a um canto, martirizado por invisíveis algozes, pálido, nervoso, olhando para o alto como um São Sebastião convertido em paliteiro de flechas, o artista... Hoje, tudo mudado. As exposições sucedem-se, quase sem interrupção em largos períodos do ano, e todas têm público, e todas têm um público fino, inteligente, distinto, composto de amadores que voltam muitas vezes, e namoram as boas coisas, e discutem e denotam preferências e repulsas, e – o que é mais sério – compram.⁸⁰ (Sevcenko, 1992: 96)

Exposições coletivas

As primeiras mostras apresentadas na cidade ou eram individuais ou de pequenos grupos, como de professores e alunos que reuniam trabalhos para expor onde conseguissem um local, fosse este o próprio ateliê do mestre ou alguma das salas disponíveis na cidade. As iniciativas de exibir obras de um conjunto maior de pessoas parecem só ter surgido na cidade com relativa constância após a virada do século, talvez pela anterior falta de lugares para instalação, ou quiçá, pelo aumento do número de artistas atuantes e pelo despertar do interesse por parte dos colecionadores e da população em geral, ou, ainda, pelo incremento de algumas iniciativas públicas. Na primeira metade do século XX, várias foram as exibições denominadas de “primeiras exposições de Belas Artes”, sempre na tentativa de se criar um salão nos moldes do apresentado no Rio de Janeiro.

Segundo Boris Kossoy (Kossoy, 1980: 77), em 1885 foi organizada na cidade a Primeira Exposição Provincial de São Paulo, comparecendo ao evento os fotógrafos Henschel, Pedro Hoenen e Julio Durski. Porém, esta foi uma iniciativa isolada, cujas informações a respeito são escassas.

Exposição de Belas Artes e Artes Industriais ou Exposição de Belas-Artes Industriais (1902)

Até o presente, pelos estudos empreendidos por diferentes pesquisadores,⁸¹ esta parece ter sido a primeira mostra coletiva de relativa significância na cidade, com cerca de 800 trabalhos. Contou, além de pinturas e esculturas, com trabalhos de arquitetura e artes aplicadas (cerâmica, cutelaria) e ainda fotografia. Montada em edifício no largo do Rosário (atual praça Antônio Prado), de grandes dimensões e com dois pavimentos, foi inaugurada em 25 de junho, terminando em 14 de agosto.

Seus organizadores foram Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antônio Prado, Paula Souza, Carlos de Campos e Garcia Redondo, nomes proeminentes no cenário político, sendo alguns deles colecionadores. A comissão artística foi composta por Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Antônio Ferrigno, Benedito Calixto, prof. José Warth, engenheiro Miguel e, como secretário, Jonas de Barros, que fora discípulo de Almeida Júnior. Inaugurada com pompa e circunstância, com discurso de Freitas Valle e oferecimento de mimo ao presidente do estado, contou com mais de mais de 400 trabalhos, de autores nacionais e estrangeiros residentes no país. Dentre os vários expositores, destacam-se: Antônio Ferrigno, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, irmãos Servi, Galbianti, Jules Martin, Marzo, Lorenzo Petrucci, Amadeo Zani, Jonas de Barros. A exposição contou ainda com trabalhos de Maria Eliza Arruda e duas esculturas de De Chirico. A iniciativa não teve grande sucesso de público e vendas e a cidade teria que esperar alguns anos para outro ganhar empreendimento desse porte. Dois trabalhos de Oscar Pereira da Silva, atualmente pertencentes à Pinacoteca do Estado de São Paulo,⁸² participaram desse certame: *Escrava romana* (c. 1894)⁸³ e *Criação da vovó* (1895).⁸⁴

Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes (1911)

A Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes pode ser considerada de fato a primeira iniciativa de um grupo a atrair expositores de vários pontos do país para exporem em São Paulo. Teve lugar em seis salas e galerias do pavimento superior do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (atual Pinacoteca do Estado de São Paulo), de 24 de dezembro de 1911 a 31 de janeiro de 1912, e permaneceu aberta todos os dias, com entrada paga.

Inicialmente, seria instalada no ginásio do Colégio de São Bento – térreo com um salão de 20 metros de comprimento por 12 de largura, iluminado por clarabóias e contaria ainda com quatro salas menores. Mas, com o agigantamento da iniciativa seria necessário um espaço maior, mesmo que fora do Triângulo Histórico, o que implicava em dificuldades de atrair o público.⁸⁵ Contou com seções de pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, e participação de membros de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo extensamente noticiada pela imprensa paulistana. Ao que tudo indica, partiu da iniciativa do pintor Torquato Bassi, que pretendia desde aquele momento a criação de uma exibição



Grupo de pessoas que assistiu a inauguração da I Exposição Brasileira de Belas Artes: ao centro, na primeira fila, Albuquerque Lins, então presidente do Estado. Do lado direito, Gabriel Dias da Silva, presidente da Câmara Municipal; Altino Arantes, secretário do Interior; Raimundo Duprat, prefeito municipal. Do lado esquerdo, monsenhor Benedito de Souza; Paula Salles, secretário da Agricultura, e Washington Luiz, secretário da Justiça e Segurança Pública. De pé, Carlos Guimarães, Tiburtino M. Pestana, Passalacqua, Lacerda Franco; Júlio Micheli, Sampaio Vianna, Adolfo Pinto e Amadeu Amaral, da Comissão Executiva da Exposição; Ramos de Azevedo, Gomes Cardim, A Cantarella, Nestor Pestana, Ricardo Severo, o pintor Torquato Bassi e o capitão Arthur Godoy, ajudante de ordem do Presidente do Estado (EXPOSIÇÃO de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*, 27 dez. 1911, p. 3)

anual de artes plásticas na cidade, nos moldes do salão carioca. O projeto caiu nas graças de importantes formadores de opinião, políticos e membros da elite local, e a equipe organizadora foi composta por Adolfo Pinto, presidente; João Maurício de Sampaio Vianna, vice-presidente; Júlio Micheli, tesoureiro; Amadeu Amaral, primeiro secretário; Augusto de Toledo, segundo secretário. O evento recebeu o apoio do jornal *O Estado de S.Paulo* e a abertura contou com a presença das mais destacadas autoridades da época.

Foram apresentados cerca de 400 trabalhos, sobressaindo os de Alfredo Norfini, Amadeo Zani, Antônio Parreiras, Arthur da Costa, Beatriz Pompeu de Camargo, Benedito Calixto, Benjamin Constant Neto, Berthe Worms, Carlos De Servi, Carlos Chambelland, Clodomiro Amazonas, Edgard Parreiras, Eleonora Krug Malfatti, Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, Lucílio de Albuquerque, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Joaquim Fernandes Machado, José Wash Rodrigues, Maria Luiza Pompeu de Camargo, Modesto Brocos, Nicolina Pinto do Couto, Nicota Bayeux, Paulo do Valle Júnior, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Pedro Alexandrino, Pedro Weingärtner, Roque de Mingo, Torquato Bassi e Victor Dubugras.

As salas do Liceu, para melhor ambientação, tiveram suas paredes forradas com mais de 800 metros de aniagem marrom, tingidas para essa finalidade, pois, na ocasião não foi achado tecido colorido suficiente na cidade. As escadas e galerias foram ornamentadas



Vista de uma das paredes da I Exposição Brasileira de Belas Artes (EXPOSIÇÃO de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*, 25 dez. 1911, p. 3)

com “festões de folhagens e arbustos”, como em todas as inaugurações consideradas importantes no período. Na primeira sala, sobre o patamar da escada de acesso, foi instalada a seção de arquitetura (com desenhos, plantas, croquis, projetos, fotografias e maquetes). A grande sala contígua⁸⁶ e as três seguintes foram inteiramente utilizadas para a exibição de pinturas. Nas demais, foram expostos esculturas e trabalhos de artes decorativas.

Inaugura-se hoje, às 2 horas da tarde (e não à uma), a 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, instalada no andar superior do palácio do Liceu de Artes e Ofícios, na Luz.

[...]

As paredes estão todas forradas de aniagem marrom, tingida especialmente para esse fim.

É possível que haja ligeiros defeitos na colocação de alguns quadros; mas é preciso ponderar que várias centenas de trabalhos dessa ordem tiveram de ser colocados em quatro salas, que apesar de grandes não têm toda a largueza que seria necessária, nem se destinam especialmente a exposições de arte.

[...]

O prazo de que ela dispunha “oficialmente” para todo esse trabalho era muitíssimo diminuto, [...], devido a muitos tropeços de toda ordem, a começar pela falta, no mercado, de pano conveniente para forrar as paredes, o que obrigou a comissão a mandar tingir oitocentos metros de aniagem!

Aliás, os ligeiros defeitos a que acima aludimos ficarão em boa parte sanados, conforme ouvimos de um dos membros da comissão, pois esta já deu providências

a fim de se corrigir a iluminação proveniente das janelas.

À parte isto, o aspecto geral é ótimo.

A ornamentação das escadas e galerias, feita pela Casa Dierberger, com festões de folhagem e arbustos, é de muito bom gosto e contribui grandemente para aumentar o encanto do local. [...]⁸⁷

O evento contou com maciça campanha do jornal *O Estado de S. Paulo*, que tentava alcançar também periódicos cariocas, com o intuito de ampliar a divulgação do certame. Tanto é verdade que republica trecho de matéria publicada no *Jornal do Comércio*:

Era natural que fosse na capital de (ilegível) mais adiantado estado da República, naquele onde todos os empreendimentos têm tido a primazia e onde a iniciativa particular mais importante papel tem representado. [...] surgisse a idéia de uma exposição anual de arte, e que essa idéia tivesse realização imediata.

É a cultura da arte, o preço e a estima voltados aos artistas e às suas produções que melhor dão a medida do grau de civilização e da riqueza de um povo.

E a julgar pelo modo brilhante como o povo paulista se tem desempenhado de todos os empreendimentos em que se tem metido, podemos desde já augurar um grande êxito para a exposição que, brevemente se inaugurará na Paulicéia.⁸⁸

O periódico paulistano publica ainda em janeiro de 1912 que, em um mês, a mostra foi visitada por mais de quatro mil pessoas e mais de 60 obras foram adquiridas.⁸⁹ Cabe ressaltar as aquisições feitas pelo governo do estado e que hoje fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado: *Velha figueira*, 1910, de Maria Luiza Pompeu de Camargo, e *Quaresma (Petrópolis)*, sem data, de Batista da Costa. Ao que tudo indica, a pintura de Eliseu Visconti, *Maternidade*, considerada a mais valiosa, foi igualmente comprada após o evento. O valor exigido pelo pintor era maior do que as autoridades se dispunham a pagar e por isso houve um impasse. De qualquer maneira, a pintura faz parte do acervo da instituição e foi possivelmente adquirida em 1911.⁹⁰ Outras obras destacadas pela imprensa foram *Dolorida*, de Antônio Parreiras, e *Tristes pensamentos*, de Henrique Bernardelli, que expunha pela primeira vez na cidade.

Primeira Exposição de Arte Espanhola (1911)

A Primeira Exposição de Arte Espanhola, uma entre os inúmeros certames de estrangeiros que itineravam pela cidade, caminho entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, foi organizada Jose Pinello Llul⁹¹ e teve sua passagem por São Paulo incentivada por Rodolfo Bernardelli, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes – onde a exposição fora apresentada anteriormente –, pois o escultor afirmara que as chances de negócios na capital paulistana eram bem grandes.

Organizada em duas pequenas salas do pavimento térreo do edifício do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 24 ou 25 de dezembro de 1911 a 20 de janeiro de 1912, paralelamente à Primeira Exposição Nacional de Belas Artes,⁹² mas com a entrada gratuita. Apresentou 94 trabalhos, sobressaindo as obras do próprio Pinello, de Francisco Pradilla y Ortiz, de Moreno Carbonero, de Luiz Jimenez, de Frederico Godoy, de Jose Arpa, de Vicente Barreira, de Garcia e Rodriguez, de Martinez Abade, de Pedro Sanchez, de Jose Tapiró e de Villegas. Os resultados positivos e as vendas efetivadas inspiram Pinello a excursionar novamente pela cidade, em 1913 e 1914,⁹³ sempre com obras de artistas espanhóis com os quais mantinha contato. Na ocasião, Altino Arantes, então secretário do Interior adquire para a Pinacoteca do Estado de São Paulo as pinturas *Loucuras de amor*, de F. Pradilla; *D. Quixote e Sancho Pança*, de Moreno Carbonero; e *Gado*, de E. P. de Valluerca. Como contrapartida, Pinello oferece à Pinacoteca o quadro *Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Saragossa*, de Olivier Aznar.

Segunda Exposição Brasileira de Belas Artes (1913)

Esse evento, que pretendia dar continuidade, em São Paulo, às exposições coletivas, no modelo salão de belas artes, inicialmente seria realizado no fim de 1912, mas devido a uma série de problemas organizacionais, só foi possível de ser realizado a partir de 12 de janeiro do ano seguinte, em salas do segundo andar do edifício do Liceu de Artes e Ofícios. Da comissão executiva participaram: Ramos de Azevedo, Augusto de Toledo, Nestor Pestana, Ricardo Severo e Joaquim Morse.

Menor que a anterior, também teve menor impacto (o que talvez tenha provocado a interrupção da iniciativa). Foram apresentados 257 trabalhos, divididos em três seções: 210 pinturas de 54 pintores, 42 esculturas de 9 escultores, e cinco fotografias e desenhos relacionados com arquitetura. Destaque para: Antônio Parreiras (*Fim de romance*),⁹⁴ Oscar Pereira da Silva, Eliseu Visconti, Batista da Costa, Lucílio de Albuquerque, Pedro Weingärtner, Carlo De Servi, José Wash Rodrigues, Nicota Bayeux, Alípio Dutra, Enrico Vio, Torquato Bassi, Alfredo Andersen, Alfredo Norfini, Giuseppe Perissinotto, Monteiro França, Pedro Alexandrino e Mário Ybarra de Almeida.

Exposição de Arte Francesa (1913)

Talvez esta tenha sido a primeira mostra sobre história da arte levada a cabo na capital paulista; contou com patrocínio do governo do estado de São Paulo, do governo francês e do Comité France-Amérique, sendo uma iniciativa de Bittencourt Rodrigues e Ricardo Severo. Tratou-se especialmente de uma exposição com finalidade pedagógica, além dos objetivos comerciais,⁹⁵ muitas obras permaneceram na cidade após terem sido adquiridas pela elite local. Os preparativos se iniciaram em fevereiro de 1913 e o evento foi inaugurado em 7 de setembro em diversas salas do andar superior do Liceu de Artes



Exposição de Arte Francesa: aspecto de uma das salas (possivelmente a que foi adaptada para o funcionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo), com pinturas e esculturas, em um arranjo típico de Salão de Belas Artes (100 Anos da Pinacoteca, p. 21)



Exposição de Arte Francesa: aspecto de uma das salas com mobiliário, tapeçarias, objetos para decoração e fotopinturas (100 Anos da Pinacoteca, p. 21)



Inauguração da Exposição de Arte Francesa. Na entrada do Liceu de Artes e Ofícios: Ramos de Azevedo; o ministro francês, sr. Lalande; do comitê France-Amerique, sr. Louis Hourticq; jornalistas e Altino Arantes (A Vida Moderna (186), 11 set. 1913)

e Ofícios,⁹⁶ com ampla divulgação pela imprensa e *vernissage* contando com a presença das principais autoridades do período. Foi dividida em três seções:

. Arte retrospectiva: história da arquitetura e das artes plásticas francesas dos séculos XVIII e XIX; arquitetura românica e gótica, arquitetura feudal; arquitetura renascentista. Composta por fotopinturas, fotografias e gravuras.

. Belas Artes: obras de pintores, escultores e arquitetos franceses do período, num total de 255 artistas, entre os quais Carpentier, Darien, Rodin, Louis Convers e Gabriel-Marie Biessy. Todas as obras dessa seção estavam à venda.

. Artes decorativas: 786 peças entre *gobelins*, jóias, frascos de Lalique, bronzes e mármore de *Susse*, grupos e estatuetas de Hébrard, tapeçarias de Braquenie, móveis de Jansen, metais de *cristofle*, cristais de Baccarat, porcelanas de Sèvres. Todos os produtos igualmente estavam à venda.

O certame compreendeu ainda uma série de atividades musicais no próprio recinto da exposição e conferências sobre a arte francesa proferidas por Luiz Hourticq (inspetor de Belas Artes), em duas séries. A primeira, denominada pelos franceses de *conferences promenades* (para nós, em termos atuais, visitas orientadas), constituiu-se de explicações (em francês) nos próprios recintos do Liceu. A segunda, seis conferências proferidas no

Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (na rua Benjamin Constant), com fins educativos versavam sobre: “Caracteres gerais da arte francesa”, “As grandes catedrais da França”, “Os castelos de Loire”, “Versailles”, “O estilo Luís XV” e, por fim, “A paisagem no século XIX”.⁹⁷

Ficaram na cidade de São Paulo, como patrimônio do estado, as reproduções, fotografias e modelagens, com o objetivo de formar um museu permanente de história da arte francesa. Esse acervo foi incorporado à Pinacoteca por ocasião da reabertura da mesma, em 8 de dezembro de 1913, após reforma das salas que a abrigavam. Na atualidade, fazem parte apenas da documentação da instituição, e não integram mais o acervo artístico da instituição.

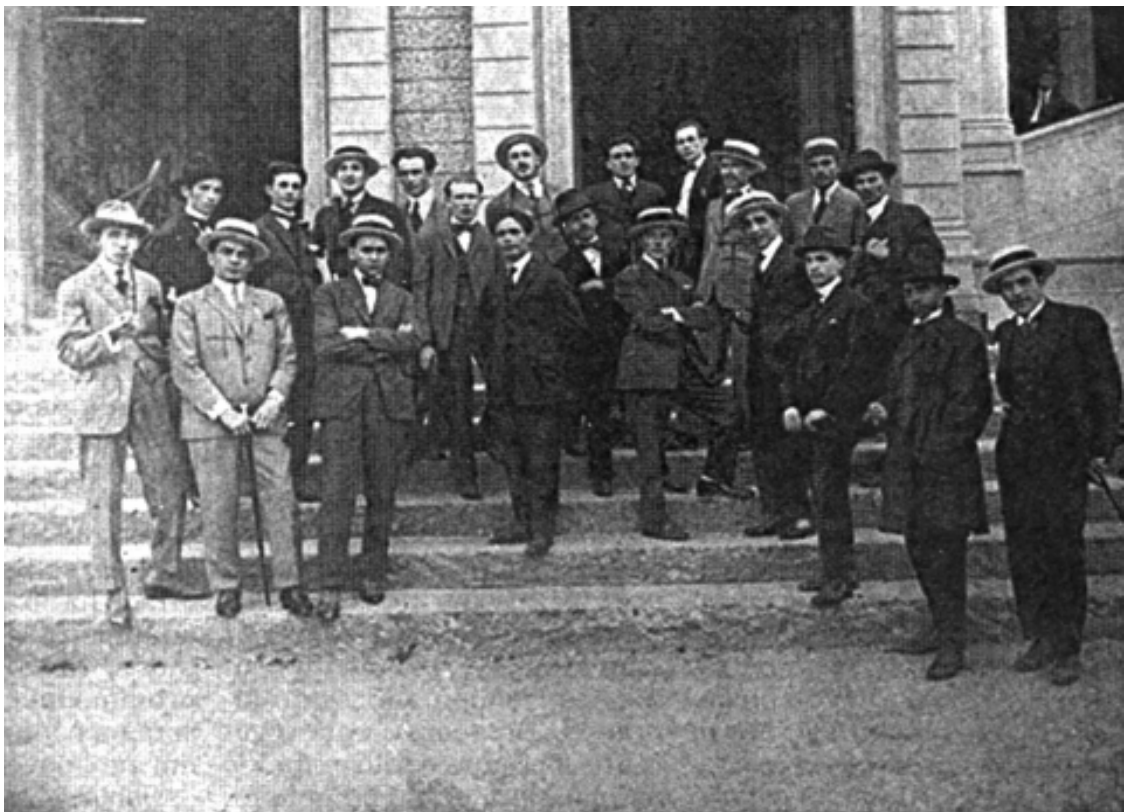
Dado importante a ser salientado é o relativo sucesso que mostras de arte francesa sempre fizeram na cidade, situação que se repete até na atualidade. No período aqui abordado, elas eram organizadas pelos galeristas, em casas comerciais, como a que foi montada na Casa Paul Levy (1913), ou a que foi instalada no Liceu de Artes e Ofícios, organizada pelas casas J. Allard & Boussoud e Valadon & Comp., com obras predominantemente relacionadas ao realismo burguês e à arte pompier (1912); e, aquela que talvez seja considerada a mais importante, sediada no hall Teatro Municipal em 1918, sob o patrocínio da legação francesa no Brasil e que contou com obras de Laurens, Bourdelle e Auguste Rodin, entre outros.⁹⁸ Seria esta uma estratégia de continuidade de dominação cultural atrelada a possibilidades certeiras de vendas?

Primeira Exposição Geral de Belas Artes (1922)

Uma nova tentativa de exposição geral de Belas Artes e, quiçá, com a periodicidade anual de um salão nos moldes do realizado no Rio de Janeiro é feita com a Primeira Exposição Geral de Belas Artes. Figurou como um dos eventos das comemorações estaduais do I Centenário da Independência, sendo inaugurada no dia 7 de setembro no Palácio das Indústrias – o que parece ter dificultado a visitação ao evento (diminuindo assim as possibilidades de venda), devido à localização considerada distante do centro, naquele período apenas o Triângulo Histórico era tido como espaço nobre. Contudo, o Palácio das Indústrias continuou a ser uma alternativa muito utilizada para eventos – apesar da distância e de ainda ser considerado um local de difícil acesso –, possivelmente por causa das dimensões do edifício, que permitia a reunião de um grande conjunto de obras.

Ao que tudo indica, a iniciativa coube à recém-criada Sociedade de Belas Artes de São Paulo, como tentativa de criar uma mostra com periodicidade anual, novamente, nos moldes do salão carioca.

Figuraram 270 trabalhos, sendo 242 pinturas e 28 esculturas. Entre os 54 pintores,⁹⁹ havia 35 brasileiros, 14 italianos, um grego, um francês, um suíço, um argentino e um japonês. Dos escultores, sete eram brasileiros, dois eram italianos e um era francês. Participaram os pintores: Adolfo Fonzari, Albertina Jardim, Américo Giusti, Angelo Simeone, Anita Malfatti, Benedito Tobias, Bernardino de Souza Pereira, Berthe Worms, Gino Bruno, Carlos Gomes de Oliveira, César Colasuono, Valdemar Belizário, Henrique Manzo, Enrico Vio, Cirilo Agostini, João Del Nero, Ernani Dias, Ernesto Quissak, Gastão Worms, Gentil Garcez, J. Gonçalves, Guido Vergani, José Wash Rodrigues, José Cordeiro, Geraneo Lorini, Helena Pereira da Silva, José Barquita, Leôncio Neri, Maria de Lourdes F. dos Santos, Marina Moraes Bucharth, Monteiro França, Natale Parisi, Juvenal Prado, Paulo do Valle Júnior, Paulo Rossi Osir, Pedro Corona, João Tonissi, Vicentina Taurisano, Vicente Corcione, Umberto Vigiani, Orlando Tarquini, Taymatus Sati, Enrico Tavolai, Toledo Piza, Romulo Lombardi, Sara Franconi, José Maria da Silva Neves, Tarsila do Amaral, José Perissinotto, Pedro Strina, Gianesi Pervínea, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva e Jorge Ziata. E os escultores: Antônio Brunelli, Humberto Cozzo, Lopes Figuera Filho, Herman Levy, José Cucé, João Batista Ferri, Regoletto Mettei, Sante Pavam, Umberto Del Debbio e Vicente Larocca. Os membros do júri foram: Ramos de Azevedo, Amadeu Zani, José Wash Rodrigues, Ricardo Severo e Enrico Vio. A comissão organizadora foi composta por: Vicente Larocca, Henrique Manzo, José Cordeiro, Pedro Corona e Valdemar Belizário.¹⁰⁰



Artistas da Exposição Geral de Belas Artes, em setembro de 1922, defronte do Palácio das Indústrias, ainda em obras (EXPOSIÇÃO mostra trabalhos dos dissidentes de 22, *O Estado de S.Paulo*, 20 mar. 2002, p. D3)

É importante salientar que, mesmo ocorrendo no mesmo ano que o festival da Semana de Arte Moderna, sua inauguração se inseriu dentro das comemorações do I Centenário da Independência e contou com uma gama variada de participantes – de Pedro Alexandrino a Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Tarsila, que não participara da Semana de Arte Moderna, toma parte do certame possivelmente a partir de indicação de Anita Malfatti. Enquanto Anita se coloca como discípula de Bischoff-Culm e Homer Bross – professores das estadas alemã e americana de aprendizado, excluindo Pedro Alexandrino dentre seus mestres –,¹⁰¹ o nome de Tarsila aparece atrelado no catálogo a Emile Renard, com quem a pintora estudara após sair da Academia Julian, entre 1921 e 1922, e igualmente a Pedro Alexandrino.¹⁰²

As obras apresentadas por Tarsila – na atualidade sua produção menos divulgada – foram em grande parte executadas durante viagem empreendida à Espanha em 1921, com toques impressionistas. Anita, por sua vez, não expõe as telas exibidas na tão atualmente propalada mostra de 1917 – embora sua pintura ainda apresente características do período anterior, como em *A chinesa* –, mas sim algumas obras que fizeram parte de sua individual apresentada em 1920, como *Vaporosa*.

Manifestaram-se sobre o evento *A Revista do Brasil* e, segundo Aracy Amaral, a revista *Klaxon*. O artigo da *Revista do Brasil* é bastante elogioso – retornando ao tema da tentativa de criação de um salão na cidade, da iniciativa proveniente dos jovens, com a criação da Sociedade de Belas Artes de São Paulo. Já o articulista da *Klaxon* considera o salão passadista, elogiando apenas as duas artistas consideradas sempre modernistas, apesar de não levar em consideração que as pinturas apresentadas por Tarsila em muito se assemelhava a de outros pintores: “inaugurou-se o primeiro *salon* paulista. Ao lado da apetitosa feira de alexandrinos, catitas coisas: sargentinhos de Wash, vales do sr. Paulo do Valle que valem alguma coisa, roças do sr. Paulo Rossi etc. Só falta o Carlito, sim, o Benedito Calixto de Santos [...] Compensações. Duas grandes notas de arte – Anita Malfatti e Tarsila do Amaral”.¹⁰³ A matéria, em tom de chacota, apesar de considerar a iniciativa louvável, critica uma série de pintores e exalta as duas mulheres símbolos do primeiro modernismo brasileiro, sem no entanto se aprofundar no detalhamento das obras apresentadas por cada grupo. Dois pesos e duas medidas...

No geral, o evento teve pouca divulgação na imprensa e poucas vendas (cerca de trinta obras) (Tarasantchi, 2002: 51). Dos atuantes no meio artístico desde o século XIX, destaque para Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino e Berthe Worms. Em relação aos tipos de obras apresentadas, predominaram flores, naturezas-mortas, interiores, figuras, paisagens, cenas de gênero e retratos. A quantidade de obras por artista foi bastante variada: de uma a dezesseis, o que parece indicar que cada um escolheu o que de melhor possuía de sua produção naquele momento.

Primeira Exposição Geral de Belas Artes - Juventas Paulista (1925)

Em 1925, a situação não é diferente e a Juventas Paulista apresenta em julho desse ano a Primeira Exposição Geral de Belas Artes: pintura, escultura, arquitetura, gravura em água-forte e desenho. Realizada no Palácio das Indústrias (e, como sempre, foi dada a mesma justificativa para o sucesso parcial da exibição: a localização pouco privilegiada, distante do centro e de difícil acesso), recebeu grande contribuição de membros de origem italiana. Não tinha uma linha artística definida e, ao que tudo indica, agregaram-se ao grupo todos os artistas que se interessaram pelo evento. A comissão organizadora foi composta por Vicente Larocca, Roque De Chiaro e Alfredo Volpi. Do júri de seleção faziam parte José Wash Rodrigues, Henrique Cavalleiro (cuja maior atuação se dá no Rio de Janeiro), Nicola Rollo, Lourenço Petrucci e M. J. Moya. O conselho diretivo foi composto por: Alfredo Volpi, Arsênio Palácios, Bernardino de Souza Pereira, Carlos Callioli, Henrique Zucca, Humberto Cozzo, José Cordeiro, José Cucé, Orlando Tarquini, Pedro Corona, Roque De Chiaro e Vicente Larocca.¹⁰⁴

Com a participação de 31 artistas e exibição de 110 obras, estava dividida da seguinte maneira: seção de pintura – S. C. Barbosa, Manlio Benedetti, José Cordeiro, Roque De Chiaro, Pedro Corona, Vicente Corcione, Hugo Ferrari, S. G. de Francone, J. Gonçalves, Cesar Lacanna, Maria Luiza Pompeu de Camargo, Carlos Gomes de Oliveira, Natale Parisi, Bernardino de Souza Pereira, José Perissinotto, Toyomatsu Santo, João Sanchez, Angelo Simeone, Orlando Tarquini, Alfredo Volpi, Henrique Zucca; seção de aquarela – Esther Bessel, Paul Meytre, Sebastião Borges Nino; seção de desenhos – José Cordeiro, Roberto Lacombe, João F. Sanchez, Bernardino de Souza Pereira; seção de arquitetura – Carlos Dorfmüller; seção de artes decorativas: Nicola Satavale; seção de escultura – Humberto Cozzo, José Cucé, Matei Regoletto e Vicente Larocca.

Verifica-se então que, dentre os expositores, não há pupilos dos velhos mestres como Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva; não há a presença dos protegidos pelo Pensionato Artístico e tampouco dos participantes da Semana de Arte Moderna. Todavia, dentre esses expositores alguns participaram também da I Exposição Geral de Belas Artes de 1922.¹⁰⁵ As obras, segundo os nomes que constam no catálogo, são basicamente paisagens, algumas naturezas-mortas e cenas cotidianas (figuras e interiores, por exemplo). Na seção de arquitetura, apresentou-se a perspectiva de um palacete. Percebe-se que a união desses artistas pretende fortalecê-los e possibilitar que mostrem sua produção, apartados que se encontravam de iniciativas oficiais e do pertencimento de grupos da elite. É provável que tenha sido um empreendimento satisfatório, pois, segundo o jornal *O Estado de S. Paulo* “[...] o número de aquisições de telas, aquarelas, desenhos, mármore, gessos, bronzes, mosaicos destinados à decoração é também grande, o que em parte vem contribuir para o êxito da exposição [...]”.¹⁰⁶

I Exposição Geral de Belas Artes - Muse Italiche - Sociedade Italiana de Cultura (1928)

Uma nova tentativa de organizar um evento coletivo e com frequência anual foi a iniciativa empreendida pela Sociedade Italiana de Cultura – Muse Italiche – na também denominada “I Exposição de Belas Artes”. Como os dois eventos citados anteriormente, também foi sediada no Palácio das Indústrias, só que em maio de 1928.

O catálogo¹⁰⁷ do evento apresenta algumas peculiaridades em relação aos dos eventos anteriores, como a presença de publicidade de alguns estabelecimentos – como casas de comércio italianas, livraria, papelaria, casa de tintas e ateliês –,¹⁰⁸ possivelmente patrocinadores da exposição. O catálogo traz ainda informação a respeito dos membros das comissões, em que, ao lado das mais proeminentes figuras de ascendência italiana, estão presentes personalidades que já vinham atuando nos bastidores de diversos eventos relacionados ao campo da cultura desde ao menos a década de 1910, como Ramos de Azevedo, Freitas Valle e João Maurício Sampaio Vianna.¹⁰⁹

O júri foi composto por Ramos de Azevedo, Teodoro Braga, Francisco Leopoldo e Silva, Enrico Vio e Pedro Alexandrino, todos ainda atrelados ao ensino mais tradicional da arte. Outro diferencial do catálogo é a presença de uma página em que os objetivos da Sociedade são enumerados:

Muse Italiche

Sociedade Italiana de Cultura

Objetivos da *Muse Italiche*:

- . promover e patrocinar representações do teatro italiano;
- . organizar conferências literárias ou culturais em geral;
- . patrocinar eventos literários e artísticos;
- . difundir, a partir de publicações, o conhecimento dos melhores trabalhos da literatura italiana, e da vida de nossos mestres;
- . organizar concertos de música italiana;
- . patrocinar exposições de arte figurativa;
- . promover ou aderir a festas comemorativas de italianos ilustres;
- . patrocinar e divulgar as publicações literárias e artísticas meridionais;
- . fundar uma boa biblioteca de obras italianas;
- . desenvolver qualquer outra atividade que, não prevista neste programa, seja importante para a difusão da cultura italiana em nosso ambiente.¹¹⁰

Percebe-se já as possíveis potencialidades, a partir do enriquecimento de alguns membros da colônia italiana e do interesse em difundir sua cultura no meio local, em diferentes frentes.

Foram homenageados Pedro Alexandrino e Enrico Vio. Com cerca de cem artistas e um total de 388 obras,¹¹¹ contou, na seção de pintura, com obras de: Pedro Alexandrino, Luiz Andrioli, Aldo Bonadei, Sante Bullo, Rosário Bernaudo, Alberto Baroni, Inocêncio Borghese, Atílio Baldocchi, Torquato Bassi, Teodoro Braga, Cesare Casali, Ruggero Catizone Barone, Vicente Corcione, Bignaini Speranza Cavenago, Ricardo Cipicchia, Alexandre Comparini, Antonio De Stefano, João Del Nero, Ernani Dias, Jonas de Barros, Aladino Divani, Roque De Chiaro, Stefano Fantappié, Guiomar Fagundes Souza, Faguilmar, Adolfo Fonzari, Sara Franconi, Sereno Flor'Alba, Aníbal Fenoaltea, Ivan Gouseff, S. Hayashi, Kiyoji Tomioka, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Arnaldo Mecozzi, Vicente Mecozzi, Maria Marques, Cesare Marchisio, Lila Martins, Túlio Mugnaini, Aldorigo Marchetti, Henrique Manzo, Biagio Nicolini, Leôncio Neri, Pedro Pambianco, Lourenço Petrucci, Natale Parisi, Salvador Parlagreco, Candido Portinari, José Perissinotto, Gaetano Passetto, Joan Ponç, Eugênio Prati, Oscar Pereira da Silva, Helena Pereira da Silva, Antônio Quadrench, Antônio Rocco, Mário Reis Júnior, Felisberto Ranzini, Angelo Simeone, Franz Skaliks, Paulo Scaglia, João Sanchez, Miguel Samsigolo, Ionomatsu Sato, Bernardino de Souza Pereira, Henrique Távola, Orlando Tarquini, Enrico Vio, Paulo do Valle Júnior, Alfredo Volpi, Décio Vilares, Albert Waldenhall Schmidt, Gastão Worms, Jorge Ziata. A seção de escultura teve a participação de: Luiz Andrioli, Stefano Bottini, Francisco Busacca, José Cucé, Ricardo Cipicchia, Humberto Cozzo, Elio Di Giusto, João Batista Ferri, Pasquale Fosca, Materno Giribaldi, Antônio Gianni Amadeu, Vicente Larocca, Luiz Morrone, Lourenço Petrucci, Eugênio Prati, Luiz Ripamonti, Alfredo Staega. Uma seção intitulada adjunta (arquitetura, artes aplicadas e decorativas, ferro batido, entre outros) contou com os seguintes nomes: Stefano Bottini, Norua Bullo-Murani, Ida Chiarappa Samele, Alexandre Comparini, Anita Dazzi Falda, Oreste Fabri, Giacomo Garbarino, Américo Gigli, Maria Hirsch da Silva Braga, Henrique Jeziersky, Eugênio Stein e Ezio Sartini.

Quase cinqüenta por cento dos participantes era de origem italiana e, entre os brasileiros, pelo menos metade era descendente de italianos.¹¹² Sobressai a presença de Décio Vilares, artista radicado no Rio de Janeiro, e Candido Portinari, no ano em que recebe o Prêmio de Viagem Estrangeiro no Salão Nacional de Belas Artes, em um período em que sua obra está bastante centrada na confecção de retratos, como a pintura apresentada nesse evento, um retrato do pintor José Cucé. A maioria das obras exibidas era paisagens, tanto rurais quanto urbanas, além de naturezas-mortas, figuras e pouquíssimas obras alegóricas. Nenhuma pintura histórica foi apresentada. As obras, por artista, variavam de uma a seis nas seções de pintura e escultura. Na seção adjunta, Anita Dazzi apresentou um conjunto de 22 xilogravuras.

Galerias de arte: poucas e efêmeras

No Rio de Janeiro, a existência de galerias de arte remonta à década de 60 do século XIX, como a Galeria Rouquet, na rua do Ouvidor, conforme mencionado no capítulo anterior. Em São Paulo, as primeiras galerias de arte, como outros estabelecimentos da época, apresentam períodos de atividades breves e programação sazonal, embora muitas obras fossem vendidas nas exposições, mesmo nas organizadas pelos próprios artistas.

Em 1917, no 2º andar do edifício situado na rua São Bento, nº 22, é inaugurada a Galeria Artística por Belido Roberto Mendes, da Bellido & Comp., talvez o primeiro empreendimento no gênero inaugurado na cidade.¹¹³ Tratava-se de um espaço voltado especificamente para a exibição e comercialização de obras de arte, tanto de artistas nacionais como de estrangeiros. Destacam-se, entre outros, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Paulo do Valle Júnior, José Wash Rodrigues, Alípio Dutra, Berthe Worms, Clodomiro Amazonas, Helena Pereira da Silva, Anita Malfatti, Diógenes dos Campos Ayres, Augusto Luiz de Freitas, Batista da Costa, Carlos Chambelland, Antônio Parreiras e Benedito Calixto. Também organizava exposições individuais, como as de Helios Seelinger, Carlos Oswald, Roberto Mendes, José Fiúza Guimarães, Oscar Pereira da Silva, Túlio Mugnaini, Fernandino Júnior, Torquato Bassi, Enrico Vio, Alfredo Norfini, Antônio Rocco e Dakir Parreiras, entre outros. Mantinha ainda exposição permanente do acervo. Como outros locais do período, trabalhava com personalidades já conhecidas, muitas das quais alinhadas com uma produção de caráter mais tradicional. Segundo a imprensa local, a galeria encerrou suas atividades em 15 de janeiro de 1919 (Ribeiro, 2001: 111), apesar do extenso número de eventos organizados (aproximadamente quinze) no curto período de existência.

Quando inaugurada, foi amplamente festejada pela imprensa local, como fica evidente após a leitura do artigo transcrito a seguir, importante para o entendimento do meio artístico no período:¹¹⁴

A Galeria Artística

Em São Paulo, os pintores, quando precisavam vender seus quadros, eram forçados à tarefa insana de colecionar todos os seus trabalhos e expô-los ao público em dois ou três salões do centro da cidade, mediante um aluguel tão elevado, que, por vezes, lhes absorvia todos os lucros e, não raro, os obrigava a penosos desembolsos.

Mas o pintor que não podia dispor de trinta ou quarenta telas escolhidas, não encontrava outro recurso em fazer dinheiro senão solicitar ao negociante da cidade o obséquio de expor, em sua “vitrine” ou no corredor da sua loja, a tela destinada à venda. As casas mais próprias para esse fim eram as casas de moldura e papéis pintados. O pobre artista, nesse caso, via-se na contingência de colocar o seu quadro ao lado de oleografias de cores berrantes e a par de gravuras coloridas de

grandes dimensões, o que é de ver, lhe tirava todo o relevo, ou, o que é pior, o confundia com os outros produtos de arte industrial. O artista, cioso de sua obra, que não quisesse sujeitá-la, dessa forma, a um confronto que a desvalorizava aos olhos do público, só pedia, à custa de um labor dioturno e tenaz, recorrer ao expediente quase sempre negativo, de abrir uma exposição por sua própria conta. Mas, para conseguir isso – o que só conseguia ao cabo de alguns anos de esforço –, quem é que lhe garantia a subsistência? Eram estas as condições em que, nesta cidade, se encontravam os artistas.

No Rio, há algumas galerias permanentes, onde o pintor, sem sacrifício do seu dinheiro, pode expor a sua tela a venda. São Paulo, cujo adiantamento artístico equivale bem ao Rio, necessitava também de um salão permanente onde os artistas se reunissem para o câmbio de idéias e onde pudessem, sem desembolsar quantia nenhuma, expor os seus quadros. Isso felizmente já se conseguiu. A “Galeria Artística”, instalada na rua São Bento n° 22, está em condições de prestar aos pintores esse auxílio, de que eles tanto precisavam. Ela ali está, modestamente abrigada, num segundo andar, a espera de que os amadores da boa arte adquiram o hábito de visitá-la. Vêem-se ali, telas de mestres consagrados e de jovens pintores também candidatos à consagração.

Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Salinas, Oscar Pereira da Silva, Batista da Costa, Malhoa figuram naquele salão ao lado de Wash Rodrigues, Paulo do Valle, [Clodomiro] Amazonas e outros moços de mérito incontestável.

O salão ocupado pela “Galeria Artística”, embora ofereça aos artistas que o freqüentam e ao público que o visita um ambiente extremamente simpático, ainda é muito modesto. Não seria tanto, por certo, se os poderes públicos, num gesto de justiça houvessem por bem auxiliá-lo. A Prefeitura, por exemplo, a despeito de seus orçamentos curtos, não ficaria muito sacrificada se enxertasse na sua verba de despesa, algumas centenas de mil réis mensais, em favor dessa “Galeria Artística”, obstado a que ela, que tantos e tão úteis serviços está prometendo aos artistas nacionais, venha a perecer por falta de recursos.

A GALERIA Artística. *Panóplia* (4): 179-80, São Paulo, 1917.

Galeria Jorge

[...] É assim que a Galeria Jorge pode ser considerada uma esplêndida Pinacoteca, onde os que têm dinheiro podem dar-se ao prazer e ao luxo de comprar telas magníficas e os que não o têm, podem estudar a maneira e os processos pictóricos dos grandes mestres, sem ser preciso fazer viagens transoceânicas.

NOTAS sobre a Galeria Jorge. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 fev. 1925.¹¹⁵

Em dezembro de 1923, é fundada em São Paulo a filial da Galeria Jorge, inicialmente situada na rua São Bento, n° 12D. Antes da instalação dessa galeria, o proprietário organizara, em dezembro de 1912, uma mostra nos salões do Grande Hotel, que contou

com 107 obras de autores nacionais e estrangeiros, conforme citado anteriormente. A Galeria Jorge tornou-se um estabelecimento importante para a aquisição de obras de arte e costumava realizar de duas a três mostras por ano, cada uma com mais de 150 quadros.

Apresentava especialmente artistas franceses, quase sempre ligados aos salões¹¹⁶ e os atuantes no Rio de Janeiro com as mesmas características,¹¹⁷ o que paa rece explicitar que os conjuntos de obras apresentados na sede situada na capital federal, seguiam posteriormente para a Paulicéia. Embora em menor número, expunha italianos, portugueses e espanhóis. Organizava anualmente ao menos um grande evento coletivo, a Exposição Anual de Pintura. De São Paulo, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino e, igualmente, membros mais jovens, que possivelmente tinham a oportunidade de expor no Rio de Janeiro, na época uma grande conquista, se não em termos comerciais certamente em *status* artístico.

Na grande exibição ocorrida em 1925, a galeria lega para a Pinacoteca do Estado de São Paulo as pinturas *Baigneuse surprise*, de Diógene Maillart, e *Ariana*, de François Edouard Zier. Embora a Pinacoteca muitas vezes fosse criticada em vários aspectos – como distância do centro, a falta de critério para seleção de obras –, torna-se importante aliar a comercialização de obras ao único museu artístico da cidade, agregando valor à própria galeria, que se desvincula da mera imagem de estabelecimento comercial, e ganha prestígio de um empreendimento com altos valores culturais.

Em 1933, após um intervalo nas exposições da galeria, reinicia atividades na rua Aurora, nº 19, transferindo-se logo em seguida para a rua Barão Líbero Badaró, no primeiro andar do edifício de *A Gazeta* (Lourenço, 1990: 103). Em 1934, há exibição de uma nova coleção, mas a galeria já não é tão ativa e são raros os eventos que organiza (Tarasantchi, 2002: 56-7).

Galeria Blanchon

Outra galeria com atuação na cidade no período foi a Blanchon, de propriedade de J. Henri Blanchon (ligado à Galeria Jorge Petit de Paris), aberta entre 1927 a 1930, possuiu ao todo quatro endereços: um na rua Barão de Itapetininga, nº 26, dois na rua Direita e outro na rua São Bento, nº 14. Seu proprietário trouxe do Velho Continente um grande lote de pintura francesa para expor na cidade – com obras de Courbet, Boudin, Troyon, Rosa Bonheur, Diems, De Laille, Gustave Doré, Hemer Herpingnies, Isabey, Carrière, Cormon e também os italianos Innocenti e De Nittis, além de espanhóis. Organiza exposições mesmo antes da abertura da galeria: em agosto de 1923 (na rua Libero Badaró, nº 75), na mesma época do ano seguinte e em abril/maio de 1926 (na rua São Bento, posteriormente transferida para a praça do Patriarca, nº 4). Expunha artigos europeus,

documentos e também obras de expoentes nacionais. Realizou também algumas itinerâncias para Curitiba e outras capitais do país; em 1930 liquidou o estoque de quadros e retornou para a Europa (Tarasantchi, 2002: 56). Não teria Blanchon vindo com um grande lote de quadros para comercialização e retornado ao seu país de origem quando finalizou seu intento?

Alterações na década de 1920

Na segunda metade da década de 1920, são noticiados vários eventos em localidades fora do Triângulo Histórico, com o deslocamento das atividades dessa região para a praça Ramos de Azevedo, a rua Barão de Itapetininga e imediações, embora a maior parte das atividades artísticas ainda se concentrasse em no Triângulo. É desse período o aumento do número de exposições em espaços que, se não ideais, pelo menos eram maiores e mais bem iluminados, como o Palacete Glória e o Palácio das Arcadas (ou Casa das Arcadas).¹¹⁸ Fundado em 1928, na rua Quintino Bocaiúva, nº 54, o Palácio das Arcadas foi considerado o melhor lugar para expor devido às suas boas condições arquitetônicas, exibindo acadêmicos e modernos de maneira alternada. Lá expuseram Hugo Adami, Túlio Mugnaini, Antônio Rocco, Levino Fanzeres, Oscar Pereira da Silva, Dario Villares Barbosa, além de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, esta já em meados da década de 1930. Das mostras coletivas, destaque para as duas do Grupo Almeida Júnior e a de arte alemã.

No entanto, embora ainda que fossem empreendidas diversas exposições na cidade, o ensino artístico era ministrado de maneira pouco continuada, nos ateliês, em escolas que abriam e fechavam portas em um curto intervalo de tempo e nos cursos profissionalizantes, assunto abordado no próximo capítulo.



Exposição de Arte Alemã no Palácio das Arcadas, em 1928 (Rejane Cintrão, *As salas de exposição em São Paulo no início do século*, p. 206)

Notas

¹ Sarah Bernhardt visitou o Brasil três vezes: em 1886, 1893 e 1905. Em São Paulo esteve na primeira e na terceira viagem.

² OS CORDÕES da bolsa. *O Estado de S.Paulo*, 21 abr. 1920, p. 4. Apud: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20, p. 98.

³ O nacionalismo, de uma maneira diferenciada da visão dos modernistas, já é um ponto importante para a arte nacional desde meados do século XIX. Daí a produção de uma literatura indianista, das pinturas com temas relativos à história nacional. É claro que, em muitos momentos, a alteração é apenas temática e não se reflete em um novo tipo de concepção artística, não se diferenciado de modelos estrangeiros.

⁴ Durante depoimento com Maurício Nogueira Lima (novembro de 1997) a respeito de como eram montadas as exposições do Grupo Ruptura e outras de arte concreta, o artista afirmou que, ao chegarem ao local, os artistas discutiam entre si como iriam organizar a mostra, sendo muitas vezes responsáveis por cartazes, etiquetas e até mesmo *release* para divulgação. Outros artistas atuantes na década de 1950 confirmam essa informação, como Hermelindo Fiaminghi (março de 2002), Luiz Sacilotto (janeiro de 2002), Anatol Wladyslaw (janeiro e março de 2002), Marcelo Grassmann (agosto de 2005) e Odetto Guersoni (março de 2007). Na atualidade, talvez com o intuito de driblar o mercado ou, quiçá, descobrir outro nicho de possibilidades, muitos artistas voltaram-se para o fenômeno de editar livros, curar mostras, expografar, escrever e buscar nos museus, institutos e centros culturais seus principais campos de atuação.

⁵ Publicado posteriormente em formato de livro pela Edusp, em 1995, com o título *Um jeca nos vernissages*.

⁶ Vale a pena ressaltar ser esta uma visão bastante disseminada no meio acadêmico e jornalístico há tempos e com muitos seguidores. Cito, a título de exemplificação, o pioneiro sobre o tema, o escritor, poeta e jornalista Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro: I antecedentes da Semana de Arte Moderna*, que referencia como únicas exposições anteriores à Semana de 1922, duas das três que Anita realizou na cidade: a de 1914 e a de dezembro de 1917. Aracy Amaral em *Artes plásticas na Semana de 22* – trabalho inicialmente defendido como dissertação de mestrado e posteriormente publicado no formato de livro –, no terceiro capítulo intitulado “Antes da semana”, citando Franco Cenni (*Italianos no Brasil: “Andiamo in ‘Merica”*), afirma ser São Paulo um ambiente desfavorável para o desenvolvimento da pintura. Outras publicações poderiam ser aqui citadas, mas acredito que a conferência pronunciada por Anita Malfatti na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 25 de outubro de 1951, pode ser considerada o modelo propagado posteriormente: “[em 1917] as exposições individuais, grandes ou pequenas, já surgiam sem interrupção. Muitos artistas como Pedro Alexandrino [de quem fora aluna em 1919], Almeida Júnior e Benedito Calixto não representavam surpresa alguma” (Malfatti, 1951: 31).

⁷ São salientadas as coleções de Veridiana Prado, Pedro Alexandrino, Ephim Mindlin, Freitas Valle, Joaquim Pinto Silveira Cintra, José Manuel de Azevedo Marques, José Cássio Macedo Soares, José Carlos de Macedo Soares, Olívia Guedes Penteado, Bettencourt Rodrigues, Manuel Ferreira Garcia Redondo, Carlos de Campos, João Maurício Sampaio Vianna, Galeno Martins de Almeida, José Cunha Freire, Conde de Lara, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Ricardo Severo, Jorge Krug, Alfredo Pujol, Zina e Nicola Puglisi e Maria Pinotti Gambá; e outros colecionadores com conjuntos menores: Renata e Fábio Prado, família Penteado, Breno Muniz de Souza, Altino Arantes, Jorge Street e Victor Dubugras, por exemplo.

⁸ Parte da dissertação foi publicada nos *Anais do Museu Paulista*, volume 6/7, 1998-9, 2003, com o título “Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana” (p. 83-122).

⁹ ALFREDO Norfini. *Belas Artes. A Cigarra* (112): 16, 15 maio 1919.

¹⁰ O primeiro censo na cidade, datado 1872, aponta uma população de 19.347 pessoas; no segundo, de 1890, 64.934 habitantes; no terceiro, de 1908, a população é de 270.000 habitantes, e, no de 1920, 579.000.

¹¹ Caso exemplar é o da Pinacoteca do Estado de São Paulo que, mesmo sendo um órgão público desde o início, é criada principalmente a partir da iniciativa de alguns homens de grande destaque na política e no ensino local, como Ramos de Azevedo, Freitas Valle, João Maurício de Sampaio Vianna e Adolpho Pinto, utilizando-se no

período de criação uma das salas do edifício do Liceu de Artes e Ofícios – entidade privada sem fins lucrativos, ao lado da Estação da Luz. O assunto será abordado no capítulo sobre o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹² A iniciativa de José Ferraz de Almeida Júnior de exibir a pintura histórica *Partida da Monção* em uma espécie de barracão (possivelmente construído ou adaptado para esse fim) na então rua do Paredão (atual Xavier de Toledo), em 1897, tem como principal objetivo fazer com que a obra fosse adquirida para o recém-inaugurado Museu Paulista (1895), primeiro museu criado na cidade, para figurar ao lado da pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte (O grito do Ipiranga)*, 1888, executada em Florença partir de encomenda do Governo Imperial, para ser fixada exatamente no local onde se encontra até a atualidade no referido museu.

¹³ O cinema ainda é uma atividade de lazer para uma população menos abastada. Enquanto as exposições funcionaram em lugares adaptados ou nos barracões de zinco, não atraíram outro tipo de espectador, sendo a platéia normalmente composta de operários e crianças. A situação só será revertida quando da construção de edifícios apropriados e da variação dos filmes exibidos, a partir do final da década de 1910.

¹⁴ A *Revista Santa Cruz: revista literária, pedagógica, religiosa e científica, apologética e de variedades* era editada pelo Liceu Coração de Jesus e a maior parte das matérias era de cunho religioso e sobre bons costumes. Todavia, abriu importante espaço para uma série de artistas que expuseram em São Paulo, especialmente entre 1905 e 1909. Podem ser salientadas matérias sobre Antônio Ferrigno, Benedito Calixto (mais de uma), Carlo De Servi, Alfredo Norfini, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Valério Vieira, Pedro Weingärtner, Pedro Strina e Marques Campão, por exemplo.

¹⁵ Em outras revistas consultadas, os nomes normalmente se repetem. No caso de *A Cigarra*, Berthe Worms (1916), Alfredo Norfini (1917, 1919), Torquato Bassi (1917), Antônio Rocco (1917, 1918, 1921 e 1923), Helios Seelinger (1917), Edgard Parreiras (1917), Carlos Oswald (1918), João Dutra (1919), Benedito Calixto (1919), Marques Campão (1919), Anita Malfatti (1920), John Graz (1921), João Dutra (1921), Marques Campão (1922), Pedro Weingärtner (1922), “A Semana Futurista” (1922), Benedito Calixto (1925), Edgard Parreiras (1925), Armando Vianna – Galeria Jorge (1927), e diversas notas sobre os pensionistas do Estado: José Wash Rodrigues (1915), Alípio Dutra (1917), Francisco Leopoldo e Silva (1920), Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1920), Monteiro França (1922), além de artistas estrangeiros de passagem pela cidade, mesclando fatos de coluna social com eventos artísticos. Em *Panóplia* (1917-1918) foram publicadas matérias sobre Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Enrico Vio, Afonso de Freitas Júnior, Campos Ayres. Na *Revista do Brasil*, as escolhas recaem sobre José Wash Rodrigues, Paulo do Valle Júnior (1916), Almeida Júnior (1917), Helios Seelinger (1917), Carlos Chambelland (1917), Edgard Parreiras (1918), Pedro Alexandrino (1918), Túlio Mugnaini (1918), Oscar Pereira da Silva (1918), Enrico Vio (1918, 1922), Antônio Rocco (1918), Georgina e Lucílio de Albuquerque (1919 e 1921), Campos Ayres (1920), Paulo Rossi Osir (1922), Alfredo Norfini (1922), Victor Brecheret (1924), notando novamente a presença de inúmeros artistas que foram agraciados com o Pensionato Artístico.

¹⁶ O salão da Confeitaria Paulicéia, situado na rua XV de Novembro, nº 38, em 17 de julho de 1897 passa a ser denominado Progredior (Araújo: 1981, 255).

¹⁷ Neste trabalho, foi considerada como exposição a apresentação de qualquer trabalho artístico, independentemente da quantidade (uma obra ou várias).

¹⁸ Alcée Lassave, que possivelmente atua na cidade a partir de 1873, é um exemplo dessa conjugação entre pintura e fotografia; outro francês, Jean Georges Renouveau, também é citado pela imprensa paulistana como pintor-fotógrafo (Goulart & Mendes, 2007: 127-8). Dentre os casos mais conhecidos, podem ser citados Valério Vieira e Insley Pacheco.

¹⁹ Ao menos exposições dos artistas Pedro Alexandrino (1891) e Berthe Worms (1894).

²⁰ Localizadas exposições de fotografos nesse estabelecimento: Walter Sutton Bradley (1876), Marc Ferrez (1880) e Jean Georges Renouveau (1886), genro de Jules Martin.

²¹ Mostras de Ernest Papf, que trabalhava realizando retratos a partir de fotografias nesse ateliê fotográfico (1885); Almeida Júnior (1887, 1888 e 1895) e seus discípulos Pedro Alexandrino (1890 e 1893), e João Alves de Mello (1890), além de uma exposição composta por sete paisagens de pintores nacionais e estrangeiros.

²² Também abriga exposições de Almeida Júnior (duas em 1888) e Berthe Worms (1895). Após um intervalo, apresenta trabalhos de Emma Voss (1906), Torquato Bassi (1906) e, posteriormente, de Oscar Pereira da Silva (1915).

²³ Uma exibição de quadros sem mais especificação.

²⁴ Em 1907 exibe obras de Aurélio Zimmermann.

²⁵ Exposição de José Monteiro França em 1906 e mostra sem mais especificações em 1915.

²⁶ Caso exemplar é a apresentação de Valério Vieira no Banco União em 1898 e a exibição de panorama no Salão Progredior em 1906.

²⁷ A exibição de fotografias nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes remonta a 1868, com obras incluídas na seção geral. Também aparecem trabalhos em 1870, 1872, 1875 (ano a partir do qual é criada uma seção de fotografia), 1879 e 1884. A partir de 1879, as premiações no segmento são ampliadas. Levantamento efetuado a partir de: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*: período monárquico. Catálogo dos artistas e obras entre 1840 e 1884.

²⁸ Exemplares fotográficos são mencionados nas notícias sobre as exposições coletivas na cidade de São Paulo em 1875, 1902, 1911, 1913 e em toda uma seção da Exposição de Arte Francesa, também apresentada em 1913.

²⁹ Em relação à produção artística de Almeida Júnior, foram consultados os jornais *Correio Paulistano*, *A Província de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, de 1869 a 1900.

³⁰ ALMEIDA JÚNIOR. *Correio Paulistano*. São Paulo, 24 maio 1883. 3ª col., p. 2.

³¹ O QUADRO de Almeida Júnior, *Diário Popular*. São Paulo, 8 out. 1888. 3ª col., p. 2; CAIPIRAS negaceando [...] *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 out. 1888. 1ª col., p. 2, e ARTE Paulista. *A Província de S. Paulo*. São Paulo, 9 out. 1888. 3ª col., p. 2.

³² A numeração do ateliê é imprecisa: alguns artigos colocam o número 62 e outros 64 ou ainda 67, o que pode ser um erro tipográfico repetido. Isso acontece igualmente no caso de outros endereços que aparecem nos periódicos pesquisados.

³³ Segundo artigo: EXPOSIÇÃO de Pintura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 16 jun. 1895. 1ª col., p. 1.

³⁴ EXPOSIÇÃO Almeida Júnior. *Diário Popular*. São Paulo, 17 jun. 1895. 1ª col., p. 2.

³⁵ EXPOSIÇÃO de Pintura. *Diário Popular*. São Paulo, 27 jun. 1895. 3ª col., p. 2.

³⁶ Em carta localizada pela pesquisadora Ruth Sprung Tarasantchi e reproduzida na dissertação de mestrado de Maria Cecília França Lourenço, não fica claro se o artista mandara ou não construir o barracão que abrigou a obra: “[...] O meu quadro tem sido bastante apreciado, há dois meses que está em exposição, faltando um mês para encerrar-se. Infelizmente hoje já estou convencido [de] que as entradas a 1\$000 não me dá (*sic*) para cobrir todas as despesas que fiz com o barracão junto ao Viaduto do Chá. O que fazer? [...]. Carta de Almeida Júnior a Pedro Alexandrino, datada de 10 de março de 1898. Apud: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA-USP, 1980, 2v., p. 222. Uma notícia de jornal corrobora esta hipótese da construção provisória: “O festejado artista Almeida Júnior, autor da magnífica tela *A partida da Monção*, nos pede que comuniquemos ao público que a 15 de maio será encerrada a exposição daquele quadro, que se acha em um barracão montado especialmente (grifo meu)”. A PARTIDA da Monção, *Diário Popular*. São Paulo, 28 abr. 1898. 3ª col., p. 2. O fato de se construir ou adaptar um galpão especialmente para a obra, sendo impossível apresentá-la no ateliê ou em uma livraria ou algo semelhante, se deve ao seu tamanho. Posteriormente a obra foi exibida após ser adquirida pelo Museu Paulista, já nas próprias dependências da instituição, em 1901.

³⁷ Segundo matéria no jornal: “Em exposição todos os dias no barracão próximo ao Viaduto [do Chá], na rua do Paredão. Entrada: 1\$000, aos sábados 2\$000. PARTIDA da Monção, Quadro de Almeida Júnior. *Diário Popular*. São Paulo, 1º jan. 1898. 5ª col., p. 1.

³⁸ “O festejado artista Almeida Júnior, autor da magnífica tela *A partida da Monção*, nos pede que comuniquemos ao público que a 15 de maio será encerrada a exposição daquele quadro.” A PARTIDA da Monção, *Diário Popular*. São Paulo, 28 abr. 1898. 3ª col., p. 2.

³⁹ Antônio Parreiras igualmente visita redações de jornais e revistas para divulgar seus trabalhos e as exposições na cidade, assim como anteriormente fizera Almeida Júnior. Segundo Ana Luiza Martins, Antônio Parreiras e Antônio Ferrigno visitam, em 1904, o escritório da revista *Antártica Ilustrada*, a fim de divulgar suas pinturas; nessa revista colaborava como ilustrador Alfredo Norfini, que também atuou em outros periódicos paulistanos (Martins, 2001: 252).

⁴⁰ Oscar Pereira da Silva efetuou as seguintes cópias para a Pinacoteca do Estado de São Paulo: *Adoração dos Pastores*, 1914, a partir de original de Ribeira, e *L'Enlèvement de Psyché*, c. 1914, tendo como original a pintura de Pierre-Paul Prud'hon. Pereira da Silva foi enviado para a Europa por Altino Arantes, então secretário do interior, para copiar obras célebres em museus estrangeiros, devido à impossibilidade do governo estadual adquirir obras originais de artistas consagrados.

⁴¹ Outros painéis da Vila Penteado foram executados por Carlo De Servi.

⁴² Com a demolição da igreja, a obra foi transferida para o Museu Paulista.

⁴³ Para mais informações sobre Almeida Júnior, consultar a dissertação de mestrado de Maria Cecília França Lourenço, *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA-USP, 1980.

⁴⁴ Do Rio de Janeiro, o artista que mais expôs em São Paulo foi Antônio Parreiras, com exposições individuais ao menos em 1892, 1893, 1894, 1903, 1904, 1913 e 1923 e participação em mostras coletivas em 1895, 1911, 1913. Batista da Costa faz individual na cidade em 1896 e 1925, e integra exposições coletivas em 1913 e 1922. Aurélio de Figueiredo expõe individualmente em 1898, 1905 e 1912. Georgina de Albuquerque e Lucílio realizam mostras nos anos 1906, 1911, 1916, 1919, 1923, 1926 e 1928. Henrique Bernardelli só participa de certames coletivos (1911, 1922 e 1929), assim como Pedro Peres (1895 e 1913). Visconti expõe individualmente em 1901 e Helios Seelinger em 1912, 1917, 1919, 1923 e 1927. Em São Paulo, merece igualmente destaque a quantidade de mostras individuais de Pedro Weingärtner: 1901, 1905, 1907, 1910 e 1922, além de participação em evento coletivo em 1913. Para mais detalhes, consultar a cronologia presente no segundo volume deste trabalho.

⁴⁵ Jose Pinello Llul já organizara duas mostras coletivas no Rio de Janeiro: a primeira em 1910 e a segunda, com 135 obras, em outubro de 1911 na Escola Nacional de Belas Artes, exposição posteriormente apresentada, no final do mesmo ano, no Liceu de Artes e Ofícios. Pinello também levava as exposições para Buenos Aires, encontrando na capital portenha um importante mercado entre os colecionadores; como pintor, instala a primeira exposição naquela cidade em 1900, tendo organizado mostras suas e de seus conterrâneos até praticamente o ano de seu falecimento, em 1922 (Baldasarre, 2006: 187 e 205).

⁴⁶ É provável que tenha organizado exposições por toda a década de 1920, a partir de 1922.

⁴⁷ Tal exibição também foi apresentada no Rio de Janeiro, com a mesma denominação: "Exposition d'Art Français au Brésil. Exposition de Tableaux de L'École 1830 a Moderne".

⁴⁸ Augustin Salinas igualmente expôs na cidade em 1913.

⁴⁹ Optou-se neste trabalho por citar como exemplo artistas que estão representados com obras no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, por tratar-se de acervo público cuja fruição é mais acessível. De Augustin Salinas, a Pinacoteca possui quatro pinturas: *Às margens do Aniense*, sem data, entrada para o acervo em 1911 [possivelmente uma obra pintada na Europa]; as marinhas, *Baía da Guanabara*, 1911, e *Pedra dos Ladrões (Santos)*, 1917; e *Festa escolar no Ipiranga*, 1912. De Pablo Salinas: *Almoço em Saragoça*, sem data; *As festas romanas do Coliseu*, sem data, ambas com entrada para o acervo em 1911; *Toureiro*, sem data (doação família Azevedo Marques, 1949); *Retrato do Senador Freitas Valle*, 1911 (doação espólio Freitas Valle). De Luiz Graner y Arrufi, cinco obras: *Últimas notícias*, sem data, e *Lua cheia*, também sem data, incorporadas em 1913; *Fumante, Perus ao sol e Morro da Viúva*, todas sem data e adquiridas pelo governo do estado de São Paulo respectivamente em 1944, 1946 e 1959. De Gabriel-Marie Biessy a instituição só passa a ter obras a partir de legados familiares: *Retrato do dr. J. M. de Azevedo Marques*, 1909, e *A nossa casa*, sem data, doadas pela família Azevedo Marques; *Paisagem*, sem data; *Retrato da sra. Eleonora Schmidt da Silveira Cintra*, 1909, e *Retrato do dr. Joaquim Pinto da Silveira Cintra*, 1909, doados em 1956 pela família Silveira Cintra. Seriam trabalhos muito caros ou apenas despertaram interesse em meios específicos? A Pinacoteca possui de Mina Mee a pintura *Orquídeas*, sem data e de Enrique Martinez Cubells y Ruiz, *Leilão de peixes*, de 1913, comprada por ocasião II Exposição de Arte Espanhola.

⁵⁰ No caso de Oscar Pereira da Silva, podem ser aventadas várias hipóteses para a transferência definitiva para a cidade de São Paulo: após o concurso tumultuado, a partir do qual o artista segue para a Europa, era o preferido da princesa Isabel mas não da comissão julgadora, no retorno, Oscar Pereira da Silva faz em 1896, como era de costume, exposição da produção empreendida durante o período de estudo na Europa na Escola Nacional de Belas Artes, sendo esta mal recebida pela crítica (Grangeia, 2005: 54). No mesmo ano vem para São Paulo e talvez isso tenha precipitado sua transferência para a cidade, onde a concorrência seria menor e ele teria *status* de artista oriundo da capital. Vale ressaltar que Oscar Pereira da Silva não efetuou mais mostras no Rio de Janeiro. Em contrapartida, é extenso o número de exposições apresentadas em São Paulo, cidade na qual recebeu uma série de encomendas públicas e particulares. Para mais detalhes sobre a vida e a obra do artista consultar: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

⁵¹ São Paulo não é um caso único desse modelo. No Rio ele também foi freqüente e em outras capitais de estado também, como em Porto Alegre, onde as principais lojas da região central da cidade expunham alguns trabalhos artísticos, normalmente em suas vitrines e em meio a outros produtos que lá se encontravam para serem comercializados. É o caso da Leyraud & Talaia, Pacífico, José de Menezes, Felizardo e Filhos, Livraria Americana, Livraria Popular, Bazar Rosa e Galeria Preço Fixo (ou seção de artes) (Damasceno, 1971: 123).

⁵² Funcionavam na rua XV de Novembro: joalheria Bento Loeb, loja de roupas Pygmalion, Au Printemps Au Louvre, Au Palays Royal, Notre-Dame de Paris, La Gande Duchesse (salão de beleza), ateliês de alta costura de Honorine Grazan e Louise Dahet, À La Pendule Suisse (relojoria), Galeria Werbenoerfer, Casa Garraux, as redações dos jornais *Correio Paulistano*, *Diário Popular*, *O Estado de S.Paulo* e *Platéia*, os bancos London and Brazilian Bank, Banco União de São Paulo, Banco Comércio e Indústria e Banco Alemão; o Clube Internacional, o restaurante Progredior, a sede da São Paulo Railway e o Jockey Clube (Nosso século II, 19 : 31).

⁵³ Estavam situados na rua Direita: Casa Apollo, Fotografia Alemã, Instituto Bacteriológico, Banco Francês, Banco Crédito Real, Sociedade Paulista de Agricultura, Casa Castro, Casa Duprat, Casa Stolze, jornal *O Imparcial*, Casa Lourdes, Galeria Paulista, Casa Enxoval, Casa Espíndola, Casa Pio X, Confeitaria Fasoli e Casa Sotero.

⁵⁴ Na rua São Bento funcionavam: o Hotel de França, o Grande Hotel, o Grande Hotel da Rotisserie Sportsman, além do Banco Constructor e Agrícola de São Paulo, o British Bank of South America, o Banco de Santos, o Banco de S. Paulo e o Banco dos Lavradores (Nosso século II, 19 : 31).

⁵⁵ *O Estado de S.Paulo*, 12 jul. 1904, p. 2. No caso de exposição anteriormente organizada por Parreiras na Confeitaria Paulicéia (1895), o seguinte comentário é publicado no jornal: “A exposição Parreiras veio demonstrar que o salão da Paulicéia era, de todos os que até agora têm sido experimentados pelos artistas, evidentemente o melhor para exposições de quadros, não só pela sua vastidão como principalmente pela boa iluminação de que dispõe. E foi por isso que, logo em seguida à exposição Parreiras, ali se fez um leilão de quadros e que agora Castagneto o preferiu para a exposição de suas novas telas, que ontem se abriu ao público com grande concorrência” (*Correio Paulistano*, 29 de outubro de 1895 apud Oliveira, 2007: 151).

⁵⁶ *O Estado de S.Paulo*, 8 jan. 1914.

⁵⁷ Foram mencionados os lugares de que se localizaram informações a respeito de pelo menos cinco exposições no período estudado. A relação de lugares está em ordem cronológica de eventos.

⁵⁸ Participavam da diretoria do Banco União: presidente: Antônio de Lacerda Franco; diretores: João Batista de Mello Oliveira, Joaquim Lopes Chaves, Antônio Pais de Barros, Victoriano Gonçalves Carmillo, Bento Quirino dos Santos e João Tobias de Aguiar e Castro. Não se sabe se Ramos era sócio do empreendimento, mas certamente atuou como diretor técnico; alguns textos dizem que foi chefe da carteira imobiliária do banco (Lemos, 1993: 36).

⁵⁹ A Confeitaria Castelões, inaugurada em 1893, era propriedade do major Carlos Castelões e de Pierre Brielmayer. Situava-se no antigo largo do Rosário (atual praça Antônio Prado) e era local preferido pelas famílias no período vespertino que freqüentavam o local para comer doces e tomar sorvetes. No período noturno, servia de ponto de encontro para homens de negócios, jornalistas e prostitutas.

⁶⁰ Caso exemplar é um salão criado na sede da Associação Comercial, no fim do século XIX, uma ampla área no pavimento térreo do edifício, especialmente destinada às exposições de obras visuais. “Dos três artistas que

atualmente expõem os seus trabalho de pintura nesta capital, o que conseguiu melhor colocação para os seus quadros foi, evidentemente, o sr. Jacob Bischoff, que obteve o salão do pavimento térreo da Associação Comercial, amplamente iluminado pelas largas e altas vitrines da porta”, matéria publicada no *Correio Paulistano* de 29 de fev. de 1896 apud: Goulart & Mendes, 2007: 179.

⁶¹ No Grande Hotel, foi realizada exposição coletiva organizada por Jorge de Souza Freitas, da Galeria Jorge do Rio de Janeiro (1912), e a Exposição de Arte Espanhola, empreendida por Jose Pinello Llul (1914). No Majestic, foi feita mostra coletiva de artistas italianos em 1913 e outra de Júlia Archambeau e alunas no mesmo ano.

⁶² A *Cigarra* exibiu obras de Voltolino e Ferrignac (1916), Di Cavalcanti (1917) e uma mostra de caricaturas (1917). A *Revista Feminina*, realizou mostra de Aristides Ferraz de Arruda Campos (Tid).

⁶³ É o caso especialmente de Oscar Pereira da Silva e de Benedito Calixto.

⁶⁴ RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três, 1984, p. 171-3. (O romance foi publicado originariamente em 1888)

⁶⁵ É possível que, quando chegou a São Paulo, Anatole Garraux tenha trabalhado em parceria com o livreiro acima mencionado (Barbosa, 1962: XXV).

⁶⁶ Posteriormente rua da Imperatriz e atual rua XV de Novembro.

⁶⁷ Anatole Garraux passou a residir no último andar da casa comercial (Barbosa, 1962: XXIX).

⁶⁸ A quermesse deu-se nos dias 18, 19 e 20 de dezembro de 1900, das 19h30 às 23h (Araújo: 1981, 55).

⁶⁹ *Correio Paulistano*, 30 out. 1912. Setor de Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷⁰ Até o momento foram localizadas as seguintes exposições na Casa Mascarini. Em 1912: Nicola de Corsi e Nicola Fabricatore, Ettore Guerriere, irmãos Augustin Salinas e Pablo Salinas, Paulo do Valle Júnior, José de Souza Pinto, Giuseppe Amisani e exposição coletiva organizada por Gustav von Erven. No ano seguinte: Tomaso Cascella e Michele Cascella, Nicola Fabricatore e Nicola de Corsi, Angelo Cantu, Giulio Starace, Giuseppe Amisani, Ernesto Valls e Nicolo Petrilli. Em 1914: Campos Ayres, Oscar Pereira da Silva, a terceira exposição de arte espanhola e coletiva organizada pela própria Casa Mascarini (com a maioria dos artistas de origem italiana). Em 1915: a mostra de Ramón Palmarola e, em 1918, a de Augusto Hantz e Roque Chiaro.

⁷¹ *Correio Paulistano*, 8 jan. 1914. Setor de Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷² Foram localizadas as seguintes mostras na Casa Verde, em 1902: Benedito Calixto. Em 1907: Pedro Strina. Em 1909: Beatriz Pompeu de Camargo. Em 1910: Augustin Salinas e Pablo Salinas, além de exposição coletiva de pintores espanhóis. Em 1911: Augustin Salinas e Pablo Salinas. Em 1912: coletiva de pintura espanhola organizada por Júlio Villa y Prades e José Bermudo. Em 1913: José Bermudo. Em 1917: Diógenes Campos Ayres. 1918: Em Leônio Nery. Em 1919: Benedito Calixto e Diógenes Campos Ayres. Em 1921: Theodore Gade. Em 1923: Abílio Guimarães, Enrique Martinez Cubbels y Ruiz (anteriormente apresentada na Casa Garraux). Em 1926: Luis Maristany de Trias.

⁷³ Até o presente, foram encontradas informações das seguintes mostras: em 1905: Beatriz Pompeu de Camargo. Em 1912: Paulo do Valle Júnior. Em 1913: Júlio Gavronsky, Augustin Salinas e Pablo Salinas, Gabriel-Marie Biessy, Augusto Esteves, Oscar Pereira da Silva (cópia de obra), novamente Oscar Pereira da Silva. Em 1914: Diógenes Campos Ayres. Em 1915: Oscar Pereira da Silva e Paulo do Valle Júnior. Em 1916: Oscar Pereira da Silva e Augusto Esteves. Em 1917: Túlio Mugnaini, Berthe Worms, Pery Guarany Blanchimiani, Oscar Pereira da Silva e Helena Pereira da Silva.

⁷⁴ Na ocasião, por intermédio de Jose Pinello Llul, é adquirida para a Pinacoteca do Estado de São Paulo a pintura *Leilão de peixes*, de Cubells y Ruiz: “He vendido a la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, por mediacion de D. José Pinelo Lluch (sic) mi cuadro original titulado ‘Subastando el pescado’ em la 2ª Exposicion de Pintura Española celebrada em São Paulo salones del ‘Grande Hotel’ en el mês de Enero del año 1913.//Madrid 5 de Marzo 1913”. Documentação artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo – biblioteca Walter Wey. Na ocasião, o governo do estado de São Paulo também adquiriu *Sonata [Músicos]*, de Muñoz Lucena.

⁷⁵ Exposições de Umberto Della Latta (1912 e 1913), Clodomiro Amazonas (1912), Mário Ybarra de Almeida

(1913) e Helios Seelinger (1919).

⁷⁶ Foram apresentadas as seguintes exposições: Di Cavalcanti e Berthe Worms ainda em 1919; no ano seguinte, novamente Túlio Mugnaini e coletiva de artistas nacionais e estrangeiros; Alfredo Norfini, Oscar Pereira da Silva, Albano Lopes de Almeida e Adelaide Gonçalves, Edgard Parreiras, Clodomiro Amazonas, Di Cavalcanti e Alfredo Andersen em 1921; no ano seguinte, Giuseppe Perissinotto, Zina Aita, Manuel Victor e exposição coletiva de artistas cariocas (Rodolfo Amoedo, Batista da Costa, Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli e Carlos Oswald).

⁷⁷ As seguintes mostras foram efetuadas: Georgina de Albuquerque e Lucílio de Albuquerque e Alípio Dutra em 1916; em 1922, Alfredo Norfini e Giuseppe Perissinotto; no ano subsequente, o argentino Juan Alonso, J. Prado, e Nicolo Petrilli; em 1925, Salvador Parlagreco e, em 1926, no último ano em que foram realizadas atividades, Adolfo Rollo.

⁷⁸ As atividades do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo serão detalhadas no próximo capítulo.

⁷⁹ Em 1920, a mostra de arte italiana do Professor Manucci foi transferida do Clube Comercial para a Casa Byington; em 1923, a exposição de Enrique Martinez Cubells y Ruiz foi transferida da Casa Garraux para a Casa Verde; em 1925, a de Sylvia Meyer foi transferida do Palacete Palmares para a Antiga Delegacia Fiscal.

⁸⁰ PROGRAMAS de gosto. *O Estado de S.Paulo*, 11 abr. 1920, p. 3. Apud: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, p. 96.

⁸¹ A primeira pesquisadora a comentar tal iniciativa foi Ruth Sprung Tarasantchi, em *Pintores paisagistas: São Paulo (1890-1920)*.

⁸² As duas obras possivelmente foram adquiridas, a princípio, para figurarem no Museu Paulista.

⁸³ Essa obra participou ainda da Exposição da Escola Nacional de Belas Artes de 1897 e foi premiada com a medalha de ouro.

⁸⁴ *Criação da vovó* ou *Basse-cour de grand mère* participou da Exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904, ocasião em que recebeu grande medalha de prata.

⁸⁵ Também pesou na escolha o fato de que tais salas eram utilizadas no período letivo, o que diminuiria o período da exposição. EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 14 nov. 1911, 1ª e 2ª cols., p. 6.

⁸⁶ Possivelmente o salão que servia à Pinacoteca do Estado de São Paulo (na atualidade, a sala da Pinacoteca do Estado que abriga, dentro da exposição de longa duração, expressões da Academia, do Realismo Burguês e da Arte Pompier).

⁸⁷ PRIMEIRA Exposição Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 24 dez. 1911, 5ª e 6ª cols., p. 3.

⁸⁸ EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 11 dez. 1911, 8ª col., p. 5.

⁸⁹ *O Estado de S.Paulo*, 28 jan. 1912. Todavia, o próprio articulista do jornal se manifesta inúmeras vezes contra as publicidades prejudiciais à mostra e ao pouco caso dado pelos meios de comunicação.

⁹⁰ Notícia publicada no jornal *O Estado de S.Paulo*, referente à Segunda Exposição Nacional de Belas Artes, afirma que o quadro de Eliseu Visconti [*Maternidade*] ficou para a Pinacoteca de S. Paulo. SEGUNDA Exposição de Belas Artes, 12 fev. 1913. Índícios de que, após a exposição, a obra passa a fazer parte do acervo da Pinacoteca também estão relatados em: "Participa da Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, com as telas *Maternidade*, *A Carta*, *Pedro Álvares Cabral* e *Retrato de Yvonne*. A exposição teria sido o ponto de partida para a aquisição da tela *Maternidade* pelo governo do estado de São Paulo". In: site oficial do artista Eliseu Visconti, disponível em <http://www.eliseuvisconti.com.br/crono_vida_artistica.htm>. Acesso em 3 de abril de 2008.

⁹¹ O também artista Jose Pinello Llul organizava exposições para venda de trabalhos de pintores espanhóis pela América: Nova Iorque, Buenos Aires e Rio de Janeiro, principalmente. Talvez o interesse por São Paulo tenha ocorrido após ser duramente criticado em Buenos Aires, especialmente a partir da década de 1910, por repetir os artistas espanhóis que trazia, mais ligados às manifestações mais conservadoras da arte produzida na Europa daquele período (Baldasare, 2006: 209).

⁹² No mesmo período, o Liceu organizou uma exposição dos produtos fabricados pela instituição, situada no térreo, na parte posterior do edifício.

⁹³ Em 1913, realizou a exposição no Grande Hotel e, em 1914, na Casa Mascarini. Realizou ainda mostra individual em 1912 e em 1913.

⁹⁴ Possivelmente adquirido pelo governo do estado nessa ocasião.

⁹⁵ Segundo Marcia Camargos, a mostra passara anteriormente por Buenos Aires, cidade onde teriam sido comercializadas as obras mais relevantes (Camargos, 2007: 46).

⁹⁶ O evento utilizou o espaço cedido pelo Liceu para o funcionamento da Pinacoteca do Estado que, durante a apresentação, teve seu acervo recolhido.

⁹⁷ Tal iniciativa em muito se assemelha com a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida após 36 anos: para a organização do evento inicial foi convidado o crítico belga sediado na França Léon Degand. Além da exposição, quase completamente importada do Velho Continente, uma série paralela de eventos foi proposta, como palestras em francês, sessões musicais e de cinema, mostrando ser este um instrumento utilizado há muito tempo, no sentido de influenciar a produção cultural (e o consumo) nos países latino-americanos. Para mais detalhes, consultar: NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2003 (dissertação de mestrado).

⁹⁸ No mesmo ano é apresentada outra mostra francesa no Teatro Municipal, organizada por André Brulé e pela *Fraternité des Artistes*, com quadros e estampas da guerra.

⁹⁹ Entre os brasileiros, muitos sobrenomes são de origem italiana.

¹⁰⁰ Informações obtidas a partir do catálogo da mostra: *Catálogo da I Exposição Geral de Belas Artes*. São Paulo: Sociedade Paulista de Belas Artes, 1922.

¹⁰¹ A pintora apresenta a mesma indecisão ao se inscrever nas Exposições Gerais de Belas Artes. No evento de 1918 assinala ser discípula de Corinth, Bistoff, Culmes, Robert Homer Bross; no de 1919, discípula de Belas Artes da Europa e dos Estados Unidos e de Pedro Alexandrino (Simioni, 2008: 329-330).

¹⁰² Anita Malfatti e Tarsila do Amaral se conheceram no ateliê de Pedro Alexandrino, por volta de 1919, período em que ambas foram alunas do artista.

¹⁰³ *Klaxon*, 15 de setembro de 1922. Apud: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3.ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003, p. 79.

¹⁰⁴ Os dados aqui utilizados foram extraídos do catálogo da mostra *Juventas Paulista: Catálogo da Primeira Exposição Geral de Belas Artes* – pintura, escultura, arquitetura, gravura de água-forte e desenho. São Paulo: Irmãos Mendes, 1925.

¹⁰⁵ José Cordeiro, Pedro Corona, Vicente Corcione, Natale Parisi, Bernardino de Souza Pereira, Orlando Tarquini, José Cucé e Vicente Larocca.

¹⁰⁶ PRIMEIRA Exposição Geral de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*, 23 jul. 1925, p. 2.

¹⁰⁷ I EXPOSIÇÃO de Belas Artes – Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura. Catálogo geral. São Paulo: Atlântico, 1928.

¹⁰⁸ Casa Comercial Ancona Lopez & Cia., Livraria Internacional, Papelaria São José, Casa Sparapani, Estúdio de Teodoro Braga, Estúdio de Arte Manzo, ateliê de Mario Piazzi.

¹⁰⁹ Presidência honorária: Júlio Prestes (então presidente do estado) e Bernardo Attolico (embaixador da Itália no Brasil); comissão de honra: Pires do Rio (prefeito), Serafino Mazzolini (consul da Itália); major Luiz Fonseca (presidente da Câmara Municipal), Ramos de Azevedo, Luciano Gualberto, Freitas Valle, Affonso de Escragnole Taunay, Eurico de Góes (então diretor da Biblioteca Municipal), Menotti del Picchia (na qualidade de deputado), Francisco Matarazzo, Egídio Pinotti Gamba, Geremia Lunardelli, Biagio Altieri, diretoria do Banco Francês e Italiano, diretoria do Banco Popular Italiano, prof. Alessandro Donati (presidente do colégio Dante Alighieri),

Luigi Melai (presidente da Câmara Italiana de Comércio), João Maurício de Sampaio Vianna e Nicola Serricchio; comissão executiva: Ferruccio Rubbiani, José Sacchetti, João Batista Ferri, Arnaldo Mecozzi, Materno Giribaldi, José Perissinotto, Adolfo Fonzari, Vicente Larocca, Mario Piazzzi, todos eles artistas, arquitetos ou escritores.

¹¹⁰ Tradução da autora.

¹¹¹ Das quais, 250 estavam na seção de pintura, 73 na de escultura e 65 na seção adjunta.

¹¹² Participaram ainda da exposição três artistas espanhóis, um russo, três japoneses, três alemães, um grego, um polonês e um romeno, indicando o alto grau de emigração naquele período.

¹¹³ Entre 1916 e 1917 funcionou na rua Direita um estabelecimento denominado Galeria Paulista, que realizou exposições de Trajano Vaz, Paulo Costa, Cândida e Assunta Colli. Contudo, até o presente não foram localizadas outras informações.

¹¹⁴ Foram publicados outros artigos como, por exemplo: A GALERIA Artística, *A Cigarra* (73): 25, São Paulo, 24 ago. 1917; GALERIA Artística, *Revista do Brasil* (27): 295-6, São Paulo, mar. 1918; GALERIA Artística, *A Cigarra* (97): 41, São Paulo, 14 ago. 1918.

¹¹⁵ Reproduzido em: BELAS Artes: Galeria Jorge. Exposição Anual de Pintura – 4ª Exposição da Galeria Jorge em São Paulo. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1926, s.p.

¹¹⁶ Estão citados no catálogo da 4ª Exposição da Galeria Jorge em São Paulo: Emille Adan, Jules Adler, L. Allauame, Albert Besnard, Abel Boyé, C. Bourgonnier, Maurice Bompard, Henri Biva, A. Breauté, F. Bridgman, Serendat de Belzim, Léon Barrillot, Paul Chabas, C. Corot, G. Capgras, E. Doigneau, Henri Darien, W. Didier-Pouget, E. Duez, Henri Delacroix, André Delaistre, Henri Foreau, Gaston Guignard, Jean Geoffroy, M. Grün, G. Gagliardini, Georges Leroux, Paul Leroy, Charles Lenoir, D. Maillart, F. Maillaud, E. Marché, G. Maroniez, G. Moteley, P. Montézin, Edgard Maxence, A. Prévot-Valéri, Louis Ridet, Georges Rochegrosse, G. Rouillet, J. Saint Germier, A. Troncet, Paul Thomas, Edmond Yarz, Edouard Zier. In: BELAS Artes: Galeria Jorge. Exposição Anual de Pintura – 4ª Exposição da Galeria Jorge em São Paulo. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1926, s.p.

Ainda segundo depoimento de Nelson Nóbrega para Maria Cecília França Lourenço (1987), Jorge de Freitas comercializava muitos acadêmicos franceses também em razão do seu filho ser casado com uma francesa e ter facilidade de importar tal produção. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. São Paulo: FAU-USP, 1990, p. 112.

¹¹⁷ No catálogo da mesma 4ª exposição anual, na seção diversos, estão elencados os seguintes nomes: Pedro Alexandrino, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, F. Pons Arnau, Batista da Costa, Modesto Brocos, Castagneto, Beppe Ciardi, G. Grosso, Oscar Pereira da Silva, Antônio Pereda, Benjamin Parlagreco, Teixeira da Rocha, Carlos Reis, João Reis, A. Silva Porto, J. Sousa Pinto, Décio Vilares, Eliseu Visconti. In: BELAS Artes: Galeria Jorge. Exposição Anual de Pintura – 4ª Exposição da Galeria Jorge em São Paulo. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1926, s.p.

¹¹⁸ O Triângulo Histórico ainda apresenta no período forte atração e algumas galerias instalam-se nas suas imediações; é o caso da utilização do Palácio das Arcadas, na rua Quintino Bocaiúva, para abrigar exposições (Cintrão, 2001: 178).

Fragmento de Atlante, elemento de ornamentação do Teatro Municipal

Ensino artístico na cidade

4

O progresso social não é o total das mudanças parciais, mas o produto de um movimento único, que atua por meio de todas as esferas da atividade social, e que se pode conhecer, estudando-se no conjunto. Promover, portanto, esse desenvolvimento, procurar educar a inteligência, como as reformas encetadas indicam, e não dar ao sentimento a educação precisa, seria querer mutilar o espírito, se assim posso exprimir-me.

Cesário Motta¹

ESTE CAPÍTULO versa sobre as diferentes possibilidades de aprendizado artístico na cidade de São Paulo no período aqui sublinhado – desde as experiências em ateliês até as diversas tentativas de se estabelecer escolas, de pequeno porte ou, almejando equiparar-se à capital, uma expoente escola de Belas Artes. No conjunto do trabalho, este capítulo contribui para refletir sobre uma das etapas do campo artístico, o formacional, fundamental para o incremento das mostras e para o fortalecimento das instituições nascentes.

Matéria espinhosa descrever, ainda que de maneira sucinta, o modo como se organizava tal segmento na São Paulo do fim do século XIX até a década de 1920, pois mesmo depois da chamada Proclamação da República, o ensino das artes na cidade demorou a ser constituído de maneira mais ordenada, o que normalmente efetuado a partir de iniciativas muitas vezes isoladas.

O ensino – desde a pré-escola até o nível universitário – constitui-se em foco privilegiado no bojo do ideário republicano, porquanto ordenar a população e acelerar o progresso, como o lema estampado na nova bandeira, inclui formar cidadãos mais capacitados para as atividades almejadas para um novo modelo político. Ao residir em centros urbanos, no período em estudo, as camadas socialmente privilegiadas igualmente demandam formação escolar, pois, em um passado não muito distante, seus ascendentes foram instruídos nas fazendas, supervisionados pelas mães e por preceptores, partindo em seguida para complementação ou cursos universitários na Europa.

As maiores cidades paulistas principiam, então, a dispor de um sistema mais diversificado com escolas públicas, privadas, devocionais e, mesmo as femininas e infantis, voltadas para uma parte restrita dentre estas duas últimas, notadamente para as camadas mais abastadas. Assim, se soma ao interesse das famílias, aquele do Estado brasileiro, zeloso em se apartar da antiga ordem das elites. Associam-se para garantir e inocular valores pátrios, éticos, morais e religiosos, condizentes com o que se considerava o aparato individual necessário para compor à nação, embora com papéis bem hierarquizados entre as distintas fatias sociais.

As cidades demandavam novos hábitos, diferenciados modos de viver e receber, logo novas edificações e formas requintadas, requerendo uma gama variada de profissões. Idealistas à frente desses empreendimentos procuravam inclusive propiciar um conjunto de formas reconhecidas e no campo das artes, ampliando o universo individual dos alunos e buscando qualificar os resultados.

Desde o século XIX, a experiência da educação feminina se dá de maneira discreta, em escolas geralmente devocionais, uma extensão do ensino antes previsto para as moças no seio do lar burguês e funcionando inicialmente em poucos centros brasileiros. Em tais escolas, normalmente as professoras eram estrangeiras, sendo a possibilidade do magistério exígua para as brasileiras. As mulheres mudam as antigas atribuições e igualmente iniciam o estudo formal e sistemático, para além dos limites familiares.

Diferentemente, o ensino popular se iniciara antes mesmo da República, por força da atualização urbana no Rio de Janeiro, quando da fixação no território da Corte portuguesa. Esse fator contribuiu para que fosse instalado algo similar em São Paulo, em um momento em que a cidade desejava se ombrear à capital brasileira.

A instrução popular ficava confinada à determinada concepção profissional, distante daquela direcionada aos ditos colarinhos-brancos, cabendo-lhe as escolas públicas e as profissionais. Às atividades liberais, somavam-se artesãos de toda ordem, como marceneiros, construtores, ourives, entalhadores, carpinteiros, ebanisteiros, envernizadores de madeira, esmaltadores, fundidores, modeladores de gesso e tapeceiros, por exemplo.

Na Paulicéia, a criação do ensino artístico – corolário das preposições educacionais republicanas – configura já uma outra etapa se fazendo iminente, em função de uma série de condições, entre as quais a dificuldade maior para se estabelecer em Paris, ou outra cidade européia, particularmente com os prenúncios da Primeira Guerra Mundial; igualmente as adversidades financeiras em razão das oscilações da cotação do café, ao lado de certo esgotamento do modelo de formação na academia fluminense, em contraste com certo aumento da demanda interna, ante o afloramento de cidades advindas da ferrovia e da lavoura.

Para construir esse quadro, do fomento à formação artística com marcos ressaltáveis, a leitura dos trabalhos de Ruth Tarasantchi e da dissertação de mestrado de Mirian Silva Rossi, *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920*, foram essenciais. Consultou-se ainda as publicações sobre o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo,² trabalhos monográficos sobre artistas dos quais se tinham informações a respeito das atividades didáticas nessa etapa e material existente em periódicos.³ Em relação à Escola Profissional Masculina do Brás, importante foi o contato com o trabalho de Carmen Sylvia Vidigal

Moraes e Júlia Falivene Alves sobre as *Escolas profissionais públicas do estado de São Paulo: uma história em imagens* (álbum fotográfico), que possibilitou a inserção de dados até então desconhecidos.⁴

Conforme o estágio atual das investigações, no século XIX a cidade de São Paulo não possuía nenhuma instituição oficial de ensino e formação artística. No final daquele século, dois projetos foram apresentados com o intuito de se estabelecer uma escola de Belas Artes, nos moldes das academias européias e do modelo fluminense. O primeiro, de 1892, cria o Instituto Paulista de Belas Artes; o segundo, do ano seguinte, o Instituto de Belas Artes. Ambos não saíram do papel. Os artistas paulistas, portanto, ou dirigiam-se para a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro,⁵ com auxílio de particulares ou mesmo governamental (como no caso de Almeida Júnior e de Pedro Alexandrino, por exemplo),⁶ dos quais alguns prosseguiram para a Europa a fim de se aperfeiçoarem (o que aconteceu com os dois pintores supracitados), ou seguiam diretamente para o Velho Continente, como o fez Benedito Calixto.⁷

Devido à falta de uma iniciativa de maior envergadura e à longa tradição, muitos profissionais das artes exerciam atividades docentes, na forma de aulas particulares – uma fonte de renda e um modo de disseminação de conhecimento –, como é o caso de Almeida Júnior,⁸ professor de Pedro Alexandrino, que, por sua vez, também lecionou particularmente. Além desses pintores, pode-se destacar a atuação dos brasileiros Antônio Carlos de Sampaio Peixoto, José Wash Rodrigues e Oscar Pereira da Silva. Dos estrangeiros que se fixaram na cidade, destacam-se Alfredo Norfini, Angelo Cantu, Antônio Rocco, Berthe Worms, Carlo De Servi, César Colasuono, Enrico Vio, George Fischer Elpons, Nicolo Pettrilli, Rosalbino Santoro e William Zadig.

Outra maneira de aprendizado artístico na cidade, já no século XX, se deu por intermédio das escolas profissionalizantes, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina do Brás, esta última fundada no século seguinte, cujo ensino voltava-se mais às artes aplicadas, à indústria e ao artesanato, em uma clara sintonia com os projetos pretendidos para a cidade. Havia ainda escolas de pequeno porte, com cursos livres, que começam a funcionar a partir da década de 1910.

O aprendizado nos ateliês de artistas

As artes podem ser simplesmente utilitárias, como são aquelas que dão em resultado a construção das máquinas, o preparo dos artefatos necessários ao conforto de um povo, ou podem ser a reprodução do nosso senso estético, afetivo, e então temos as grandes criações [...], as Belas Artes.

Cesário Motta⁹

O ensino confessional, com um mestre e seus discípulos, segue único e de longa tradição até a disseminação do modelo vigente nas academias, em especial o da academia francesa, que existia desde 1648, como se consagrou em alentados estudos sobre o tema. No entanto, não se extingue o aprendizado com escolha do mestre, levando-se em conta os atributos pessoais e reconhecidos, ao lado do caráter da própria produção, constituindo um paradigma forte e prevalente, até na atualidade. Entre nós, muitos profissionais das artes, como forma de complementação financeira, tiveram alunos em seus ateliês, o que de alguma forma preenchia uma grande lacuna criada pela inexistência de um ensino artístico institucionalizado na cidade.

Já em 1883, Almeida Júnior, ao se fixar em São Paulo, principia a dar aulas em seu ateliê, atividade que realizará – exceto durante as estadas na Europa – até o ano de seu falecimento. Foram seus alunos Pedro Alexandrino (o mais conhecido), José Alves de Mello, Luiza Alves, Maria Eliza de Arruda Botelho,¹⁰ Anésia de Souza,¹¹ Nilo de Paula, Jonas de Barros, Benjamin Constant Neto e o escravo que o próprio pintor alforriou: Severino da Cruz.¹² De maneira bastante clara, tentar atrair a atenção para as suas pinturas e também para as de seus alunos, a partir da realização de mostras coletivas em seu ateliê,¹³ exibição de trabalhos de discípulos nas mesmas casas em que freqüentemente expunha, como a Casa Garraux. No caso de Pedro Alexandrino, o auxilia provavelmente nas duas tentativas de aperfeiçoamento: a primeira quando recebe bolsa para cursar a Academia Imperial de Belas Artes (1887), iniciativa malograda, e, em 1896, quando Alexandrino obtém novo auxílio, dessa vez para estudar em Paris (1896).¹⁴

Berthe Worms, logo ao se fixar na cidade, em 1892, começa a lecionar desenho e pintura especialmente para moças da sociedade – pintar talvez fosse como um aprendizado distintivo de determinada camada social, assim como bordar, tocar piano, entre outras. Contudo, entre as alunas, algumas esforçam-se pela profissionalização, como é o caso da própria pintora, que cursara a Academia Julian e obtivera o diploma de professora de desenho pelas escolas comunais de Paris (Tarasantchi, 1996a: 42). Como Almeida Júnior, leciona em seu ateliê por toda a vida, exceto nos períodos de viagem. Também como o pintor ituano, organiza exposições com obras do próprio pincel e das alunas,¹⁵ entre elas Alice Fairbanks Belfort de Mattos, Ada de Paula Souza, Cinira Conceição Morato Leme, Carlota Pereira de Queiroz, Adília Seabra, Cora de Magalhães, Luiza Arruda de Souza Castro, Blandina Ratto (Tarasantchi, 1996a: 42) e Noêmia de Abreu.¹⁶

Apesar das poucas informações sobre as mulheres que de alguma maneira aprendiam ou lecionavam pintura, consideradas muitas vezes amadoras, uma parcela delas possuía maior mobilidade entre as atividades. Das alunas de Berthe Worms, é o caso de Alice Fairbanks Belfort de Mattos, escritora de contos, professora e autora especializada no ensino de estatística e de organização de escritórios. Ada de Paula Souza, por sua vez,

foi casada com Francisco de Paula Souza – criador da Escola Politécnica de São Paulo; filha de um literato suíço, participou da I Exposição Brasileira de Belas Artes como aluna de Berthe Worms.¹⁷ Já Carlota Pereira de Queiroz formou-se em medicina no Rio de Janeiro, em 1927; foi ainda professora, escritora e a primeira mulher eleita para a Assembléia Nacional Constituinte como deputada federal por São Paulo (mandato 1934-7). Por fim, Blandina Ratto, professora com destacado desempenho educacional.

Ainda na década de 1890, um outro pintor ensina em seu ateliê, Antonio Carlos Peixoto. Oscar Pereira da Silva, quando se transfere do Rio de Janeiro para São Paulo em 1896, talvez percebendo o potencial de crescimento da cidade e o pequeno número de pintores em exercício,¹⁸ começa a lecionar no Liceu de Artes e Ofício em vaga anteriormente preenchida por Pedro Alexandrino, que partira para a Europa com bolsa do governo do estado. Em 1908 torna-se professor de desenho no Ginásio do Estado.¹⁹ Paralelamente às atividades de ensino em instituições, das pinturas, das encomendas públicas e das exposições,²⁰ foi professor de José Wash Rodrigues, de Paulo do Valle Júnior, de José Marques Campão, dos irmãos Dario e Mário Barbosa, de Guiomar de Souza Fagundes,²¹ de Beatriz Pompeu de Camargo²² e da própria filha, Helena Pereira da Silva,²³ além de Umberto Viggiani. Muitos de seus alunos foram contemplados com a bolsa do pensionato artístico. Verificando a produção de alguns, por vezes convencional, fica a dúvida se os méritos se devem ao professor e aos aplicados alunos ou se os envolvimento junto a homens importantes da economia e da política eram decisivos nas escolhas.

Ainda em 1896, outro pintor que também lecionaria por um grande período no Brasil chega à cidade: Carlo De Servi. Foi professor de Clodomiro Amazonas, Nicota Bayeux, Julio Gravonski e Eleonora Elizabeth Krug Malfatti (mais conhecida por ser a mãe de Anita Malfatti), que também estudou com Norfini. Em 1908, De Servi lança o livro *Lições de desenho*, para uso em escolas (Tarasantchi, 2002: 157). Segundo Tadeu Chiarelli, Amália Pfann, Mina Mee e Carlos Reis também mantinham cursos de arte no início do século XX (Chiarelli, 1995: 45).

Pedro Alexandrino, seguindo os passos de Almeida Júnior, também profere aulas em seu ateliê a partir de 1910. Diferentemente de outros professores do período, tem alguns alunos que seguem seus passos e outros que partem para outros caminhos ou, como no caso de Anita Malfatti, buscam uma nova sintonia.²⁴ Dá aulas para Olga Jaguaribe Ekman;²⁵ as irmãs Lucília Fraga, Anita Fraga e Helena Fraga;²⁶ Alice Gonsalves, Renée Lefevre e Maria Nogueira Pompeu. Na segunda vertente, podem ser citados Tarsila do Amaral (entre 1917 e 1920), Aldo Bonadei (que começa a estudar com o mestre dos metais em 1923 e permanece até 1928), além da própria Anita (1919).²⁷

No ano seguinte ao qual Pedro Alexandrino começa a dar aulas particulares, Alfredo Norfini, conhecido especialmente por suas aquarelas, e que, desde 1898, dava aulas em

Campinas (quando chega ao Brasil vindo da Argentina), organiza curso na capital do estado, a convite de Ramos de Azevedo, lecionando no Liceu de Artes e Ofícios, depois de uma série de viagens. No ano seguinte, abre a Estudantina de Pintura para abrigar exposições dos alunos (Tarasantchi, 2001: 153), apesar de ser uma iniciativa efêmera, mostra as preocupações em se ter locais com melhor estrutura para realizar mostras.

Outro estrangeiro, o alemão George Fischer Elpons, estabelece cursos de arte em São Paulo quando se fixa na cidade, em 1913, dando aulas de pintura e modelo-vivo. Sua produção no período é considerada avançada em relação ao meio artístico local, pois estudara em Munique e, as pinturas que realiza no Brasil, especialmente naturezas-mortas, têm uma pincelada enérgica e um empastamento bem mais espesso que o realizado normalmente entre os pintores acadêmicos. Leciona, em diferentes períodos, para Di Cavalcanti, Hugo Adami, Tarsila do Amaral,²⁸ Anita Malfatti e Mário Zanini, entre outros. Um ano antes, César Colasuono abre um curso de desenho e pintura na ladeira Doutor Falcão e, em 1915, inaugura o Empório Artístico Paulistano, especializado em material de desenho e pintura, que ficou com sua família mesmo quando o artista retorna para a Europa (Rossi, 2001: 23).

No ano de 1917, George Fischer Elpons e William Zadig organizam um novo curso de desenho com modelo-vivo, modelo este anteriormente utilizado por Elpons em seu próprio ateliê. Lecionam pintura e escultura para ambos os sexos, na rua Líbero Badaró. No mesmo local, no período noturno, José Wash Rodrigues ministra curso de desenho e pintura, dirigido especialmente para homens (Rossi, 2001: 23).

A vontade de se criar uma Academia de Belas Artes

Em 1910, uma primeira iniciativa de se estabelecer uma Escola de Belas Artes foi realizada pelo engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque. Organizada como pequena escola particular, com aulas noturnas. Ainda que de breve duração (cerca de dois anos), dada a falta de recursos, teve como principal objetivo formar pintores, escultores e arquitetos. Sua primeira sede situava-se no Conservatório Dramático e Musical, na avenida São João, sendo logo em seguida transferida para a rua Álvares de Azevedo (Lourenço, 1995: 107). Segundo depoimento de Paulo Vergueiro Lopes de Leão, a referida escola teve vida curta por imposição de um poderoso arquiteto,²⁹ impedindo, por seu trânsito político, que o governo concedesse subvenção para o estabelecimento, o que impossibilitou o prosseguimento das atividades.³⁰

Ao que parece, foi idealizada em moldes muito mais próximos das outras instituições com a mesma denominação, diferentemente do ensino mais profissionalizante do Liceu de Artes e Ofícios, que visava prioritariamente agregar arte e indústria. Entre os professores, estavam Ulisses Paranhos (história da arte), Paolino Barriere (desenho

linear), Caetano Pierre (desenho artístico), Lorenzo Petrucci (escultura), Pedro Strina e o próprio Alexandre Albuquerque (perspectiva); entre os alunos, o próprio Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Silvio Penteado de Carvalho, Ruy Martins Ferreira, Cymbelino de Freitas e Juarez Almada Fagundes.

Em 1916, houve nova tentativa de tornar o ensino artístico mais acessível: foi inaugurada a Escola de Arte Novíssima, na rua da Consolação, nº 63, iniciativa dos pintores Nicolo Petrilli e Antônio Rocco;³¹ do arquiteto Alberto Sironi e do jornalista Antonio Piccarolo, todos de ascendência italiana. Propunha formar pintores, fotógrafos, decoradores e outros profissionais para uma cidade que cada vez mais necessitava de mão-de-obra especializada. Com aulas diurnas em que a presença feminina era permitida e aulas noturnas apenas para rapazes (Rossi, 2001: 23),³² parece querer diferenciar entretenimento e profissão, pois no período noturno era possível a profissionalização em diversas áreas que tivessem como base o desenho (formação de pintores, de decoradores, de entalhadores, de ourives, de mecânicos, de fotógrafos e de modeladores, por exemplo). Foi extinta em janeiro do ano seguinte, pelo fato de Antonio Piccarolo ter que retornar à Itália por causa do serviço militar. Com isso, Rocco começa a lecionar para senhoras e senhoritas em seu ateliê particular (Rossi, 2001: 23).



Inauguração da Escola de Arte Novíssima (*A Cigarra* (42): 21, 20 maio 1916)

No ano seguinte, uma iniciativa apenas para o público feminino e com um fôlego ligeiramente maior: a Academia Feminina de Belas Artes, voltada para o desenvolvimento da “cultura artística no sexo feminino” (Rossi, 2001: 24), com duração de cinco anos. Ensinava pintura em porcelana e em almofadas de cetim e veludo,



Os representantes do governo na inauguração da Escola de Arte Novíssima (*A Cigarra* (42): 21, 20 maio 1916)

pirografias, fotopinturas. Muito mais voltada, conforme foi dito anteriormente, para a complementação de boas maneiras de moças de fino trato do que propriamente para o aprendizado artístico. A uma certa classe média urbana talvez ensejasse pequena renda complementar a outras funções laborais e domésticas.

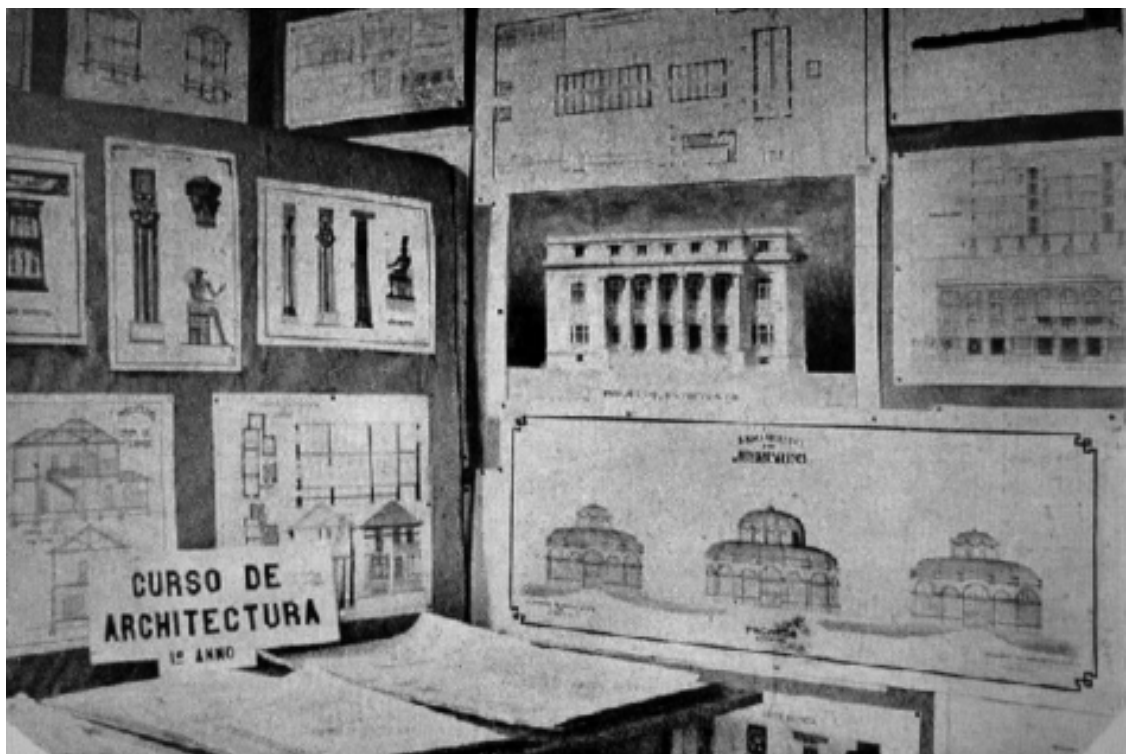
Data de 1918, um novo empreendimento no campo da organização de uma escola voltada para as então chamadas Belas Artes: a Escola de Belas Artes Almeida Júnior, sob iniciativa de Benjamin Constant Neto, ex-aluno do pintor ituano. Instalada em edifício na rua Conselheiro Furtado, era composta de quatro amplos salões, iluminados zenital e lateralmente: um para recepção e exibição das obras concluídas, um para as aulas das moças e outro para as dos rapazes, e um quarto para recepções, que funcionava igualmente para ateliê do diretor da escola (Rossi, 200: 24), em uma organização mais adequada para as práticas artísticas. Teve como alunos Augusto Hantz, Roque de Chiaro, Eugênio Anar, Gino Bruno, Waldemar Polizziaro, Jacinto Martins, Guilherme Sorá e Jaime Cunha, entre outros.

Já no final da década de 1910, Giuseppe Perissinotto abre uma escola de desenho no Brás. Permanece por um curto período e seu discípulo, Angelo Simeone, dá continuidade às atividades, formando um núcleo inicial do qual participaram Bernardino de Souza Pereira, Athaide Gonçalves, José Cordeiro, Henrique Manzo, Humberto Cozzo e Orlando Tarquini. Reunindo-se sistematicamente, esse grupo posteriormente daria origem ao Salão Paulista de Belas Artes. Participam ainda das exposições coletivas da década de 1920, como a I Exposição Geral de Belas Artes (1922),

I Exposição Geral de Belas Artes – Juventas Paulista (1925) e I Exposição Geral de Belas Artes – Muse Italiche (1928).³³

Uma segunda Escola de Belas Artes – que posteriormente terá relações imbricadas com a Pinacoteca do Estado do Estado de São Paulo – é inaugurada em 1925 por Pedro Augusto Gomes Cardim e mais um conjunto de homens públicos e artistas como Oscar Pereira da Silva, ainda atrelados ao ensino de uma pintura de cunho acadêmico. Teve como professores no período Ulysses Paranhos (história da arte), Oscar Pereira da Silva (desenho artístico), Teodoro Braga (composição decorativa), Caetano Pierre (cópia de gesso), Ricardo Cipicchia (modelagem), Carlos Alberto Gomes Cardim (desenho linear), Amador Cintra do Prado (perspectiva), Bruno Simões Magro (física), Francisco Leopoldo e Silva e Eugênio Camargo (anatomia), Paulo Vergueiro Lopes de Leão (pintura), Amadeu Zani e Nicola Rollo (escultura), José Arcé e Túlio Mugnaini (desenho).

Começa a funcionar no ano seguinte como Academia de Belas Artes, com cursos de pintura e escultura. Em uma primeira etapa, fica sediada na rua Bento Freitas, transferindo-se sucessivamente para as ruas Marquês de Itu, da Liberdade e Onze de Agosto. Em 1932, a entidade é reconhecida pelo governo estadual e passa a ser denominada Escola de Belas Artes,³⁴ momento em que fica responsável pelo acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (até 1939), sendo então transferida para o prédio na rua Onze de Agosto, junto com a própria Pinacoteca, num amálgama entre privado e público.



Exposição da Escola de Belas Artes de São Paulo, 1929 (A Cigarra (341): 30, 15 jan. 1929)

Muitos dos participantes das iniciativas da Academia de Belas Artes têm uma série de relações ou com o Liceu de Artes e Ofícios ou com a Pinacoteca do Estado. Oscar Pereira da Silva, Nicola Rollo e Amadeu Zani foram professores do Liceu; Paulo do Valle Júnior, Victor Brecheret, Francisco Leopoldo e Silva e Túlio Mugnaini foram alunos do Liceu, pensionistas do Estado e o último, diretor da Pinacoteca, cargo também exercido por Paulo Vergueiro Lopes de Leão.

Quando Alexandre Albuquerque assume interinamente a presidência, por volta de 1928, organiza o curso de arquitetura, extinto em 1931, formando turmas apenas até 1934, ao todo quatro (Ficher, 2005: 113), portanto muito antes das atividades da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo ser instituída, em 1948. No curso de arquitetura lecionaram Alexandre Albuquerque, Adriano Marchini, José Maria da Silva Neves, José Amadei, Bruno Simões Magro, Guilherme Sandiville, F. Oliveira, Luiz Álvaro da Silva. No curso preliminar, Alfredo Oliani e João Batista Ferri (modelagem).

O Liceu de Artes e Ofícios

O Liceu é o verdadeiro expoente do progresso artístico industrial de São Paulo: resultante lógica desse progresso, caminha à frente dele e o norteia.

Monteiro Lobato³⁵

O Liceu de Artes e Ofícios foi constituído em 1873 com a denominação de Sociedade Propagadora de Instrução Popular, iniciativa privada capitaneada por Carlos Leôncio da Silva Carvalho³⁶ (marquês de Paranaguá) e outros 131 membros da sociedade paulista – como Martim Francisco, Bernardo Gavião, Pires da Motta, Rodrigo Silva e Joaquim de Azevedo Marques, entre outros –, visando inicialmente à instrução elementar, com o ensino de primeiras letras, em consonância com as correntes positivistas do século XIX, mas ainda calcada em um modelo monárquico. Funcionava então na rua São José, atual Líbero Badaró.³⁷ Como o congênere carioca, possivelmente o inspirador de diversas iniciativas nas províncias brasileiras, destinava-se em um primeiro momento à alfabetização e à formação profissional das classes menos privilegiadas em atividades noturnas.

Em 1882, a Sociedade Propagadora de Instrução Popular tem sua denominação modificada para Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, havendo alteração e ampliação no currículo, que inclui uma série de disciplinas com o intuito de formar artesãos aptos para a construção civil, ornamentação e comércio; também é transferido para a rua da Boa Morte, nº 17. A primeira exposição com os trabalhos dos alunos do Liceu se dá em 1884, evento que contou com a presença do imperador Dom Pedro II.

Após três anos, a escola se mostra bem aceita sendo então transferida para a rua do Imperador, atual Marechal Deodoro, local onde já funcionavam outros complementos, com requintes capazes de formar alunos dentro de um padrão mais elevado e garantir-se como esteio da crescente indústria paulista e também com os novos padrões arquitetônicos adotados. Em especial, penetra em campos como o moveleiro, de equipamentos urbanos e domésticos, em paralelo ao da indústria da construção, nos âmbitos público e privado. Observe-se que o que antes se reduzia a oficinas e salas de aula, na nova sede conquista uma biblioteca com 5.000 volumes e um chamado museu pedagógico, com modelos em gesso e estatuária em tamanho natural ou em escala reduzida, altos e baixos relevos de motivos arquitetônicos, motivos ornamentais, maquetes de monumentos e gravuras, considerados subsídios para a formação artística (Rossi, 2001: 16). A necessidade de mão-de-obra já se enunciava latente, ao se iniciarem as campanhas abolicionistas, que condenavam a escravidão e incentivavam a alforria. Culmina com o ato abolindo nominalmente a escravatura (1888), sendo agravado com a mudança de regime para o republicano, em 1889, quando muitas das subvenções públicas da entidade foram reduzidas, sendo necessário uma nova configuração para o prosseguimento das atividades.

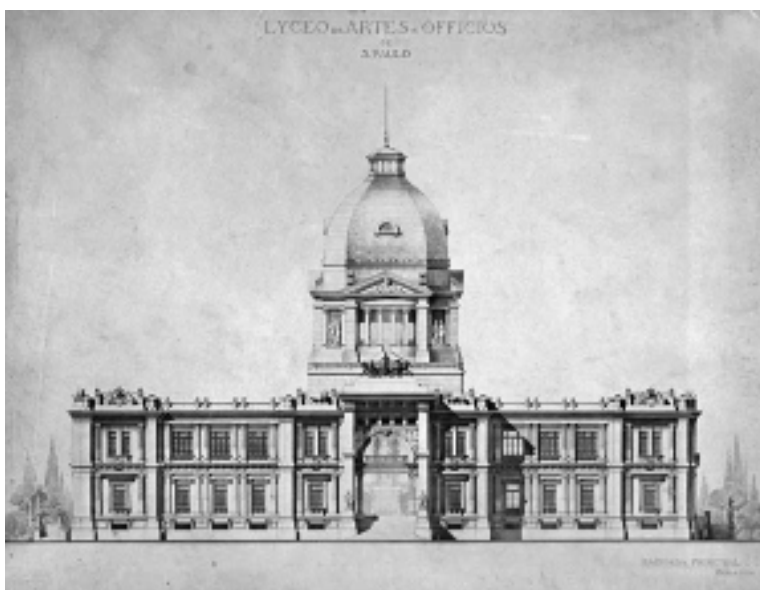


Sede do Liceu de Artes e Ofícios localizada no largo Sete de Setembro, 1896 (111 Anos do Liceu de Artes e Ofícios, p. 9)

A formação especializada do artífice seria o elo entre a cultura artística (a arquitetura, a escultura e a pintura, ou seja, o que tem seu autor designado) e a produção em maior escala, em uma cidade que se pretendia cada vez maior e em conformidade com os modelos considerados de excelência, trazendo intrinsecamente a idéia do progresso artístico de maneira global.

Os produtos criados pelos alunos do Liceu eram expostos na própria escola e igualmente em outras mostras – como a Exposição Internacional de Saint Louis (1904), ocasião em

que foi premiado o projeto de uma estante giratória –, marco das atividades posteriores, quando o Liceu se firma como sinônimo de móveis e complementos arquitetônicos de qualidade. Além da participação em mostras, havia a entrega de prêmio aos alunos pelos trabalhos mais destacados. No ano de 1894 ocorre a reorganização dos estatutos do Liceu, com um novo impulso e personalidade jurídica e mudança da sede para um casarão no largo Sete de Setembro, no fundo da Igreja Nossa Senhora dos Remédios. No ano seguinte, o engenheiro-arquiteto Francisco Paula Ramos de Azevedo se alça à função de diretor do Liceu,³⁸ cargo valorizado e de projeção no meio, que exerce até o ano de seu falecimento (1928),³⁹ ampliando a orientação para a formação técnica e profissional, necessária especialmente para a mão-de-obra da construção civil, em uma cidade que começa a crescer rapidamente. É dado um novo impulso para a entidade que demanda pompa, a fim de exercer a função altaneira desejada, gerando a busca de uma sede definitiva para as suas atividades. Em 10 de março de 1896 há a concessão de terreno para a construção de edifício em parte do Jardim da Luz, ao lado da estação de trem e defronte ao tradicional Seminário Episcopal,⁴⁰ voltado para o ensino religioso das elites paulistanas.



Projeto do edifício do Liceu de Artes e Ofícios (*100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo*, p. 17)

O projeto do novo edifício, conforme a maioria das fontes existentes, encabeçado principalmente por Domiziano Rossi (do escritório técnico de Francisco de Paula Ramos de Azevedo), com a ajuda dos alunos do Liceu e, possivelmente, do próprio Ramos de Azevedo, é bastante suntuoso: dois andares

com diversas galerias, mais subsolo e uma imensa cúpula de cristal. Em 1900 o Liceu se estabelece no novo edifício, ainda inacabado, faltando a grande cúpula e o revestimento de mármore de boa parte da alvenaria. Parte das instalações do prédio é cedida posteriormente para a Pinacoteca do Estado de São Paulo (uma sala) e para o Ginásio Oficial de São Paulo, além de outros órgãos, mesclando-se instituições públicas e privadas.

Ramos de Azevedo empreende ampla reforma, com objetivos precisos: ter uma escola voltada para a formação de artesãos capacitados especialmente para executar serviços



Ramos de Azevedo mostrando os móveis fabricados no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo ao conselheiro Rodrigues Alves, em dia de festa realizada para comemorar o aniversário da instituição, 1915 (*A Cigarra* (33): 63, 30 dez. 1915)

numa ampla gama de escalas – da urbana à doméstica; constituir uma Escola de Belas Artes,⁴¹ ou melhor, um curso para arquitetos, separado do ensino da engenharia (em franco desenvolvimento na Escola Politécnica), entendido como um dos graus intermediários que culminaria na criação artística global, na qual a arquitetura é a “mãe das artes”.

No período diurno funcionavam as oficinas de carpintaria, marcenaria, escultura em madeira, ebanisteria, envernizamento de madeira, esmalte e douração, serralheria mecânica e artística, fundição de bronze, latão e metais preciosos, modelação de gesso, cimento e pedras artificiais, galvanoplastia, gravura em metal, encadernação, tapeçaria, colchoaria, estucação, encanamento e equipamentos sanitários. No período noturno, os cursos elementares de letras, artes e ciências (Rossi, 2001: 17). Devido a problemas específicos do projeto, suntuoso, mas inadequado para o funcionamento de muitas das atividades necessárias para o aprendizado das disciplinas e da falta de espaço para a implantação de várias oficinas, como acontecia com muitos dos projetos ecléticos do período,⁴² parte das atividades do Liceu é transferida da sede da avenida Tiradentes para as novas construções – obtidas a partir de novos esforços de Ramos de Azevedo junto às autoridades locais no governo de Jorge Tibiriçá –, situadas entre a rua João Teodoro e rua da Cantareira, mais condizentes com o projeto de uma escola profissionalizante.

No edifício da Luz permaneceram os escritórios, a direção e a gerência, os cursos preliminares noturnos, algumas sessões que demandavam menores espaços (tapeçaria,



Exposição de trabalhos do Liceu de Artes e Ofícios, em 1914 (*A Cigarra* (15), dez. 1914)

decoreação interna, encadernação de livros e tipografia), o museu pedagógico,⁴³ a gipsoteca (inaugurada em 1906, com modelos de importantes esculturas européias)⁴⁴ e as áreas expositivas, com o mostruário de todos os produtos artísticos executados nas próprias oficinas do Liceu. A instituição cedeu parte de suas dependências para a realização de mostras de arte, especialmente na primeira e na segunda década do século XX, como a I e a II Exposições Brasileiras de Belas Artes (realizadas em 1911 e 1913, respectivamente), a Exposição de Arte Espanhola (1911), a Exposição de Arte Francesa (1913); ou as exposições individuais de Pedro Alexandrino (1905 e 1910), Richard Hall (1911), Aurélio de Figueiredo (1912) e Enrico Vio (1914), entre outras,⁴⁵ o que parece igualmente fazer parte de um projeto mais amplo:

[...] no mesmo edifício [do Liceu] ficará reservada uma sala – provavelmente a mesma que ora é ocupada pela exposição de [Pedro] Alexandrino – para exposições anuais de autores brasileiros ou estrangeiros, aqui domiciliados.

Os trabalhos serão submetidos a um júri de competentes encarregados de julgá-los, fazendo o governo aquisição da tela premiada, assim como de outras que obtenham boa classificação. São Paulo vai ter, portanto, o seu modesto *Petit Salon*.⁴⁶ (*Pinacoteca do Estado: em restauro em ação*, p. 6)

Utilizar as salas dos Liceu parecia ser uma boa alternativa para exposições de maior porte ou mais bem elaboradas, como a de Pedro Alexandrino realizada em 1905, um pouco antes da inauguração da Pinacoteca do Estado.⁴⁷ Na foto ao lado, vê-se a preocupação com a iluminação, a partir da utilização de um difusor de luz – o que pressupõe a existência de abertura zenital no teto. São visíveis ainda os detalhes de



Exposição de Pedro Alexandrino no Liceu de Artes e Ofícios, outubro de 1905 (*Revista Santa Cruz*, nov. 1905, p. 130)

acabamento entre as paredes e o forro, um friso na parte superior da parede – onde em cima também são posicionadas algumas obras, não havendo muito espaço entre as mesmas, sendo que as localizadas em posições mais altas estão colocadas com certa inclinação – de forma a facilitar a fruição. As etiquetas, de pequenas dimensões, possivelmente sinalizavam quais as obras já haviam sido vendidas. Há uma grade que o separa público das obras e um banco posicionado na parte central da sala para descanso. Outro detalhe que confere continuidade no que é exibido é a colocação de obras a 45° nas quinas da parede – o que corrobora um projeto de continuidade.



Exposição de Pedro Alexandrino no Liceu de Artes e Ofícios, outubro de 1905; detalhe da disposição das obras (*Revista Santa Cruz*, nov. 1905, p. 131)

Possivelmente não havia uma forma explícita de pagamento – aluguel do espaço –, sendo que este se dava possivelmente por intermédio de doações ou, quiçá, mimos e presentes.

O Liceu se transformou em reduto dos artistas recém-imigrados, especialmente italianos, alguns do Rio de Janeiro e de alunos provenientes de regiões do interior do estado. Foram professores do Liceu: Domiziano Rossi (desenho geométrico e ornato), Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Rosalbino Santoro (desenho),⁴⁸ Aladino Divani (perspectiva, pintura e artes gráficas), Alfredo Norfini (desenho), Giuseppe Perissinotto (desenho), Enrico Vio (desenho e pintura), Ferdinando Panelli (desenho), Antônio Quadrench (pintura decorativa), Felisberto Ranzini (desenho arquitetônico), Alexandre Albuquerque, José Maria da Silva Neves, Adolfo Borioni (escultura e modelagem), William Zadig (escultura), Lorenzo Petrucci (modelagem), Giulio Starace, Nicola Rollo, Ettore Ximenes, Amadeu Zani (modelagem), Roque de Mingo (mestre na oficina de modelagem) (Belluzzo, 1988: 131-2).⁴⁹

Foram alunos: Paulo do Valle Júnior, Torquato Bassi, Túlio Mugnaini, Enrico Manzo, Miguel Alves Feitosa Filho, Oscar da Motta Mello, Francisco Leopoldo e Silva, Victor Brecheret e Hugo Adami (Rossi, 2001: 18), Rafael Galvez, Ado Malagoli, muitos dos quais receberam bolsa do pensionato artístico para complementarem os estudos artísticos na Europa.⁵⁰

Escola Profissional Masculina do Brás

No que se refere ao ensino profissional (que englobava ainda matérias relacionadas ao ensino artístico), as primeiras escolas oficiais do estado – e não iniciativas de particulares como o Liceu de Artes e Ofícios – são instaladas em 1910, durante a gestão de Oscar Thompson à frente da Diretoria de Instrução Pública, como parte de um projeto de constituir mão-de-obra qualificada para diferentes atividades (Moraes & Alves, 2002: 17). Tinham como objetivo atingir determinada camada da sociedade: filhos dos trabalhadores, em sua maioria imigrantes, a fim de que estes seguissem as profissões de seus pais.

A Escola Profissional Masculina do Brás, na atualidade denominada Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas, faz parte das instituições que surgem na cidade na década de 1910. Inaugurada em 1911⁵¹ na rua Muller, tinha como principal objetivo o ensino das artes industriais para o sexo masculino, sendo proferidas disciplinas de pintura, desenho artístico, desenho profissional, escultura e plástica. A primeira turma de alunos se forma em 1914, sendo que a maioria teve a formação voltada para o ramo metal-mecânico e, em menor número, formou-se oficiais em marcenaria e pintura (Moraes & Alves, 2002: 48).



Aula noturna de desenho na Escola Profissional Masculina do Brás (Carmen Sylvania Vidigal Moraes & Júlia Fativene Alves. *Escolas profissionais públicas do estado de São Paulo*, s.p.)

Nos primórdios, as disciplinas oferecidas davam noções elementares de português, matemática, desenho e modelagem, assim como nos primeiros tempos da Sociedade Propagadora de Belas Artes. Os alunos ingressavam com idade superior a 12 anos e deveriam já ter cursado o ensino primário; na década de 1920 foram introduzidas novas



Aula de pintura na Escola Profissional Masculina do Brás, 1914 (*A Cigarra* (15), 31 dez. 1914)

disciplinas, como história e geografia do Brasil, oficinas de mecânica (ferraria, serralheria e forjaria, fundidor e ajustador), carpintaria, pintura, funilaria e eletricidade (Moraes & Alves, 2002: 48).

A partir de 1917, a escola é transferida para a rua Itapetininga, nº 105, também no Brás, e são organizadas novas seções industriais, com o objetivo primeiro de produzir proventos para a escola, como já ocorria com as vendas de produtos no Liceu de Artes e Ofícios. A partir de então, professores, mestres e alunos começar a produzir sob encomenda. No ano seguinte, teve as atividades paralisadas por causa da epidemia da gripe espanhola, sendo transformada em um hospital. Igualmente, teve que cerrar portas em 1924, 1930 e 1932, ano em que é realizada a sua primeira exposição anual e ocasião em que seu nome é alterado para Instituto Profissional Masculino (Moraes & Alves, 2002: 49). Os alunos, em esquema de revezamento, percorriam todas as oficinas, para adquirirem conhecimento e prática em todo tipo de maquinário.

Entre os professores, destaque para William Zadig. A capacitação em desenho técnico, geométrico e perspectivo marcou a carreira de alguns alunos, mais distantes do tradicionalismo, como Hugo Adami e, posteriormente, Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka, Luiz Sacilotto, Marcello Grassmann, Otávio Araújo e Flávio-Shiró. Especialmente o domínio de instrumentos como tira-linhas e compasso se fez notar na obra de futuros construtivistas, como Sacilotto, em um momento em que os recursos gráficos exigiam o domínio pleno e manual de tais recursos.

Uma escola profissional para o belo sexo



Aula de flores na Escola Profissional Feminina do Brás, em 1920 (Carmen Sylvia Vidigal Moraes & Júlia Falivene Alves. *Escolas profissionais públicas do estado de São Paulo*, p. 29)

Também em 1911 começa a funcionar a Escola Profissional Feminina, hoje em dia Escola Técnica Estadual Carlos de Campos, com o intuito de ensinar às mulheres economia doméstica e prendas manuais. Como a Escola Profissional Masculina, foi concebida para servir de modelo a novas instituições.⁵² Sediada igualmente no bairro do Brás, na época, importante pólo industrial da cidade.

Suas atividades iniciam-se em 11 de dezembro de 1912. As alunas, provenientes de classes menos privilegiadas, recebiam aulas teóricas de português, aritmética, geografia e desenho geométrico e tinham ainda aulas práticas nas oficinas, como confecção, rendas e bordados, flores e chapéus. Deveriam ter idade superior a 12 anos e ter concluído o ensino primário, sendo normalmente filhas de imigrantes italianos.

Estabelecida inicialmente em um sobrado situado na rua Monsenhor Andrade (demolido posteriormente), local em que antes funcionara o Colégio Azevedo Soares, é transferida na década de 1930 para edifício próprio, cuja segunda etapa de construção nunca foi concluída, quando passou a ser denominada Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios (Moraes & Alves, 2002: 22). Igualmente, como outras escolas profissionalizantes, realizava no fim do ano a exposição dos trabalhos das alunas.

Possibilidades de estudo no exterior: o Pensionato Artístico

De que o increpam? De quatro crimes sem perdão: *Rebentos*,
Ophis, a *Vila Kirial*, *Taphos*.

Rebentos seu livro de versos escrito em francês de Martinica
[...]; ser composto em versos simbólicos.

Ophis, de novo pelo livro escrito em francês? Como poeta
francês é inofensivo [...]

Vila Kirial. Só por batizar sua casa de Vila? [...] Kirial é um som,
nada mais [...] É Kirial, como seria sem a mudança de uma
telha, Kirie-eleison, Killopodia, Kinesoclica, Kilométrica ou outra
qualquer sonância enfeitada com KK e YY e se quisesse XX...

É asneira, não resta dúvida, mas não vai além. Uma asneira com
portas e janelas, telhados, paredes e o habitante dentro...

Taphos, porque banqueteia amigos e brinda ao Conselheiro a
copitar de vinho de Taphos [...]

Entronizou-se [...] na cadeia Pontifícia da Estética Oficial [...] É
hoje o Papa infabilíssimo. Premia e castiga. Dá e tira Pensões.

Protege ou despreza artistas como lhe sobe na veneta. Tem o
Gonzaga do Tesouro à mão para consolidar a Infalibilidade [...].

O Queixoso, São Paulo, 29 jan. 1916, nº 1⁵³

O Pensionato Artístico, em sua primeira versão, surge em 1892 (Lei nº 90, de 12 de setembro), como alternativa oficial para o aprimoramento artístico no exterior. Desde o famoso *Prix de Rome*, instituído em 1663, na Real Academia Francesa [Académie Royale de Peinture et de Sculpture], criada em 1648, visa tal prática de se manter prometidos talentos em centros artísticos consagrados, com exigência de produção determinada para formação de acervo, sendo patrocinados por recursos do poder, como uma forma de respeitabilidade e domínio das entidades promocionais, tanto sobre a formação e seus preceitos, quanto no quesito comercialização.

Pedro Alexandrino participou dessa etapa do pensionato em 1896, partindo para Paris no ano seguinte, recebendo o benefício do então secretário do interior, Alfredo Pujol. Graças a essa iniciativa e pelo fato de o bolsista ter necessariamente que enviar trabalhos do exterior para o único museu então existente na cidade, o Museu Paulista, várias obras dessa etapa da trajetória artística de Pedro Alexandrino encontram-se presentes na Pinacoteca do Estado do Estado de São Paulo (as obras foram transferidas do Museu Paulista para a Pinacoteca quando da inauguração da última, em 1905, por causa de suas qualidades artísticas e não históricas):⁵⁴ *Aspargos* [na época *Preparativos para um almoço*], sem data, obra que participou do Salon des Artistes Français; *Frutas e flores* [na época *Flores e frutos*], sem data; *Flores e doces* [na época *Florões e brioches*], sem data; *Ganso e ovos* [na época *Indícios de um bom prato*], 1898; *Ostras* [na época *Ostras e cobres*], sem data, obra que participou do Salon des Artistes Français; *Bananas e metal* [na época *Bananas e cobre*], sem data; *Cozinha na roça*, 1894; *Peru depenado* [na época *Volta do mercado*], cerca de 1903. Algumas compõem os acervos por doação e outras foram adquiridas pelo governo do estado.

Em 1912, especialmente sob orientação do senador Freitas Valle,⁵⁵ o decreto nº 2.234, de 22 de abril de 1912,⁵⁶ dá novas diretrizes para o Pensionato Artístico,⁵⁷ a fim de manter bolsistas das áreas de artes plásticas, música e canto em importantes centros artísticos da Europa, para aperfeiçoamento, por um prazo de cinco anos, podendo este ter uma prorrogação de mais dois anos. Recebiam passagens de ida e volta em primeira classe e auxílio de 500 francos mensais (no período inicial). Eram requisitos para concorrer ao benefício: ser paulista, ter entre 12 e 25 anos e ter vocação artística.

Os dois primeiros requisitos são bastante objetivos porquanto o último não, o que deu margem a escolhas muitas vezes pessoais, principalmente realizadas por seu idealizador, Freitas Valle, em um misto de troca de favores e delicadas relações com o poder público. Mesmo no caso dos dois primeiros itens, mais de uma vez eles não foram considerados: quando da concessão de bolsa a Victor Brecheret,⁵⁸ italiano de Farnese di Castro e contando, na época 27 anos; ou de Anita Malfatti, já com 34 anos quando contemplada com a bolsa e com diversos estudos artísticos fora do país.⁵⁹

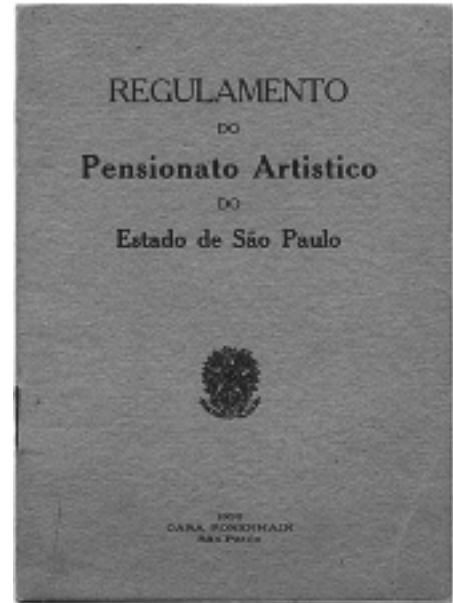
Ao contrário de outras bolsas ou auxílios de estudo, como o prêmio viagem da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Pensionato Artístico não obedecia a nenhum concurso regular. Normalmente, o mecanismo para obtenção da bolsa era a realização de uma exposição individual na cidade, convidando-se então as autoridades para o evento, doação de algum quadro para a coleção de um político proeminente, como o próprio Freitas Valle. Os bolsistas poderiam escolher a cidade na Europa onde queriam se estabelecer e, sem sombra de dúvida, Paris foi a preferida. Muitos se inscrevem na Academia Julian, de programa ainda rigorosamente relacionado com o ensino artístico oitocentista.

Freqüentavam ainda ateliês, igualmente de orientação clássica e, muitas vezes acadêmica. Quase todos realizaram exercícios e cópias no Louvre, como reza a tradição, e muitos participaram do Salon des Artistes Français, como os bolsistas da Escola Nacional de Belas Artes.

Os contemplados eram selecionados pela Comissão Fiscal do Pensionato, integrada por três nomes indicados pelo secretário do interior, com mandato renovável de quatro anos. Participaram da Comissão Ramos de Azevedo, Carlos de Campos, Oscar Rodrigues Alves Filho, Olívia Guedes Penteado, João Maurício de Sampaio Vianna e Freitas Valle, o responsável de fato pela escolha. Eram ainda responsáveis por estabelecer os locais de residência e estudo, fiscalizar o andamento das atividades e organizar exposições (Camargos, 2001: 161).

O regulamento determinava ainda que, ao término de cinco anos de estudo, o bolsista deveria depositar um trabalho original de sua autoria na Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de enviar, a partir do segundo ano de estudo, academias e desenhos de modelo vivo, esboços de assuntos históricos e bíblicos, cópias, relatórios e atestados dos professores com quem estudara no exterior, material que era enviado para o Brasil com despesas pagas pelo governo do estado de São Paulo.

Participaram da segunda etapa do pensionato Alípio Dutra, Anita Malfatti, Diógenes Campos Ayres, Mário Villares Barbosa, Dario Villares Barbosa, Francisco Leopoldo e Silva, Gastão Worms, Helena Pereira da Silva, José Monteiro França,⁶⁰ José Wasth Rodrigues, Marcelino Vélez, Osvaldo Pinheiro, Paulo do Valle Júnior, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Túlio Mugnaini e Victor Brecheret.



Capa de livreto que reproduz o decreto nº 2.234, do Pensionato Artístico (*Pinacoteca do Estado: a história de um museu*, p. 49)

O Pensionato Artístico foi praticado como forma de aprimoramento artístico entre 1912 e 1931, quando foi dissolvido pelo decreto nº 4.965, de 11 de abril,⁶¹ pouco depois da denominada Revolução de 30; foi extinta a comissão do Pensionato Artístico e suas funções passaram a ser exercidas pelo Conselho de Orientação Artística (COA), órgão consultor para assuntos relativos às Belas Artes. Reorganizado em 1932 (decreto nº 5.361 de 28 de janeiro), que reconhece a Escola de Belas Artes de São Paulo e passa a guarda, conservação e responsabilidade da Pinacoteca do Estado ao referido estabelecimento, cujo diretor passa também a dirigir a Pinacoteca como conservador.

O COA constituiu-se inicialmente dos seguintes membros, quatro de escolha do governo e três de escolha livre: Alexandre Albuquerque, representando a seção de arquitetura da Escola Politécnica; Samuel Arcanjo dos Santos, pelo Conservatório Dramático e Musical; Gomes Cardim Filho, pela Escola de Belas Artes; José Gonçalves, pela Sociedade Paulista de Belas Artes; Olívia Guedes Penteadó; Samuel Ribeiro e José Wash Rodrigues.⁶² Fica então responsável por exercer as funções da Comissão Fiscal do antigo Pensionato, devendo realizar a seleção de candidatos para aperfeiçoarem-se nos centros artísticos europeus, com bolsas de três anos, e também sendo responsável por ser o órgão consultivo do governo em tudo que dissesse respeito às Belas Artes, como a aquisição de obras, por exemplo.

É a época em que novos agentes culturais ganham proeminência no cenário político, econômico e até artístico, obliterando antigos personagens de relevo, como em parte o próprio Freitas Valle.

A produção enviada para a Pinacoteca do Estado está relacionada, para quase todos os pensionistas, com o que era ensinado nas academias européias mais tradicionais, sem grandes inovações ou traços pessoais. Nem todos os artistas enviavam as propaladas cópias; quando as fazem, buscam obras dos grandes museus da França, da Itália e, no caso de Helena Pereira da Silva, de Luxemburgo. Há igualmente quantidade apreciável de academias e estudos de nus, etapa fundamental dentro dos cânones do ensino acadêmico. Todavia, grande parte das obras relaciona-se a paisagens e figuras em que a paleta já está mais clara e a pincelada mais solta, baseadas em um impressionismo tardio, quando tais práticas estavam completamente assimiladas mesmo no interior dos institutos aos quais se dirigiam. Não há dúvida que as grandes exceções estão nas doações de *Tropical*, por Anita Malfatti, e *A carregadora de perfume*, por Victor Brecheret.

Tal produção seguiu, em parte, para os museus em formação, primeiramente para o Museu Paulista durante a primeira fase do Pensionato e, posteriormente, para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, indicando algumas diretrizes dos acervos das recém-criadas instituições, cujos períodos iniciais serão abordados no próximo capítulo.

Notas

¹ RELATÓRIO de Cesário Motta relativo ao ano de 1893, enquanto secretário do Interior. In: MOTTA, Cassio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: João Bentivegna, 1947, p. 178.

² Sobre a participação do Liceu de Artes e Ofícios na formação artística, foram consultadas as seguintes publicações: SEVERO, Ricardo. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Liceu, 1934; *Livreto comemorativo do 85º aniversário da fundação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: [Liceu], 1958; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. São Paulo: FAU-USP, 1988 (tese de doutorado); *111 Anos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Indústria Técnica/Centro Cultural, [1984]; *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: missão excelência*. São Paulo: Marca D'Água, 2000.

³ Sobre Almeida Júnior, ver: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA-USP, 1980, 2v. (dissertação de mestrado); ALMEIDA JÚNIOR: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Sobre Pedro Alexandrino, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996. Sobre Berthe Worms, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung (cur.). *Os Worms: Bertha e Gastão – pintura e desenho*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996. Sobre Oscar Pereira da Silva, ver: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006. Sobre o ensino artístico em geral, ver: DEZENOVEVINTE: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986, e TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp, 2002.

⁴ MORAES, Carmen Sylvia Vidigal & ALVES, Júlia Falivene (org.). *Escolas profissionais públicas do estado de São Paulo: uma história em imagens* (álbum fotográfico). São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.

⁵ Conforme assinalado anteriormente, após o advento da República, a instituição ganhou o nome de Escola Nacional de Belas Artes.

⁶ Almeida Júnior tem seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes (1869-74) custeados por um grupo de pessoas de posses de sua cidade natal, Itu, arregimentados pelo padre Miguel Correa Pacheco (Almeida Júnior, 2007: 51). Pedro Alexandrino, por sua vez, recebe pensão do Estado para estudar na Academia; permanece no Rio de Janeiro entre 1887 e 1892, sem contudo concluir o curso (Tarasantchi, 1996: 113).

⁷ Segundo Ruth Tarasantchi, Benedito Calixto recebeu apoio do visconde de Vergueiro para aperfeiçoar-se na Europa. Reside em Paris entre 1883 e 1884, pois não adapta-se à vida parisiense (Tarasantchi, 2005: 101-2).

⁸ Almeida Júnior passa a lecionar em seu ateliê, segundo matérias publicadas periódicos paulistanos, desde 1883, salvo os períodos que passou na Europa: “[...] propõe-se ele [Almeida Júnior] a fazer qualquer trabalho inerente a sua profissão, como pintor histórico e retratista, e bem assim a ensinar desenho, pintura e noções de perspectiva e anatomia”. ATELÍÊ de pintura. *Imprensa Ytuana*, Itu, 5 abr. 1883, 2ª col., p. 2.

⁹ RELATÓRIO de Cesário Motta relativo ao ano de 1893, enquanto secretário do Interior. In: MOTTA, Cassio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: João Bentivegna, 1947, p. 178.

¹⁰ Participa das VI e VII Exposição Geral de Belas Artes, realizadas em 1899 e 1900, recebendo menção honrosa na primeira vez que participa do certame (Simioni, 2008: 313-4).

¹¹ Expõe na VI Exposição Geral de Belas Artes, realizadas em 1899 (Simioni, 2008: 313), possivelmente obras apresentadas anteriormente no ateliê do mestre naquele mesmo ano.

¹² Segundo os catálogos das exposições gerais de Belas Artes de 1899 e 1900. Braziliana Basílica de Barros Vaz igualmente foi discípula do pintor ituano (Simioni, 2008: 313-4)

¹³ Almeida Júnior organizou ao menos duas exposições de obras de sua autoria com as de seus alunos, uma em 1895 e outra em 1899, ambas no seu ateliê, na rua da Glória.

¹⁴ A proximidade entre Almeida Júnior e Pedro Alexandrino deve ter sido grande, pois o mestre acompanha o discípulo na ida para a Europa em 1896 para se restabelecer do estômago (Nascimento & Mau, 2007: 19)

¹⁵ Realiza duas exposições com as alunas: uma em 1897, no Clube Comercial, e outra em 1907, na Confeitaria

Castelões, posteriormente apresentada no Clube Internacional.

¹⁶ Outra artista francesa, Júlia Archambeau, tem atuação no ensino das artes, especialmente aplicadas, em período posterior, durante a década de 1910. Realiza duas exposições com as alunas, uma em 1913 e outra em 1917. Entre 1916 e 1917, escreveu uma coluna sobre artes aplicadas para a revista *O Echo*.

¹⁷ Participa da exposição com cinco obras: dois estudos, um retrato a pastel e duas marinhas. Na publicação ressalta-se ainda a medalha de ouro que obtivera na Exposição Nacional em 1908. In: I EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes, p. 19.

¹⁸ Teodoro Braga, em 1921, também se transfere para São Paulo, passando a lecionar em seu estúdio. Anuncia-se sempre como professor livre-docente da Escola de Belas Artes, atrelando seu nome ao que era almejado para muitos artistas. Posteriormente, foi diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo. Sistematiza conhecimento a partir das publicações que elabora, como o livro *Artistas pintores do Brasil* (1942), e outras publicações de desenho técnico e artigos em jornais e revistas.

¹⁹ Oscar Pereira da Silva lecionou no Ginásio do Estado por cerca de trinta anos. Vale ainda ressaltar a sua colaboração na criação da 2ª Escola de Belas Artes em São Paulo, em 1925, onde igualmente leciona. Destaco que influenciou não só artistas acadêmicos pois, sendo professor de desenho de Leopoldo Raimo quando este era estudante do Ginásio do Estado, o incentivou a estudar desenho. Depoimento de Leopoldo Francisco Raimo à autora colhido em abril de 2007.

²⁰ Oscar Pereira da Silva era um dos artistas que mais expunha na cidade. Teve mostras individuais no período aqui estudado nos seguintes anos (em alguns com a realização de mais de uma exposição): 1896, 1897, 1898, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1907, 1908, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1922, 1924, 1925 e 1928. As exposições encontram-se especificadas no segundo volume da tese, dedicado à cronologia.

²¹ Guiomar de Souza Fagundes também foi aluna de Angelo Cantu, posteriormente aperfeiçoando-se em Milão e em Paris, tendo se destacado como pintora de interiores e de figuras, além de nus. Expôs em certames coletivos no Brasil e na França, além de ter empreendido exposições individuais em Montevidéu, Lisboa, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo. In: LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. Produção Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. [s.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM Multimídia.

²² A maioria das fontes cita a pintora apenas como discípula de Rodolfo Amoedo no Rio de Janeiro. Contudo, nos catálogos de 1906, 1907 e 1908 das Exposições Gerais de Belas Artes, Beatriz Pompeu de Camargo aparece como alunas de Pereira da Silva.

²³ Inicia-se em pintura com o pai, que a acompanha em viagem a Paris para aperfeiçoamento, quando cursa as Academias Julian, Colarossi e La Grande Chaumière. Passa grande parte da vida entre São Paulo e Paris, onde se casa com o pintor japonês Riokai Ohashi (Ohashi, 1969). Em alguns momentos, sua produção se aproxima da do pai, especialmente na temática; contudo, em outros trabalhos, talvez sob a influência de Riokai, a pincelada é mais solta, o colorido é mais forte e a massa mais densa.

²⁴ Anita Malfatti passa a fazer aulas com Pedro Alexandrino em 1919, portanto depois de sua estadia na Alemanha, dos estudos nos Estados Unidos e da exposição que realiza no final de 1917.

²⁵ Filha do arquiteto Carlos Ekman, autor do projeto da Vila Penteado; suas aulas com Pedro Alexandrino se davam no ateliê de Tarsila (Amaral, 2003: 44).

²⁶ As irmãs Fraga mantiveram uma escola de pintura após o período formacional (Tarasantchi, 2004: 20).

²⁷ Para mais dados sobre a vida e a obra de Pedro Alexandrino, consultar: Ruth Sprung Tarasantchi. *Pedro Alexandrino*, op. cit.

²⁸ Tarsila foi anteriormente aluna de escultura de William Zadig e Alceste Mantovani, em 1916 (Amaral, 2003: 399).

²⁹ Não cita qual; seria Ramos de Azevedo, que pretendia transformar parte do Liceu de Artes e Ofícios em Escola de Belas Artes? No livro de Sylvia Ficher, *Os arquitetos da Poli*, em uma parte da biografia de Alexandre Albuquerque,

transcreve o seguinte trecho de depoimento de dado à autora por Amador Cintra do Prado: “Tenho a impressão que deve ter havido, muito tempo antes [1917], qualquer competição entre o Ramos de Azevedo e o [Alexandre] Albuquerque; não sei o que houve, mas eles não se guardavam muito...” (Ficher, 2005: 103). Na referida publicação, a autora não menciona a criação dessa escola por Alexandre Albuquerque. De qualquer maneira, Ramos apóia o plano “Grandes Avenidas” de autoria de Alexandre Albuquerque no mesmo ano de abertura da escola, 1910.

³⁰ Depoimento manuscrito de Paulo Vergueiro Lopes de Leão datado de 1934 e depositado na biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³¹ Um ano antes de tal iniciativa, a revista *A Cigarra* anuncia curso especial de pintura na Casa Di Franco sob responsabilidade de Antônio Rocco (Simioni, 2008: 131), no primeiro período em que parte de suas dependências abriga exposições. Seria uma forma de atrair novos clientes?

³² Para as senhoras e senhoritas era oferecido o ensino de desenho do natural, pintura a óleo e aquarela, estudo de perspectiva e teoria de sombras, noções de anatomia, estética e história da arte e, ainda, aplicações de pintura sobre cetim, veludo, couro, pergaminho e pirogravura (Rossi, 2001: 23).

³³ Angelo Simeone, Bernardino de Souza Pereira, Perissinotto, Humberto Cozzo e Orlando Tarquini participam das três exposições; Henrique Manzo das de 1922 e 1928, e José Cordeiro das de 1922 e 1925.

³⁴ Informações da própria Escola de Belas Artes, disponíveis em <<http://www.belasartes.br/institucional/historia.php>>. Acesso em 22 de novembro de 2007.

³⁵ GORDINHO, Margarida Cintra. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: missão excelência*. São Paulo: Marca D'Água, 2000, p. 23.

³⁶ Carlos Leôncio de Carvalho foi responsável durante o período monárquico pela criação do Decreto de 19 de abril de 1879, reformulando a instrução pública primária e secundária na cidade do Rio de Janeiro, e o ensino superior em todo o Império, tendo muito da sua atuação voltada para essa área.

³⁷ Praticamente da mesma época de fundação da Sociedade Propagadora de Instrução Popular é o Instituto de Educandos e Artífices, iniciativa pública inaugurada em 1874 (Belluzzo, 1988: 76).

³⁸ É importante salientar que no mesmo ano se iniciam as atividades da Escola Politécnica de São Paulo.

³⁹ Segundo Ana Belluzzo, o período áureo do Liceu compreende os anos de 1900 a 1930 (Belluzzo, 1988: 111), estando a maior parte desta fase sob a direção de Ramos de Azevedo. Seria sua gestão tão personalista ou apresentaria o Liceu, naquela etapa meios para suprir de maneira satisfatória a demanda local, quer pelos projetos quer pelos produtos gerados?

⁴⁰ Segundo O Prof. Dr. Carlos Lemos, a partir das pesquisas empreendidas sobre o arquiteto Ramos de Azevedo e seu escritório, a primeira fundação do edifício que atualmente abriga a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi feita muito mais próxima da Estação da Luz, sem deixar nenhuma área para a rua que atualmente existe. Verificado o equívoco, uma nova fundação foi realizada para o prédio. Palestra de Carlos Lemos apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 14 de junho de 2003.

⁴¹ Vários artigos de jornal citam essa intenção de se criar no Liceu de Artes e Ofícios a acalentada Escola de Belas Artes, já atrelada à Pinacoteca do Estado, como, por exemplo: “[...] preocupado em encontrar um lugar que reunisse todas as condições designadas, o ilustre Secretário do Interior, numa feliz inspiração, voltou as vistas para o Liceu de Artes e Ofícios, escolha acertadíssima, porquanto ali está a nossa futura Escola de Belas Artes”. In: POR SÃO Paulo: a Pinacoteca do Estado. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 nov. 1905. Apud: *Pinacoteca do Estado: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002, p. 4.

⁴² Vale destacar que o edifício tem piso de assoalho no primeiro e segundo andares, o que impossibilita a colocação de máquinas para a organização de oficinas. Dessa maneira, todos os cursos práticos tinham que se situar no térreo, em um amontoado anti-higiênico inadmissível para o período. Talvez isso tornou

possível que vários outros órgãos dividissem o prédio.

⁴³ Inaugurado em 1887. Reunia livros, modelos de gesso e gravuras, auxiliando nas práticas de ensino (Belluzzo, 1988: 133).

⁴⁴ Como na atualidade, membros da sociedade patrocinavam determinadas atividades ou aquisições; assim, seus nomes ficavam atrelados a ações nobres e, às vezes, eram utilizados, em salas, placas etc. A gipsoteca foi, na época, patrocinada pela Condessa Penteadó (Belluzzo, 1988: 130).

⁴⁵ Embora na atualidade, muitas vezes com o intuito de fortalecer a imagem da Pinacoteca do Estado como uma instituição centenária de importância desde os primórdios, tenta-se atribuir ao museu às iniciativas das mostras realizadas nas primeiras duas décadas do século XX no edifício utilizado pelas duas instituições. Todavia, a partir de todo o material consultado, especialmente as matérias publicadas nos jornais do período, fica claro que quem cedia salas para a realização de mostras artísticas era o Liceu – que também cedera uma sala para a organização da Pinacoteca. Esse assunto já foi abordado por outros pesquisadores, tendo destaque as publicações de Maria Cecília França Lourenço, especialmente o texto para o catálogo geral de obras da própria Pinacoteca (1988).

⁴⁶ In: POR SÃO Paulo: a Pinacoteca do Estado. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 nov. 1905. Apud: *Pinacoteca do Estado: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002, p. 6.

⁴⁷ Segundo Ruth Tarasantchi, na mesma sala em que foi inaugurada a Pinacoteca (Tarasantchi, 1996: 114).

⁴⁸ Há fontes que o citam como sucessor de Almeida Júnior, mas não há evidências concretas na biografia do ituano.

⁴⁹ Muitos dos professores do Liceu mantiveram ateliês nas dependências da instituição, o que contribui para um aprendizado no sistema das corporações de ofícios, sendo que muitas vezes os alunos complementavam o aprendizado nos ateliês ou podiam observar os mestres em seus trabalhos. Utilizaram-se das locações do Liceu: Alfredo Norfini (1911 a 1926), Amadeu Zani (1902 a 1912), Enrico Vio (1911 a 1934), Ettore Ximenes (1919 a 1921), Fernandes Caldas (1912 a 1922), Giulio Starace (1913 a 1920) e William Zadig (1912 a 1920) (Rossi, 2001: 18).

⁵⁰ Francisco Leopoldo e Silva (1912), Paulo do Valle Júnior (1912), Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1913), Túlio Mugnaini (1920) e Victor Brecheret (1921).

⁵¹ As atividades foram iniciadas em 28 de setembro de 1911.

⁵² Foram criados pelo governo estadual institutos no interior, funcionando o ensino profissional nas seguintes cidades, no final da década de 1920: Amparo, Botucatu, Campinas, Franca, Jaú, Limeira, Lins, Mococa, Ribeirão Preto, Rio Claro, Santo André, Santo Antonio do Pinhal, Santos, São Carlos, Sorocaba e Tatuí, por exemplo (Moraes & Alves, 2002: 18).

⁵³ Apud MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*, op. cit., p. 513.

⁵⁴ VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905: as coleções do Museu. *Revista do Museu Paulista*, (7): 14-5, 1907.

⁵⁵ Freitas Valle teve atuação em diversos segmentos: bacharel pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, foi político, funcionário público, professor de francês, poeta simbolista (escrevendo apenas em francês, após um início complicado), mecenas (ainda que muitas vezes às expensas públicas) e colecionador, com atuação em diversos eventos artísticos na cidade, especialmente entre o fim da primeira década do século passado e metade da década de 1920. Para mais detalhes sobre sua vida e as atividades que realizou em sua residência, consultar: CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*. 2.ed. São Paulo: Senac, 2001.

⁵⁶ Vide anexo 2.

⁵⁷ Na época, o secretário do interior era Altino Arantes.

⁵⁸ Embora a filha do artista, Sandra Brecheret Pellegrini, afirme ter seu pai nascido em São Paulo – exibindo certidão em página do site da Fundação Escultor Victor Brecheret (<http://www.victor.brecheret.nom.br/certibr.htm>),

é certo que o artista nasceu na Itália e obteve um documento falsificado para poder concorrer ao Pensionato. A pesquisadora Daisy Piccinini de Alvarado deteve-se no estudo do artista, defendendo dissertação de mestrado sobre a produção do mesmo em 1969. É importante salientar que, o filho de Brecheret, Victor Brecheret Filho, organizador do Instituto Victor Brecheret, assinala em seu site a cidade de nascimento do pai como Farnese di Castro (<http://www.brecheret.com.br/>). Acesso em 20 de janeiro de 2009.

⁵⁹ Anita Malfatti já concorrera à bolsa do Pensionato Artístico ao menos duas vezes antes de obtê-la: em 1914, a tentativa foi frustrada por causa da eclosão da Primeira Guerra Mundial; em 1921, quando lhe é negada pela segunda vez, provavelmente por causa da repercussão negativa da exposição de 1917-8 (Araujo, 2002: 59).

⁶⁰ José Monteiro França foi também pensionista do Estado em seu primeiro programa, tendo bolsa concedida por Jorge Tibiriçá e permanecendo na Europa até o período da segunda versão do Pensionato Artístico.

⁶¹ Informação coletada em MONTELEONE, Joana. *Vagas para rapazes e moças: pesquisa revela importância do Pensionato Artístico, bolsas de estudo levam modernistas à Europa*. Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/extras>> [Revista pesquisa Fapesp (38), abr. 2004]. Acesso em 16 de novembro de 2007.

⁶² EM DEFESA do patrimônio artístico de São Paulo: o que se está fazendo para o reerguimento das nossas belas artes. *Diário Popular*, São Paulo, 5 set. 1933. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sala da Pinacoteca no Liceu de Artes e Ofícios, cerca de 1913

As instituições culturais
Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo

5

Esteve brilhante a inauguração da Pinacoteca do Estado,
instalada no edifício do Liceu de Artes e Ofícios.
Todos que ali compareceram, tiveram ensejo de notar o alcance
da medida em tão boa hora posta em prática pelo sr. secretário
do Interior, proporcionando melhor colocação aos excelentes
trabalhos dos nossos pintores e lançando as bases para a nossa
futura Escola Nacional de Belas Artes.

Dispostos como agora se acham os quadros que existiam
anteriormente no Museu do Ipiranga como que ganharam de
valor, sendo outras as condições em que estão, abrigados em
amplo salão, recebendo a necessária luz que lhes não tira o
efeito desejado.

A Pinacoteca, 1905¹

O PAPEL das primeiras instituições museais da cidade é servir de ícone das transformações marcantes e da nova situação desejada para a capital, embora, não raro, sejam obliteradas por uma parcela dos estudiosos. Tal fato se agrava dados a antecedência e o fato de haver ocorrido mesmo antes da existência relevante do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna (1948) e da Fundação Bienal de São Paulo (1951). Apesar do interesse recente por esses museus, seja pelo material acadêmico produzido a respeito deles, seja pelo apelo publicitário ou, ainda, pelos grandes contingentes que os visitam, nem sempre as iniciativas foram vistas com tanta simpatia. A Pinacoteca do Estado de São Paulo, por exemplo, fundada em 1905 e regularizada como instituição em 1911, possui história institucional bastante fragmentada e, em alguns momentos, parece nem ao menos ter existido.²

Este capítulo atenta especialmente para o momento inicial das duas instituições e alguns pontos em que ambas se aproximam, como as transferências de trabalhos do acervo do Museu Paulista para a Pinacoteca do Estado, ocorridas em diferentes épocas. No caso do Museu Paulista, o interesse recai ainda sobre o projeto de ornamentação do Museu-Monumento empreendido pelo seu terceiro diretor, Affonso de Escragnoille Taunay, inicialmente proposto para as comemorações do I Centenário da Independência, mas que levou, para a sua concretização, toda a sua gestão (1917-1945) e até hoje é visível quando se adentra na instituição. No caso da Pinacoteca, o interesse recai sobre sua criação – a partir da transferência de parcela das obras então sob guarda do Museu Paulista–; a regulamentação jurídica; a transferência do acervo para a rua Onze de Agosto, já sob a guarda da Escola de Belas Artes de São Paulo; o retorno para o edifício no bairro da Luz e, por fim, as doações, de artistas e colecionadores de alguma maneira comprometidos com a instituição, quer por ligações políticas, quer pela proximidade de suas coleções com o que foi majoritariamente apresentado pela instituição nos seus primeiros cinquenta anos de existência.

A bibliografia existente sobre o Museu Paulista é bastante extensa, especialmente a que se refere à gestão Taunay e as marcas deixadas por ela até hoje. Desponta nos textos elaborados pelo próprio Taunay para os *Anais do Museu Paulista*,³ impressos desde 1922, e, em especial no *Guia da seção histórica do Museu Paulista* (1937), que explica todo o projeto de ornamentação elaborado e executado até aquele momento. Das publicações mais recentes sobre o Museu, podem ser destacados o livro editado pelo Banco Safra na série dos museus brasileiros (1984), o de autoria de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, *Margens do Ipiranga: um monumento-museu* (1990), e os dois organizados por José Sebastião Witter – *Um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e sua recuperação* (1997) e *Acervos do Museu Paulista da USP: Museu do Ipiranga* (1999). Somam-se a essas publicações, as diversas dissertações e teses já defendidas, tendo como principal escopo a instituição.⁴

Entretanto, desde os primórdios do Museu, suas atividades e pesquisas ficam disponíveis a um público maior, graças à publicação da própria *Revista do Museu Paulista*, desde 1895. Daquela etapa da instituição merece destaque a dissertação de mestrado de Ana Maria de Alencar Alves, *Um museu científico na história de São Paulo: o Museu Paulista* (1998), posteriormente lançada como livro, *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista, 1893-1922*, traz como principal contribuição analisar o período em que a instituição esteve dedicada principalmente ao estudo das ciências naturais, sob a gestão do zoólogo alemão Hermann Von Ihering (1895-1916); além disso, trata da gestão Taunay nos seus cinco primeiros anos (até as comemorações do I Centenário da Independência). Trabalhando segundo parâmetros de uma história social das ciências, e procurando relacionar os primeiros anos da instituição com os projetos da elite republicana paulista, que dirige o Estado nos primeiros anos do novo regime. Sobre o período, o relatório final da bolsa de iniciação científica de Fábio Rodrigo de Moraes (2006) oferece importante contribuição. Fundamental ainda é o acesso à Documentação Permanente do Museu.

Quanto à Pinacoteca do Estado de São Paulo, diferentes gestões trouxeram, em parcela das publicações, destacados estudos para o entendimento do meio artístico local no início do século XX. No catálogo da exposição *Dezenovevinte: uma virada no século* (1986),⁵ o texto “Entre um século e outro: abertura para a modernidade”, de Maria Cecília França Lourenço, apresenta um panorama da situação cultural na cidade da virada do século XIX para o século XX, as relações com o Rio de Janeiro, as diferenças presentes nas pinturas dos artistas atuantes em São Paulo e, especialmente, revela o acervo inicial da Pinacoteca. Em um momento em que os estudos sobre o século XIX no Brasil começavam a ter maior relevância nas universidades, após décadas de obliteração, trata-se de iniciativa a ser destacada, pois demonstra um comprometimento público da instituição para entender sua própria história e qual a relevância do acervo formado para a arte

brasileira.⁶ Na mesma década, no catálogo geral de obras publicado em 1988, outro texto dessa autora aprofunda as questões levantadas no trabalho anterior, ampliando a análise por meio de novas pesquisas nos arquivos do próprio Museu e no Arquivo Público do Estado, recuperando ainda as entradas das pinturas relacionadas com a arte moderna, algumas ocorridas na década de 1920. Igualmente, localiza a procedência de diversos trabalhos e os conjuntos de grandes doações,⁷ uma estratégia para a perpetuação da imagem pública de famílias ou de um membro específico.

Ao contrário do Museu Paulista, a Pinacoteca editou uma série de catálogos totais ou parciais da coleção, algo que, para museus de arte, assombrados por um mercado mais voraz, o simples ato de arrolar o acervo se torna essencial. Telas são emprestadas para ornar gabinetes, seções, setores e até mesmo residências, pondo em risco um patrimônio público. Atualmente, com sistemas privados gerenciando parte das instituições museais, as edições se alçaram em documento de transparência, para se garantir a preservação dos bens artístico-culturais abrigados nesses museus.

Nos anos 1990, após a implementação de uma nova política expositiva e do restauro do edifício, a Pinacoteca passa a ter maior espaço na mídia e apresentar um número elevado de exposições e publicações, muitas vezes com qualidade e valores questionáveis, isso sem levar em consideração a penetração em um público mais amplo, não podendo tais atividades serem consideradas baliza ou indicativo de transformação de uma cultura para amplos segmentos. Tais fatos e textos normalmente trazem o mito fundador, ou seja, o momento inicial da Pinacoteca, como o ponto de partida, talvez por causa da estranha situação existente, desde os primórdios, entre público e privado, que sempre permeou a instituição em diferentes momentos. São exemplos disso: a publicação patrocinada pelo banco Safra em 1994; a revista lançada quando da inauguração da mostra de longa duração do Museu (1998), o encarte da revista *Bravo!* (c. 1998); outros dois livros, na atualidade de difícil acesso – *Pinacoteca do Estado: a coleção permanente e Pinacoteca do Estado de São Paulo: um restauro em ação*, ambos de 2002 –; acrescidos os recentes catálogos e livros lançados quando das comemorações do primeiro centenário da Pinacoteca, em 2005, como *100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo*, *Pinacoteca 100 anos: destaques do acervo* e *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*, este último publicado em 2007. Deve ser mencionada ainda a tese de doutorado de Marcelo Mattos Araujo, *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição* (2002), que analisa de maneira detalhada a entrada dos quatro primeiros trabalhos modernistas na Pinacoteca. Grande parte do material produzido teve como base os documentos existentes na própria instituição.

O Museu Paulista

Este monumento comemora
a independência do Brasil, proclamada a
7 de setembro de 1822

Inscrição existente na base da escultura de D. Pedro I
na escadaria monumental do Museu Paulista

O Museu Paulista pode ser considerado o primeiro museu com caráter enciclopédico da cidade e uma das mais antigas instituições voltadas para o ensino, criado a princípio com um perfil voltado para a história natural. A coleção inicial, basicamente composta de objetos classificados dentro das ciências, é proveniente do Museu Sertório – que originou-se dos objetos colecionados pelo coronel Joaquim Sertório, de espécimes de história natural, artefatos indígenas, moedas, jornais, manuscritos, obras artísticas, armas, indumentária e curiosidades em geral. Após aquisição das peças dessa coleção (1890) e posterior doação ao governo estadual pelo conselheiro Francisco de Paula Mayrink, com o acréscimo de trabalhos da coleção Pessanha, do Museu Provincial e do Museu da Sociedade Auxiliadora, é criada a instituição (Museu Paulista, 1984: 12).



Bairro do Ipiranga no início do século XX: trilhos do bonde elétrico da *The São Paulo Tramway, Light & Power Company*, ladeando o Museu Paulista, em 1904. Fotografia de Guilherme Gaensly (Acervo do Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo)

Inicialmente denominado Museu do Estado, como tantos, teve distintas sedes: a princípio situa-se no largo do Palácio (atual Pátio do Colégio, 1892); posteriormente é transferido para a rua da Consolação, nº 93 (período em que esteve sob a responsabilidade da Comissão Geográfica e Geológica, 1893) e, por fim, tem seus objetos transportados para o edifício do Monumento do Ipiranga, em 1893 (Elias, 1984: 12), por intermédio da lei nº 192, destinando o monumento a tornar-se o Museu do Estado. Após três dias, outra lei,

a nº 200, é promulgada denominando a nova instituição como Museu Paulista e, no ano seguinte, o decreto nº 249, de 26 de julho de 1894, caracteriza o Museu Paulista como um museu de história natural.

A idéia da construção de um monumento a fim de simbolizar e imortalizar a memória da independência do Brasil surge logo após 1822.⁸ O projeto escolhido para a construção é o do engenheiro italiano fixado na corte carioca, Tommaso Gaudenzio Bezzi, com feições de um palácio baseado nas construções renascentistas, deixando-se clara a tradição com a qual se desejava associar naquele momento. Vale dizer, uma herança então colocada em debate e contestada, na própria Europa, mas que servia a São Paulo, no aspecto simbólico. Indicava vínculos respeitáveis, enraizados em bases longínquas e tidos como universais na cultura ocidental, embora se relacionassem a apenas uma parcela. O projeto data de 1882, porém, as obras só são iniciadas em 1885, tendo a frente o empreiteiro italiano Luigi Pucci. Sem ter uma destinação definida, pensou-se



Antônio Parreiras
Campo do Ipiranga, 1893
Coleção particular

inicialmente em abrigar no edifício uma instituição de ensino, pois a província pretendia destacar-se também pelo aparato educativo (Alves, 2001: 45). Contudo, com muitas das janelas voltadas para sul, a construção mostrou-se insalubre, além da localização, na época pouco privilegiada para tal tipo de instituição, em região praticamente desabitada e distante do centro da cidade. No período inicial, o Museu teve um perfil mais voltado para as ciências naturais, conforme citado anteriormente, modelo dominante na segunda



Escadaria do Museu Paulista durante a gestão de Hermann Von Ihering, tendo no alto, no nicho central, uma escultura representando a República (*Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*, p. 185)

Interior do edifício-monumento durante a gestão de Hermann Von Ihering. Fotografia de Guilherme Gaensly (*Museu Paulista: um monumento no Ipiranga*, p. 180)



metade do século XIX. É a gestão do zoólogo Hermann Von Ihering.

Embora incompleto e após longo período de tentativas para se consolidar a iniciativa, o Monumento é inaugurado e a construção é considerada concluída em 1890. Não foram erguidas as duas alas laterais previstas no projeto – que formariam um “E” e que, portanto, ampliariam e dariam profundidade ao edifício –, a construção apresentava-se sem portas ou janelas e a parte frontal não possuía jardim ou qualquer outro tratamento (Taunay, 1937: 23). O edifício permanece desocupado e sem função até 1894 – ano em que a pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, é finalmente instalada –,⁹ quando para o Ipiranga é transferido o Museu Paulista, cujas atividades se iniciam em 3 de fevereiro, sendo inaugurado oficialmente em 7 de setembro de 1895, reiterando o marco da independência.

Em 1893, quando o Monumento é destinado a abrigar o Museu Paulista, ganha dupla função, como panteão da Independência e museu de história natural, ao mesmo tempo científico e popular (Barbuy, 2007: 140). Na época da inauguração do Museu, ele estava organizado da seguinte maneira: no térreo, administração, laboratórios, oficinas, biblioteca e coleções de estudo; no primeiro andar, as coleções expostas ao público, em quinze salas e o salão nobre. Em texto publicado na primeira revista do Museu, Von Ihering

demonstra estar ciente das distâncias e, possivelmente, das várias dificuldades pelas quais passará a nova instituição: “[...] Se bem a distância do Monumento da cidade é grande, se bem o Monumento não foi feito para Museu”.¹⁰

Porém, o edifício permanece sem a ornamentação sugerida por Bezzi, tendo apenas uma escultura no nicho central da escadaria principal, que apresenta uma série de vasos com plantas ornamentais e alguns quadros, como o célebre de Pedro Américo. Esse desprendimento em relação à ornamentação foi duramente criticado pelo arquiteto Bezzi e, posteriormente, pelo terceiro diretor da instituição, Affonso de Escragolle Taunay.

A festa de inauguração do Museu Paulista, regida pelo presidente do Estado, Bernardino de Campos, deu-se no salão nobre do edifício, onde, além da pintura monumental *Independência ou morte* de Pedro Américo, foram dispostas outras obras de pintores brasileiros como *O paulista [Caipira picando fumo]*, de Almeida Júnior, *Manhã de inverno*, de Antônio Parreiras, e pinturas de Pedro Alexandrino.¹¹ Após a inauguração, o salão nobre manteria a função de galeria artística aberta ao público. Deixava-se assinalado desde o início, que, naquele museu científico por excelência também deveria haver lugar para as artes. À pintura cabia, naquele momento, uma mensagem de valorização da cultura nacional (Barbuy, 2004: 140).

No período inicial, somam-se algumas encomendas a Benedito Calixto, como os retratos de *José Bonifácio*, *Padre Bartholomeu de Gusmão*, *D. Pedro I* e *Padre José de Anchieta*, que tinham como previsão de local da instalação a galeria histórica, em que já se encontravam outros retratos, como os de *D. Pedro II*, *Senador Feijó* e *Padre Belchior Pontes*.¹² Do artista, também já estava presente na coleção a obra *Fundação de São Vicente*, de 1900.¹³ Calixto empreende uma série de encomendas para o Museu, seja na gestão Von Ihering, seja na gestão Taunay.¹⁴

Apesar da largura, o Museu Paulista apresenta área bem restrita, podendo ser considerado uma grande fachada, dado possuir 123 metros de largura por 16 de profundidade. A falta de espaço já é verificada desde o período inicial, sendo os novos quadros dispostos sem planejamento, ou seja, sobre as coleções de ciências naturais, o que parece ter provocado comentários negativos por parte dos visitantes (Brefe, 2002-3: 82). Von Ihering se pronuncia mais de uma vez sobre a questão, sugerindo a construção de um anexo ao Museu, uma galeria para abrigar os trabalhos artísticos:

Tendo um dos jornais desta Capital criticado o modo porque se acha acondicionada neste Museu a referida galeria, incumbi o Sr. Benedito Calixto de fazer um minucioso exame nas respectivas telas, informando ele que todas elas estavam perfeitas e em ótimo estado de conservação.

O mesmo pintor 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 e em condições de ser aumentado caso de assim tornar-se necessário. Desde muito é esta minha opinião porquanto, a todos os edifícios que não foram construídos para o fim especial de uma galeria artística é inerente o defeito de não ter a luz necessária e apropriada para a exposição de tal natureza. Considero, portanto, provisórias as condições em que se acham atualmente colocados os quadros do Museu, que representam a galeria artística do Estado.¹⁵

Assim, já era percebida a inadequação de se entremear às pinturas outros tipos de objetos. Não só os visitantes, mas a imprensa se manifesta a respeito. Artigo do *Correio Paulistano* de 27 de novembro de 1905 narra a visita de Cardoso de Almeida, então secretário do Interior, às dependências do Museu Paulista, ocasião na qual percebe a disposição inadequada dos quadros. A mesma matéria relata que Cardoso de Almeida comunica o fato a Jorge Tibiriçá, presidente do Estado, “lembrando a inadiável necessidade de dar-se à coleção de quadros a colocação exigida pelo seu valor e ficou, desde logo, autorizado a tomar todas as providências nesse sentido”.¹⁶ Segundo o mesmo texto, em visita ao prédio do Liceu de Artes e Ofícios, Cardoso de Almeida escolhe tal edifício para abrigar os quadros, por reunir boas qualidades construtivas¹⁷ e pela aspiração de instalar lá a futura Escola de Belas Artes. Após contato com a diretoria da escola, são autorizados todos os trâmites para transferência de vinte e seis pinturas, com o intuito de se constituir a nascente Pinacoteca do Estado. Após o episódio, Von Ihering assim se manifesta na *Revista do Museu Paulista*:

Por ordem do então secretário do Interior, Dr. Cardoso de Almeida, foram retiradas as telas que constituíam a Galeria Artística do Museu, para serem exibidas em salas do Liceu de Artes e Ofícios desta capital, onde formariam o núcleo da futura Pinacoteca do Estado. Até certo ponto essa medida foi boa, pois que nas salas dos Museus as pinturas, muitas de real valor artístico, estavam mal colocadas, sem observância de regra que a arte ensina, e isto devido à carência de espaço. Os pintores, a princípio satisfeitos, entretanto logo se aborreceram com tal mudança, visto como suas telas saíram de salas em que constantemente eram vistas por avultado número de visitantes, para serem transferidas a outras, onde estão como que escondidas. Estão agora convencidos que o melhor seria executar o plano do Dr. H. Von Ihering, esboçado em outro relatório, segundo o qual se construiria uma galeria especial para os quadros do Estado, talvez no próprio Ipiranga, junto ao Museu, para onde o público está encaminhado e onde se formaria uma como que cidadela de Museus, qual o “Zwinger” de Dresden. Continuam, entretanto a figurar no Museu o grande quadro do *Brado da Independência ou Morte*, de Pedro Américo, bem como outros quadros históricos tais como os retratos dos imperadores, de José Bonifácio, Anchieta, Bartholomeu de Gusmão (estes de Benedito Calixto); do Padre Feijó etc.; a grande tela da *Fundação de São Vicente* (de Benedito Calixto) etc.¹⁸

São transferidas as obras “de cunho artístico”, permanecendo as “pinturas históricas”, os retratos considerados históricos e as cenas representativas dos grandes

acontecimentos, especialmente os que tiveram lugar na cidade. Fica a dúvida: foram removidas a partir da vontade de determinados membros da elite política, econômica e cultural para a formação de um museu verdadeiramente de arte ou por causa das críticas em relação à disposição dessas obras no Museu Paulista? A iniciativa é apenas do governo? Teria sido mais barato levar as pinturas para uma sala de uma instituição particular do que construir um anexo? Todavia, parece que, ao menos até 1908 o projeto de criação da galeria artística não havia sido abandonado. Isso porque, sendo o Museu Paulista um lugar de destaque na capital, e as visitas à Pinacoteca ínfimas em comparação com o número de pessoas que se dirigiam ao Ipiranga, achava-se que seria possível reverter a situação com base nesse argumento, propondo reiteradas vezes a construção de um pavilhão especial e o retorno das pinturas ao Ipiranga (Moraes, 2006: 57).

Na gestão Washington Luiz junto à prefeitura da (1914-1919),¹⁹ o político reorganiza o Museu, criando mais dois departamentos: um dedicado à história do Brasil em geral e outro voltado especialmente para a história paulista. Em 1922 são criadas as seções de etnografia e história, ampliando o leque de atuação da entidade e, entrando em sintonia com o projeto inicial – de prover a cidade com um museu enciclopédico, nos moldes dos museus europeus do século XIX, com base em um modelo de concepção da natureza como síntese e paradigma²⁰ mas tendo como principal eixo a narrativa história paulista e a história pátria.

É a partir de 1917,²¹ quando se inicia a gestão de Affonso d'Escrangnolle Taunay (diretor da instituição até 1945), que a entidade passa por uma série de transformações conceituais, especialmente na organização das salas de exposição, visando inicialmente as comemorações do I Centenário da Independência (1922), aos poucos assumindo um perfil eminentemente histórico, com a construção em seu interior de um aparato discursivo apoiado por imagens em objetos que apresentavam São Paulo como o berço da nacionalidade e o centro de onde esta deveria irradiar-se para todo o território nacional (Alves, 2001: 28), reforçando sobremaneira o mito do bandeirante e utilizando uma criação da história paulista e de seus homens para reafirmar o poder das elites locais, numa construção histórica que pretende contar a história do Brasil tendo como centro o estado de São Paulo. No ano seguinte ao da tomada da posse, Taunay começa a preparação para as comemorações do centenário da Independência: “Ora aproxima-se a data centenária de 1822 e o nosso Museu precisa aparelhar-se para poder, aos visitantes desse tempo, apresentar uma feição mais comemorativa da efeméride gloriosa, adquirindo objetos que lembrem a época da Independência, por exemplo, mobiliando-se mais densamente, etc.”.²²

Como de praxe em sucessões, Taunay não poupou críticas sobre vários aspectos da administração de Hermann Von Ihering: má conservação dos móveis nas salas de

exposição, dos objetos expostos e mesmo do edifício; retirada de uma parcela da biblioteca em benefício pessoal, quase nenhuma dedicação às coleções históricas. As críticas ao seu antecessor foram reiteradas durante toda a sua gestão, pois assim exercia uma comparação bastante positiva para si mesmo.²³

Os espaços monumentais vazios, os elementos arquitetônicos prontos para receberem uma finalização por meio de pinturas iconográficas ou elementos escultóricos, foram fundamentais para a criação do projeto de ornamentação e preparação para as comemorações do centenário. Com a aproximação das comemorações ocorre, em 1921, a concessão de verbas substanciais, possibilitando que parte do projeto elaborado por Taunay fosse apresentando a 7 de setembro de 1922, como as oito novas salas, procedendo-se à decoração do edifício, “que até então estava vazio de pinturas e estátuas que a arquitetura reclamava”.²⁴

Para as comemorações, Taunay elabora projeto de ornamentação interna com concepção expositiva global – inteiramente concebida por ele, aproveitando muito do projeto arquitetônico de Bezzi, o que possibilita o ganho de uma série de elementos (nichos, óculos, sancas) elaborados anteriormente pelo arquiteto. Vários trabalhos são efetuados especialmente para figurar em lugares específicos do edifício, uma feição peculiar de museus similares, com o objetivo de criar uma mostra didática partindo de uma construção da história edificante de São Paulo, das entradas e das bandeiras. São organizadas também oito salas, consagradas especialmente à história paulista e à história nacional, recebendo amplo apoio do governo de Washington Luiz, o governador historiador, seguindo uma linha historiográfica apregoada pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo,²⁵ na busca da criação de uma identidade paulista diferenciadora.

Quase todas as peças artísticas existentes no Museu são concretizadas posteriormente à construção do edifício, cabendo a Taunay encomendá-las junto aos artistas e determinar exatamente como as queria finalizadas. Parece que, para o historiador, as pinturas expostas no Museu não deveriam ser de livre expressão dos artistas diante de um tema; importava a ele a pretensa autenticidade e subordinação da iconografia às fontes textuais. Além de definir o tema, o diretor encaminhava aos artistas todo o material textual de que dispunha, além de acompanhar o processo por meio de esboços e visitas aos ateliês durante a execução dos trabalhos.²⁶

A ornamentação seguirá uma narrativa linear e evolutiva, dentro de uma acepção historicista, englobando desde o período da colonização até a independência. As pinturas estão relacionadas com a história paulista dos séculos XVII ao XX: a narrativa iconográfica do movimento das bandeiras; a busca dos índios; a exploração das minas, os caminhos das monções; a exploração agrícola (fazendas de cana-de-açúcar e de café), vistas da cidade de São Paulo; vistas de vilas paulistas; tipos humanos e costumes; personalidades

de destaque para a cultura paulista, além de um conjunto de pinturas proveniente de doações de famílias da elite local ou de demolições de edifícios públicos. Os retratos extrapolam os dois marcos temporais, incluídos pela importância dos personagens nos acontecimentos pós-1822, para a consolidação da nação e a criação de uma identidade nacional (Makino, 2003: 167-68).

No peristilo, em meio aos painéis empreendidos por José Wasth Rodrigues,²⁷ duas esculturas de Luigi Brizzolara²⁸ com cerca de três metros e meio de altura, representando, segundo Taunay, os dois grandes ciclos bandeirantes: da caça ao índio (no sertão e nos aldeamentos jesuíticos) e da devassa da exploração do sertão, com Raposo Tavares; e o da busca do ouro e das pedras preciosas e povoamento do sertão, com Fernão Dias Paes Leme (Taunay, 1937: 58). Ao lado de dois canhões e outras armas, as esculturas como que protegem a nação simbolizada pelo Museu e os brasões de duas das mais antigas cidades paulistas, São Bernardo e Cananéia.

No hall e na escadaria monumental, os antecedentes da Independência: no nicho central, se divisava a escultura de Rodolfo Bernardelli reproduzindo imagem consagrada de D. Pedro I, dominando o cenário.²⁹ No mesmo nível do pedestal da escultura do imperador, havia outros seis menores, ocupados por representações de bandeirantes, os responsáveis, segundo tal construção, pela exploração e consolidação do território nacional, cada um simbolizando um território separado de São Paulo (em cada pedestal



Vestíbulo monumental. Lance central da escadaria. Sobre as pilastras, vasos contendo águas dos maiores rios do Brasil (Affonso d'Escagnolle Taunay, *Guia da secção histórica do Museu Paulista*, s.p.)



Peristilo. Lado esquerdo. Os primeiros povoadores e Fernão Dias Paes Leme (Affonso d'Escragnolle Taunay, *Guia da secção histórica do Museu Paulista*, s.p.)



O salão de honra e a pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte* (Affonso d'Escragnolle Taunay, *Guia da secção histórica do Museu Paulista*, s.p.)

está assinalado o nome do estado alcançado e a data da separação do território paulista)³⁰ (Makino, 2003: 176). Tais esculturas foram executadas em bronze por Amadeu Zani, Nicola Rollo e H. Van Emelen, artistas atuantes em São Paulo e ligados ao Liceu de Artes e Ofícios.³¹

Entre as esculturas de D. Pedro I e as dos bandeirantes, encontram-se painéis recordando fases capitais de nossa história nacional: *Ciclo da caça ao índio* (Henrique Bernardelli),³² *Ciclo de criadores de gado* (Batista da Costa), *Ciclo do ouro* (Rodolfo Amoedo) e *Tomada de posse da Amazônia por Pedro Teixeira* (Fernandes Machado). Os artistas residentes no Rio de Janeiro são contatados por Taunay em 1921 para a confecção dessas pinturas no hall. Possivelmente, o intuito de chamar consagrados mestres que foram alunos da Academia Imperial de Belas Artes, complementaram formação no exterior e, posteriormente, atuaram como professores da Escola Nacional de Belas Artes, busca legitimar tais trabalhos e o projeto como um todo, estando este em área de visível imponência.³³

No salão de honra, o ponto alto e prioritário da cenografia, além da pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, cinco retratos para os nichos redondos e quatro painéis relatando temas mais próximos do 7 de Setembro foram encomendados a Oscar Pereira da Silva (*Fragata União, Deputados brasileiros na corte de Lisboa, D. Pedro I, José Bonifácio, José Clemente Pereira e Diogo Feijó*) e a Domenico Failluti (*Imperatriz Leopoldina e Maria Quitéria*).³⁴

Dessa maneira, a princípio, Taunay hierarquizou os espaços em dois grupos: nas salas da iconografia paulistana sobre cenas de São Paulo, as encomendas eram feitas predominantemente para artistas de alguma forma ligados ao Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. As obras maiores, em locais de destaque, eram realizadas pelos professores da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Enba). Posteriormente, com os atrasos e atritos constantes junto ao grupo carioca, o número de encomendas aos sediados em São Paulo foi ampliado. Pinturas para o salão de honra também foram entregues a Oscar Pereira da Silva e Domenico Failluti, as obras dos mestres atuantes na Enba ficaram restritas à escadaria monumental. É provável que, devido ao arrefecimento do evento e aos desentendimentos com os artistas cariocas, que cobravam preços mais elevados, a escolha de artistas locais dispostos a acatar as resoluções de Taunay e ávidos por executar encomendas públicas tenha sido fator decisivo para as mudanças de estratégias.

Em 7 de setembro de 1922 oito salas foram abertas para visita pública. Nessas salas, a temática estava centrada na história paulista e nacional. Foi inaugurada também a decoração do peristilo, da escadaria e do salão de honra, a grande prioridade do projeto. Como o Museu permaneceu fechado desde o fim de 1920 até o centenário, gerou-se uma grande expectativa em relação ao que seria apresentado (Brefe, 2002-3: 91).³⁵

Uma vez que o projeto não estava completamente finalizado, em 1925 Taunay encomenda a José Wash Rodrigues brasões das mais antigas cidades do estado de São Paulo marcadas pela tradição bandeirante³⁶ (Makino, 2003: 179), inserindo todo o interior paulista em um plano maior republicano. Na escadaria, a escolha dos retratados incide sobre vultos da Independência. Convida Rodolfo Bernardelli para a ornamentação da escadaria, Rodolfo Amoedo para o projeto da sanca e Adrien-Henri-Vital Van Emelen para a concepção das esculturas dos bandeirantes e os suportes de bronze das vinte ânforas de vidro – que receberiam as águas dos rios brasileiros, fazendo as vezes de um ou mais estados da nação.

A organização dos espaços evidencia uma leitura cara à elite paulista (como toda a história, construída pelo próprio Taunay) para o país. Para apresentar a concepção criada, publica em 1937 um guia sobre o Museu, obra mencionada anteriormente,³⁷ com fotografias das salas e listagem dos objetos expostos – explicitando o que se busca em cada ambiente e a importância de cada peça apresentada para a contextualização da história paulista. Propondo um percurso definido, estabelece um roteiro cenográfico, partindo do peristilo. Subindo a escadaria, ladeada por ânforas com água dos principais rios do país, acessa-se o salão de honra, local onde figura a tela *Independência ou morte* (1888) de Pedro Américo; na mesma sala também estão presentes cinco *tondos* com retratos de memoráveis. Ainda no térreo, localizam-se as salas A9, A10, A11, A12, A13, A14, A14, A15 e a galeria A; do lado oeste, atinge-se a seção referente às peças arqueológicas; a sala então denominada A9 é dedicada às pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior, em especial a tela *Partida da Monção*;³⁸ na sala A10, encontravam-se exemplares da cartografia colonial e documentos antigos; na A11, pinturas de José Wash Rodrigues tendo como base documentos, gravuras e aquarelas de época. A sala A12, dedicada à iconografia paulista, reúne quadros a óleo de diversos pintores do início do século XX, feitos com base nas aquarelas de Hercules Florence; na A13, está reunida uma série de telas de Benedito Calixto sobre aspectos antigos da cidade de Santos. Outras salas destinam-se à iconografia, com cenas de estradas e fazendas (B6),³⁹ à arte primitiva e à arte religiosa colonial brasileira (A16), à maquete da edificação e à exibição da tela *A Pintura*, de Almeida Júnior (A6), sala Santos Dumont (B9), sala Bartholomeu Lourenço de Gusmão (B10).

O imagem do bandeirante recebe grande destaque por meio de esculturas e pinturas, em gestos muitas vezes largos e heróicos. Contudo, os embates entre jesuítas, contrários à escravidão dos índios, e os destemidos bandeirantes têm presença diminuída nessa construção. Atenuam-se os genocídios, os conflitos e a crueldade, episódios apartados de uma história idealizada dos feitos paulistas.

Conforme as imagens publicadas no *Guia da seção histórica do Museu Paulista*, podem-se verificar os princípios museográficos utilizados pela instituição: as pinturas nos nichos

específicos ganham proeminência, especialmente pela elevada altura em que estão localizadas; as outras são colocadas em mais de uma linha, com diferentes tamanhos de molduras, de maneira a preencher as paredes e destacar as telas consideradas mais importantes; as etiquetas normalmente estão dispostas sob as obras, na parte central. As paredes possivelmente eram pintadas em tons mais escuros que forros, arremates, guarnições e portas. Inúmeras vitrines, dispostas paralelamente nas salas, abrigam documentos, moedas e peças cartográficas e preenchem as salas, de modo a tornar o espaço, aos nossos olhos, carregado de informações. Entretanto, quais teriam sido as suas influências?

Podem ser aventadas algumas hipóteses, essencialmente do universo museal francês, possivelmente conhecidos, dada a ascendência de Taunay. Um deles é o Museu dos Monumentos Franceses, concebido e organizado por Alexandre Lenoir, um jovem artista que obteve, em 1791 (ou seja, logo depois da Revolução Francesa), o posto de guarda do depósito dos Petits-Augustins, um antigo convento onde foram guardadas as peças escultóricas confiscadas das fundações religiosas. Nos anos seguintes, Lenoir fez, como ele relata posteriormente, “um asilo para os monumentos de nossa história”, composto de estátuas, túmulos, monumentos, bustos, medalhões, vitrais que foram se acumulando sob sua guarda. No ano de 1795, Lenoir obteve autorização para transformar seu depósito em Museu dos Monumentos Franceses. Às esculturas armazenadas, ele juntou da dos artistas vivos, e depois empreendeu um grandioso cenário do conjunto, consagrando a cada sala um século da história da França, infundindo uma atmosfera particular cômuda a cômuda: sombra na entrada, aumento da luz à medida que progride o tempo, sala por sala, apresentando um estilo artístico próprio a cada período e, sobretudo, colocando em destaque os monumentos ou grandes homens de cada época. A duração desse museu é bastante efêmera, porquanto é fechado em 1916 e suas peças são espalhadas para os mais diversos locais (Schaer, 1993: 62-8). Em contrapartida, marcou profundamente o espírito francês e inspirou muitas instituições, quer pela organização quer pela construção narrativa.⁴⁰



Jean Lubin Vauzelle. Vistas da sala de entrada e da dedicada ao século XV no Museu dos Monumentos Franceses, no primeiro quarto do século XIX (Paris, Museu do Louvre, departamento de artes gráficas, Réunion des musées nationaux)

Há que se levar igualmente em consideração os aspectos formais de outros museus, como é o caso do Louvre. Muitos pintores, ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX, retrataram o Museu sob os mais variados aspectos, o que possibilita na atualidade ter conhecimento de um grande número de salas expositivas da instituição modelo durante muito tempo em épocas pretéritas. A organização das salas de antiguidades em galerias exibiu uma grande quantidade de esculturas em escala humana ou maior sobre pedestais; aos forros eram acrescentadas uma gama variada de pinturas e ornamentos, de maneira a conceder à organização espacial mais do que um mero caráter de espaço com belas qualidades visuais, mas inserindo uma ordem explícita carregada de valores e hierarquias.



Pintura atribuída a Joseph Warlencourt. Vista da antiga sala do Tibre, Museu do Louvre (Museu do Louvre/A. Dequier - M. Bard)



Dromart. Vista da antiga de antiguidades na primeira metade do século XIX, Museu do Louvre (Museu do Louvre/A. Dequier - M. Bard)

O Museu, que tantos anos contou com a direção de Taunay, em um primeiro momento esteve subordinado à Secretaria de Negócios do Interior, depois à Secretaria da Educação e, a partir de 1934, foi considerado Instituto Complementar da recém-criada Universidade de São Paulo, a ela sendo definitivamente integrado em 1963.⁴¹ Com os anos, o enriquecimento do acervo e a verificação de que a manutenção de um museu com gama tão variada de peças era algo de difícil gerenciamento, o Museu Paulista transfere várias de suas coleções para outras entidades, tendo papel fundamental como matriz na formação de novos museus ou institutos de pesquisa.⁴²

A Pinacoteca do Estado

S. Paulo há muito se tornou um centro onde a expansão artística tem florescido livre das rivalidades pequeninas de aldeia. Toda e qualquer manifestação de elevação espiritual deve, pois, merecer amparo, pouco importando a escola, o método, uma vez que o fim é de aperfeiçoamento. Basta não termos um grande museu de pintura, pois como tal não se pode considerar a atual Pinacoteca, mal orientada, mal disposta e mal instalada, para valorizar o esforço individual.

BELAS Artes. *Diário Popular*, São Paulo, 19 fev. 1925⁴³

Para que a cidade de São Paulo fosse de fato considerada uma metrópole, era necessário dotá-la de diversos equipamentos culturais que não fossem sazonais nem tivessem existência abreviada. Nesse amplo programa, a abertura de instituições como escolas, institutos científicos e museus era de primordial importância.

As primeiras manifestações públicas da criação de uma pinacoteca – galeria de pintura – na cidade de São Paulo datam de novembro de 1905, com notícias veiculada sobre a visita de Cardoso de Almeida, então secretário do Interior, ao Liceu de Artes e Ofícios, primeiro para solicitar uma área para transferência das pinturas com característica artísticas até então instaladas no Museu Paulista⁴⁴ e, em seguida, para verificar o andamento dos trabalhos de adaptação para a instalação da já denominada Pinacoteca do Estado.⁴⁵ Na época, o Liceu recebeu pela reforma a quantia de 900\$000 réis.⁴⁶ Após um mês, nova vistoria do secretário de estado e agendamento da data de inauguração: 25 de dezembro.⁴⁷ Para a solenidade foi adaptada uma grande sala do prédio do Liceu de Artes e Ofícios (possivelmente a que hoje é denominada grande salão e fica na própria Pinacoteca)⁴⁸ e foram transferidas vinte e seis pinturas do Museu Paulista, o único museu público então existente na cidade. Esses exemplares, em sua maioria, foram adquiridos pelo governo do estado, por intermédio da Secretaria do Interior; outros foram oferecidos pelos próprios artistas ou personalidades locais, sinal de prestígio, e, no caso das pinturas de Pedro Alexandrino, parte foi doada por causa do pensionato artístico e da concessão de bolsa de estudos no exterior. Tal conjunto se encontrava em precária situação de exibição no Museu Paulista, pela falta de espaço,⁴⁹ porquanto aquela instituição funcionara no princípio como um museu enciclopédico, a abarcar disciplinas científicas, históricas e artísticas. Ficaram no Museu do Ipiranga apenas os quadros históricos, sendo sempre lembrada a pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte*.

As vinte e seis pinturas transferidas são de autoria de oito artistas consagrados no fim do século XIX, que viveram ou produziram em São Paulo por determinado período,

sendo representativas da melhor produção desses artistas, atrelados à tradição oitocentista e clássica, evidenciando a visão oficial da arte naquele período: de José Ferraz de Almeida Júnior, *Partida da Monção*,⁵⁰ *Caipira picando fumo*,⁵¹ *Amolação interrompida*⁵² e *Leitura*;⁵³ de Pedro Alexandrino, *Cozinha na roça*,⁵⁴ *Gansos e ovos*,⁵⁵ *Frutas e flores*,⁵⁶ *Ostras*,⁵⁷ *Flores e doces*,⁵⁸ *Peru depenado*,⁵⁹ *Aspargos*⁶⁰ e *Bananas e metal*,⁶¹ de Oscar Pereira da Silva, *Infância de Giotto*,⁶² *Descoberta do Brasil*,⁶³ *Criação da vovó*⁶⁴ e *Escrava romana*,⁶⁵ de Antonio Parreiras, *Manhã de inverno*⁶⁶ e *Baía Cabrália*,⁶⁷ de Pedro Weingärtner, *Paisagem* (Rio Grande do Sul) e *Ceifa* (Anticolli),⁶⁸ de Benjamin Parlagrecco, *Na roça*,⁶⁹ *Piteiras e Galinha e pintinhos*,⁷⁰ de Antonio Ferrigno, *Quitandeira*;⁷¹ de Berthe Worms, *Saudades de Nápoles*⁷² e *Carta do netinho*.⁷³ A seleção engloba diversos gêneros de pintura praticados na Academia, como cenas de gênero e de interior, natureza-morta, paisagem e pintura histórica (estas últimas retornaram ao Museu Paulista em 1929).⁷⁴

A Pinacoteca do Estado de São Paulo surge nesse contexto, misto de iniciativa do governo do estado, na gestão de Jorge Tibiriçá, tendo como secretário do Interior o já citado Cardoso de Almeida, com o apoio de políticos e pessoas atuantes como Ramos de Azevedo, João Maurício de Sampaio Vianna, Adolfo Pinto e Freitas Valle.⁷⁵ Instalada em uma instituição privada e sem critérios muito claros, como por exemplo, o fato de ficar abrigada no segundo andar de um edifício que funcionava como escola (seja o Liceu, seja a parte das dependências ocupadas pelo ginásio do estado), ficou a mercê de muitas vicissitudes desde então. Como poderia ser bastante freqüentada, se estava quase escondida? Aliás, seria este o interesse (de divulgação artística) da instituição ou se apresentaria como ícone erudição, distinção e cultura dos influentes em plantão? Será



Cartão-postal do edifício do Liceu de Artes e Ofícios, cerca de 1905 (Coleção Maria Cecília França Monteiro da Silva)

que teria inicialmente uma finalidade didática de aprendizado para os alunos do Liceu e das escolas adjacentes, como tinha a gipsoteca – a galeria de arte inaugurada pelo Liceu em uma das suas salas em 1906, onde figuravam réplicas em gesso das mais conhecidas peças de estatuária de museus europeus –, ou poderia ainda ser considerada como um espaço diferenciado para as autoridades do período, muito mais próximo do centro do que o Museu Paulista?

Independentemente das intenções, a Pinacoteca foi de fato inaugurada no Natal de 1905 – juntamente com uma exposição dos produtos elaborados pelo Liceu –, em um espaço diferenciado para a época, em que existiu preocupação no expor as pinturas da melhor maneira possível, condizente com exposições congêneres no exterior, sem janelas laterais, em sala despida de ornamentação, com pintura lisa e luz zenital regulável. Notícia o *Correio Paulistano*:

Como se vê, a esplêndida galeria será inaugurada com 26 preciosos trabalhos, belo conjunto que significa uma auspiciosa promessa para o nosso Museu de Pintura.

Os quadros serão dispostos no grande hall do pavimento superior, adaptado a esse fim sob plano e direção do sr. Ramos de Azevedo.

A extensão da sala, em cujo teto foi rasgada uma clarabóia retangular, conforme há tempos noticiamos, será de 24,75 m de comprimento, por 9,20 de largura, dando uma superfície total de 201,75 m². É de 6 m a altura e a largura da clarabóia tem a superfície de 102,50 m².

A claridade será regulada por extensos véus transparentes de telas coloridas, colocadas sobre a clarabóia, e as paredes, que não contêm adornos de espécie alguma e estão pintadas de um vermelho desmaiado.⁷⁶

Todo o edifício fora decorado com arranjos de diferentes folhagens e flores. Membros do governo, das principais instituições e das famílias privilegiadas na cidade compareceram à cerimônia. Discursos e a apresentação da banda de música da Força Policial fizeram parte da cerimônia, além do oferecimento de mimos às autoridades (produtos executados nas oficinas do próprio Liceu), uma antiga prática local.⁷⁷

Apesar da promessa inicial, após a inauguração a Pinacoteca continua a existir como uma coleção de quadros expostos – em que possíveis novos arranjos surgem quando de alguma nova aquisição ou doação, ou se alguma pintura é solicitada para figurar em algum evento ou repartição –, exceto nas épocas em que seu espaço é necessário para a montagem de outras mostras ou eventos. Nesse primeiro momento, segundo notícias veiculadas da imprensa, é intuito do governo do estado adquirir quadros e estimular as artes visuais, organizar exposições anuais de pintura, comprar os trabalhos premiados nos certames e conceder à instituição uma verba mínima para ampliações futuras, além de esta começar a se dedicar a outras categorias artísticas como escultura, mobiliário e

música.⁷⁸ Outra nota afirma que a Pinacoteca lançará bases para a futura Escola de Belas Artes paulistana.⁷⁹ Boas intenções, que são reduzidas a poucas compras dos artistas participantes de exposições, individuais e coletivas, que aconteceram na cidade. A Pinacoteca continua funcionando quase como um mero depósito, mesmo após a adaptação criteriosa da sala.

A Pinacoteca e seu acervo passam a ter existência jurídica em 1911, obtida por meio da lei nº 1.271,⁸⁰ de 21 de novembro do referido ano, dotando o Estado como o responsável pela preservação do conjunto artístico.⁸¹ Ao primeiro conjunto, são acrescentadas trinta e três obras no período compreendido entre o fim de 1905 e aquela data.⁸² Em dezembro do ano seguinte, é lançado o primeiro catálogo da Pinacoteca; porém, a situação da primeira galeria pública de quadros continua semelhante a do período anterior, segundo comentário em artigo não assinado e publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*: “[...] Em compensação, temos uma Pinacoteca do Estado, solene instituição cujo maior mérito consiste em possuir um nome sonoro e sugestivo, porque na realidade não passa de um acanhado dormitório de heterogêneas preciosidades”.⁸³

São acrescentadas ao acervo: de Alfredo Norfini, *Cães* (1905); de Antônio Parreiras, *Fantasia* (1909); de Batista da Costa, *Quaresma (Petrópolis)* (sem data); de Benedito Calixto, duas pinturas intituladas *Baía de São Vicente* (sem data); de Berthe Worms, *Canção sentimental* (1904) e *Cabeça de velho* (sem data); de Carbonero, *Dom Quixote e Sancho Pança* (1911); de Dario Barbosa, as pinturas *Interior Bretão* (1906), *Espanhola* e *Estudo de nu*, essas duas últimas sem data; de E. P. Valluerca, *Rebanho* (sem data); de Eduardo de Martino, *Couraçado São Paulo* (sem data); de Eliseu Visconti, *Maternidade* (1906); de F. Pradilla y Ortiz, *Loucura de amor* (1911); de Aurélio de Figueiredo, *Praia de Fortaleza (Ceará)*, 1910; de Georgina de Albuquerque, *Cabeça [Retrato de senhora]* (1907); de Lucílio de Albuquerque, *Cabeça* (1907); de Mina Mee, *Orquídeas* (sem data); de Maria Luiza Pompeu de Camargo, *Velha figueira* (1910), de Mário Villares Barbosa, *Estudo de nu* (sem data) e *Mendigo* (cópia de Murillo) (1910); de Monteiro França, *Ressonando* (1906); de Oliver Mariano Aznar, *Igreja Nossa Senhora do Pilar* (sem data); de Pablo Salinas, *Almoço em Saragoça* e *As festas romanas no Coliseu* (ambas sem data); de Pedro Weingärtner, *La Faiseuse d'Ange* (A tecedeira de anjos) (1908); de Augustin Salinas, *As margens de Aniene* (sem data) e *Colheita de milho* (sem data); de Torquato Bassi, *Campo florido* (sem data); de F. Bogliolo, *Vale do Norang* (sem data).⁸⁴

O conjunto é bastante díspare, mas alguns subgrupos podem ser detectados: ao menos nove obras eram de autoria de pintores estrangeiros de passagem pela cidade para a realização de exposições individuais ou coletivas, como as de artistas espanhóis (Carbonero, E. P. Valluerca, F. Pradilla y Ortiz, Oliver Mariano Aznar, Pablo Salinas, Augustin Salinas e F. Bogliolo); a esse grupo, somam-se as executadas por artistas de

outros estados, notadamente do Rio de Janeiro, temporariamente na cidade para exibir e comercializar seus trabalhos ou então participando de eventos coletivos nas exposições brasileiras de Belas Artes, como é o caso de Antônio Parreiras, Batista da Costa, Eliseu Visconti, Aurélio de Figueiredo, Georgina de Albuquerque, Lucílio de Albuquerque e Pedro Weingärtner. Há ainda os membros ligados ao Liceu, professores ou alunos (Alfredo Norfini, Dario Villares Barbosa, Mário Villares Barbosa e Monteiro França). Da iconografia paulistana, há apenas as duas pinturas de Benedito Calixto, o que explicita a perda de interesse temporária nesse segmento.



Sala da Pinacoteca do Estado de São Paulo no Liceu de Artes e Ofícios, cerca de 1913 (Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Uma foto existente no arquivo da instituição, provavelmente datada de 1913 (acredito ser anterior à reforma efetuada logo após a Exposição de Arte Francesa), mostra a sala da Pinacoteca com diversas das peças do acervo, colocadas em duas fileiras, formando as molduras um contínuo para a visualização, estando as etiquetas nelas colocadas. Há ainda uma pintura no chão (falta de espaço ou obra recém-adquirida e ainda sem local definido?).⁸⁵ Espécie de friso contorna toda a parede a uma altura de aproximadamente 90 centímetros, sendo outro adorno visível o arremate entre a parede e o forro. Percebe-se ainda que a clarabóia no teto está coberta por um rebaixado tecido escuro e que as paredes estão pintadas com uma cor também relativamente escura. Todavia, o que causa estranheza é a colocação de diversos gessos (da gipsoteca do Liceu), tanto na parte

baixa das paredes em que estão penduradas as pinturas, como em toda a parte central da sala, produzindo uma forte impressão de atulhamento. Seria este o modo habitual de expor ou tais estátuas foram colocadas naquela sala por não existir outro onde pudessem ser dispostas? A existência de estatuária é comum nos museus e academias de Belas Artes, mas normalmente ela é organizada da melhor maneira possível. Resta saber ainda por que as pinturas da Pinacoteca foram misturadas com o material do Liceu.

Relatório datado de janeiro de 1913 e assinado pelo “conservador” revela a precária situação que a instituição atravessava:

Cada vez mais se torna necessária a mudança da Pinacoteca para edifício próprio ou, ao menos, para mais de uma sala, pois além de estarem sacrificados muitos quadros, estragam-se eles com os gessos do Liceu de Artes e Ofícios, que se acham colocados na sala da Pinacoteca. Além do mais, esses gessos dificultam grandemente a visita, quase impossibilitando-a quando é grande o movimento de visitantes, o que, felizmente, poucas vezes acontece.⁸⁶

Será que a instalação da Pinacoteca sempre fora temporária no edifício?

Em 1º de janeiro de 1914 a Pinacoteca é reaberta, possivelmente após ter as atividades interrompidas para a utilização de sua sala pela Exposição de Arte Francesa,⁸⁷ período no qual as peças da instituição ficaram armazenadas em uma sala do Liceu.⁸⁸ Grande parte dos trabalhos apresentados na exposição é acrescida ao acervo: segundo notícia publicada na época, 1.025 reproduções.⁸⁹ Em consulta ao catálogo supracitado, encontram-se registradas 627 fotografias e pinturas (fotopinturas), 46 gessos e terracotas, 12 medalhas e 77 trabalhos de arquitetura (fotopinturas).⁹⁰ Entre as informações citadas no relatório e as presentes no catálogo há uma diferença de 263 trabalhos. Não ficaram com o museu ou a informação serviu apenas como estratégia publicitária? Outra questão importante: para que uma aquisição de cópias e gravuras? Para complementar o museu pedagógico do Liceu? O que se tinha em mente era um museu de Belas Artes, formado na tradição clássica dos salões (e daí o desinteresse de grande parcela dos intelectuais pela Pinacoteca por quase todo o século XX, quando se olha para o moderno e não mais para o passado, perpetuado apenas por algumas famílias) ou um museu didático?

Assim, mesmo sendo o único museu de artes da cidade, a Pinacote era muitas vezes severamente criticada pela imprensa. Não sem razão. Excetuando-se alguns poucos momentos de destaque, como inaugurações e efemérides, na maior parte do tempo era quase invisível, ou melhor, pouquíssimo visitada e parecia funcionar no mais completo estado de abandono. Nem mesmo mostras, além da exibição de seu acervo, eram organizadas; e mesmo as exposições organizadas pelo Liceu vão escasseando durante a década de 1910.

Talvez o próprio governo não tenha uma idéia exata do deplorável estado de abandono em que recebeu das administrações anteriores o nosso aparelhamento cultural e talvez a sua atenção freqüentemente solicitada por muitos assuntos de relevância ao mesmo tempo – não se tenha ainda dirigido para vários pontos que vamos ferir. [...] Prova-o a Pinacoteca do Estado. Confessemos desde logo que esse arremedo de museu de arte – único que possuímos – nos deve fazer corar de vergonha até a raiz dos cabelos. Bem fez o governo de o esconder num último andar de um prédio particular [grifo meu] em obras. Ele constitui por si só uma alarmante manifestação de incultura. Está acanhado em quatro salinhas de triste aspecto, onde tudo se encontra e de tudo apenas um pouco: quadros, fotografias, cópias a gesso e até a maquete de um edifício público, a reclamar velinhas acesas por dentro e papel de seda nas janelas... [...]. A um canto do corredor chama a atenção uma cópia em tamanho natural do *David* de Miguel Ângelo [da gipsoteca do Liceu]. Esta estátua merece bem umas linhas. Há tempos a polícia de costumes escandalizou-se com a atrevida nudez desse gesso e – pasmem todos! teve a sublime inspiração de colocar-lhe à cintura uma tanga verde-amarela... Uma tanga verde-amarela, nem mais nem menos. Pasmem e riam à vontade, mas atentem que não é pilhéria. Trata-se de um fato rigorosamente autêntico e devidamente testemunhado por muita gente. Não sabemos se o Instituto Histórico registrou nos seus arquivos...⁹¹

Da formação até os anos 1930, os trabalhos a compor a coleção eram oriundos de doações provenientes de famílias abastadas (ou desejosas de se ombrearem com estas) da sociedade local – incluindo parcela da produção de artistas franceses importados pelas galerias Jorge⁹² ou Blanchon, aquisições efetuadas pelo governo do estado e por meio de doações dos próprios artistas. Por causa da grande presença de doações de particulares, é representativo o número de retratos no acervo – provenientes diretamente das famílias como forma de eternizar um ente querido, tornar pública sua imagem ou talvez dissimular rivalidades dentro dos clãs.⁹³ Importante fato a sublinhar é a presença, entre as inúmeras obras oitocentistas, dos quatro primeiros trabalhos de artistas ligados ao modernismo, que passam a integrar o acervo da instituição a partir de meados da década de 1920: Victor Brecheret, com a doação, via Pensionato Artístico, do gesso *La Porteuse de Parfum* (10 de janeiro de 1927); Anita Malfatti, legando ao Museu *Tropical* e mais duas cópias da época em que realizou o Pensionato Artístico (março de 1929); a aquisição das pinturas *Bananal*, de Lasar Segall, em 1928, e de *São Paulo*, de Tarsila do Amaral, no ano seguinte.⁹⁴ Na década de 1930 há o ingresso de *Mestiço*, de Candido Portinari (1934) (Lourenço, 1994: 26), a primeira tela do artista a fazer parte de um acervo público.

Vale ressaltar que um dos principais responsáveis pela Pinacoteca e pelo Liceu de Artes e Ofícios é o engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Com o seu falecimento, em 13 de junho de 1928, a situação da Pinacoteca se torna ainda mais precária, a ponto de esta quase ser dissolvida.⁹⁵ Na própria documentação da instituição

não há nenhuma referência do tipo causa-efeito, mas os acontecimentos posteriores explicitam sua fragilidade pois, apesar de já possuir mais de vinte anos não conseguira se firmar como instituição museológica. No ano seguinte, em 3 de abril, retornam para o Museu Paulista⁹⁶ as duas pinturas históricas que faziam parte do acervo original: *Descoberta do Brasil*, de Oscar Pereira da Silva, e *Partida da Monção*, de Almeida Júnior,⁹⁷ sendo inaugurada no Museu Paulista nesse mesmo ano, a Sala das Monções – Almeida Júnior, como foi citado anteriormente. Mas, e o restante do acervo?

Relatório do então diretor do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay, sobre as atividades da instituição no ano de 1930 aponta para a possível transferência do acervo da Pinacoteca para o Museu, como uma medida de economia e pela necessidade que a instrução pública tinha de utilizar as salas ocupadas pela instituição. Taunay é contrário à transferência, ou melhor, a essa espécie de retorno, e explica seus pontos de vista:

Em princípios de novembro passado, incumbiu-me o Snr. Dr. José Carlos de Macedo Soares de me entender com os Drs. M. Lourenço Filho, Diretor Geral da Instrução Pública e Antonio de Sampaio Dória, Consultor Jurídico da Secretaria do Interior, sobre a possibilidade de se transferir para o Ipiranga o acervo da Pinacoteca do Estado, não só como medida de economia, como e sobretudo, pela necessidade que a Instrução Pública tem de aproveitar os locais onde a instituição funciona, no Liceu de Artes e Ofícios.

Fiz ver a ambos a situação de atravancamento completo em que se acha o Museu [Paulista]. Possui a Pinacoteca cerca de 200 telas, muitas das quais de grandes dimensões e, além disto, cerca de mil e duzentas gravuras finas, ricamente enquadradas [possivelmente o material da Exposição Francesa]. Isto sem contar estátuas, moldagens em gesso, maquetes etc.

Objetou o Dr. Lourenço que deseja espalhar as estampas pelos diversos grupos escolares do Estado, visto como, realmente, não devem figurar num Museu de Belas Artes, que mereça em efeito este título, no que lhe dei toda a razão. Restam, contudo, os quadros e as estátuas, respondi. E também a instalação destas obras de arte exige hoje as condições modernas de estética, instalações especiais que o Museu [Paulista] não tem. Basta lembrar uma que é primordial: a iluminação vinda do alto e depois mesmo que provisoriamente se instalassem estes objetos nas salas do Museu, causaria isto mau aspecto pelo fato de muitos destes cômodos terem iluminação deficiente e, sobretudo, não disporem de suficiente recuo para a boa observação dos quadros.

E afinal, fosse como fosse, para colocar tão grande acervo nas salas do Ipiranga, necessário fazer aquilo que se refere o velho prolóquio de nossa língua, que desaconselha vestir santos despindo outros. Seria esta Diretoria forçada a fechar cinco ou seis salas de suas exposições públicas de História e de Zoologia, o que com certeza provocaria muito mau efeito perante a opinião.

Existem na Pinacoteca numerosos quadros de mestres brasileiros e estrangeiros a par de muito mais numerosas telas sem valor algum e de outras medíocres.

Seja como for, em atenção aos bons quadros que a ela pertencem e custaram ao Tesouro do Estado boas somas, quer me parecer que a transferência da galeria para locais impróprios à sua exposição, causará desagradável impressão e justos reparos.

A adaptação do nosso edifício se poderia fazer estabelecendo clarabóias numa série de salas, no segundo pavimento [...].

O fato de antigamente estar no Ipiranga a Pinacoteca do Estado, faz com que muita gente mal informada das condições do nosso edifício, julgue que ela deva voltar ao seu primitivo ponto. E, no entanto, lembro-me perfeitamente da péssima impressão causada pela detestável colocação de quadros, que naquele tempo seriam umas duas ou três dezenas apenas, no salão de honra do Museu que tinha o mais deplorável aspecto *bric-a-brac*, justíssimo motivo de escárnio, para a cultura e civilização de S. Paulo, por parte de visitantes mais cultos por pouco que o fossem.

Basta lembrar a V.Ex. que, nesta ocasião, o melhor lugar encontrado pelo então Diretor, para a instalação da obra-prima de Almeida Júnior, a *Partida da Monção*; foi na galeria superior da caixa da escadaria do Museu cuja largura terá no máximo uns três metros.⁹⁸

O assunto é novamente retomado no relatório do ano seguinte, referente às atividades de 1931. Taunay transcreve por completo o relatório anterior. Porém, novas informações são acrescentadas: que muitos dos secretários que se sucederam durante o período trouxeram o assunto inúmeras vezes à baila e que, a partir de então, diversas correntes buscavam soluções distintas para a Pinacoteca: uma continuava a achar que a melhor solução era a transferência para o Museu Paulista; outra pleiteava a entrega do acervo para a Academia [Escola] de Belas Artes de São Paulo (Ebasp), uma instituição privada, e uma terceira concordava com a entrega da coleção para a Ebasp e a instalação de ambas no Palácio das Indústrias – possivelmente com parte das dependências ociosas para a finalidade ao qual foi projetado, sediar exposições de produtos agrícolas e industriais.⁹⁹ Em dezembro daquele ano, Taunay fica incumbido de fazer toda a negociação para a transferência da guarda, conservação e responsabilidade do acervo para a Escola de Belas Artes, a título provisório, negociação levada a efeito pelos membros do Conselho de Orientação Artística (Taunay, Azevedo Marques) e da referida escola (Paulo Vergueiro Lopes de Leão e Carlos Cardim).

Fato a ser destacado nesse período conturbado é a contratação de Tarsila do Amaral, em 1930, para ser a conservadora da Pinacoteca:

[...] Apresento-lhe a portadora deste, D. Tarsila do Amaral. Comunico-lhe que a mesma foi encarregada pelo sr. dr. Secretário de fazer o serviço de catalogação e elaborar um plano de reforma dessa Pinacoteca, submetendo oportunamente a S. Excia. um relatório de seus trabalhos, com a obrigação de aí comparecer diariamente, sendo o seu exercício a contar de 5 deste mês.¹⁰⁰

Por que chamar a artista, além de ser uma maneira de Júlio Prestes auxiliar uma amiga em dificuldade, para organizar um acervo que estava praticamente à deriva? Seria para tornar a transferência mais estruturada? As fazendas paulistas em crise estariam demandando novas fontes de renda? O último catálogo da instituição datava de 1926; teria o acervo crescido tanto? O fato é que Tarsila permanece no cargo um breve período, porquanto o deixa em outubro (mês da denominada Revolução de 1930) do mesmo ano devido às relações de proximidade com Júlio Prestes.¹⁰¹

Com o desfalecimento da República do Café e a ascensão de Getúlio Vargas, a situação da Pinacoteca, cujo funcionamento em parte dependia das relações com os membros da elite anteriormente no poder, torna-se mais difícil ainda, sendo que permaneceu fechada por dois meses durante o evento histórico acima mencionado, a fim de alojar um batalhão vindo do estado do Paraná. Em seguida, algumas salas foram solicitadas pela Secretaria de Segurança Pública para o funcionamento do Grupo Escolar Prudente de Moraes.¹⁰²

Transferência para a rua Onze de Agosto

O Estado de São Paulo, que de há muito caminha na vanguarda dos demais Estados da Federação, não pode deixar de possuir, na sua tão populosa e culta capital, uma galeria de arte, que represente condignamente o ponto a que chegaram suas elites culturais e artísticas.

Paulo Vergueiro Lopes de Leão¹⁰³

Um incêndio no prédio do Liceu, em 1931, a utilização de parte das dependências do edifício pela escola Prudente de Moraes¹⁰⁴ e a instalação de um batalhão durante a



Edifício na rua Onze de Agosto no qual ficou instalada a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

R e v o l u ç ã o Constitucionalista de 1932 contribuem para a desativação das atividades da Pinacoteca (Lourenço, 1988: 14) e a dispersão do acervo para diversos órgãos públicos.¹⁰⁵ Um decreto assinado em 28 de janeiro de 1932 entrega a guarda do acervo da Pinacoteca para a Escola de Belas Artes de São Paulo, instituição privada, talvez com o

intuito de se beneficiar e ter uma sede própria.¹⁰⁶ Em julho do ano seguinte, o acervo é transportado para a nova sede do Museu, junto à referida escola, no antigo prédio da Imprensa Oficial do Estado – rua Onze de Agosto, nºs 39 e 41,¹⁰⁷ próximo à praça da Sé¹⁰⁸ – sendo o diretor da instituição de ensino também responsável pela Pinacoteca. No mesmo ano, José Wash Rodrigues e Paulo Vergueiro Lopes de Leão são designados pelo Conselho de Orientação Artística e pela Escola de Belas Artes para proceder a avaliação do estado de conservação das obras e planejar a disposição destas na nova sede.¹⁰⁹

A separação dos cargos de diretor da EBASP e da Pinacoteca só ocorre em 1939, por intermédio do decreto (nº 10.178) que cria o cargo de diretor técnico (Lourenço, 1988: 14). A partir de 1936, a Pinacoteca é dirigida por duas grandes gestões, ambas tradicionais: a primeira de Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1936-1944) e a segunda de Túlio Mugnaini (1944-1965).



Sala Almeida Júnior na Pinacoteca do Estado de São Paulo quando instalada em edifício na rua Onze de Agosto (*Pinacoteca do Estado: catálogo geral do acervo*, p. 21)

Na época em que a Pinacoteca estava sediada na rua Onze de Agosto, era composta de duas sessões: uma dos originais (pinturas, esculturas e gravuras) e outras das reproduções francesas (fotografias, reproduções em gesso e algumas medalhas). A sala principal era denominada “Almeida Júnior”. Durante essa fase, os trabalhos pertencentes à Pinacoteca eram guardados pelo menos uma vez por ano, no mínimo por quatro meses, a cada edição do Salão Paulista de Belas Artes.¹¹⁰



Sala Henrique Bernardelli na Pinacoteca do Estado de São Paulo quando instalada em edifício na rua Onze de Agosto (100 Anos da Pinacoteca, p. 24)

A sala Henrique Bernardelli é inaugurada em 1937, com parcela do material exposto proveniente do espólio de Henrique Bernardelli, que coube à Pinacoteca,¹¹¹ dando continuidade à prática de eleger artistas memoráveis para nomear as salas. Exibiam-se 76 peças (nove pinturas, duas aquarelas, três têmperas, dezenove desenhos e 34 esculturas, sendo dez em bronze e o restante em gesso). Com um pé-direito muito mais baixo do que a do Liceu e um aspecto até certo ponto de local improvisado, além de colunas no meio da sala, a maioria das obras foi disposta ao longo das paredes, mesmo em áreas onde os vão estavam cobertos, algumas em linhas horizontais, sem seguir nenhum modelo específico; em um armário as peças mais frágeis, feitas em gesso e colocadas em bases altas e escuras, algumas ficavam encostadas nas paredes, assim como os bronzes.

Como sina de muitas instituições no Brasil, em que a sede é um sonho alentado e sempre distante, novamente foi oferecida à Pinacoteca a transferência para o Palácio das Indústrias; o então diretor, Paulo Vergueiro Lopes de Leão manifesta-se contrário à mudança por causa da poluição – porquanto o Palácio fica localizado ao lado do bairro industrial do Brás –, do fato de o edifício não ter sido construído para abrigar um museu e da distância do centro, e talvez, ainda, pelo fato de ser uma construção cujo programa e cujos espaços resultantes nunca foram muito claros.¹¹² Entretanto, Paulo Vergueiro Lopes de Leão em muitas ocasiões afirma ser o espaço da Onze de Agosto inadequado para o funcionamento da Pinacoteca, por este ser uma construção ainda em taipa, com

salas pequenas, nas quais todo o material exposto era iluminado artificialmente. Sempre que possível, o diretor da Pinacoteca solicita novas instalações:

Em novas instalações, em prédio próprio e moderno, haveria certamente maior número de amplas salas e galerias, onde pudessem progressivamente ser instaladas e inauguradas novas coleções em exposição, constituindo assim motivo de contínuo e justificado interesse para o público e razão maior de publicidade das galerias oficiais nelas inauguradas ou mantidas.¹¹³

Ou ainda

Como, para a construção do novo Paço Municipal, faz-se necessária a demolição do prédio vestuto em que se acha instalada (provisoriamente) a Pinacoteca do Estado, desde 1933, cumpre aos poderes públicos escolher um local apropriado onde se instale com largura e decoro o nosso único Museu de Artes Plásticas do Estado.

Desse modo, solicito a V. Excia. digne mandar que se procedam os necessários estudos e providências a fim de que em futuro próximo possa a Pinacoteca do Estado obter instalação condigna, à altura dos elevados foros culturais de S. Paulo e compatível com a patriótica e esclarecida alta administração de V. Excia.¹¹⁴

Matéria publicada pelo jornal *Folha da Manhã* em 1939, sobre a Pinacoteca do Estado de São Paulo, traz uma visão pessoal sobre a instituição: primeiramente, o articulista é contra a transferência dos quadros históricos para o Museu Paulista; em outro trecho, enfatiza a importância da construção de um edifício próprio para a Pinacoteca, projetado para ser museu e, por fim, salienta novamente o retorno da pintura *Partida da Monção* para a Pinacoteca e assevera sobre a importância da criação de uma sala Almeida Júnior na instituição (mas, nominalmente ela já não existia, mesmo com a exibição de pinturas de outros artistas, como Pedro Alexandrino e Eliseu Visconti?), assim como já existia a sala dos irmãos Bernardelli, em um misto de orgulho da terra paulistana, bandeirante, e de descaso em relação aos artistas cariocas. Vale ressaltar que, na época, o Museu Paulista organizava a sala Almeida Júnior, inaugurada nove dias após a publicação do texto.¹¹⁵

Há que se destacar que, em 1938, Paulo Duarte empreende a campanha “Contra o vandalismo e o extermínio”, confrontando os acadêmicos e o poderio por eles estabelecido em relação a todo o sistema artístico: salões, escola e Pinacoteca. O debate ocorre na Assembléia Legislativa Estadual, quando da apresentação do projeto que criou o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico. O embate se dá a partir dos textos publicados por Paulo Duarte no jornal *O Estado de S. Paulo*, pertencentes à série “Contra o vandalismo e o extermínio”, quando o autor convoca a população paulista à preservação do patrimônio do Estado.

Nas primeiras apresentações no plenário, as adesões partem de acadêmicos e modernos, posição revista posteriormente pelo primeiro segmento que, por intermédio dos jornais,

passa a combater a implementação do Departamento, por considerá-lo uma sobreposição às atividades do Conselho de Orientação Artística. Em sucessivos artigos, Paulo Duarte rebate as acusações, centrando os ataques na Escola de Belas Artes – que no período, articula estratégia para ingressar na recém-criada Universidade de São Paulo – seja nos aspectos da qualidade do ensino seja em relação à competência de gerenciar a Pinacoteca. Os argumentos do articulista têm como base o julgamento de que a criação do Departamento do Patrimônio pode sanar irregularidades e privilégios, como o fato de a Pinacoteca encontrar-se monopolizada nas mãos de um pequeno grupo de particulares. O acalorado debate recebe adesões por um lado e rejeição pelo segmento até então controlador da situação. O aspecto mais significativo dessa discussão é a possibilidade de realizar, de maneira pública o debate e a revisão em relação ao patrimônio artístico, ocasião na qual os acadêmicos viram que suas posições hegemônicas podiam ser contestadas e que os modernos ganhariam espaço a partir do posicionamento público (Lourenço, 1995: 121-2).

O cargo de diretor da Pinacoteca não teria sido criado, então, a partir de tais debates, como forma de arrefecer ânimos e esvaziá-lo?

O retorno à Luz

Com a desapropriação do imóvel na rua Onze de Agosto, para a criação da praça Clóvis Bevilacqua, a Pinacoteca retorna ao edifício da Luz, que havia sido adquirido pela Secretaria da Fazenda do Estado para abrigar a instituição.¹¹⁶ Em janeiro de 1947, a Pinacoteca retorna ao antigo endereço, sendo reinaugurada em 25 de março de 1947, mas, como no período anterior, ainda dividindo-o com muitos outros órgãos e seguindo as mesmas diretrizes do período inicial, tendo, até meados da década de 1950, apenas quatro salas para exposição: sala Almeida Júnior, sala dos Artistas Contemporâneos, sala Pedro Alexandrino, sala irmãos Bernardelli e galeria de Esculturas, com um total de 464 objetos e obras expostos, além das fotografias remanescente da exposição de Arte Francesa (seriam todas?).¹¹⁷ A mudança de sede parece ter trazido novo fôlego para a instituição, mesmo no seu aspecto formal. No período, Túlio Mugnaini, então seu diretor, contacta algumas personalidades com o intuito de publicar um novo catálogo com o histórico da instituição, pois a documentação inicial se dispersara (se é que durante os primeiros anos, quando esteve fortemente atrelada ao Liceu teve alguma autonomia). Envia carta a Freitas Valle mas esta não é respondida.¹¹⁸ Estaria o antigo mecenas cansado ou com os olhos voltados para outras causas?

Nesse mesmo ano (1947), uma nova transferência oriunda do Museu Paulista, sob direção de Sérgio Buarque de Holanda, durante a gestão do interventor Macedo Soares, envia para a Pinacoteca dezenove pinturas de Almeida Júnior¹¹⁹ consideradas de valor artístico e histórico, mais duas obras e seis objetos.¹²⁰ No ano seguinte, uma nova transferência

de obras, de vários autores é feita do Museu Paulista para a Pinacoteca.¹²¹ Interessante notar o rearranjo de acervos museológicos de maneira mais condizente com o perfil de cada instituição ocorrido logo após Taunay se aposentar do cargo de diretor do Museu Paulista, pois, possivelmente, só dessa maneira seria possível desmontar a sala por ele criada sobre Almeida Júnior.

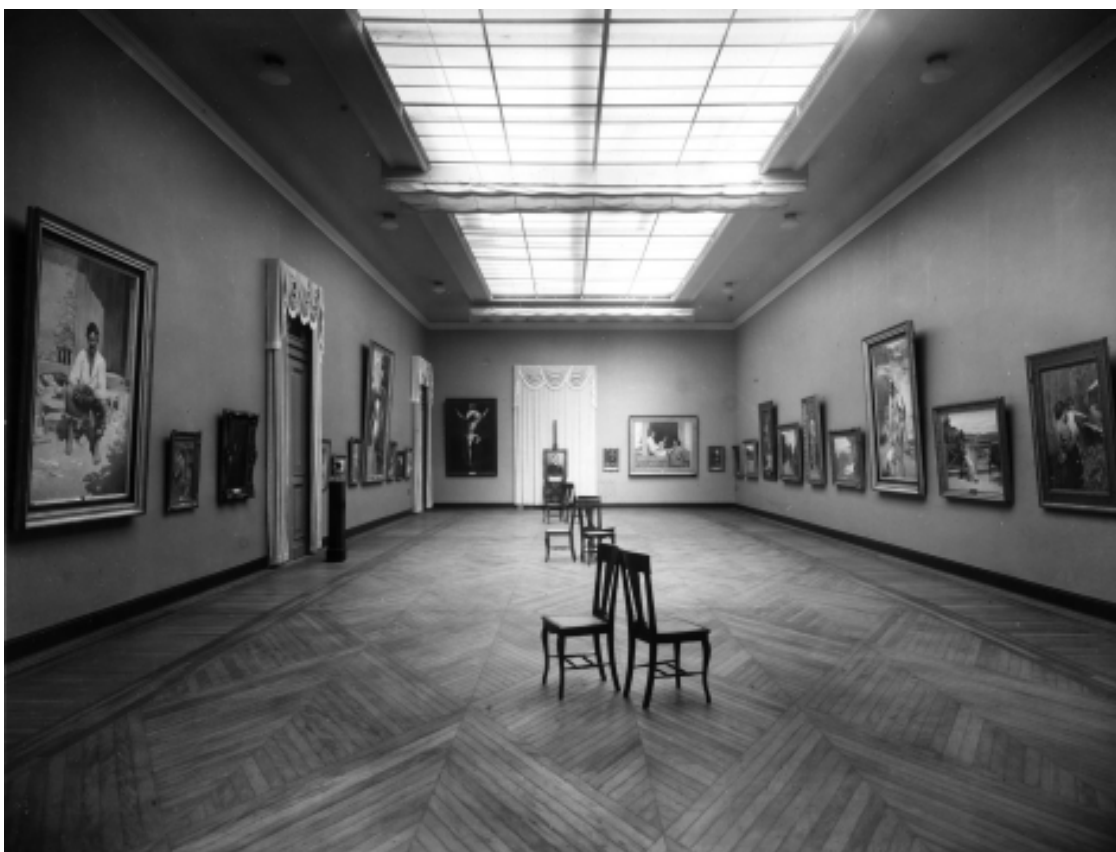
Fotografias das salas da Pinacoteca (c. 1950), já de volta à avenida Tiradentes, apontam para um espaço transitório entre as antigas formas de expor e os preceitos utilizados no século XX, principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, mostrando dois tipos de disposições de sala: uma delas, ainda beneficiária das organizações presentes nos salões oitocentistas, apresenta pinturas dispostas em mais de um nível – já com um espaçamento de ao menos alguns centímetros entre as molduras; na parte central, vitrines, esculturas em bases relativamente altas, um móvel com assento aveludado e, ao menos, uma cadeira de palhinha (já utilizadas no prédio da rua Onze de Agosto). No teto, permanece a abertura zenital cuja claridade pode ser controlada por tecidos e lustres dispostos nas laterais em distâncias regulares. Embora de difícil precisão, parece existir uma lona presa por trilhos que possibilita o fechamento do vão translúcido. Todas as portas e vãos abrigam cortinas com bandôs e franjas. Em outras, as pinturas não mais estão dispostas de maneira a cobrir as paredes, mas apenas em uma linha na altura dos olhos do observador, alinhadas pela parte inferior e com distâncias análogas entre si. Nas salas com trabalhos de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, pinturas e objetos estão dispostos junto às paredes, liberando toda a área central para circulação. Quanto à sinalização, resumem-se a etiquetas dispostas nas partes próximas aos cantos das paredes, com altura muito baixa o que dificulta a leitura.

O modelo expositivo adotado segue o dos grandes museus nacionais que, desde os anos 1910 e principalmente a partir da década seguinte, vão paulatinamente reorganizando suas salas expositivas, como é o caso do Museu Provincial de Hanover, completamente reorganizado a partir de 1919. Como o museu em questão abrigava um acervo de ampla envergadura temporal, Donner propôs um tipo de montagem para cada período, mas já com as obras dispostas em apenas uma linha, com espaçamento uniforme entre os trabalhos e bancos para uma fruição mais atenta (Stanizwiski, 1998: 17-23).

Nesse período, Muignani tenta de diversas maneiras que notícias sobre a Pinacoteca apareçam nos principais jornais do estado, enviando uma nota para o *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*: “Pinacoteca do Estado (Praça da Luz, nº 2, pavimento superior). Exposição permanente de obras de artistas nacionais e estrangeiros. Franqueada ao público diariamente, exceto às terças-feiras, das 12 às 18 horas. Domingos e feriados das 14 às 17 horas”.¹²²



Sala da Pinacoteca do Estado de São Paulo no edifício da Luz (100 Anos da Pinacoteca, p. 27)



Sala Almeida Júnior na Pinacoteca do Estado de São Paulo no edifício da Luz (100 Anos da Pinacoteca, p. 27)



Sala Pedro Alexandrino na Pinacoteca do Estado de São Paulo no edifício da Luz (*Pinacoteca do Estado: catálogo geral do acervo*, p. 22)



Sala dedicado ao pintor Rubens na Kunsthistorisches Museum de Viena, antes de 1914 (Germain Bazin, *Les Temps des Musées*, p. 264)



Sala dedicado ao pintor Rubens na Kunsthistorisches Museum de Viena, após 1914 (Germain Bazin, *Les Temps des Musées*, p. 264)

Esforça-se ainda para buscar apoio das autoridades, remetendo-lhes catálogos junto com cartas, convidando-as a comparecer ao museu, ciente da precariedade da instituição e de sua pequena importância no cenário cultural local, especialmente quando passa a ser apenas uma espécie de apêndice da Escola de Belas Artes.¹²³

Pelo levantamento efetuado nos jornais do fim da década de 1940 e início da seguinte, verifica-se ser este um período em que a instituição não desperta o interesse da imprensa escrita, pois raras são as notícias sobre atividades da entidade, talvez pelos tipos de exposições apresentadas, pela localização;¹²⁴ ou, o que é mais provável, por ter sua imagem ligada ao passado e não ao futuro, pois novos personagens, distantes dos que a criaram, participam de um maior número de eventos na cidade, de maneira sistemática, de maneira a apagar todas as referências ao século XIX e ao início do XX. Ao moderno, só o futuro e o que seus próprios participantes efetuaram tem valor.

A eternização de personagens a partir de legados para museus. O caso da Pinacoteca

Definiu-se a coleção como um conjunto de objetos *expostos ao olhar*. Mas ao olhar de quem?

Krzysztof Pomian, *Coleção*¹²⁵

Os museus, no geral, têm grande parte de seus acervos constituídos a partir de doações de particulares, sejam elas de pequena ou grande monta. Muitas vezes, tais doações aspiram construir uma representação positiva de um homem público por sua família, por seus próximos e pelo museu. No caso dos artistas, as doações e vendas têm como objetivo antecipar a permanência de sua arte, não deixá-los cair no esquecimento ou relegar seus trabalhos a porões e, por que não, às reservas técnicas. Para que tais acontecimentos se efetivem, são necessárias algumas práticas, redes de relações, estratégias e táticas de diversos agentes. Na Pinacoteca, durante toda a sua trajetória, muitos foram os grandes conjuntos doados, e a documentação relativa aos mesmos normalmente é bastante falha e imprecisa, revelando a pequena importância de tais práticas, as quais, uma vez que não aparecem, logo são menos aquinhoadas como processos complexos e eficazes. Neste estudo, optou-se por selecionar legados cuja maioria das obras está ligada à tradição acadêmica ou oitocentista, de alguns artistas atuantes até meados do século passado e, no caso de colecionadores, tivessem o conjunto construído sob tais perspectivas, sendo na maioria das vezes políticos de alguma forma relacionados com a República Velha e de alguma maneira buscando uma atualização pela cultura, seguindo padrões já consagrados internacionalmente.

Ao lado de doações de maior volume, existem também, no mesmo período, as de menor quantidade, provenientes igualmente de importantes colecionadores, políticos ou membros atuantes na vida pública paulistana. Destacam-se o oferecimento de três

pinturas por parte dos herdeiros de Horácio Sabino em 1952,¹²⁶ os seis auto-retratos de pintores doados por Benjamin de Mendonça em 1956,¹²⁷ e as duas pinturas já mencionadas do espólio Freitas Valle.

Dos espólios dos artistas, três são de grande volume: o dos irmãos Bernardelli (1936), o de Pedro Alexandrino (1944) e o Dario Villares Barbosa (1956).

O espólio de Henrique Bernardelli, falecido em 1936, por decisões testamentárias foi dividido entre seis instituições:¹²⁸ o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RJ), o Museu Nacional de Belas Artes (RJ), o Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro (Niterói, RJ), o Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG), o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Lee, 1991: 10).¹²⁹ Distribuir entre diversas instituições pôde auxiliar no não esquecimento do artista doador e de outros aos quais estava ligado por preferências ou outros tipos de laços, seja profissionais ou afetivos.

A doação para o Museu Paulista é bastante generosa, especialmente em desenhos, o que pode ser explicada ante o vulto das encomendas e as ligações entre Henrique Bernardelli e Affonso d'Escragno Taunay. Afinal, Bernardelli empreendeu uma série de telas que retomavam o tema do bandeirante para o Museu Paulista na década de 1920, sob a orientação de seu então diretor. Possivelmente, a doação para a Pinacoteca do Estado se deu por intermédio do próprio Taunay e não pelas relações estabelecidas entre o Museu e o artista.¹³⁰ Apesar disso, cabe destacar que os irmãos Bernardelli tinham algum tipo de relação com Ramos de Azevedo desde a década de 1910,¹³¹ mas que possivelmente não deve ter contribuído para a escolha da Pinacoteca como beneficiária. São Paulo já era uma cidade importante no cenário artístico e cultural do país. Ter obras em mais de uma instituição na cidade possibilita talvez um maior número de trabalhos expostos.

Além de trabalhos dos três irmãos Bernardelli – Félix, Henrique e Rodolfo –, há na doação obras de outros artistas que compunham a coleção, como os mestres da Academia Imperial de Belas Artes, Zeferino da Costa e Vítor Meireles; contemporâneos, como José Malhoa e Modesto Brocos; e trabalhos de Antônio Piccini, que fora discípulo de Domenico Morelli, assim como possivelmente Henrique Bernardelli (Lee, 1991: 58). A coleção contava ainda com obras de Francesco Santoro, Garcia y Ramos, Francisco Pradilla y Ortiz, além de esculturas de Cesare Zocchi e Amadeu Zani.¹³²

O conjunto compreende um total de 698 trabalhos, dos quais onze são pinturas, sete bronzes, várias peças em gesso e terracota; algumas aquarelas e gravuras; 344 desenhos de Henrique Bernardelli e mais de 100 de Rodolfo Bernardelli, além dos de outros artistas que faziam parte da coleção (acima discriminados). A comissão de avaliação da parte do espólio que coube à Pinacoteca do Estado foi composta por Paulo Vergueiro Lopes de Leão, José Wasth Rodrigues, Paulo do Valle Júnior e Roque de Mingo. Para comemorar

a doação do conjunto, foi inaugurada a sala Bernardelli (1937) nas dependências da Pinacoteca durante sua permanência na rua Onze de Agosto, conforme citado acima, e, posteriormente, em 1951, quando do retorno ao edifício da Luz.¹³³

O espólio de Pedro Alexandrino chegou à Pinacoteca não por doação, mas por compra. Com o falecimento do artista em 1942, Cândida Rosa Moreira Borges, a viúva do mestre das naturezas-mortas, passa a viver em meio a muitos trabalhos, no entanto com poucos recursos. Com isso, vários colecionadores procuram-na com o intuito de adquirir pinturas. Amigos mais íntimos do velho professor, como Teodoro Braga, José Maria da Silva Neves, Paulo Vergueiro Lopes de Leão (então diretor da Escola de Belas Artes e também da Pinacoteca), Lucília Fraga, Paulo A. de Siqueira solicitam ao governo que adquira para o acervo da Pinacoteca tal patrimônio artístico, para que o mesmo não se disperse. O então secretário da educação, Sebastião Nogueira Lima, depois de visitar o ateliê de Pedro Alexandrino, compromete-se a se empenhar junto ao interventor Fernando Costa (Tarasantchi, 1996: 38). A aquisição do espólio da coleção pertencente a Pedro Alexandrino pelo governo do Estado de São Paulo é efetivada por intermédio do decreto nº 14.144 (21/08/1944), sendo pagos à viúva Cr\$ 250.000,00. Posteriormente, D. Cândida doa à Pinacoteca todos os títulos honoríficos que o pintor recebeu em vida,¹³⁴ tentando contribuir para colocá-lo no panteão dos grandes mestres, já que, em vida, fora diversas vezes homenageado.

O espólio compreende 256 peças, entre objetos utilizados, como modelos e objetos de apoio para a execução das pinturas, móveis, caixas de pintura, palhetas e pincéis utilizados pelo artista, trabalhos do próprio Pedro Alexandrino,¹³⁵ além dos feitos por mestres no Brasil e na Europa,¹³⁶ outros artistas europeus¹³⁷ e colegas brasileiros ou atuantes no país.¹³⁸ Já em 1944 é anunciada a criação da sala Pedro Alexandrino como ocorrera quando da doação dos irmãos Bernardelli, fato que se concretiza quando a Pinacoteca retorna ao edifício da Luz, em 1947.¹³⁹



Objetos do espólio de Pedro Alexandrino (100 Anos da Pinacoteca, p.25)

Dario Villares Barbosa deixa sua coleção para três instituições que, após seu falecimento, sorteiam lotes equivalentes entre si. A Pinacoteca é contemplada com 248 trabalhos

desse artista. O então diretor da instituição, Túlio Mugnaini, mostra-se contrário à incorporação de tal conjunto:

[...] sou do parecer que, salvo melhor juízo, e tendo em conta as dificuldades que existem para receber este legado¹⁴⁰ e que, dado que esse pintor já possui vários trabalhos nesta Pinacoteca¹⁴¹ e mais, dada a importância quase insignificante em que ele foi avaliado, deve esse legado ser recusado pela Pinacoteca.

Qualquer decisão a ser tomada sobre o assunto, entretanto, julgo que deve depender da competente autorização do Sr. Secretário do Governo.¹⁴²

Em toda a troca de correspondência relativa a esse legado, Mugnaini reitera sua posição contrária ao aceite. Todavia, como em outras ocasiões, seu parecer não foi acatado.

Dos grandes espólios de colecionadores, destacam-se o da família Azevedo Marques (1949), o da família Silveira Cintra (1956) e o da colecionadora carioca Julieta Bueno de Andrada Noronha (1965).

Parte da coleção de Ramos de Azevedo – já muito adulterada – chega à Pinacoteca em 1984, após uma série de disputas judiciais, por doação do espólio do filho do engenheiro-arquiteto, Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho.¹⁴³ Dos brasileiros, mestres e alunos do Liceu, há no espólio obras de artistas como Adolfo Fonzari e Oscar Pereira da Silva. Dos artistas ligados ao Pensionato Artístico, há pinturas de Paulo Vergueiro Lopes de Leão e Oswaldo Pinheiro. Entre os europeus, muitos completamente esquecidos e, dos que se achou alguma informação, representativos dos leilões e comércio de pôsteres.

Tais legados têm perfil bastante semelhante.¹⁴⁴ São exemplos do gosto pelo colecionismo na primeira metade do século XX. As coleções são compostas de uma parcela muito pequena de artistas consagrados no exterior, em maioria há criações francesas e brasileiras, ligadas aos procedimentos das academias de Belas Artes. Doadas por decisão do patriarca ou de seus familiares, constituem iniciativas que aspiram ao reconhecimento do titular do clã e à indissolubilidade da coleção.¹⁴⁵

A doação da família Silveira Cintra é composta de 133 trabalhos.¹⁴⁶ É escassa a documentação sobre tal legado. Proveniente da coleção formada por Joaquim Pinto da Silveira Cintra, membro de importante família da cidade de Amparo, no interior paulista, município no qual se fixou após os estudos de medicina em Bruxelas.¹⁴⁷ Na política, é eleito deputado geral para o mandato de 1888-9, ainda no período Imperial. Na fase Republicana, compõe a primeira legislatura (1891-2), no cargo de deputado à constituinte do Estado de São Paulo pelo Partido Republicano Paulista (PRP).¹⁴⁸ Formada por pinturas de artistas estrangeiros, como Adolphe Louis Gaussen, François Joseph Dupressoir, pelos retratos do patriarca e da matriarca executados por Gabriel-Marie Biessy,¹⁴⁹ e por

obras de Jose Arpa, Joseph Geirnaert, Jose Pinello Llul, possivelmente adquiridas nas mostras itinerantes que circulavam pela cidade. Sobressaem os pequenos bronzes, medalhas e placas, além das de caráter sacro. Dos pintores nacionais ou atuantes no país, há obras de Antônio Parreiras, Castagneto, Enrico Vio, Facchinetti, Modesto Brocos, Oscar Pereira da Silva e Pedro Américo.

Já o conjunto doado por Julieta Bueno de Andrada Noronha, do qual não consegui qualquer informação complementar, é composto de 20 trabalhos, com destaque para paisagens e marinhas. De São Paulo, há obra de Almeida Júnior; do Rio, de Roberto Mendes, de Luis Ribeiro, de Artur Timótheo da Costa, de Batista da Costa, de Belmiro de Almeida, de Décio Vilares, de Benno Treidler; do Grupo Grimm, do próprio Georg Grimm, de Antônio Parreiras e de Castagneto, além de trabalhos sacros de autores não identificados.

Algumas preferências são comuns. Pinturas de Antônio Parreiras aparecem nos legados de Azevedo Marques, Silveira Cintra e Julieta de Andrada Noronha, quiçá a comprovação da atuação do artista em diversas cidades e em um número extenso de mostras. Oscar Pereira da Silva é representado nos dois primeiros legados e na coleção Azevedo Marques; como sua produção é menos conhecida e aceita no Rio de Janeiro, não está presente na coleção de Julieta de Andrada Noronha. Em duas coleções há pinturas de Castagneto (Silveira Cintra e Julieta de Andrada Noronha), assim como de Almeida Júnior (Azevedo Marques e Julieta de Andrada Noronha).

Entre os pintores internacionais, Gabriel-Marie Biessy destaca-se nas coleções Azevedo Marques e Silveira Cintra, assim como Paul Michel Dupuy. Entre todos os artistas arrolados, poucos foram os que tiveram suas obras musealizadas, como Léon Bonnat, Antoine Calbet, Paul Helleu (coleção Azevedo Marques), Antoine Vollon (espólio Pedro Alexandrino), Philip Galle, Joseph Geirnaert e Marius-Jean-Antonin Mercié (coleção Silveira Cintra). Outros artistas tiveram sua produção muito mais voltada para o mercado em expansão do colecionismo, até hoje trabalhos de sua autoria estão presentes nos leilões, sendo algumas obras de grande similaridade ou com uma mesma temática exaustivamente retrabalhada, como as telas de Santi Corsi e Paul-Michel Dupuy (ambos presentes na coleção Azevedo Marques). Alguns desses trabalhos são vendidos na atualidade sobre a forma de pôsteres, talvez as novas oleografias.

Dos artistas nacionais, os cariocas ou residentes no Rio de Janeiro, todos estão presentes ao menos no acervo de mais de uma instituição, como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e todos igualmente têm obras no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Dos estabelecidos na Paulicéia, excetuando Almeida Júnior – já consagrado antes do falecimento –, a maioria fica restrita ao meio local e a colecionadores da própria cidade.

Um caso exemplar: a entrada da coleção Azevedo Marques

Constitui para mim motivo de grande satisfação e profundo orgulho o fato de ter cumprido os desejos de meu inesquecível esposo, no sentido de doar à tradicional Galeria de Arte, a Pinacoteca do Estado [...] as 130 obras de arte que integravam o nosso inestimável acervo artístico.

Tenho convicção absoluta, reconhecendo o admirável zelo e o edificante espírito de iniciativa do meu saudoso esposo em prol da grandeza da arte em nossa terra, que esta doação oferecida ao povo de São Paulo, por força irá aumentar em suas glórias e suas tradições nacionais.

Anna de Azevedo Marques, 1949¹⁵⁰

José Manoel de Azevedo Marques, bacharel formado pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, atuou como advogado promotor e juiz de Direito; foi ainda professor da mesma faculdade em que se formou. Um dos organizadores da Ordem dos Advogados do Brasil, secção São Paulo (OAB-SP), tendo exercido três biênios na presidência de tal órgão. Ao lado da carreira jurídica e da docência, exerceu ainda uma série de cargos políticos como o de deputado estadual (1898), de deputado federal (1899, 1903) e de ministro das relações exteriores no governo de Epitácio Pessoa (1919-1922). A exemplo

de muitos outros colecionadores e amantes das artes no período, era ligado ao Partido Republicano Paulista (PRP), no qual, especialmente entre o fim do século XIX e o início da década de 1920, atuavam os principais políticos paulistas.¹⁵¹

Pertencendo à elite econômica, política e cultural da cidade, com fortes laços de amizade e interesse profissional com outros membros de tal camada, como os que manteve com Ramos de Azevedo, que construiu vários imóveis para o jurista, assim como a sua residência na esquina da avenida Paulista com a rua Carlos de Sampaio em 1911 (Miceli, 2003: 23), além de outro imóvel nesse mesmo logradouro¹⁵² e também com o grupo que, após o falecimento de Ramos de Azevedo (1928) passa a gerenciar a Pinacoteca do Estado.¹⁵³

Recorte de jornal referente à doação azevedo Marques (A Gazeta, São Paulo, 30 dez. 1949 - Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)



Doação Azevedo Marques, 1949. Retratos de Anna e J. M. de Azevedo Marques
(Fotografia de Oswaldo Jurno - Documentação Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Com o falecimento de Azevedo Marques, a viúva Anna [Claudina Diniz Junqueira] Azevedo Marques doa a coleção do casal para a Pinacoteca do Estado, ainda o reduto dos membros dessa elite política. A documentação existente na instituição é datada apenas dos anos de 1949 (no qual se concretiza legalmente a doação) e 1950, com a relação de todas

os trabalhos e objetos transmitidos à instituição. É importante salientar que, na época que se efetiva a transferência, já funcionam na cidade de São Paulo o Museu de Arte de São Paulo (Masp)¹⁵⁴ e o Museu de Arte Moderna (MAM), cujos propósitos institucionais, dirigentes e público estavam atrelados a outras questões – mesmo que algumas estratégias fossem semelhantes a de outros órgãos culturais.

Foram doadas 130 peças da coleção do jurista José Manoel de Azevedo Marques. Tais



Doação Azevedo Marques, 1949 (Fotografia de Oswaldo Jurno - Documentação Pinacoteca do Estado de São Paulo)

trabalhos encontravam-se, na data da doação, na residência do casal, na avenida Paulista, sendo transportadas para a Pinacoteca em dezembro de 1949. Naquele momento é cogitada¹⁵⁵ a criação de uma sala especial, que receberia a denominação “Sala dr. J. M. Azevedo Marques e Senhora”, como já existiam as salas Henrique Bernardelli, Almeida Júnior e Pedro Alexandrino, mesma estratégia utilizada pelo Museu Histórico e Nacional (MHN) no Rio de Janeiro, com a criação de salas cujas denominações refletiam homens de vulto para a história e que legaram parte de seus acervos para instituições museológicas, tendo como um dos intuitos a consagração e perpetuação.¹⁵⁶

A coleção é basicamente formada por pinturas, poucas gravuras, medalha em porcelana, pratos em terracota, bronzes, biombo, quadros em miniatura. Muitas apresentam características iconográficas, sendo marcante a presença de trabalhos sobre cidades e locais (Paris é a campeã), talvez como demonstração do alto grau de cultura e possibilidades de viagens constantes, servindo as pinturas como lembranças dos lugares visitados. Presentes ainda retratos de Azevedo Marques e da esposa, empreendidos por pintores estrangeiros, considerados, no período, superiores aos nacionais, possivelmente confeccionados durante a estada de tais artistas na cidade, para participar de mostras e realizar o comércio de obras.¹⁵⁷

Muitas foram executadas por pintores franceses (León Bonat, Constant León Duval, Paul-Michel Dupuy, Etcheverry, Brissot, entre outros), há também uma grande



Doação Azevedo Marques, 1949. Da esquerda para a direita, Túlio Mugnaini, Lucília Fraga e Oswaldo Lacerda Gomes Cardim (Fotografia de Oswaldo Jurno - Documentação Pinacoteca do Estado de São Paulo)

quantidade de trabalhos dos irmãos Dario e Mário Barbosa, Alípio Dutra, Lopes de Leão, artistas que se beneficiaram do Pensionato Artístico Estadual em diferentes épocas. Destacam-se, como parte de uma produção atenta aos movimentos artísticos do fim do século XIX e do início do século XX as pinturas *Porto de leixões* (1901), de Navarro da Costa, e *Menino* (sem data), de Lasar Segall. Dos artistas ligados aos preceitos artísticos do século XIX brasileiro, há pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior (duas), Antônio Parreiras (uma), Pedro Alexandrino (uma) e João Batista da Costa (uma).

Algumas obras parecem ter sido adquiridas no exterior, como *Praia de Biarritz*, porquanto foi localizada na Pinacoteca recorte de uma revista¹⁵⁸ em que a obra está estampada como tendo participado do salão francês de 1913.¹⁵⁹ O artista, especializado em ilustrar o cotidiano de uma rica camada social em seus momentos de lazer, executou uma série de pinturas sobre o tema, nas mais variadas dimensões.

É importante salientar que a relação das obras apresenta os cômodos nas quais ficavam dispostas, indicando assim as consideradas mais importantes e as de cunho mais íntimo, o que também possibilita verificar se determinados padrões eram seguidos – naturezas-mortas na sala de jantar; paisagens e retratos na sala de visitas; certas temáticas de gênero no escritório ou no *fumoir* – e possibilitando verificar preferências. A grande maioria se concentrava na sala de visitas e no *hall*, as áreas de maior acesso social, sendo grande parte dessas obras de autores estrangeiros bastante tradicionais, com predominância de paisagens e cenas urbanas, algumas vagamente inspiradas em um impressionismo tardio.

No escritório, os retratos da matriarca e do patriarca, uma gravura de Rembrandt, nus e estudos de academias, pinturas de artistas brasileiros relevantes, como Almeida Júnior e Antônio Parreiras, e duas que se destacam do restante do conjunto: a marinha de Navarro da Costa, *Porto de leixões*, de clara inspiração fauve e *Menino*, de Lasar Segall, já relacionada ao expressionismo, não fazendo parte do conjunto que o pintor expusera em 1913, com soluções muito mais voltadas para um impressionismo tardio, obra possivelmente adquirida na exposição que o artista apresenta na cidade em 1924.¹⁶⁰ Mas o que essas obras representam em meio ao restante da coleção? Seriam indicativos da abertura para uma produção diferenciada da que predominava no grupo amealhado? Acho improvável. Bem mais plausível, a meu ver, é que tivesse relações com Navarro da Costa, sendo este diplomata e tendo atuado Azevedo Marques como ministro das relações exteriores. No caso de Segall, este já fazia parte do clã dos Klabin, o que leva a crer que a entrada da obra esteja muito mais relacionada a questões sociais do que de gosto.

Na sala de jantar, ao lado das naturezas-mortas de Pedro Alexandrino e de René Chrétien, dos quadros com flores, especialmente os de Lucila Fraga, encontram-se uma marinha

de Almeida Júnior e a grande tela de Dupuy, *Praia de Biarritz* (152 x 380 cm). Das áreas mais íntimas não foram relacionadas obras. Será que toda a coleção estava distribuída apenas nas áreas sociais?

A avaliação do espólio foi feita por Oswaldo Lacerda Gomes Cardim, então chefe do Serviço de Fiscalização Artística e parente dos proprietários da Escola de Belas Artes de São Paulo; Túlio Mugnaini, então diretor da Pinacoteca do Estado e a pintora e professora Lucília Fraga, cujas cinco telas faziam parte da coleção.

No já referido artigo do jornal *A Gazeta*, há uma citação que, para o estudo em andamento, parece muito interessante:

[...] Para a proteção das artes e para a felicidade dos artistas, a inteligência do dr. Azevedo Marques não se limitava ao ângulo jurídico, pois, como todo homem culto, era possuidor de uma fina sensibilidade artística. Para comprovar essa virtude, basta citar que sua residência era um verdadeiro museu de obras artísticas, onde a pintura, a escultura, a música e todos os artistas eram sempre carinhosamente tratados.¹⁶¹

Pela documentação existente na Pinacoteca e por esse artigo de jornal, não é possível saber se todas as obras do casal foram doadas à instituição. Parece que não, pelo seguinte declaração em ofício do Serviço de Fiscalização Artística:

[...] Estando a relação em anexo, folhas 1, 2 e 3, datada de 22 de dezembro de 1949, de acordo com as 130 obras (cento e trinta) lá existentes e que a Exma. Snr.^a viúva D^a Anna de Azevedo Marques declarou serem as que de fato pretende doar à Pinacoteca do Estado [grifo meu] [...].¹⁶²

A ambigüidade persiste na declaração da sra. Anna Azevedo Marques feita ao jornal *A Gazeta*:

Constitui para mim motivo de grande satisfação e profundo orgulho o fato de ter cumprido os desejos de meu inesquecível esposo, no sentido de doar à tradicional Galeria de Arte, a Pinacoteca do Estado, por intermédio do Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria do Governo, as 130 obras de arte que integravam o nosso inestimável acervo artístico.

Tenho convicção absoluta, reconhecendo o admirável zelo e o edificante espírito da iniciativa do meu saudoso esposo em prol da grandeza da arte em nossa terra, que esta doação oferecida ao povo de S. Paulo por força irá aumentar em suas glórias e suas tradições nacionais.¹⁶³

A tramitação do processo de doação, dentro da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo e da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação levou bastante tempo, até 30 de agosto de 1950.¹⁶⁴ A sala Azevedo Marques foi inaugurada em 1952, quando a viúva também já havia falecido. A demora para a concretização da efeméride se deu possivelmente pela falta de verbas para a reforma da sala.¹⁶⁵



Inauguração da sala Azevedo Marques na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Documentação Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Será que os espólios das outras famílias foram doados com o mesmo intuito? Em busca de uma sala, de um nome reproduzido em uma etiqueta e de notícias na mídia impressa? Estariam os membros de uma elite relacionada fortemente com a Primeira República preocupados com a perpetuação de sua imagem, e a Pinacoteca era, naquele momento, o único espaço que ainda estaria aberto para esses antigos agentes do poder?

Notas

¹ A PINACOTECA. *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, col. 7-8.

² Durante as pesquisas empreendidas para a realização da dissertação de mestrado, *MAM: museu para a metrópole*, foram consultados vários dos álbuns fotográficos editados por conta das comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo. Em nenhum desses exemplares foi incluída imagem da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao passo que todos possuíam fotos do Museu Paulista – quiçá pela representação de monumento paulista, quiçá pela localização. Dos jovens museus, igualmente raras são imagens, mas são citados nos textos. Até o momento também não foram localizados cartões-postais da Pinacoteca (foi localizado apenas um que se refere ao Liceu de Artes e Ofícios); do Museu Paulista há uma vasta produção que atravessa todo o século XX.

³ A nova série dos *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, publicada a partir de 1993, também tem dado grande espaço em suas páginas para textos referentes a diferentes aspectos da instituição.

⁴ Sobressaem-se os trabalhos de: Maria José Elias, *Museu Paulista: memória e história* (1996); Ana Cláudia Fonseca Brefe, *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d’Escragnolle Taunay, 1917-1945* (1999); José Costa de Oliveira Filho, *O edifício do Museu Paulista: um pouco da história do edifício-monumento de Bezzi* (2000); e Miyoko Makino, *A construção da identidade nacional: Affonso de E. Taunay e a decoração do Museu Paulista* (2003).

⁵ Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo de 18 de novembro a 21 de dezembro de 1986. Curadoria de Maria Cecília França Lourenço, Ruth Sprung Tarasantchi e Ana Carboncini.

⁶ Nesse mesmo catálogo foram publicados outros textos significativos: o de Carlos Lemos, “A arquitetura paulistana no período entre 1880 e 1920”; o de Maria Inez Turazzi, “São Paulo: as imagens da cidade e o imaginário da época”; o de Ana Carboncini, “Virada do século: a escultura em São Paulo”; o de Ruth Tarasantchi, “Artistas em São Paulo na virada do século XIX” e o de Maria Cristina Castilho Costa, “O retrato no século XIX em São Paulo: um perfil sociológico.

⁷ São doados grandes conjuntos de obras para a Pinacoteca desde a década de 1930 até a atualidade, destacando-se: espólio Henrique Bernardelli (1936), família Azevedo Marques (1946), espólio Dario Villares Barbosa (1956), família Silveira Cintra (1956), Julieta Bueno de Andrada Noronha (1965), Yara Cohen (1976), espólio Alfredo Mesquita (1994), Hércules Barsotti (2001), Renina Katz (2005, 2006 e 2007) e Odetto Guersoni (2007), entre outros, alguns dos quais serão examinados no fim deste capítulo.

⁸ O primeiro projeto comemorativo da Independência do Brasil data de 1824, na categoria de um monumento, ainda que modesto, e perdura em plano até 1826. Em 1846, durante visita de D. Pedro II à província de São Paulo, Miguel Archanjo Benício de Anunciação Dutra desenha o Pavilhão Ipiranga. No ano de 1855 volta à tona a idéia da ereção de um monumento comemorativo no local da proclamação da Independência; após sete anos, o Senado aprova projeto do Barão de Antonina para a construção de um monumento e, em 1869, o conde de Mesquita toma a iniciativa de retomar antigos planos, sendo eleita uma comissão para levar tal intento a cabo. Porém, só depois de onze anos é que algo começa a ser feito, quando é realizada planta do local e lançada a pedra fundamental, posteriormente recolhida ao Palácio do Governo da Província, pedra esta que só retorna ao Ipiranga em 1875. Naquele mesmo ano, nova comissão é designada para levar adiante o projeto, contudo, os recursos eram escassos. Para alterar essa situação, em fevereiro de 1881 é promovida a primeira loteria em benefício da construção do momento. No ano seguinte, é apresentado o projeto de Bezzi. Dados obtidos no *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista* (Taunay, 1937). Na mesma publicação, Taunay narra os percalços para a construção do edifício e os impasses até utilização do monumento como Museu. Contudo, não menciona o concurso público nacional para a Construção do Monumento do Ipiranga, realizado em 1876, que teve cinco projetos inscritos e não foi levado em consideração. Da mesma maneira, não cita outro concurso ocorrido em 1884 para Monumento na Colina do Ipiranga e Escola no Campo da Luz, no qual a idéia de monumento é substituída pela de um instituto de ensino e de um estabelecimento escolar mais modesto na Luz. Deste concurso, participa Ramos de Azevedo que, ao que tudo indica, apresenta projeto apenas para a escola na

Luz. A comissão recebe catorze projetos: nove para o edifício escola e quatro para o monumento, ficando os projetos expostos no Banco União, de setembro a outubro de 1884.

O concurso é anulado tendo em vista as reclamações de Bezzi, já contratado e com projeto pronto. Entretanto, os vencedores são anunciados. Para o edifício na Luz: “Independência”, de Ramos de Azevedo, e “Ar e luz”, de Martim Haussler; para o monumento: “Trajano”, de J. Pinto Gonçalves, e “Gonzaga”, de Luiz Augusto Pinto (Flynn, 1987: 61-8). Duas questões parecem importantes: na narrativa da história do Museu Paulista, sobre a construção do monumento oblitera essa passagem, porquanto existem forças do Rio de Janeiro e de São Paulo na disputa por uma determinada memória da Independência e, finalmente, seria o edifício do Liceu de Artes e Ofícios objeto de um concurso? O terreno é o mesmo e matéria publicada na revista *Acrópole* sobre o centenário de nascimento de Ramos de Azevedo menciona: “[...] um gesto de atenção pelo prédio do Liceu de Artes e Ofícios, mandando revestir as fachadas desse famoso projeto que foi premiado e nunca terminado”. CENTENÁRIO de nascimento de Ramos de Azevedo. *Acrópole* (164): 270, dez. 1951.

⁹ Encomendada pela Comissão de Construção do Monumento no fim de 1885, tendo o arquiteto Bezzi projetado espaço para a colocação da pintura, que foi feita em Florença em 1888 e que, antes de ocupar o lugar para o qual foi encomendada, foi exibida em Florença e nos Estados Unidos. Foi colocada no edifício apenas em 1894 (Makino, 2003: 185).

¹⁰ VON IHERING, Hermann. Museu do Estado. *Revista do Museu Paulista* (1): 20 e 31, 1895.

¹¹ O memorialista Alfredo Moreira Pinto visita o Museu Paulista em 1900 e tece comentários elogiosos sobre o jovem órgão, descrevendo a arquitetura interna do edifício, a localização de algumas pinturas, as salas com objetos históricos, as áreas destinadas a espécimes zoológicos e as áreas de serviço (Pinto, 1979: 82-5).

¹² VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista em 1901 e 1902: coleções e galeria artística. *Revista do Museu Paulista* (6): 6, 1904.

¹³ Doada ao Museu Paulista pela Comissão Comemorativa do IV Centenário do Brasil. In: VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista em 1899 e 1900. *Revista do Museu Paulista* (5): 3, 1902.

¹⁴ Não é intenção deste trabalho relatar todas as obras executadas pelo artista. A título de exemplificação, em 1903, exibe na Casa Aguiar dois retratos feitos para o Museu Paulista: *Domingos Jorge Velho* e *Vicente da Costa Taques Goes de Aranha* (Tarasantchi, 2002: 111). Pinta vistas de antigos trechos das cidades de São Paulo, Santos e São Vicente para o Museu Paulista por encomenda de Taunay e também cenas de São Paulo antiga e paisagens, algumas baseadas em desenhos de Hercule Florence ou em fotografias de Militão Azevedo.

¹⁵ VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista em 1901 e 1902. *Revista do Museu Paulista* (6): 7, 1904.

¹⁶ POR SÃO Paulo: a Pinacoteca do Estado. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 nov. 1905. Apud: *Pinacoteca do Estado: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002, p. 4.

¹⁷ No artigo, menciona-se o fato de o edifício não estar completamente finalizado.

¹⁸ VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905: as coleções do Museu. *Revista do Museu Paulista* (7): 14-5, 1907.

¹⁹ Washington Luiz Pereira de Souza, ainda que nascido no estado do Rio de Janeiro, construiu toda sua trajetória profissional e política em São Paulo. Foi vereador e intendente em Batatais, em 1897 e 1898, respectivamente. Sua carreira política iniciou-se no Partido Republicano Federal (PRF) e prosseguiu no Partido Republicano Paulista (PRP), sendo eleito deputado estadual para o triênio 1904-1906. Secretário da Justiça e Segurança Pública de São Paulo (1906-1912), novamente deputado estadual (1912-3), prefeito da capital (1914-9), presidente do Estado (1920-1924), senador (1925) e, finalmente, presidente da República, de 1926 a 1930. Foi também historiador, utilizando seus conhecimentos culturais em vários projetos: publicação das atas da Câmara Municipal de São Paulo em 1914, organização de um álbum comparativo de fotografias de São Paulo, publicado em 1916; indicou Affonso d’Escagnolle Taunay para o cargo de diretor do Museu Paulista em 1917, dando, durante sua gestão, amplo apoio à pesquisa, à ampliação do acervo iconográfico e a publicações em diversas áreas, com especial destaque para a história do Estado.

²⁰ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Museu Paulista*. Texto sobre a formação da coleção do Museu Paulista. Disponível em: <<http://www.usp.br/fea/revista22/musdeupaulista>>. Acesso em 24 de setembro de 2001.

²¹ Entre Hermann Von Ihering e Taunay, dirige o Museu Paulista por seis meses o advogado Armando Prado (Alves, 2001: 153).

²² Ofício de Taunay para o secretário do Interior, datado de 24 de julho de 1918 (apud Alves, 2001: 165).

²³ Taunay reiterada vezes critica o que considera o estado de abandono em que se encontrava o Museu Paulista no geral e, especialmente, a seção histórica: “[...] apesar desta declaração pública, categórica, durante vinte e dois anos, de 1894 a 1916, vegetou a coleção chamada histórica do Museu Paulista, amontoada em duas das menores salas do Palácio do Ipiranga, semi-vazio ainda” (Taunay, 1937: 47). A imagem de Von Ihering só seria vista de outra maneira após o falecimento do cientista, quando um ensaio é publicado na *Revista do Museu Paulista* em tom elogioso, redigida pelo próprio Taunay (Alves, 2001: 153).

²⁴ TAUNAY, Afonso. Prefácio. *Anais do Museu Paulista*, tomo I, p. III-IV, 1922. Comemorativo do I Centenário da Independência nacional. Apud: ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso Taunay. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (10/11): 45, 2002-3. Ainda em 1920, o historiador contrata o modelador holandês Henrique Bakkenist para construir a maquete da cidade de São Paulo em 1880, com 5,1 x 6 metros (Brefe, 2002-3: 90).

²⁵ Tanto Washington Luiz como Taunay eram membros efetivos do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e ambos eram estudiosos do movimento bandeirante. Almeida Júnior, Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva estavam entre os membros do IHGSP (IHGSP, 1944: 155-83)

²⁶ Em trabalho de Maraliz de Castro Vieira Christo, a historiadora da arte analisa a relação estabelecida entre Taunay e Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo a partir de encomendas de obras para o Museu Paulista. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Afonso Taunay e Henrique Bernardelli: os limites da relação entre o encomendante e o artista*. Disponível em: <<http://wawrwt.iar.unicamp.br/anpap/anais99/historia14.htm>>. Acesso em 30 de junho de 2003.

²⁷ D. João III, Martim Afonso de Souza, João Ramalho e o filho e Cacique Tibiriçá e o neto. Os painéis são posteriores a 1922 (Makino, 2003: 179).

²⁸ As duas esculturas de Brizzolara foram executadas na Itália. Dessas esculturas, existiam duas maquetes para a confecção dos modelos posteriormente realizados, possivelmente encomendados pela Comissão Promotora do Monumento do Ipiranga (Brefe, 2002-3: 93).

²⁹ Para o nicho central, projetado desde o início para conter a escultura de D. Pedro I, a Comissão de Construção do Monumento do Ipiranga solicitou a Rodolfo Bernardelli, em 1889, uma maquete para posterior execução de tal obra. A escultura só foi entregue em 1924. Para atenuar o problema de não ter o personagem principal nas comemorações do centenário, Taunay solicita por empréstimo à Escola Nacional de Belas Artes o busto de bronze de D. Pedro I, de autoria de Marc Ferrez e datado de 1822 (Brefe, 2002-3: 93 e Makino, 2003: 173).

³⁰ Borba Gato (Minas Gerais), Paschoal Moreira Cabral Leme (Mato Grosso), Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera (Goiás), Manoel Preto (Paraná), Francisco Dias Velho (Santa Catarina) e Francisco Brito Peixoto (Rio Grande do Sul) (Taunay, 1937: 60).

³¹ Ao que tudo indica, os artistas ativos em São Paulo procuraram Taunay com o intento de colocar seus préstimos à disposição: “Eram recorrentes os ofícios de artistas oferecendo-se para prestar serviços. O professor Failutti candidatou-se a fazer retratos; Henri Van Emelen, Nicola Rollo e Amadeu Zani propuseram-se a fazer esculturas” (Alves, 2001: 173-4).

³² Ao longo da vida, Henrique Bernardelli retomou várias vezes a temática do bandeirante, podendo ser citados os quadros *Bandeirantes*, de 1889, feito durante a estadia na Itália, exibido na Exposição Universal de 1889 e, no ano seguinte, na I Exposição Geral de Belas Artes (período republicano), hoje pertencente ao acervo do MNBA-RJ, e *Prólogo e epílogo*, de 1916. Tal temática aparecerá na obra do artista até o fim de sua produção, como *O chefe bandeirante* (1923-9, Museu Mariano Procópio), *Retirada do Cabo de São Roque* (1927) e *Últimos momentos de um bandeirante* (1932), as duas últimas pertencentes ao Museu Paulista.

³³ Taunay escolhe, entre os artistas atuantes no Rio de Janeiro, os que tiveram uma relação efetiva com a Escola Nacional de Belas Artes. Não encomenda, por exemplo, nenhuma obra a Antônio Parreiras, que desde o fim do século XIX executa pinturas históricas para municipalidades e órgãos de governo estaduais, ao lado de sua produção mais conhecida, de paisagens. Seria o caso de uma preferência pessoal de Taunay ou outro motivo o levou a ignor Parreiras?

³⁴ Domenico Failutti, artista de origem italiana, que trabalhou em diversos países europeus e também na Venezuela, nos Estados Unidos e no Brasil (Mattos, 2003: 132). Possivelmente chegou a São Paulo em 1918, tendo executado uma grande quantidade de retratos para membros da elite local, amplamente divulgados pela imprensa.

³⁵ Na mesma data foi inaugurado o *Monumento à Independência*, de autoria de Ettore Ximenes, cujo projeto foi selecionado em concurso realizado em 1919. Para mais detalhes sobre as relações deste Monumento com o sítio histórico do Ipiranga e sua simbologia, consultar: ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência: monumento cívico e narrativa*. São Paulo: FAU-USP, 2005 (tese de doutorado).

³⁶ São Paulo, Santos, São Vicente, Itu, Sorocaba, Taubaté, Parnaíba, Porto Feliz e Itanhaém.

³⁷ TAUNAY, Affonso d'Escragolle. *Guia da secção histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imesp, 1937.

³⁸ Muitas dessas obras figuraram posteriormente na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁹ As salas e galerias com denominação B (B9, B10, B12 e B13) situam-se no segundo andar, mesmo piso do salão de honra (Taunay, 1937: 55).

⁴⁰ Cláudia Valladão Mattos levanta a hipótese de que um modelo bem próximo ao elaborado por Taunay em seu amplo projeto é o da Galeria Histórica de Versailles, exemplo disseminado para muitas instituições congêneres (Mattos, ? : 136).

⁴¹ ELIAS, Maria José. "Museu Paulista da Universidade de São Paulo". In: PAIVA, Orlando Marques de (ed.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Safra, 1984, p. 7-13.

⁴² É o caso do Instituto Biológico; do Instituto de Botânica; Departamento de História Natural da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e do atual Museu de Zoologia; além da transferência anterior de obras de diversos pintores para a Pinacoteca do Estado de São Paulo; de parte da coleção de Santos Dumont para o Museu da Aeronáutica, a doação de maquinário agrícola do século XIX para o Museu Municipal de Ribeirão Preto e algumas obras sob custódia do Museu de Arte Sacra de São Paulo e do Museu dos Presépios. MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Museu Paulista*. Texto sobre a formação da coleção do Museu Paulista. Disponível em: <<http://www.usp.br/fea/revista22/musdeupaulista>>. Acesso em 24 de setembro de 2001.

⁴³ Reproduzido em: *Belas Artes: Galeria Jorge*. Exposição Anual de Pintura – 4ª Exposição da Galeria Jorge em São Paulo. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1926, s.p.

⁴⁴ POR SÃO Paulo: a Pinacoteca do Estado. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 nov. 1905. Apud: *Pinacoteca do Estado: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002, p. 4.

⁴⁵ *O Estado de S. Paulo*. 18 nov. 1905, p. 1, col. 9.

⁴⁶ *O Estado de S. Paulo*. 18 nov. 1905, p. 1, col. 10.

⁴⁷ *O Estado de S. Paulo*. 17 dez. 1905, p. 2, col. 1 e *Correio Paulistano*, 17 dez. 1905, p. 2, col. 2.

⁴⁸ É importante ressaltar que o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, criado em 1895 a partir de decreto do então presidente José Evaristo Uriburu, subdividindo as coleções do Museu Público para a criação de um museu de arte. Foi inaugurado em 1896, com 163 obras, funcionando em cinco salas de um edifício construído para lojas de departamentos, o Bon Marché (atualmente Galerias Pacífico), onde permanece até 1910. Em tal estabelecimento funcionavam outras instituições culturais, como El Ateneo, La Colmena, ateliês de artistas e bibliotecas, junto a lojas (Guía MNBA, 2007: 7-8). Apesar da semelhança de funcionar em um lugar adaptado, há a diferença de um maior número de doações, desde o princípio, de grandes colecionadores para o Museu, além de um número muito mais amplo de aquisições realizadas pelo governo argentino. Outra diferença significativa: a rua Florida, onde se situava o Bon Marché era na época a localidade mais importante da capital portenha,

diferentemente da região da Luz, considerada muito distante do centro histórico naquele período.

⁴⁹ Segundo relatório do primeiro diretor do Museu Paulista, Hermann Von Ihering, das atividades de 1905, lê-se: “em vista da falta de espaço, o governo retirou do Museu a maior parte dos quadros, transferindo a Galeria Artística do Museu do Estado ao edifício do Liceu de Artes e Ofícios. Ficaram no Museu os quadros históricos [...]”. In: Arquivo do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1905. Affonso d’Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, afirma que quando *Partida da Monção*, de Almeida Júnior estava no Museu Paulista, ficava em uma galeria de três metros. No mesmo relatório afirma que a colocação de quadros no Museu Paulista antes de 1905 apresentava um aspecto deplorável, de *bric-à-brac*. In: Arquivo do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1930.

⁵⁰ Adquirida em 1901 pelo governo do estado de São Paulo. VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista em 1901 e 1902. *Revista do Museu Paulista* (6): 6, 1904.

⁵¹ Adquirida em 1895 pelo governo do estado de São Paulo. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁵² Idem.

⁵³ Oferecida ao governo do estado de São Paulo em homenagem a Cesário Motta Júnior.

⁵⁴ Adquirida pelo governo do estado de São Paulo provavelmente em 1895. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁵⁵ Na época, também denominada *Indícios de um bom prato*. Enviada da França pelo artista, por determinação do Pensionato Artístico, por volta de 1898. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁵⁶ No período, chamada *Flores e frutas*. Proveniente do Pensionato Artístico em 1902. Ofício da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o Diretor do Museu Paulista, datado de 28 de maio de 1902. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵⁷ Naquele tempo, *Ostras e cobre*. Proveniente do Pensionato Artístico em 1901. Ofício da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o Diretor do Museu Paulista, datado de 4 de maio de 1901. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵⁸ Denominada, na época, *Flores e brioques*. Provavelmente proveniente do Pensionato Artístico. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁵⁹ No período, *Volta do mercado*. Adquirida pelo governo do estado de São Paulo em 1905, possivelmente durante a exposição que o artista fez no Liceu de Artes e Ofícios. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶⁰ Denominada, na época, *Preparativos para um almoço*. Provavelmente proveniente do Pensionato Artístico. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶¹ Chamada, no período, *Bananas e cobre*. Adquirida pelo governo do estado de São Paulo em 1905, possivelmente durante a exposição que o artista fez no Liceu de Artes e Ofícios. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶² Adquirida pelo governo do estado de São Paulo por volta de 1896. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶³ Comprada pelo governo do estado de São Paulo por volta de 1902. VON IHERING, Hermann. O Museu Paulista em 1901 e 1902. *Revista do Museu Paulista* (6): 6, 1904.

⁶⁴ Oferecida pelo Liceu de Artes e Ofícios para o governo do estado de São Paulo. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶⁵ Adquirida pelo governo do estado de São Paulo por volta de 1905, possivelmente na exposição individual que o artista realizou naquele ano. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶⁶ Oferecida ao governo do estado por volta de 1895. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905,

p. 1, cols. 7-8.

⁶⁷ Adquirida pelo governo do estado de São Paulo em 1904. Ofício da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o Diretor do Museu Paulista, datado de 8 de abril de 1904. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁶⁸ Ambas compradas pelo governo do estado em 1905, possivelmente durante a exposição que o artista realizou na cidade naquele ano. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁶⁹ Adquirido pelo governo do estado de São Paulo em 1898, provavelmente durante mostra que o artista empreendeu na cidade. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁷⁰ Compradas pelo governo do estado de São Paulo em 1902. A segunda era denominada na época *Abrigo materno*. A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, cols. 7-8.

⁷¹ Adquirida pelo governo do estado de São Paulo em 1906. Recibo de Hermann Von Ihering para a Secretaria do Estado do Interior e da Justiça, datado de 6 de janeiro de 1903. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁷² Provavelmente comprada pelo governo do estado de São Paulo durante a exposição que a artista realizou na Casa Garraux em 1895. Também denominada, no período, *Engraxate*.

⁷³ Possivelmente adquirida do governo do estado após a apresentação na III Exposição Geral de Belas Artes, levada a cabo no Rio de Janeiro em 1896.

⁷⁴ É importante ressaltar que em 1928 falece Ramos de Azevedo, responsável por muitas iniciativas artísticas do período e diretor, ao menos nominalmente, da Pinacoteca até seu falecimento, mesmo que se encontrasse afastado por motivos de saúde desde março daquele ano (Ficher, 2005: 105). Acredito que, com sua morte, uma crise sobre a guarda das obras é ampliada, o que nos anos 1930 levará a Pinacoteca a ser gerenciada por outra instituição privada, a Escola de Belas Artes. Em 1929, é inaugurada no Museu Paulista a Sala das Monções Almeida Júnior, cujo principal atrativo é a pintura *Partida da Monção*.

⁷⁵ Embora Freitas Valle tenha sido um dos incentivadores da Pinacoteca do Estado e do Pensionato Artístico, durante a sua vida nunca doou nenhuma das obras de sua coleção (de cerca de 340 quadros) para a instituição. A única doação que fez em vida foi a da pintura *Monge capuchinho*, em 1950, para o Museu de Arte de São Paulo em comemoração aos seus oitenta anos, evento em que discursaram Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi, Lasar Segall, René Thiollier, Altino Arantes, Roberto Moreira, Francisco Patti e Menotti del Picchia (Camargos, 2001: 203). Para a Pinacoteca, só passam a fazer parte do acervo dois retratos, o do próprio Freitas Valle, pintado por Juan Pablo Salinas, e o de sua filha Leilah (*Retrato de jovem*), de autoria de Nicolo Petrilli, doados por iniciativa dos herdeiros, após o falecimento do mecenas, em 1959. Estranha configuração, a de ser um dos responsáveis pela criação de uma entidade e doar para outra. Seria de fato a Pinacoteca considerada um museu confiável ou, quiçá, a possibilidade de obter publicidade fazendo doações para o Museu de Arte fosse mais importante?

⁷⁶ *Correio Paulistano*. São Paulo, 12 dez. 1905. Outro artigo complementa essa descrição, incluindo os seguintes detalhes: “[...] a coxia será defendida por um cabo de seda suspenso a artísticos consolos de bronze. Para os visitantes serão colocados, em pontos diversos, bancos sem encostos, porém confortáveis, que permitirão o exame dos quadros sem constrangimento [...]”. POR SÃO Paulo: a Pinacoteca do Estado. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 nov. 1905. Apud: *Pinacoteca do Estado: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002, p. 5.

⁷⁷ A PINACOTECA. *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, 7^a e 8^a cols.

⁷⁸ NOTAS e informações. *O Estado de S.Paulo*, 21 dez. 1905, p. 2, 6^a col.

⁷⁹ A PINACOTECA. *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 dez. 1905, p. 1, 7^a e 8^a cols.

⁸⁰ A apresentação de tal lei foi uma iniciativa de Freitas Valle.

⁸¹ Vide Anexo X: transcrição da lei, com ortografia atualizada.

⁸² A consulta a esse primeiro catálogo traz informações importantes: provavelmente o período entre a promulgação da lei nº 1.271 e organização das obras deve ter sido um pouco maior e, em 1911, o acervo possivelmente era um

pouco menor do que normalmente é narrado em documentos oficiais. Nesse primeiro catálogo, as obras registradas do nº 1 ao nº 53 entram pelo nome do artista em ordem alfabética de sobrenome. As últimas obras foram introduzidas em uma ordem aparentemente aleatória, o que pode ter acontecido por causa das aquisições ocorridas em diferentes datas. Por exemplo, a obra de Aurélio de Figueiredo que faz parte desse conjunto possivelmente participou da exposição do artista realizada em 1912, e que este apresentou obras com temáticas afins com a pintura existente no acervo.

⁸³ EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes – Artes e artistas. *O Estado de São Paulo*, 19 jan. 1912.

⁸⁴ De algumas obras, foi possível levantar a procedência e o período em que foram incorporadas ao acervo da Pinacoteca: *Quaresma*, de Batista da Costa, e *Velha figueira*, de Maria Luiza Pompeu de Camargo foram adquiridas durante a I Exposição Brasileira de Belas Artes, em 1911. *Maternidade*, de Eliseu Visconti, participante dessa mostra parece ter sido comprada logo após tal certamente. Da I Exposição de Arte Espanhola, realizada em 1911, foram adquiridas pelo governo do estado de São Paulo as pinturas de José Carbonero (*Dom Quixote e Sancho Pança*), de E. P. de Valluerca (*Rebanho*), de F. Pradilla y Ortiz (*Loucura de amor*) e, doada por Jose Pinello Llul a pintura de Oliver Maria Aznar, *Igreja de Nossa Senhora do Pilar*. Das exposições de artistas que ocorreram em diversos locais pela cidade, pode-se ressaltar: *Ressonando*, de José Monteiro França, doada pela artista durante a exposição que realizou no ateliê de Valério Vieira, em 1906; *Canção sentimental* e *Cabeça de velho*, na exposição que a pintora fez na Confeitaria Castelões em 1907; *Orquídeas*, de Mina Mee, na exposição ocorrida em 1909 na rua Quintino Bocaiúva; dos irmãos Dario e Mário Barbosa, obras possivelmente adquiridas na exposição realizada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1910; e, de Pedro Weingärtner, na exposição que o artista gaúcho efetuou no Palacete Martinico em 1910.

⁸⁵ A obra em questão é *Leilão de peixes*, de Enrique Martinez Cubells y Ruiz.

⁸⁶ Relatório do conservador da Pinacoteca para o secretário dos Negócios do Interior, datado de 28 de janeiro de 1913. Documentação Artística da Pinacoteca. Nesse relatório, o conservador sublinha a pequena visitação à Pinacoteca, de 5.867 pessoas em um ano, uma média de 18 ao dia.

⁸⁷ Aberta entre 7 de setembro e 9 de outubro de 1913.

⁸⁸ Segundo a nota nº 30, datada de 1913: “Em 31 de julho oficializou-se à Secretaria do Interior, comunicando que por ordem do sr. dr. Francisco de Paula Ramos de Azevedo, removi para uma sala do Liceu de Artes e Ofícios todos os quadros e utensílios da Pinacoteca”. Livro de notas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1913-1937. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Outra nota bastante importante é a utilizada pelo Liceu de Artes e Ofícios para solicitar o pagamento pela reforma da Pinacoteca: “Em 6 de fevereiro oficializou-se à Secretaria do Interior pedindo o pagamento de 5:300\$340 ao Liceu de Artes e Ofícios devido a reforma da repartição, mobiliário e colocação dos quadros, enceramento de assoalhos e mais outros utensílios”. Idem. Pagaria a Pinacoteca, ou melhor, o governo do estado taxas para o Liceu cuidar da Pinacoteca?

⁸⁹ ARTES e Artistas. *O Estado de S.Paulo*. 8 dez. 1913, p. 4, 2ª col.

⁹⁰ Posteriormente parte do conjunto foi destombado (as fotopinturas passaram a fazer parte da documentação artística) ou transferido para outras instituições (parte dos gessos foi transferida para o Liceu de Artes e Ofícios e parte se perdeu nas diversas mudanças). Restam como parte do acervo algumas medalhas.

⁹¹ RIBEIRO, Clóvis. “Os nossos museus”. *O Estado de S.Paulo*, 13 set. 1920, p. 2. Apud: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, p. 97.

⁹² A Galeria Jorge doa dois quadros para a Pinacoteca: a obra de Diógene Maillart, *Baigneuse surprise*, e a pintura de François Edouard Zier, *Ariane*, provavelmente em 1925. Ofício nº 14, de 28 de abril de 1925. Livro de notas da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No catálogo de 1926 da galeria Jorge, é mencionada apenas a doação da obra de Maillart.

⁹³ Muitas dessas obras hoje permanecem na reserva técnica, dadas as mudanças de paradigmas dentro da própria instituição, em situação semelhante encontram-se muitas paisagens doadas.

⁹⁴ Para outros dados sobre a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a inserção das obras dos quatro artistas acima mencionados na instituição, consultar: ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a*

vanguarda e a tradição. São Paulo: FAU-USP, 2002. Teria a entrada das obras modernistas uma relação direta com o fato de Ramos de Azevedo não estar mais presente na instituição?

⁹⁵ Luiz Scatollin passa a estudar no Liceu de Artes e Ofícios em 1896 como aluno do curso de desenho; posteriormente, foi chefe de todas as seções de trabalho com madeira; mais tarde, foi ajudante administrativo de Ramos de Azevedo; subgerente e, finalmente, gerente geral da administração do Liceu (Liceu, 1958: s.p.), ficando também responsável pelo acervo da Pinacoteca, exercendo o cargo de conservador até 1932.

⁹⁶ Segundo o jornal *Correio Paulistano*, a frequência do Museu Paulista era no mínimo doze vezes maior que a da Pinacoteca. In: Arquivo do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1929.

⁹⁷ Conforme Livro de Tombo de 1911-1955, p. 1, essas obras deram entrada na organização da Pinacoteca do Estado. Em 3 de abril de 1929, por ordem do então secretário do Interior/ofício nº 159, as telas foram entregues ao Museu Paulista. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁹⁸ Arquivo do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1930.

⁹⁹ Apesar de somente ter sido inaugurado oficialmente em 1924, desde 1917 algumas das exposições de maior porte e dos mais variados gêneros já eram realizadas nas dependências do Palácio das Indústrias. Podem ser citados como exemplos a Exposição de Arte Industrial (1917), a de Automobilismo (1924), a IV Mostra de Automóveis (1926), a do Bicentenário do Café (1927). Dos eventos de cunho artístico: a exibição das maquetes para o Monumento da Independência (1920), I Exposição Geral de Belas Artes (1922), I Exposição Geral de Belas Artes – Juventas Paulista e I Exposição de Belas Artes – Muse Italiche (1928).

¹⁰⁰ Carta da Diretoria Geral da Secretaria de Estado dos Negócios do Interior, datada de 2 de maio de 1930, cujo conteúdo está reproduzido em *100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo*, p. 21.

¹⁰¹ Até o presente, não foi localizado nenhum outro documento sobre as atividades exercidas por Tarsila do Amaral na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰² O Grupo ocupou a ala direita do edifício até 1948.

¹⁰³ Ofício de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para Meirelles Reis Júnior, então diretor geral da Secretaria da Educação e Saúde Pública, datado de 5 de maio de 1937. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰⁴ O ofício nº 3, de 1931, traz a seguinte informação: “A 16 de março – o conservador remete à Secretaria do Estado da Educação e da Saúde Pública um ofício sob nº 3 comunicando que em vista das adaptações que estão sendo feitas para a instalação do Grupo E[scolar] Prudente de Moraes foi obrigado a depositar os objetos pertencentes à Pinacoteca num compartimento só e que no mesmo tem aparecido diversas goteiras que ameaçam estragar aqueles objetos”. Livro de notas da Pinacoteca do Estado, 1913-1937, p. 20. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰⁵ Comissão integrada por José Wasth Rodrigues e Paulo Vergueiro Lopes de Leão (na época professores da Escola de Belas Artes) detectou o desaparecimento de um medalhão e de 93 gravuras (possivelmente do conjunto originário da Exposição de Arte Francesa de 1913) (Camargos, 2007: 61); todavia, por muitas décadas a Pinacoteca continuou emprestando obras para os mais diversos órgãos públicos, para figurarem em festas e outros eventos, ou ainda, para decorar salas.

¹⁰⁶ Como outras instituições paulistanas, a questão da sede foi primordial para a Pinacoteca por um longo período. Nos relatórios do seu então diretor, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, relativos aos anos de 1941, 1942 e 1943, queixa-se das condições de instalação no edifício da rua Onze de Agosto, dado este ser de taipa e com precária iluminação. Afirma que a instalação da Pinacoteca em prédio próprio e moderno traria imensos benefícios para a instituição (e, por conseguinte, à Escola de Belas Artes). In: Relatórios de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para o governo do estado, anos de 1941, 1942 e 1943. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰⁷ Segundo Marcia Camargos, mesmo endereço ocupado anteriormente pelo Liceu de Artes e Ofícios (Camargos, 2007: 55). Em outras correspondências, a numeração é 169 e 171.

¹⁰⁸ No edifício também foi instalado o Conselho de Orientação Artística e ocorriam as exposições do Salão Paulista

de Belas Artes (a partir de 1933), ocasiões nas quais novamente o acervo da Pinacoteca era desmontado para ter suas salas ocupadas pelas obras participantes do certame.

¹⁰⁹ Memorando de cerca de 1932. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹⁰ Em ofício de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para Meirelles Reis Júnior, então diretor geral da Secretaria da Educação e Saúde Pública, datado de 5 de maio de 1937: “Durante o período em que a Pinacoteca estava aberta ao público, de 24 de abril a 30 de novembro de 1936, foram contadas cerca de 2.000 visitas a seus salões e galerias. A partir de 18 de dezembro de 1936 até 30 de abril de 1937 a Pinacoteca esteve fechada à visita do público, por ter-se instalado em seu recinto, por disposição do Conselho de Orientação Artística, como nos anos anteriores, o IV Salão Paulista de Belas Artes”. Igualmente, emprestava obras para figurarem em tais mostras, nas exposições retrospectivas e nas homenagens.

¹¹¹ A PINACOTECA do Estado. *São Paulo de ontem, de hoje e de amanhã – Boletim do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda* (7): 44-5, [1941?]. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹² Carta de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para Carlos A. Gomes Cardim Filho, secretário e membro do Conselho de Orientação Artística de São Paulo, datada de 8 de agosto de 1941. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹³ Relatório de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para a Secretaria da Educação Saúde Pública, datado de 14 de janeiro de 1941, p. 2. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O relatório seguinte é muito semelhante a este, o que demonstra que quase nada mudava de um ano para o outro, não havendo alterações entre as obras expostas. No relatório de 1943, o parágrafo é novamente repetido.

¹¹⁴ Ofício nº 109, de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para José Rodrigues Alves Sobrinho, secretário de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, datado de 23 de setembro de 1942. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹⁵ A PINACOTECA do Estado. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 ago. 1939. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹⁶ Junto com a Pinacoteca são instalados o Conselho de Orientação Artística e, tirando proveito da situação, a Escola de Belas Artes.

¹¹⁷ A última sala aberta após o retorno para o prédio da Luz foi a dedicada aos irmãos Bernardelli, em 27 de setembro de 1951. Histórico da Pinacoteca preparado por Túlio Mugnaini, 1º de outubro de 1951. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹⁸ Carta de Túlio Mugnaini para Freitas Valle, datada de 20 de junho de 1947. Na própria carta, a grafite, consta a seguinte inscrição manuscrita: “Não obtive resposta.// T.M.”. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹¹⁹ Sob ordens do então interventor Federal no Estado, Ademar de Barros, Affonso d’Escagnolle Taunay organiza a Sala Almeida Júnior nas dependências do Museu Paulista. Para tal tarefa passa a procurar obras do artista ituano, adquirindo-as para a instituição. A sala, com quadros, objetos pessoais de Almeida Júnior e documentos, foi inaugurada em 29 de agosto de 1939, com a presença do então presidente, Getúlio Vargas.

¹²⁰ Foram transferidas as seguintes pinturas de Almeida Júnior: *Fuga para o Egito*, *Batismo de Jesus*, *Cristo crucificado*, *Paisagem fluvial*, *Paisagem do sítio Rio das Pedras*, *Ponte da Tabatingüera*, *Retrato de moça*, *Joana Liberal da Cunha*, *Mosqueteiro*, *Violeiro*, *Nhá Chica*, *Cabeça de caipira* (estudo), *Amolação interrompida* (estudo), *Caipira picando fumo* (estudo), *Caipiras negaceando*, *Apertando o lombilho*, *Cozinha caipira*, *O importuno* e *A Pintura* (Alegoria). Dos objetos que um dia pertenceram a Almeida Júnior: uma tela, um cavalete, uma caixa de tintas, um banquinho, a última palheta e uma máscara [mortuária] de gesso. Ainda as pinturas: *Retrato de José Ferraz de Almeida Júnior*, de autoria de Paulo do Valle Júnior, e *Sera*, realizado por Ruggero Pannerai. Recibos (três) enviados por Sérgio Buarque de Holanda a Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/Pinacoteca do Estado de São Paulo), datados de 8 de março de 1947. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²¹ São transferidas as seguintes obras (dez ao todo): *A Providência guia Cabral*, de Eliseu Visconti; *Camões lendo ‘Os*

Lusíadas' aos frades de São Domingos, de Antônio Carneiro; *Retrato de Francisco de Assis Peixoto Gomide*, de Almeida Júnior; *Retrato de Euzébio Stevaux*, de Almeida Júnior; *Retrato de José Manoel de Mesquita*, de Almeida Júnior; *Retrato de Manoel Lopes de Oliveira*, de Almeida Júnior; *Retrato de Francisco Eugênio Pacheco e Silva*, de Almeida Júnior; *Figura* [retrato de moça de perfil], de Henrique Bernardelli; *Retrato do Conselheiro Antônio Moreira de Barros*, de Salvador Escóla; *Painel decorativo*, de Henrique Bernardelli. In: Recibo enviado por Sérgio Buarque de Holanda a Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/Pinacoteca do Estado de São Paulo), datado de 19 de fevereiro de 1948. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²² Carta de Túlio Mugnaini para o secretário do *Correio Paulistano*, datada de 15 de fevereiro de 1951. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Enviou também nota para o jornal *Folha da Manhã*, quando da inauguração de mais uma sala, em setembro de 1955. Ofício de Túlio Mugnaini para Hélio Pompeu, secretário da *Folha da Manhã*, datado de 13 de setembro de 1955, quando passam a ser exibidas as pinturas de Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Carlos Aliséris, Teodoro De Bona, Leonetta Cecchi Pieraccini, Orlando Tarquini, Francesco Romano Guillemin, Navarro da Costa, Quinquela Martins, entre outros. Prenúncios de incorporar diferentes tendências? Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²³ Em correspondência para o então governador Jânio Quadros, assim se manifesta: “[...] Seria, também, oportunidade para V. Excia, verificar pessoalmente as dificuldades com que luta esta Repartição para poder progredir e tornar-se, um dia, uma Pinacoteca digna do progresso de São Paulo”. Ofício de Túlio Mugnaini para Jânio Quadros, datado de 16 de junho de 1955. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹²⁴ Foi realizado levantamento nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo*, nas matérias artísticas publicadas em 1948 e 1949. No período, raras vezes a instituição é mencionada em pequenas notas que divulgam seu horário de funcionamento.

¹²⁵ POMIAM, Krzysztof. “Coleção”. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: Memória-História. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 63.

¹²⁶ As pinturas de Ernest Bouard, *Suplice du Dimanche*; E. Tabary, *Le Pedantif*; e Claire Maliquet, *Devant la Poudreuse*, provavelmente adquiridas por catálogo (dos salões franceses). Depoimento de Ana Carolina Laraia Glueck, bisneta do capitalista, à autora em março de 2008.

¹²⁷ Foram doados os retratos dos seguintes pintores: Augusto José Marques Júnior, Henrique Bernardelli, Artur Thimóteo da Costa, Eugênio Latour, Zeferino da Costa e Eliseu Visconti.

¹²⁸ O testamento encontra-se desaparecido, o que impossibilita saber se outras instituições foram contempladas com obras.

¹²⁹ Ainda segundo a autora: “As frações são equilibradas em quantidade, com diferenças quantitativas decorrentes do porte da instituição ou de outras razões subjetivas: o MNBA possui 652 desenhos; o Museu Mariano Procópio, 332; a Pinacoteca do Estado de São Paulo, 537; o IHGB, 15; e o Museu Paulista mais de 1.200 (excluindo da soma os quadros a óleo). Não há exclusividades temáticas, mas algumas pequenas predominâncias, como maior número de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes (medalhões da fachada, diplomas, capas de catálogos das exposições gerais) no acervo do Museu Nacional de Belas Artes; maior número de estudos de bandeirantes e desenhos de Matita – pseudônimo de Bernardelli na revista *Renascença* –, no acervo do Museu Paulista; muitos estudos para decorações murais no Museu Mariano Procópio e na Pinacoteca do Estado de São Paulo” (Lee, 2v: 1991: 11).

¹³⁰ Na documentação do Museu Paulista, no relatório referente ao ano de 1937, foi localizado o seguinte trecho: “Doações de alta importância: no decorrer do ano de 1936, recebeu o Museu uma doação de real importância. Proveio do espólio do nosso eminente pintor Prof. Henrique Bernardelli. Compreende óleos, aquarelas, desenhos, deste recém-falecido artista e esculturas e desenhos de seu ilustre irmão, o Prof. Rodolfo Bernardelli. Para a efetivação desta dádiva conspícua, contribuíram notadamente o interesse do Snr. Dr. Ubirajara de Azeredo Coutinho, testamentário interarte do Prof. Bernardelli, Prof. Eugênio Latour, testamentário artístico e o Snr. Benjamin de Mendonça, distintíssimo colecionador e conhecedor do mais fino gosto artístico. Para receber esta dádiva, fui [Taunay] ao Rio de Janeiro, onde o Dr. Coutinho e o Prof. Latour me entregaram este excelente acervo,

assim como o que os mesmos doadores destinaram à Pinacoteca do Estado. In: Relatório das atividades do Museu Paulista em 1937, p. 34. Arquivo Permanente do Museu Paulista. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo existe um ofício sobre a doação Bernardelli, no qual explicita-se que a entrega dos objetos será feita pelo então diretor do Museu Paulista [Affonso d'Escragno Taunay). Ofício nº 1008/P14884-6 da Secretaria de Estado da Educação e da Saúde Pública para o Conservador da Pinacoteca do Estado, datado de 28 de setembro de 1936. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. É importante igualmente salientar que o contato de Taunay com os Bernardelli vinha de longa data, pois visita Rodolfo Bernardelli quando este se encontrava em Roma, no ano de 1878 (Lee, 1991: 35).

¹³¹ A pesquisadora Francis Melvin Mee localizou nos documentos primários relativos a Henrique Bernardelli depositados nos Arquivos Históricos do Museu Nacional de Belas Artes, pasta referente à visita a mausoléu de autoria de Rodolfo Bernardelli, executado por Ramos de Azevedo em 1917, no cemitério da Saudade, em Campinas. Segundo a pesquisadora, Rodolfo Bernardelli “elogia a receptividade de São Paulo e descreve o Liceu de Artes e Ofícios local” (Lee, 1991 – 2v: 38). Não seria a doação para a Pinacoteca também uma retribuição a essa receptividade (de Ramos de Azevedo e do Liceu)?

¹³² Em partes do espólio designadas para outras instituições, alguns desses nomes de repetem: para o Museu Nacional de Belas Artes também foram ofertadas obras de Francisco Pradilla y Ortiz, gravuras de Antônio Piccini e um bronze de Amadeu Zani. Para o Museu Paulista, aquarela de Francesco Santoro, gravuras de Antônio Piccini e gravura de Modesto Brocos. Dados obtidos a partir do levantamento realizado por Frances Melvin Mee, *Henrique Bernardelli*, concluído como Trabalho de Graduação Interdisciplinar da FAU-USP, em 1991. (Lee – 2v, 1991: 23 e 25).

¹³³ Na reabertura da sala, a 27 de setembro de 1971, foi proferida palestra por Quirino Campofiorito sobre os três irmãos Bernardelli. Ofício nº 142 de Túlio Mugnaini a Lucas Nogueira Garcez, então governador do estado de São Paulo, datado de 24 de setembro de 1941. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Tal iniciativa fez parte de um conjunto de palestras organizado pelo então diretor, Túlio Mugnaini, o projeto “Conferência Passeio”, em que os artistas discorriam sobre a produção de determinados artistas ou períodos, de tendências bastante diversificadas. Entre outras, foram realizadas conferências de Vicente Larocca (A escultura francesa no século XIX), Alípio Dutra (Almeida Júnior), Carlos A. Gomes Cardim (Arquitetura colonial brasileira), Waldemar da Costa (Edouard Manet e o grupo dos impressionistas), Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque (Lucílio de Albuquerque) e Anita Malfatti (A chegada da arte moderna ao Brasil).

¹³⁴ O conjunto compreende medalhas, cartas, diplomas e certificados. Recibo assinado por Túlio Mugnaini, diretor substituto da Pinacoteca do Estado, dos objetos doados por Cândida Rosa Moreira Borges à Pinacoteca do Estado de São Paulo, datado de 8 de agosto de 1945. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹³⁵ Quinze pinturas originais, três cópias de obras de Almeida Júnior e uma obra inacabada.

¹³⁶ Há uma obra de Pedro Américo, professor da Academia Imperial de Belas Artes, e um retrato de Pedro Alexandrino realizado por René Chrétien, e um desenho e uma pintura executados por Vollon, estes últimos foram mestres do artista na estadia francesa.

¹³⁷ Obras de J. Valladon, E. Marché, F. H. Kammerer, E. Merlot, C. J. Ogier e G. Gagliardini.

¹³⁸ Vários artistas com atuação predominante no Rio de Janeiro, como Batista da Costa, Benjamin Parlagrecco, Belmiro de Almeida, Castagneto, Antônio Parreiras (que realiza exposição no ateliê de Pedro Alexandrino em 1895); Antônio Ferrigno e Enrico Vio.

¹³⁹ Posteriormente, parcela do espólio foi desmembrada – armas, objetos e móveis – e transferida para outras duas instituições: Museu Militar e Museu da Casa Brasileira, em 1980.

¹⁴⁰ Parte do legado encontrava-se na França. Posteriormente foi vendido em hasta pública.

¹⁴¹ Três pinturas da época da organização jurídica da Pinacoteca e 21 trabalhos provenientes doados pela família Azevedo Marques.

¹⁴² Carta de Túlio Mugnaini para o diretor do Serviço de Orientação Artística, Oswaldo Lacerda Gomes Cardim,

datada de 27 de dezembro de 1954. Em correspondência de 18 de janeiro de 1960, Túlio Mugnaini reitera a pouca importância de um grande lote de obras do artista para o acervo da Pinacoteca (refere-se então aos quadros que estavam em Paris). Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁴³ Tal doação tem uma análise mais complicada e o material doado não pode ser completamente analisado como uma coleção que explicita o gosto do colecionador. O interesse, nesse caso, é saber como formou-se a coleção de obras artísticas de Ramos de Azevedo, o que não é possível a partir da doação desse legado. Dispostos por determinação testamentária de Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, falecido em 1951, os quadros de sua propriedade seriam doados para a Pinacoteca após seu falecimento e o de sua segunda esposa, Zuleika Borges da Rocha Ramos de Azevedo, falecida em 1982. No inventário constam 28 quadros, mas chegaram na Pinacoteca apenas 27 (a obra que se extraviou era de autoria de Pablo Salinas), de artistas franceses e brasileiros próximo a Ramos de Azevedo, como Oscar Pereira da Silva, Marques Campão, Alfredo Norfini e Paulo Vergueiro Lopes de Leão.

¹⁴⁴ Todavia, os únicos pintores que fazem parte das três coleções são Antônio Parreiras e Batista da Costa. Castagneto comparece nas coleções Silveira Cintra e Julieta de Andrada Noronha; pinturas de Gabriel-Marie Biessy estão presentes na coleção Azevedo Marques e na coleção Silveira Cintra. Oscar Pereira da Silva tem obras nas coleções Silveira Cintra e Julieta de Andrada Noronha.

¹⁴⁵ Talvez tenha havido a influência, no caso da doação da família Silveira Cintra, da abertura da sala Azevedo Marques, que abrigava grande parte do espólio doado e concedia grande *status* aos doadores.

¹⁴⁶ Em dezembro de 1964, Sofia Dumont Villares da Silveira Cintra doa mais quatro pinturas para a Pinacoteca: duas de Pierre Bernard (*Sur la Frontiere d’Espagne e Midi de la France*) e duas de Henriette Morizot (ambas intituladas *Paisagem*).

¹⁴⁷ Talvez, por isso possuísse pintura de Joseph Geirnaert, artista com trabalhos expostos no Museu de Belas Artes Ghent (MSKG), na Antuérpia, Bélgica. In: <<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/index.aspx?local=en&p=wzw>>. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

¹⁴⁸ LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia paulistana*, volume I – p. 120. In: <http://www.geocities.com/nestorsamelo/gp/Carv_2.htm>. Acesso em 12 de janeiro de 2009.

¹⁴⁹ *Retrato de Joaquim Pinto da Silveira Cintra e Retrato de Eleonora Schimidt da Silveira Cintra*, datados de 1909, possivelmente feitos durante o período em que efetuou a primeira exposição em São Paulo, no Cercle Français.

¹⁵⁰ Declaração de Anna de Azevedo Marques sobre a doação da coleção Azevedo Marques, datada de dezembro de 1949. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁵¹ Dados obtidos na pasta sobre a doação Azevedo Marques depositada na Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo, acrescidas de informações localizadas no site da Ordem dos Advogados do Brasil. In: <<http://2.oabsp.org.br>>. Acesso em 6 de março de 2008.

¹⁵² O escritório de Ramos de Azevedo projeta, ainda, para o jurista no mínimo outras três residências na avenida Paulista: duas em 1900, correspondentes na época aos números 154 e 156, e outra no ano de 1907, número 54. (Catálogo de desenhos de arquitetura, 1988: 17)

153. Parece existir algum laço de proximidade entre Azevedo Marques e o Serviço de Fiscalização Artística. Segundo matéria publicada no jornal *A Gazeta*, Azevedo Marques colaborou na estruturação das leis que em 1931 serviram de base ao Serviço de Fiscalização Artística. In: DOADA à Pinacoteca do Estado a coleção Azevedo Marques. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1949. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁵⁴ No período inicial do Masp, de 1947 a 1949, é grande o número de doações de artistas brasileiros ou atuantes no país no século XIX e virada para o XX, muitos dos quais presentes nos espólios: Facchinetti, Vítor Meireles, Pedro Américo, Almeida Júnior, Castagneto, Henrique Bernardelli, Belmiro de Almeida, Pedro Alexandrino, Batista da Costa e Parreiras, por exemplo (Catálogo Masp v. 4, 1998). Embora o Masp quisesse ter sua imagem ligada a uma outra concepção de museu, por que aceitar tais obras? Para agradar os membros de uma elite que igualmente se quer perpetuada, mas ligada a novos modelos?

¹⁵⁵ Uma das fotografias da coleção depositada na Pinacoteca do Estado de São Paulo consta como sendo da inauguração da sala Azevedo Marques.

¹⁵⁶ Regina Abreu. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

¹⁵⁷ Foi possível verificar que *Parque Monceau*, de Paul-Michel Dupuy, foi adquirida durante a Exposição de Arte Francesa de 1913. Outra obra do mesmo artista, *Praia de Biarritz*, provavelmente foi comprada no exterior, pois nos arquivos da Pinacoteca foi localizada fragmento de revista em que a imagem da obra é reproduzida e na legenda há a informação de que participou do salão francês de 1913.

¹⁵⁸ Junto à doação da coleção Azevedo Marques possivelmente foram entregues ao Museu revistas e outros materiais indicativos de que tais trabalhos participaram de certames públicos. Desse material, localizei na Biblioteca da Pinacoteca páginas recortadas de revistas (o que faz com que muitas das indicações tenham sido perdidas) nas pastas de alguns artistas, em péssimo estado de conservação e sem nenhuma conexão entre si. Por isso a dificuldade de estabelecer aqui algumas referências bibliográficas.

¹⁵⁹ *Revue La France Illustrée* (2010): 8-9, 7 juin 1913.

¹⁶⁰ Embora a pintura esteja registrada como não tendo data, em consulta ao Museu Lasar Segall para uma possível datação da obra, este a indicou como sendo de 1924. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶¹ DOADA à Pinacoteca do Estado a coleção Azevedo Marques. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1949. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶² Ofício do Serviço de Fiscalização Artística (Secretaria de Estado dos Negócios do Governo), datado de 22 de dezembro de 1949 e assinado por Túlio Mugnaini (então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo), Anna de Azevedo Marques (doadora), Lucília Fraga (representante da Secretaria de Educação) e Oswaldo Lacerda Gomes Cardim Filho (chefe do Serviço de Fiscalização Artística). Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶³ DOADA à Pinacoteca do Estado a coleção Azevedo Marques. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1949. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶⁴ Ofício da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde endereçado ao diretor da Pinacoteca do Estado, em 31 de agosto de 1950, referente ao Processo 1092/50. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶⁵ Relatório de Túlio Mugnaini para Pêrsio Ribeiro Porto, presidente da Comissão Instituída para a Afixação do Plano de Ação do Governo, nos termos do decreto nº 34.656/59. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Rua Direita. Arquivo do jornal O Estado de S. Paulo

Lord

Considerações finais

A memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo, ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites desse grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem [...] em realidade, no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na história, mas somente limites irregulares e incertos.

Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*¹

SÃO PAULO passou por uma série de mudanças – econômicas, sociais e, por que não, culturais – do fim do século XIX até a década de 1920, alterações essas que auxiliaram em um projeto mais amplo, de transformação da cidade na maior do Brasil, modelo para distintas urbes, modificando seu papel dentro do cenário nacional. O que se consolidou como moderno na cidade de São Paulo, especialmente durante as comemorações do IV Centenário da Cidade (1954), já está presente, ao menos em termos de c desde o fim do século anterior, com muitas das raízes calcadas em certas conceituações atreladas aos conceitos positivistas de progresso, crescimento, limpeza, organização, eugenia, entre outras.

O surgimento de uma cultura urbana metropolitana levou a despontar novas formas de entretenimento e atividades de lazer. No fim do século XIX, com o incremento da urbanização, as diversões, e a cultura atingem patamar diverso, mesmo em países periféricos, como é o caso do Brasil. A fascinação dos novos tipos de atividades apresenta aspecto destacado na vida cotidiana: exposições, apresentação de panoramas e museus, passam cada vez mais a serem divulgados e freqüentados.

A modernidade pode ser caracterizada por relações sociais e acontecimentos contraditórios, evocando, em meio ao fugidio, o seu oposto – o constante, o imutável – , que está enraizado no passado. Sob este prisma, a idéia de modernidade, mais do que o atual ou estar propenso a rápidas mudanças, está muito mais relacionada com a experiência da modernidade, sempre em transformação, que é sentida com maior clareza nos centros metropolitanos. Assim, ela não deve ser entendida fora do contexto da cidade, que propiciou uma arena para a circulação de pessoas e de produtos, trocas e ampliação do consumo dos mais variados tipos, até o cultural. Segundo tais preceitos, a São Paulo no período estudado está prenhe de modernidade: as mudanças em relação a uma atitude

específica para com o presente, as transformações cotidianas e a atualização das referências são constantes naquela época.

Como procurei demonstrar, o objetivo desta pesquisa – verificar as relações entre o espaço cultural da cidade de São Paulo e como membros de determinados grupos quiseram representá-la entre o fim do século XIX e os anos 1920 – se mostrou pertinente mesmo ante a dissipação de documentos, especialmente nas instituições museais, que muitas vezes têm suas políticas arquivísticas dependentes da ação personalista de seus diretores. Pela documentação localizada, em diferentes instituições, pude verificar que muitos assuntos não são, em determinados períodos, do menor interesse por parte dos responsáveis. Tais lacunas não impediram a constatação de que, de fato, vários fatores e intrincadas redes fossem criadas para que se atingissem os propósitos almejados, até contribuíram para aferir quais os nomes são reiteradamente repetidos – em depoimentos, livros, jornais e revistas.

Com grande parte de uma elite politicamente dominante empenhada em eliminar traços remanescentes de um passado considerado inferior especialmente econômica e culturalmente e, às vezes, bárbaro, toda uma nova leitura ganha impulso e começa a ser elaborada, colocando a Paulicéia no centro dos fatos marcantes da história, como a proclamação da Independência e a base forte para um primeiro momento republicano, contribuindo sobremaneira para a expansão de todo o território nacional. Para que a nova imagem e o novo estatuto apregoados surtisses o efeito desejado, fez-se necessária uma nova configuração de cidade, fisicamente, e nas relações culturais que por ela perpassam. Assim, ao lado dos novos planos urbanísticos e das construções requintadas, tornou-se fundamental empreender novos modelos, como escolas, institutos científicos, hospitais e museus. Educar em distintos momentos, se evidencia como uma necessidade devido às necessidades de mão-de-obra qualificada nos mais variados segmentos. Importar modelos também, porquanto, no período em exame, a velocidade já se constitui parte do cotidiano e há muito o que fazer.

Dessa maneira, ampliar a quantidade de eventos dos mais variados formatos é uma estratégia para chamar a atenção dos que poderiam, das mais diversas maneiras, incrementar o meio cultural. Muitos dos equipamentos existentes na capital federal, o Rio de Janeiro, tem similares na Paulicéia, como o Liceu de Artes e Ofícios, centro formador de mão-de-obra especializada e também local em que ocorrem mostras artísticas na cidade, ao lado de tantas outras, efetuadas nos lugares mais diversos e nas condições possíveis, não sendo esta uma situação apenas da capital Bandeirante, mas também de diversas cidades e até no maior modelo almejado, Paris, pois como na Europa, os ateliês fotográficos e as casas comerciais têm importante papel na difusão das obras artísticas. De qualquer maneira, a importação de modelos externos ainda prevalece,

mesmo que frestas sejam abertas, como os procedimentos efetuados por Almeida Júnior ainda nas duas últimas décadas do século XIX.

Quanto aos museus, quase sempre surgem com as sedes (quando as têm) inacabadas. Seria a pressa? É o futuro que já se faz presente? Mas e o seu interior? Como se formam os acervos? Quais as escolhas? Almeja-se o infinito; porém, o possível fica muito aquém do ideal. Para quem são feitos? Para essa mesma elite, sala de visitas ilustrada, ou para todos os cidadãos? No momento de inauguração, as festas e as matérias publicadas a respeito trazem todo um amplo repertório de atividades propostas, constituição e posterior ampliação de acervos, prêmios, formação qualificada, possibilidades múltiplas; quando os tapetes são guardados e as flores secam, tais instituições ficam, muitas vezes, condenadas por amplos períodos à mais completa invisibilidade.

Os acervos, da mesma maneira, são sempre reféns de leituras pré-estabelecidas, exibição apenas das obras consideradas relevantes, por fatores como belo, raro e exponencial, assim gerando conhecimento do conjunto limitado a pequenos grupos. Tal realidade restritiva se efetivou por inúmeros fatores, entre os quais, devido à habitual diálogo entrópico de determinadas elites financeiras, mas também ao fato de que as instituições pouco investiram na formação de público e, mesmo, ante a inexistência de simples catálogos a arrolar todas as peças pertencentes ao órgão, o que contribui até gerar desaparecimento de patrimônio cultural.

Na atualidade, passados mais de cem anos, é possível verificar que muitas coleções foram formadas sem critérios definidos, inúmeras vezes pela falta crônica de verbas, aceitando-se doações, depósitos e comodatos. Nomes que querem entrar para a história, fazer parte de placas comemorativas e denominação de logradouros. Muitos desses personagens hoje se reduzem apenas a um simples nome; sua vontade de perpetuação ficou confinada nas reservas técnicas, assim como grande parte dos conjuntos doados, relegados da mesma maneira ao esquecimento, mas com a esperança de que, algum dia, quem sabe obras e personagens atinjam a posição sempre almejada de distinção.

Paralelo a isso, de um passado pouco glorioso, algumas instituições quiseram, ao longo do tempo, incutir em suas próprias construções históricas marcos referencias mais nobres, erigindo versões de tempos pretéritos e atividades róseas, cuja importância é amplificada, criando novas interpretações para determinados acontecimentos. As relações entre museus e galerias de arte já apresentam procedimentos até a atualidade em uso: as doações de obras, que agregam valor e legitimam as atividades, inserem os artistas sob sua esfera nas instituições e valorizam seu próprio patrimônio.

Os artistas, por sua vez, desempenham importante papel em todas essas relações. Muitos ligados ao estatuto vigente – à procura de uma subsistência garantida – são os detentores

das encomendas, das bolsas, das aquisições perante algumas de suas obras. Outros, mesmo que igualmente atrelados às altas camadas e, muitas vezes aos mesmos patrocinadores de eventos ditos oficiais – e os artistas da Semana de 22, por exemplo – buscaram especialmente ao longo da década de 1920 se diferenciar, abrir espaço no meio por intermédio de novas exposições, amparo crítico e literário. Entre ambos, há um grupo que não faz parte dos pejorativamente denominados acadêmicos, mas que também não participa das atividades dos modernistas. Qual o papel que lhes coube na história até aqui construída da arte brasileira?

As tentativas de estabelecer periodicidade em diversos eventos são empreendidas durante as décadas de 1910 e 1920; as dificuldades ainda se mostram inerentes e só a partir dos salões, já nos anos 1930, esse objetivo é alcançado. Em muitas exposições, principalmente as realizadas na década de 1920, compareciam artistas das mais variadas vertentes, acadêmicos, modernos e os inclassificáveis, buscando quiçá fortalecer as artes visuais no país, como a I Exposição Geral de Belas Artes, efetuada como uma das efemérides estaduais do I Centenário da Independência, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. Vários dos que tiveram seus nomes aqui citados foram praticamente excluídos da história da arte brasileira. No período estudado, apareciam com frequência nas revistas, jornais, porquanto participassem com seguidamente de um grande número de certames. Após décadas de estudos empreendidos por diversos pesquisadores sobre o movimento modernista paulista e seus principais agentes, foram completamente esquecidos e, muitas vezes, considerados ultrapassados e sem nenhum interesse para estudos. Outros, não desapareceram completamente: ficaram esquecidos nas supracitadas reservas técnicas e têm uma pequena vida em algumas coleções particulares, aparecendo algumas vezes nos leilões.

Em 1922 ficam explícitas, num primeiro momento, duas visões do moderno: uma com apelo às correntes vanguardistas européias, como o futurismo, por exemplo; e outra que, mesmo que ligada a uma tradição, aspira, de alguma maneira, um passado distinto para a cidade, relacionando-a com avanço e crescimento. De qualquer maneira, o empenho dos dois grupos é atualizar referências, fortemente apoiados na crença de que o presente é o transitório que se transformará em história.

Foi possível verificar como muitas vezes as mesmas personagens fazem parte de toda a teia de relações: protagonizam forte atuação política e econômica, cargos de destaque, são os organizadores e os consumidores das mostras artísticas. É o caso de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, por muito tempo lembrado apenas por ser nome de praça e pelo monumento empreendido como homenagem póstuma, mas que na atualidade, já é reconhecido – após o período de revisão da produção arquitetônica do início do século XX.

No final da década de 1920, podem ser percebidas novas figuras no ambiente cultural, como os imigrantes enriquecidos que passam a patrocinar eventos, colecionar obras e ter seus nomes listados juntos aos antigos agentes dessas iniciativas. Observa-se, então que essas táticas culturais se alçaram a uma condição de alavanca de inserção na minguada sociedade dos barões de café.

Ao lado de questões mais pontuais e restritas a grupos bem determinados, são de grande importância nesta pesquisa as alterações em relação ao viver na cidade, entendida como as mudanças de percepção das experiências, as transformações cotidianas. No período estudado, cada vez mais as atividades se expandem para além do ambiente doméstico – ainda que se perpetuem as festas, os salões e os saraus. Entretanto, a maioria das atividades para a se concentrar além muros e a rua ganha novos significados, ao lado dos deslocamentos. As reformas urbanas, mesmo que sempre apresentem uma face excludente, propiciaram uma nova apropriação espacial. Mais do que garantir ótimos ângulos para fotos de cartões-postais (nostalgicamente lembrada ou vista por tantos como a São Paulo europeizada). Tais reformas foram responsáveis pela criação de espaços não só de passagem e trânsito, mas também de contemplação, do ver e ser visto, tão importante desde meados do século XIX. Os edifícios de caráter monumental, por sua vez, foram os responsáveis pelas configurações dos cheios e dos vazios, dos novos alinhamentos, além de representar uma cidade em sintonia com o que de mais avançado existia naquele momento.

Muito do que se concretiza em um período posterior está primeiramente formulado na mentalidade de alguns dos dirigentes da cidade desde o início do período republicano (a partir de 1889). A formação de uma cultura urbana já está presente em formulações teóricas e iniciativas (mesmo que discriminatórias, por não prever a participação dos imigrantes e de grupos menos abastados, como de praxe, sem dar a menor importância ao contingente populacional que até pouco tempo era a grande massa de escravos). A partir da leitura de alguns períodos específicos do jornal e da consulta aos arquivos, revi alguns pontos sobre a importância dessas instituições para cidade, especialmente para determinados meios em contextos históricos específicos. Esse material ensejou a ampliação das hipóteses iniciais – que viam o moderno ainda como um fenômeno do século XX em sintonia com os grandes marcos correntes, sem levar em consideração as atividades de base anteriormente realizadas que possibilitaram tais iniciativas.

O conjunto de investigações e as notas se constituem em material distinto e pode gerar inúmeros novos estudos, ou mesmo um grupo de pesquisa sobre os temas correlatos, tais como determinadas produções compuseram acervos museais da cidade; influências das exposições privadas no que hoje se denomina expografias dos museus; confluências e divergências entre literatura e artes visuais no período analisado, entre tantas.

O material em anexo preserva parte significativa das investigações, possíveis graças aos arquivos, bibliotecas, institutos e muitos de seus funcionários anônimos, constituem parte integrante como forma de devolver às entidades o que pude coletar e a aqueles que se dedicam às mesmas inquietações.

Um trabalho nunca se encerra e este passou por uma experiência profissional Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a oportunidade de debater com colegas no grupo Museu Patrimônio, trilhas estas que mantenho aqui ao final, latentes, de modo que outros tenham a mesma paixão pela ampliação de fontes e perene cotejamento com referências distintas.

Nota

¹ HALBSWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004, p. 86-8.

Rua Direita. Arquivo do jornal O Estado de S. Paulo

Lord

Bibliografia

Referências bibliográficas

I. conceitos

a. livros

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1974]. (Coleção estudos, 20)

_____. *O poder simbólico*. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

HALBSWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

MILNER, John. *The Studios of Paris: the Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven / London: Yale University Press, 1988.

POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: memória-história. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 51-86.

Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola. Rio de Janeiro: Uerj, 2002. (Pensamento contemporâneo, 1)

SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 1993.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

b. periódicos

CHARTIER, Roger. "O mundo como representação". *Estudos Avançados* (11): 173-191, São Paulo, v. 5, 1991.

II. São Paulo

a. livros

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Série Debates, 163)

AZEVEDO, Aroldo de (org.). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia*. São Paulo: Nacional, 1958, v. 3. (Aspectos da metrópole paulista)

BARBUY, Heloisa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo (1860-1914)*. São Paulo: Edusp, 2006.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Casa Garraux e a influência na vida de São Paulo*. In: GARRAUX, Anatole-Louis. *Bibliographie Brésilienne: Catalogue des Ouvrages Français & Latines au Brésil (1500-1898)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. XXV-XXXVII. [1ª edição: 1898, em francês]

BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo: metrópole do café (1872-1918) e São Paulo de agora (1918-1954)*. 3.ed. São Paulo: Comissão do IV Centenário da

- Cidade de São Paulo/José Olympio, 1954, v. 3.
- CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena & SACCHETTA, Vladimir (orgs.). *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Senac, 2004.
- CARONE, Edgar. *A evolução industrial em São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2001.
- CAVALCANTI, Pedro & DEUON, Luciano. *São Paulo: a juventude do centro*. São Paulo: Grifo, 2004.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: "Andiamo in 'Merica"*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana (1890-1915)*. São Paulo: Educ/Fapesp/Arquivo do Estado/Imesp, 2000.
- _____. (org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e variedades paulistas: 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.
- DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GOULART, Paulo Cezar Alves & MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: CCSP/Imesp, 2007.
- Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo: jubileu social (1894-1944)*. São Paulo: Imesp, 1944.
- KAMIDE, Edna Hiroe Migueta & PEREIRA, Tereza Cristina Rodrigues Epitácio (orgs.). *Patrimônio cultural paulista: Condephaat, bens tombados (1968-1998)*. São Paulo: Imesp, 1998.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imesp, 2001.
- MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo antigo: 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. (Coleção São Paulo, 4)
- Memória urbana: a grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Emplasa/Arquivo do Estado/Imesp, 2001, 3v.
- MORSE, Richard M. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial/FEU/Imesp/SEC, 1998.
- Nosso século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. [1, 2, 3 e 4]
- PEREIRA, Paulo César Xavier. *São Paulo, a construção da cidade: 1872-1914*. São Carlos: Rima, 2004.
- PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado, 1979. (Coleção paulística, 14) [Edição fac-similar]
- PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo 3. A cidade na primeira metade do século XX: 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SALMONI, Anita & DEBENETI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes*

anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

b. livros de memorialistas

AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo: 1895-1915*. 2.ed. São Paulo: Carrenho/Narrativa/Carbono 14, 2004.

_____. *São Paulo nesse tempo: 1915-1935*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores/Lembrança* (crônicas). São Paulo: Brasiliense, 19[63]. (Obras completas, volume X)

SOUSA, Pedro Luís Pereira de. *Casa do Barão de Iguape: recordação e revelação de São Paulo do século XIX*. São Paulo: Edição do autor, 1959.

c. livros e álbuns iconográficos

FERNANDES JÚNIOR, Rubens; GARCIA, Angela C. & MARTINS, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FERRAZ, Vera Maria de Barros. *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)*. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

GERODETII, João Emilio & CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. 4.ed. São Paulo: Solaris, 2002.

JARDIM, Evandro Carlos & MUSA, João Luiz. *São Paulo anos 20: andar, vagar, perder-se*. São Paulo: Melhoramentos, 2003.

MORAES, Carmen Sylvia Vidigal & ALVES, Júlia Falivene (orgs.). *Escolas profissionais públicas do estado de São Paulo: uma história em imagens* (álbum fotográfico). São Paulo: Centro Paula Souza, 2002.

São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole. São Paulo: OESP/Terceiro Nome, 2003.

TOLEDO, Benedito Lima de & PONTES, José Alfredo Otero Vidigal. *São Paulo: registros (1899-1940)*. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris & LEMOS, Carlos. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH, 1981.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum iconográfico da Paulista*. São Paulo: Ex-Libris, 1987.

_____. *Anhangabaú*. São Paulo: Fiesp, 1989.

c. catálogos e periódicos

LEMOS, Carlos. "A cidade dos fazendeiros". In: ARAÚJO, Emanuel (cur.). *O café*. São Paulo: Hamburg, 2000.

SÃO Paulo 450 anos. *Cadernos de fotografia brasileira* (2), Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2004.

d. cd-rom

IMAGENS de São Paulo antiga (década de 1900): Guilherme Gaensly. Arquivo do Estado de São Paulo, sem data.

ÁLBUM comparativo da cidade de São Paulo: 1862-1887. Arquivo do Estado de São Paulo, sem data.

SÃO Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.

e. website

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Algumas experiências urbanísticas no início da República: 1890-1920*. São Paulo: FAU-USP, 1988. Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/antigo/dephistoria/lap/cad01lib.html>>. Acesso em 15 de janeiro de 2009.

III. arquitetura em São Paulo, Ramos de Azevedo, Liceu de Artes e Ofícios

a. dissertações e teses

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. São Paulo: FAU-USP, 1988. (tese de doutorado)

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo: FAU-USP, 1996. (tese de doutorado)

FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Anotações para uma história dos concursos de arquitetura no Brasil: 1857-1985*. São Paulo: FAU-USP, 1987. (dissertação de mestrado). [Concurso Museu Paulista]

MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. *Ramos de Azevedo: presença e atuação profissional*. Campinas: 1879-1886. Campinas: PUC, 2000. (dissertação de mestrado)

b. livros

111 Anos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. São Paulo: Indústria Técnica/Centro Cultural, [1984].

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: Edusp, 2000. (Artistas Brasileiros, 14)

Catálogo de desenhos de arquitetura da Biblioteca da FAU-USP. São Paulo: FAU-USP, 1988.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2005.

LEMOS, Carlos. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

Livreto comemorativo do 85º aniversário da fundação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. São Paulo: [Liceu], 1958.

MARCOVITCH, Jacques. "Ramos de Azevedo". In: _____. *Pioneiros & empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SEVERO, Ricardo. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Liceu, 1934.

c. periódicos

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. "A arquitetura de Francisco de Paula Ramos de Azevedo". *Cidade: Revista do Departamento do Patrimônio Histórico/ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo* (5): 4-19, jan. 1998, ano V.

ROCHA, F. Franco da Rocha. "Centenário do nascimento de Ramos de Azevedo". *Acrópole* (164): 270, dez. 1951.

SIGNOS de um novo tempo: a São Paulo de Ramos de Azevedo. *Cidade: Revista do Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo* (5), jan. 1998, ano V.

d. websites

LOJA Maçônica Independência, Campinas. Disponível em: <<http://>

www.lojaindependencia.org.br/historia3.htm>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.
MUSEU de Belas Artes Ghent (MSKG), na Antuérpia, Bélgica. Disponível em: <<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/index.aspx?local=en&p=wzw>>. Acesso em 20 de jan. 2009.

IV. Rio de Janeiro e outras cidades

a. dissertações e teses

- GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (dissertação de mestrado)
- LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: FAU-USP, 1991, v. 1 e 2. (trabalho de graduação interdisciplinar)
- SILVA, Rosângela de Jesus. *A crítica de arte segundo Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (dissertação de mestrado)
- OLIVEIRA, Helder Manuel da Silva. *Olhar o mar: um estudo sobre as obras *Marinha com barco* (1895) e *Paisagem com rio e barco a seco em São Paulo 'Ponte Grande'* (1895) de Giovanni Castagneto*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2007. (dissertação de mestrado)
- VERMEERSCH, Paula Ferreira. *Notas de um estudo crítico sobre "A Arte Brasileira", de Luiz Gonzaga Duque Estrada*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002. (dissertação de mestrado)

b. livros

- AMARAL, Aracy. "Theodor Heuberger: a presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro". In: _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 97-104.
- AYALA, Waldir (coord.). *Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro - Brasil*. Rio de Janeiro: Colorama, s.d.
- ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.
- BALSADARE, María Isabel. *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia., 1927.
- DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. (Coleção Província)
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. (Série Estudos, 108)
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885; edição digital ao cuidados de LEVY, Carlos Maciel, disponível a partir do site <www.artedata.com.br>.
- FERREZ, Marc. *O álbum da avenida Central*. Um documento fotográfico da construção da avenida Rio Branco, Rio de Janeiro (1903-1906). São Paulo: João Fortes Engenharia/Ex-Libris, 1983.
- GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995. (Arte, ensaios e documentos)

- _____. *Contemporâneos* (Pintores e escultores). Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.
- _____. *Graves & frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Sette Letras, 1997.
- _____. *Impressões de um amador*. Textos esparsos de crítica (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- Guía del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico*. Catálogo dos artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- LIMA, Lucia Meira. "O Palace Hotel, um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro". In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 60-119.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1979.
- PAES DE BARROS, Álvaro. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador: depoimento histórico no primeiro centenário da grande instituição*. Rio de Janeiro: IBGE, 1956.
- REBELO, Marques & BULHÕES, Antonio (textos). *O Rio de Janeiro do botá-abaixo*. Fotografias de Augusto Malta. 4.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.
- RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais (1870-1889)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL/MEC, 1982.
- _____. *O Rio antigo nos anúncios de jornais (1808-1850)*. 3.ed. Rio de Janeiro: CBBA/Propeg, 1985.
- _____. *Rio de Janeiro, a vida da cidade refletida nos jornais (1850-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- RUBENS, Carlos. *Impressões de arte*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1921.
- SOUZA, Alcidio Mafra de (ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Safra, 1985, p. 7-8.
- SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: marco da revelação da arte moderna a nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1984.

c. trabalhos monográficos sobre artistas

- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história (1860-1937)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- _____. *Giovanni Battista Castagneto: o pintor do mar (1851-1900)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- _____. *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França/1881-1936*. 3.ed. Niterói: Niterói Livros, 1999.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *Belmiro de Almeida: 1858-1935*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.

d. catálogos e periódicos

BARATA, Mário. "A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para o estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX". In: AS ARTES no Brasil do século XIX. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. "O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889". *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Terceiro Congresso de História Nacional. Out. 1938. Anais. Rio de Janeiro (8): 7-127, 1942.

e. cd-rom

FÁBIO, Flávia de Almeida. *Insley Pacheco – propagador das artes*. Anais do XVIII Encontro Regional de História: o historiador e seu tempo. ANPUH/SP – Unesp/ Assis, 24 a 28 de julho de 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos da pintura brasileira. Produção Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. [s.l.]: Log On Informática, 1999.

f. websites

Site oficial de Eliseu Visconti. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/crono_vida_artistica.htm>. Acesso em 3 de abril de 2008.

Grande monde da imagem e da fotografia em Portugal. O Insley de Cabeceiras de Basto. De entre as serrarias da Cabreira e do Marão até New York City. Disponível em <http://grandmonde.blogspot.com/2007/01/blog-post_13.html>. Acesso em 27 de julho de 2008.

V. artistas e exposições em São Paulo

a. dissertações e teses

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. São Paulo: ECA-USP, 2001. (dissertação de mestrado)

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30-40*. São Paulo: FAU-USP, 1990, 2v. (tese de doutorado)

_____. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: FAU-USP, 1997. (tese de livre-docência)

_____. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA-USP, 1980, 2v. (dissertação de mestrado)

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. São Paulo: FAU-USP, 2003. (dissertação de mestrado)

RIBEIRO, Maria Izabel M. Reis Branco. *O museu doméstico: São Paulo: 1890-1920*. São Paulo: ECA-USP, 1992. (dissertação de mestrado)

ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001. (dissertação de mestrado)

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)*. São Paulo: ECA-USP, 1986, 2v. (tese de doutorado)

_____. *Vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino*. São Paulo: ECA-USP, 1981, 2v. (dissertação de mestrado)

b. livros

Almeida Júnior: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

- BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores do Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque Paulistana*. 2.ed. São Paulo: Senac, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MELO, Luís Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.
- MARQUES, Luiz (coord.). *Catálogo do Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand: arte do Brasil e demais coleções*. São Paulo: Prêmio, 1998.
- NASCIMENTO, Ana Paula & MAU, Maia. "Cronologia em primeira mão". In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 3-29.
- OHASHI, Helena Pereira da Silva. *Minha vida: Brasil – Paris – Japão*. São Paulo: Saraiva, 1969.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.
- _____. *Pedro Alexandrino*. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas brasileiros, 5)
- _____. *Pintores paisagistas: São Paulo: 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp/Imesp, 2002.
- VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os artistas Dutra: oito gerações*. São Paulo: Imesp, 2000.

c. catálogos e periódicos

- A GALERIA Artística, *A Cigarra* (73): 25, São Paulo, 24 ago. 1917.
- BARATA, Mário. *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976.
- Belas Artes: Galeria Jorge. Exposição Anual de Pintura: IV Exposição da Galeria Jorge em São Paulo*. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1926.
- Catálogo da I Exposição Geral de Belas Artes*. São Paulo: Sociedade Paulista de Belas Artes, 1922.
- Dezenovevinte: uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986.
- GALERIA Artística, *A Cigarra* (97): 41, São Paulo, 14 ago. 1918.
- GALERIA Artística, *Revista do Brasil* (27): 295-6, São Paulo, mar. 1918.
- I Exposição de Belas Artes, Muse Italiche - Sociedade Italiana de Cultura: catálogo geral*. São Paulo: Atlântico, 1928.
- JUVENTAS Paulista: catálogo da I Exposição Geral de Belas Artes (pintura, escultura, arquitetura, gravura de água-forte e desenho). São Paulo: Irmãos Mendes, 1925.
- O MOMENTO. "Primeira Exposição Geral de Belas Artes". *Revista do Brasil* (82): 97-100, out. 1922.
- ROSSI, Mirian Silva. "Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana". *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (6-7): 83-119, 2003. Também disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/273/27300705.pdf>>. Acesso em maio de 2007.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Sociarte, 2004.
- _____. (cur.). *Os Worms: Bertha e Gastão (pintura e desenho)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996.

d. jornais

ATELIÊ de pintura. *Imprensa Ytuana*, Itu, 5 abr. 1883. 2ª col., p. 2. [Almeida Júnior]

ALMEIDA JÚNIOR. *Correio Paulistano*. São Paulo, 24 maio 1883. 3ª col., p. 2.

O QUADRO de Almeida Júnior, *Diário Popular*. São Paulo, 8 out. 1888. 3ª col., p. 2.

ARTE Paulista. *A Província de São Paulo*. São Paulo, 9 out. 1888. 3ª col., p. 2.

CAIPIRAS negaceando. *Correio Paulistano*. São Paulo, 9 out. 1888. 1ª col., p. 2.

EXPOSIÇÃO de Pintura. *Correio Paulistano*. São Paulo, 16 jun. 1895. 1ª col., p. 1.

EXPOSIÇÃO Almeida Júnior. *Diário Popular*. São Paulo, 17 jun. 1895. 1ª col., p. 2.

EXPOSIÇÃO de Pintura. *Diário Popular*. São Paulo, 27 jun. 1895. 3ª col., p. 2.

PARTIDA da Monção, Quadro de Almeida Júnior. *Diário Popular*. São Paulo, 1º jan. 1898. 5ª col., p. 1.

A PARTIDA da Monção. *Diário Popular*. São Paulo, 28 abr. 1898. 3ª col., p. 2.

O ESTADO de S.Paulo. 12 jul. 1904, p. 2. [Exposição Parreiras]

O ESTADO de S. Paulo. 17 dez. 1905. 1ª col., p. 2. [Inauguração da Pinacoteca do Estado de São Paulo]

CORREIO Paulistano. São Paulo, 17 dez. 1905. 2ª col., p. 2. [Inauguração da Pinacoteca do Estado de São Paulo]

O ESTADO de S. Paulo. 18 nov. 1905. 9ª e 10ª cols., p. 1. [Inauguração da Pinacoteca do Estado de São Paulo]

NOTAS e informações. *O Estado de S.Paulo*. 21 dez. 1905. 6ª col., p. 2.

A PINACOTECA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 de dezembro de 1905. 7ª e 8ª cols., p. 1.

EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 14 nov. 1911. 1ª e 2ª cols, p. 6.

EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 11 dez. 1911. 8ª col., p. 5.

PRIMEIRA Exposição Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 24 dez. 1911. 5ª e 6ª cols., p. 3.

EXPOSIÇÃO Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 19 jan. 1912.

EXPOSIÇÃO mostra trabalhos dos dissidentes de 22. *O Estado de S.Paulo*, 20 mar. 2002, p. D3.

PRIMEIRA Exposição Brasileira de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 28 jan. 1912.

ARTES e Artistas. *O Estado de S.Paulo*. 8 dez. 1913. 2ª col., p. 4.

EXPOSIÇÃO de Arte Espanhola. *O Estado de S.Paulo*. 8 jan. 1914.

PRIMEIRA Exposição Geral de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*. 23 jul. 1925, p. 2.

e. websites

FUNDAÇÃO Escultor Victor Brecheret. Disponível em: <<http://www.victor.brecheret.nom.br/certibr.htm>>. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

INFORMAÇÕES sobre a Escola de Belas Artes de São Paulo. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/institucional/historia.php>>. Acesso em 22 de novembro de 2007.

INSTITUTO Victor Brecheret. Disponível em: <<http://www.brecheret.com.br>>. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

MONTELEONE, Joana. *Vagas para rapazes e moças: pesquisa revela importância do Pensionato Artístico, bolsas de estudo levam modernistas à Europa*. Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/extras>>. Acesso em 16 nov. 2007. [Revista pesquisa Fapesp (38), abr. 2004]

VI. museus: Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo

a. dissertações e teses

- ALVES, Ana Maria de Alencar. *Um museu científico na história de São Paulo: o Museu Paulista*. São Paulo: FFLCH-USP, 1998. (dissertação de mestrado)
- ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. São Paulo: FAU-USP, 2002. (tese de doutorado)
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay, 1917-1945*. Campinas: IFCH-Unicamp, 1999. (tese de doutorado)
- ELIAS, Maria José. *Museu Paulista: memória e história*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996. (tese de doutorado)
- MAKINO, Miyoko. *A construção da identidade nacional: Afonso d'Escragnolle Taunay e a ornamentação do Museu Paulista (1917-1937)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2003. (tese de doutorado)
- OLIVEIRA FILHO, José Costa de. *O edifício do Museu Paulista: um pouco da história do edifício-monumento de Bezzi*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. (dissertação de mestrado)

b. livros

- A PINACOTECA do Estado. São Paulo: Banco Safra, 1994.
- ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder. O Museu Paulista 1893-1922*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- BARBUY, Heloisa. "O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado". In: ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007, p. 137-45.
- CAMARGOS, Marcia. "A Pinacoteca em oito tempos: um ensaio histórico". In: ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (orgs.). *Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Artemeios, 2007, p. 37-135.
- ELIAS, Maria José. "Museu Paulista da Universidade de São Paulo". In: PAIVA, Orlando Marques de (ed.). *O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Safra, 1984, p. 12.
- Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: missão excelência*. São Paulo: Marca D'Água, 2000.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Margens do Ipiranga: um monumento-museu*. São Paulo: Museu Paulista, 1990.
- MOTTA, Cassio. *Cesário Motta e seu tempo*. São Paulo: João Bentivegna, 1947.
- O Museu Paulista da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Safra, 1984.
- Pinacoteca 100 Anos: destaques do acervo*. São Paulo: Prêmio, 2005.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo: a coleção permanente*. São Paulo: Burti, 2002.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo: um restauro em ação*. São Paulo: Burti, 2002.
- Pinacoteca do Estado: a história de um museu*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Itaú, 2007.
- Pinacoteca do Estado: catálogo geral de obras*. São Paulo: Imesp, 1988.
- TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *Guia da secção histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imesp, 1937.
- WITTER, José Sebastião. *Acervos do Museu Paulista da USP: Museu do Ipiranga*. São Paulo: Imesp, 1999.

_____. *Um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e sua recuperação*. São Paulo: Fiesp, 1997.

c. catálogos e periódicos

100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: Pinacoteca/Fiesp, 2005.

ANHEZINI, Karina. "Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso Taunay". *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (10/11): 37-60, 2002-3.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. "História Nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922". *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (10/11): 79-103, 2002-2003.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. 'Bandeirantes ao chão'. *Revista Estudos Históricos, Arte e História* (30): 1-18, Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2002/2. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=48/330.pdf>. Acesso em 1º de agosto de 2008.

_____. "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História* (23): 307-335, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jun. 2002.

_____. *Afonso Taunay e Henrique Bernardelli: os limites da relação entre o encomendante e o artista*. Disponível em: <<http://wawrwt.iar.unicamp.br/anpap/anais99/historia14.htm>>. Acesso em 30 de junho de 2003.

MAKINO, Miyoko. "Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920". *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (10-11): 167-198, 2002-3. Também disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/273/27301110.pdf>>. Acesso em maio de 2007.

MATTOS, Cláudia Valladão de. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista". *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, (6-7): 123-45, 1998/1999/editado em 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Museu Paulista*. Texto sobre a formação da coleção do Museu Paulista. Disponível em: <<http://www.usp.br/fea/revista22/musdeupaulista>>. Acesso em 24 de setembro de 2001.

VON IHERING, Hermann. "Museu do Estado". *Revista do Museu Paulista* (1): 20 e 31, 1895.

VON IHERING, Hermann. 'O Museu Paulista em 1901 e 1902: coleções e galeria artística'. *Revista do Museu Paulista* (6): 6, 1904.

VON IHERING, Hermann. 'O Museu Paulista em 1901 e 1902'. *Revista do Museu Paulista* (6): 6-7, 1904.

VON IHERING, Hermann. "O Museu Paulista nos anos de 1903 a 1905: as coleções do Museu". *Revista do Museu Paulista*, (7): 14-5, 1907.

VON IHERING, Hermann. "O Museu Paulista em 1899 e 1900". *Revista do Museu Paulista* (5): 3, 1902.

d. materiais de arquivo

A PINACOTECA do Estado. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 ago. 1939. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A PINACOTECA do Estado. *São Paulo de ontem, de hoje e de amanhã – Boletim do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda* (7): 44-5, [1941?]. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A PINACOTECA do Estado. *São Paulo de ontem, de hoje e de amanhã – Boletim do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda* (7): 44-5, [1941?]. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ARQUIVO do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1930.

ARQUIVO do Museu Paulista; grupo: direção e administração; relatório de atividades, 1929.

CARTA de Enrique Martinez Cubells y Ruiz datada de 5 de março de 1913 (Madri) sobre a venda para a Pinacoteca do Estado de São Paulo da pintura *Leilão de peixes*, por intermédio de Jose Pinello Llul. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CARTA de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para Carlos A. Gomes Cardim Filho, secretário e membro do Conselho de Orientação Artística de São Paulo, datada de 8 de agosto de 1941. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Instalações da Pinacoteca]

CARTA de Túlio Mugnaini para Freitas Valle datada de 20 de junho de 1947. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CARTA de Túlio Mugnaini para o diretor do Serviço de Orientação Artística, Oswaldo Lacerda Gomes Cardim, datada de 27 de dezembro de 1954. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Legado Dário Villares Barbosa]

CARTA de Túlio Mugnaini para o secretário do *Correio Paulistano*, datada de 15 de fevereiro de 1951. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Publicação de release sobre a Pinacoteca]

DOADA à Pinacoteca do Estado a coleção Azevedo Marques. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1949. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

EM DEFESA do patrimônio artístico de São Paulo: o que se está fazendo para o reerguimento das nossas belas artes. *Diário Popular*, São Paulo, 5 set. 1933. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

INVENTÁRIO Francisco de Paula Ramos de Azevedo, 1982. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

LIVRO de notas da Pinacoteca do Estado, 1913-1937. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

LIVRO de Tombo de 1911-1955. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

MEMORANDO de cerca de 1932. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Transferência para a rua Onze de Agosto]

OFÍCIO da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde endereçado ao diretor da Pinacoteca do Estado em 31 de agosto de 1950, referente ao Processo 1092/50. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Azevedo Marques]

OFÍCIO da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o diretor do Museu Paulista, datado de 4 de maio de 1901. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [obra Pedro Alexandrino].

OFÍCIO da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o diretor do Museu Paulista, datado de 28 de maio de 1902. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [obra Pedro Alexandrino]

- OFÍCIO da Secretaria do Estado dos Negócios do Interior para o diretor do Museu Paulista, datado de 8 de abril de 1904. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [obra Antônio Parreiras]
- OFÍCIO de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para Meirelles Reis Júnior, então diretor geral da Secretaria da Educação e Saúde Pública, datado de 5 de maio de 1937. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- OFÍCIO de Túlio Mugnaini para Hélio Pompeu, secretário da *Folha da Manhã*, datado de 13 de setembro de 1955. [abertura de sala na Pinacoteca]
- OFÍCIO de Túlio Mugnaini para Jânio Quadros, datado de 16 de junho de 1955. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- OFÍCIO do Serviço de Fiscalização Artística (Secretaria de Estado dos Negócios do Governo), datado de 22 de dezembro de 1949 e assinado por Túlio Mugnaini (então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo), Anna de Azevedo Marques (doadora), Lucília Fraga (representante da Secretaria de Educação) e Oswaldo Lacerda Gomes Cardim Filho (chefe do Serviço de Fiscalização Artística). Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Azevedo Marques]
- OFÍCIO nº 109, de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para José Rodrigues Alves Sobrinho, secretário de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública, datado de 23 de setembro de 1942. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Instalações da Pinacoteca]
- OFÍCIO nº 159, do secretário do Interior para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, datado de 3 de abril de 1929. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [devolução para o Museu Paulista das pinturas *Partida da Monção e Descoberta do Brasil*]
- RECIBO assinado por Túlio Mugnaini, diretor substituto da Pinacoteca do Estado, dos objetos doados por Cândida Rosa Moreira Borges à Pinacoteca do Estado de São Paulo, datado de 8 de agosto de 1945. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- RECIBO de Hermann von Ihering para a Secretaria do Estado do Interior e da Justiça, datado de 6 de janeiro de 1903. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [obra Antônio Ferrigno]
- RECIBO enviado por Sérgio Buarque de Holanda para Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/Pinacoteca do Estado de São Paulo), datado de 19 de fevereiro de 1948. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- RECIBOS (três) enviados por Sérgio Buarque de Holanda para Túlio Mugnaini (Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Saúde Pública/Pinacoteca do Estado de São Paulo), datados de 8 de março de 1947. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- RELATÓRIO de Túlio Mugnaini para Pérsio Ribeiro Porto, presidente da Comissão Instituída para a Afixação do Plano de Ação do Governo, nos termos do decreto nº 34.656/59. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [Azevedo Marques]
- RELATÓRIOS de Paulo Vergueiro Lopes de Leão para o governo do estado, anos de 1941, 1942 e 1943. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- REVUE *La France Illustrée* (2010): 8-9, 7 juin 1913. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo. [sobre a obra de Paul-Michel Dupuy, *Praia de Biarritz*]

e. materiais diversos

MORAES, Fábio Rodrigo de. *Uma coleção de história em um museu de ciências naturais*. São Paulo: Museu Paulista, 2006. [relatório final para Fapesp relativo à bolsa modalidade iniciação científica – fevereiro de 2005 a julho de 2006 – inédito]

f. websites

LEME, Luiz Gonzaga da Silva. *Genealogia paulistana*, v. I, p. 120. Disponível em: <http://www.geocities.com/nestorsamelo/gp/Carv_2.htm>. Acesso em 12 de janeiro de 2009. [Silveira Cintra]

WEBSITE da Ordem dos Advogados do Brasil. Disponível em: <<http://2.oabsp.org.br>>. Acesso em 6 de março de 2008. [Azevedo Marques]

VII. literatura, cidade, artes visuais

ANCONA LOPEZ, Telê. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade (1920-1921)*. São Paulo: Sesc/Senac, 2004.

ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: _____. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972, p. 231-55.

_____. *Contos novos*. 16.ed. Belo Horizonte/rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

_____. *De Paulicéia desvairada a café* (poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda Laranja da China*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB-USP/Safra, 1993.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). "Tudo está tão bom, tão gostoso... " *postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991. (Márioandrando, 2)

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três, 1984.

SCHAPOCHINIK, Nelson. *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo, 2004.

b. websites

Biografia de Antônio de Alcântara Machado. Disponível em: <http://www.mundocultural.com.br/literatura1/modernismo/brasil/1_fase/alcantara_machado.html> e <http://www.klickescritores.com.br/alcantara_.htm>. Acessos em 22 de novembro de 2006.

Biografia de João do Rio. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/jdorio01.htm>>. Acesso em 18 de dezembro de 2006.

Biografia de Mário de Andrade. Disponível em: <http://www.releituras.com/marioandrado_bio.asp>. Acesso em 29 de dezembro de 2006.

VIII. Modernismo e São Paulo

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3.ed. São Paulo: 34/Edusp, 2003.

BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MALFATTI, Anita. "A chegada da arte moderna ao Brasil – conferência pronunciada por Anita Malfatti na Pinacoteca de S. Paulo em 25 de outubro de 1951". In: *Conferências de*

1951. São Paulo: Secretaria da Educação/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1951.
MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2003.

IX. depoimento

Depoimento manuscrito de Paulo Vergueiro Lopes de Leão datado de 1934 e depositado na biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

X. revistas consultadas

A Cigarra, São Paulo (1914-1929)

A Garoa, São Paulo [1921 (nº 6)]

A Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro [1909; 1910; 1925 (nº 60); 1928 (nº 100)]

A Vida Moderna, São Paulo [1907 (nºs 29-30); 1909 (nº 63); 1911 (nº 84); 1912 (nºs 104, 109, 112, 135, 143); 1913 (nºs 181, 185, 186, 194, 198, 200); 1914 (nºs 203-243, 252); 1915 (nºs 273, 275, 277); 1916 (nºs 280, 289); 1917 (nºs 312, 313, 314); 1918 (nº 327); 1919 (nº 367); 1923 (nº 428); 1925 (nº 503)]

Panóplia: mensário de arte, ciência e literatura, São Paulo (1917-1918)

Revista do Brasil, São Paulo (1916-1924)

Revista Mensal O Echo: arte, literatura, ciências, variedades, propaganda e esporte, São Paulo [1905 (nº 36); 1906 (nº 47); 1908 (nº 75); 1916-1918]

Revista Moderna, São Paulo (1908)

Santa Cruz: revista de religião, letras, artes e pedagogia, São Paulo (1900-1929)

Instituições consultadas

- Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Biblioteca Central da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo
- Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- Biblioteca do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
- Biblioteca Eduardo Kneese de Mello da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
- Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/Centro de Estudos Luiz Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo
- Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Obras consultadas

I. geral

dicionários, livros de referência

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos. *Dicionário de arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 15.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IWMS, 1983, 2v.

II. conceitos

a. livros

- ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosidades estéticas*. Madrid: Júcar, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Modernidade e os modernos*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica; arte e política*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras escolhidas II: rua de mão única. Infância em Berlim: imagens do pensamento*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Veja, 1999.
- DAMISH, Hubert. *Ruptures Cultures*. Paris: Les Editions de Minuit, 1976.
- FRANSCINA, Francis et alii. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Tributos: versão cultural de nuestras tradiciones*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991. HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. São Paulo: Unicamp, 2003.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LEROI-GOURHAM, André. *O gesto e a palavra*. Lisboa: 70, 2002.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PESVNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins

Fontes, 2004.

b. periódicos

LAMPARELLI, Celso Monteiro. “Metodologia de pesquisa aplicada à Arquitetura e ao Urbanismo. Uma experiência pedagógica no programa de mestrado da FAU-USP”. *Cadernos de Pesquisa do Lap* (15), set.-out. 1996.

III. São Paulo

a. dissertações e teses

BORGES, Maria Elizia. *A pintura na capital do café: sua história e evolução no período da República*. São Paulo: FESPSP, 1983. (dissertação de mestrado)

ESCOBAR, Miriam. *Centenário da Independência: monumento cívico e narrativa*. São Paulo: FAU-USP, 2005. (tese de doutorado)

LEFÉVRE, José Eduardo de Assis. *Entre o discurso e a realidade: a quem interessa o centro de São Paulo? A avenida São Luiz e sua evolução*. São Paulo: FAU-USP, 1999. (tese de doutorado)

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. *Inovar e conservar: a ambigüidade no Monumento Constitucionalista*. São Paulo: FAU-USP, 2005. (tese de doutorado)

ROCHA, Francisco A. *Figurações do ritmo: da sala de cinema ao salão de baile paulista*. São Paulo: FFLCH-USP, 2006. (tese de doutorado)

TAKAMI, Marina Castilho. *Fotografia em marcha: revista S.Paulo – 1936*. São Paulo: Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2008. (dissertação de mestrado)

b. livros

ALMEIDA, Guilherme. *Cosmópolis: São Paulo 1929*. São Paulo: Editora Nacional, 2004.

Bens culturais arquitetônicos no município e na região metropolitana de São Paulo. São Paulo: SNM/Emplasa/Sempla, 1984.

BRUNO, Ernani Silva (org.). *São Paulo: terra e povo*. Porto Alegre/São Paulo: Globo/Edusp, 1967.

CAMPOS, Cristina de. *São Paulo pela lente da higiene: propostas de Geraldo de Paula Souza para a cidade*. São Carlos: Rima, 2002.

COSTA, Luiz Augusto Maia. *O ideário urbano paulista na virada do século: o engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais urbanas modernas (1886-1903)*. São Carlos: Rima/Fapesp, 2003.

DEAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2002.

DE LORENZO, Helena Carvalho & COSTA, Wilma Perez. *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Unesp, 1998.

DEERTONIO, Hilário. *Bom Retiro*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH/DAH, [1971]. (História dos bairros de São Paulo, 9)

- FERREIRA, Barros. *O antigo e nobre bairro da Sé*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH/DAH, [1971]. (História dos bairros de São Paulo, 10)
- FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005.
- GUIMARÃES, Laís de Barros Monteiro. *Luz*. São Paulo: PMSP/SMC/DPH/DAH, [1977]. (História dos bairros de São Paulo, 12)
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*. São Paulo: Projeto, 1984.
- MAIA, Francisco Prestes. *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.
- MARCÍLIO, Maria Luiza. *História da escola em São Paulo e no Brasil*. São Paulo: Imesp, 2005.
- MARTINS, Ana Luiza. *Império do café. A grande lavoura no Brasil: 1850 a 1890*. 8.ed. São Paulo: Atual, 1990.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PENTEADO, Jacob. *Belenzinho 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962.
- PEREIRA, Paulo César Xavier. *São Paulo, a construção da cidade: 1872-1914*. São Carlos: Rima, 2004.
- PERRONE, Carlos. *São Paulo por dentro: um guia panorâmico de arquitetura*. São Paulo: Senac, 2000.
- PORTA, Paula (coord.). *Guia dos documentos históricos na cidade de São Paulo. 1554-1954: documentação textual*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PORTELLA, Fernando. *São Paulo 1860-1960: a paisagem urbana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.
- Praça da República*. São Paulo: ICI, 1995. (Cadernos da cidade de São Paulo, 9)
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Região da Luz*. São Paulo: ICI, 1994. (Cadernos da cidade de São Paulo, 13)
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades: produção social e degradação dos espaços urbanos*. São Paulo: Hucitec, 1994. (Série Arte e Vida Urbana, 2)
- _____. *São Paulo: vida, cidade, metrópole*. São Paulo: PMSP, 2004.
- ROSA, Silvia Costa. *1001 ruas de São Paulo: guia sobre a história dos homenageados nas placas da cidade*. São Paulo: Panda Books Original, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco-e-preto. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

c. livros memorialistas

- BARROS, Maria Paes de. *No tempo de dantes*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

BRANCO, Frederico. *Postais paulistas*. 2.ed. São Paulo: Senac, 2002.

FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios: história da imigração*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite: vícios, misérias e esplendores da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. (Coleção São Paulo, 2)

Memória paulistana. São Paulo: SCET, 1975.

d. livros e álbuns iconográficos

TOLEDO, Benedito Lima de & PONTES, José Alfredo Otero Vidigal. *São Paulo: registros (1899-1940)*. São Paulo: Eletropaulo, 1982.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum iconográfico da Paulista*. São Paulo: Ex-Libris, 1987.

_____. *Anhangabaú*. São Paulo: Fiesp, 1989.

IV. República, Rio de Janeiro, artistas atuantes no Rio de Janeiro

BARATA, Mário. "Século XIX. Transição e início do século XX". In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IWMS, 1983, v. 1, p. 377-451.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro: centro histórico – 1808-1998*. Rio de Janeiro: Dresdner/Anima, 1998.

COSTA, Angela Marques da & SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FRANCISCO, Nagib. *João Batista da Costa*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1984.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Curitiba: SEC, 1997.

LUDOLF, Dulce. *Rio histórico cultural*. Rio de Janeiro: Leitura, 1965.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo: 1843-1905*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSA, Ângelo Proença; MELLO JÚNIOR, Donato; PEIXOTO, Elza Ramos & SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

RUBENS, Carlos. *Vida e glória de Baptista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade de Belas Artes, 1947.

_____. *Vitor Meireles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e a criação cultural da Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

V. material iconográfico

A paisagem brasileira (1650-1976): coleções de sócios da Sociarte. São Paulo: Paço das Artes, 1980.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. "Fotografia no Brasil e modernidade". In: *Brasil: da Antropofagia à Brasília, 1920-1950*. São Paulo: Cosac Naify/MAB-Faap, 2002-3, p. 211-63.

História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas. 3.ed. São Paulo: IMS, 2002. (apostila)

Iconografia paulistana em coleções particulares. São Paulo: Sociarte/Museu da Casa Brasileira, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: IMS/Companhia das Letras, 1996.

VI. literatura, cidade, artes visuais

ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ALVES, Castro. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Poesias*. São Paulo: Três, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. 16.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, sem data.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, 3v.

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BILAC, Olavo. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GÓES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira: o Simbolismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. v. IV.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *"Tudo está tão bom, tão gostoso..." postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991. (Márioandrando, 2)

RAMOS, Péricles E. da S. *Panorama da poesia brasileira: Parnasianismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. v. III.

VII. Modernismo e São Paulo

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso. A Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

IGREJA, Francisco. *A semana regionalista de 1922*. São Paulo: Edicon, 1989.

MATTAR, Denise (org.). *No tempo dos modernistas: D. Olívia Guedes Penteado, a senhora das artes*. São Paulo: Faap, 2002.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa modernista*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Imesp, 2003.

VIII. obras sobre São Paulo em instituições paulistanas

A Pinacoteca do Município de São Paulo: coleção de arte da cidade. São Paulo: Safra, 2005.

- Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: PMSM/SMC/CCSP/DAP, 1996.
- AMARAL, Aracy (org.). *Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1988.
- BASTOS, Adélia Diniz Junqueira. *Lendas e tradições da família Junqueira (1816-1966)*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2.ed. São Paulo: IEB-USP, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu (cur.). *MAM inventário: catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Lemos, 2002.
- Coleção MAC collection*. São Paulo: Comuniquê, 2003.
- D'HORTA, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA, 1995.
- O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Safra, 2001.
- Operários na Paulista: MAC USP e artistas artesãos*. São Paulo: Sesi/MAC-USP, 2002.

IX. arquitetura em São Paulo, Ramos de Azevedo

- AZEVEDO, Ricardo Marques de. "Ideas de Ricardo Severo y la relacion con el academismo". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial/FCE, 1994, p. 249-58.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 1997.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério & MACHADO, Lucio Gomes. *Exposição Vila Penteados*. São Paulo: FAU-USP/SCCTESP, 1976.
- REIS Filho, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo: Fundação Bienal, 1997.
- _____. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2005.



Rua Direita. Arquivo do jornal O Estado de S. Paulo

Anexos

I - tópicos sobre São Paulo em textos de Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado e João do Rio

I- alguns tópicos sobre São Paulo em algumas obras de Mário de Andrade¹

	Tema	Poema/conto	Livro	p.	data
Artistas	Brecheret e o Monumento às Bandeiras	<i>Tietê</i>	Paulicéia desvairada	42	1922
Amigos de uma causa comum	Oswald de Andrade	<i>A caçada</i>	Paulicéia desvairada	51	1922
	Graça Aranha (Canaã)	<i>Tu</i>	Paulicéia desvairada	57	1922
	Gilda de Mello e Souza, Oneida Alvarenga, Tarsila do Amaral	<i>Lira Paulistana</i>	Lira Paulistana	293	1945
Atividades culturais	Bailados	<i>Paisagem nº 2</i>	Paulicéia desvairada	55	1922
Bairros e pontos elegantes	Rua São Bento	<i>Rua de São Bento</i>	Paulicéia desvairada	40	1922
	São Bento	<i>XIII – Seis horas lá em São Bento</i>	Losango cáqui	90	1926
	Anhangabaú [referência ao poema <i>Os sapos</i> de Manoel Bandeira apresentado na Semana de Arte Moderna]	<i>Anhangabaú</i>	Paulicéia desvairada	50	1922
	Jardim América	<i>Domingo</i>	Paulicéia desvairada	47	1922
	Trianon	<i>As enfiaturas do Ipiranga</i>	Paulicéia desvairada	73	1922
	Rua Barão de Itapetininga	<i>Lira Paulistana</i>	Lira Paulistana	294	1945
	Bairros Operários ou de classe média	Cambuci	<i>Noturno</i>	Paulicéia desvairada	53-4
Ipiranga	<i>Paisagem nº 2</i>	Paulicéia desvairada	55	1922	
Brás e Bom Retiro	<i>Colloque sentimental</i>	Paulicéia desvairada	60	1922	
Rua Tabatingüera	<i>X – Tabatingüera</i>	Losango cáqui	88-9	1926	
Rua das Palmerias	<i>Sambinha</i>	Clã do jabuti	132	1927	
Rua das Palmeiras	<i>Canto do mal de amor (1924)</i>	A costela do grão cão	239	?	
Rua Lopes Chaves	<i>I- Descobrimento: dois poemas acreanos</i>	Clã do jabuti	159	1927	
Praça da Sé	<i>Lira Paulistana</i>	Lira Paulistana	289	1945	
A Catedral de São Paulo (não fica pronta)	<i>Lira Paulistana</i>	Lira Paulistana	297	1945	

Clima	Neblina e chuva	<i>Paisagem n^o 3</i>	Paulicéia desvairada	59	1922
	Garoa do meu São Paulo	<i>Lira Paulistana</i>	Lira Paulistana	288	1945
Contradições culturais	Burguesia	<i>Ode ao burguês</i>	Paulicéia desvairada		1922
	Costureirinhas	<i>Tu</i>	Paulicéia desvairada		1922
	Costureirinhas	<i>Sambinha</i>	Clã do jabuti		1927
Costumes	Cortejos	<i>Os cortejos</i>	Paulicéia desvairada		1922
	Carnaval	<i>A caçada</i>	Paulicéia desvairada		1922
Sentimentos	“São Paulo! comoção da minha vida...”	<i>Inspiração</i>	Paulicéia desvairada	36	1922
	“Minha Londres das neblinas finas!”	<i>Paisagem n^o 1</i>	Paulicéia desvairada	43	1922
	“Amo todos os amores de São Paulo. . . do Brasil,”	<i>I – Meu coração estrela</i>	Losango cáqui	81	1926
	“São Paulo pela noite Meu espírito alerta Baila em festa a metrópole”	<i>Lira paulistana</i>	Lira paulistana	287	1945
	“Ruas do meu São Paulo Onde está o amor vivo, Onde está”	<i>Lira Paulistana</i>	Lira paulistana	289	1945

II- alguns tópicos sobre São Paulo nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado (1927)²

	Tema/ Local na cidade	Conto	p.
Brás	Rua Oriente	<i>Gaetaninho</i>	21
	Rua Brigadeiro Machado	<i>Amor e Sangue</i>	37
	Rua Piratininga	<i>Nacionalidade</i>	71
	Rua do Gasômetro	<i>Nacionalidade</i>	69
Bexiga	Nenhuma das narrativas do livro se passa nesse bairro		
Barra Funda	Rua Lopes de Oliveira/ Vila Margarida	<i>Carmela</i>	27
	Rua Albuquerque Lins	<i>Tiro-de-Guerra n^o 35</i>	31
	Rua Sousa Lima	<i>O monstro de rodas</i>	61

Santa Cecília	Atrás da Igreja de Santa Cecília; rua Dona Veridiana; Alameda Glette; rua das Palmeiras	<i>Carmela</i>	27-9
	Rua das Palmeiras	<i>Tiro-de-Guerra n.º 35</i>	32
Centro	Rua Barão de Itapetininga, praça da República, rua do Arouche	<i>Carmela</i>	25-6
	Largo do Arouche	<i>O monstro de rodas</i>	61
Outros pontos culturais	Jardim América	<i>Carmela</i>	28
	Higienópolis	<i>Notas biográficas do novo deputado</i>	56
	Avenida Angélica	<i>O monstro de rodas</i>	62
Assuntos	Carros, morte na periferia	<i>Gaetaninho</i>	21-3
	Crime passionai	<i>Amor e sangue</i>	37-9
	Futebol	<i>Corinthians (2) vs. Palestra (1)</i>	49-53
	Morte	<i>O monstro de rodas</i>	61-3
Localidades	Grupo Escolar da Barra Funda	<i>Tiro-de-Guerra n.º 35</i>	31
	Largo de Perdizes	<i>Tiro-de-Guerra n.º 35</i>	32
	Chaminés das fábricas	<i>Amor e sangue</i>	37
Pontos elegantes	Ao Chic Parisiense, São Paulo-Paris, Paris elegante (todas na Barão de Itapetininga)	<i>Carmela</i>	25
	Paulistano	<i>A sociedade</i>	42
	Casa São Nicolau	<i>Lisetta</i>	45
	Ginásio de São Bento/ São Paulo Clube	<i>Notas biográficas do novo deputado</i>	58-9
Tipos	Costureiras (Carmela e Bianca)	<i>Carmela</i>	25-9
	Homens de automóveis (“caixa-d’óculos)	<i>Carmela</i>	25-9
Contrastes econômicos	Aristocracia cafeeira e novos ricos imigrantes	<i>A sociedade</i>	41-4
	Crianças ricas e crianças pobres	<i>Lisetta</i>	45-7

III- alguns tópicos sobre São Paulo em crônicas e textos de João do Rio nas crônicas sobre São Paulo³

Rivalidades entre São Paulo e Rio de Janeiro

“Melhoramentos na capital de S. Paulo, tendo por fim meter o Rio de Janeiro num chinelo [...]”
Coluna Cinematographo 1, p. 19

Frases laudatórias sobre São Paulo

“[...] que passando por São Paulo tem-se a impressão de uma cidade européia, individual, característica, com alma própria e capaz de nos ensinar ainda uma porção de coisas desde a distribuição dos jornais até a arte de saber viver [...]”

[...] mas São Paulo é aristocrático, é fino, é intelectual [...]

[...] O povo é o povo de São Paulo – inconfundível em todo o Brasil, os velhos guardando aquela nobre franqueza dos antigos fazendeiros, os moços finos, nervosos, inteligentes [...]

[...] uma cidade moderna, uma vida européia [...]

[...] a capital artística do Brasil [...]

Coluna Cinematographo 1, p. 22

“[...] Aquele ar burnido, limpo, asseado, de cidade que não é brasileira [...]

[...] Amo São Paulo, porque é a cidade exemplo do Brasil, tudo quanto se devia fazer pela higiene, pela cultura, pelo progresso, pela civilização; amo São Paulo porque tem uma gente orgulhosa, consciente de seu valor, trabalhando, vencendo e impondo-se [...]

[...] Estimo o paulista. Vem dos bandeirantes, dos descobridores internos da América [...]

Coluna Cinematographo 3, p. 32

“Capital artística do Brasil! [...]

[...] O paulista tornou-se o homem que acha natural o seu próprio progresso [...]

[...] Três mil casas por ano, e nesse talvez quase o dobro [...]

Coluna imagino o Municipal amanhã, p. 38

“[...] O homem em São Paulo dominou a terra, cultivando-a. [...] Se o paulista antigo, o bandeirante, descobriu o interior do país, se todas as nossas grandes fases históricas são marcadas pelo paulista, o paulista de hoje ensinou ao resto do país toda a civilização, desde a introdução e o policiamento, até a necessidade de viajar e ter confiança no seu esforço.

[...] Esta cidade é uma das raras terras do Brasil em que todos trabalham, procuram prosperar o país e onde não se fala política em cada canto”

Em São Paulo, p. 44

“[...] São Paulo, capital, tem um crescimento regular de 3.000 prédios por ano [...]

o ar italiano de São Paulo é o das cidades do norte da península: Milão, Torino.

[...]

a São Paulo das grandes casas, dos bairros aristocráticos, das ruas de palácios às vezes habitados por uma só família, e dos bairros novos [...]

Em trem de luxo, p. 50-2

“[...] São Paulo é sempre o Civilizador

[...] a São Paulo, o Civilizador.”

O serviço florestal em São Paulo, p. 69 e 72

“A terra de São Paulo é o berço de todas as conquistas da nossa civilização de acampamento; é o teatro dos dramas da nossa energia; é o foco do ensinamento da nacionalidade. Daqui partiram os deflорadores das florestas, os cantadores de cidades nas bandeiras que levavam a audácia, a ambição e a coragem gigantesca contra um continente cheio de horrores. Aqui pela primeira vez o largo grito da Independência ecoou. Aqui surgiram os maiores fatores do país na conquista das idéias, na conquista do solo, na organização do Estado. A missão dessa terra é guiar as suas irmãs. [...] Revelou um mundo, cristalizou uma raça, fez as leis, organizou ou governou. [...] Este mosteiro de São Paulo na sua rota civilizadora.”

Oração à mocidade, p. 77

“[...] Um povo que trabalha e parece não pensar em crises porque reage contra todos os abalos com coragem e com saúde.”

No Automóvel Club, p. 89

“[...] Em São Paulo, há equilíbrio, há bom senso e homens que sabem o que querem [...]”

O exemplo de São Paulo, p. 146

“Quantos vão a São Paulo pela primeira vez têm uma grande impressão – a impressão da capital de uma república diversíssima do resto do Brasil [...] São Paulo, tendo mil e uma diversões, dia e noite, a gozar uma temperatura ideal num luxo de capital brilhante e mundana [...]”

São Paulo, estação de verão, p. 153-4

“[...] São Paulo, a essa colina sagrada de onde partiu a civilização do Brasil e que em trinta anos de República sextuplicou a sua população [...]”

São Paulo, tão patriota e tão bairrista [...]”

Ao senador Alfredo Ellis, p. 169

Personalidades políticas

Freitas Valle

Freitas Valle, o Magnífico – mestre e senhor!, p. 137-41

Cardoso de Almeida

O exemplo de São Paulo, p. 145-50; **Cardoso de Almeida – Em São Paulo**, p. 161-2; **Cardoso de Almeida – Em São Paulo**, p. 175-6

Altino Arantes

Altino Arantes – Em São Paulo, p. 157-8

Washington Luiz

Sr. Washington Luís – Em São Paulo, p. 165-6; **Dr. Washington Luís – Em São Paulo**, p. 179-80

Alfredo Ellis

Ao senador Alfredo Ellis, p. 169-71

Personalidades

Ramos de Azevedo

Coluna Cinematographo 3, p. 32; **Como imagino o Municipal amanhã**, p. 39

Estudantes do Largo São Francisco

“Os estudantes a São Paulo emprestam o triunfo da alegria moça, dando às confeitarias e aos *bonds* a nota da Academia que lá é como a mola da Universidade”

Coluna Cinematographo 1, p. 22

Logradouros

Jardim da Luz

Coluna Cinematographo 3, p. 31

Teatro Municipal e Viaduto do Chá

Coluna Cinematographo 3, p. 32

“O povo paulista inaugura amanhã o seu grande teatro [Teatro Municipal]”

Como imagino o Municipal amanhã, p. 37

Automóvel Club

Em trem de luxo, p. 51

Jardim da infância e Escola Normal
Impressões de São Paulo – a força pública, p. 60

Horto Florestal
O serviço florestal de São Paulo, p. 67

Automóvel Club
“O Automóvel Club é de certo dos *cercles fermés* do Brasil o mais elegante e o mais ilustre. Os grandes nomes de São Paulo dão-lhe o renome aristocrático.”
No Automóvel Club, p. 87

Rotisserie Sportman
São Paulo, estação de verão, p. 153

Diversos
“Mas o que decerto já se plasmou no tipo paulista foi a beleza italiana”
Em trem de luxo, p. 54

Notas

¹ Para a realização desta tabela comparativa foi utilizada a seguinte publicação: ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvaivada a Café* (Poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, sem data.

² Para a realização desta tabela comparativa foi utilizada a seguinte publicação: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda/ Laranja da China*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

³ Foi utilizada como publicação de referência: SCHAPOCHINIK, Nelson. *João do Rio: um dândi na Cafelândia*. São Paulo: Boitempo, 2004.

II

**DECRETO Nº 2.234
de 22 de Abril de 1.912**

Cria o Pensionato Artístico de São Paulo e dá-lhe regulamento

O Presidente do Estado de São Paulo, usando da atribuição que lhe confere a Constituição do Estado, artigo 38, § 2º, resolve criar o «Pensionato Artístico do Estado de S. Paulo» e dar-lhe o regulamento que com este baixa, assinado pelo Dr. Altino Arantes, secretário do Estado dos Negócios do Interior.

Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 22 de Abril de 1912.

M. J. ALBUQUERQUE LINS
ALTINO ARANTES

**REGULAMENTO
DO
Pensionato Artístico do Estado de São Paulo**

**TÍTULO I
DO PENSIONATO**

Artigo 1 – O Estado de São Paulo manterá, em centros artísticos da Europa, na qualidade de seus pensionistas ou subvencionados, moços paulistas dos que maior vocação artística houverem demonstrado para o estudo da pintura, da escultura, da música ou do canto.

Artigo 2 – O número dos pensionistas do Estado será regulado segundo as verbas orçamentárias destinadas ao custeio do «Pensionato Artístico», ficando-lhes em todo caso assegurado o prazo de que trata o artigo seguinte.

Artigo 3 – A pensão será concedida pelo prazo de cinco anos, e será mantida, dentro desse prazo, enquanto o pensionista cumprir os seus deveres, revelando aproveitamento real.

Artigo 4 – Dentro do prazo do artigo 3 ou terminado ele, voltará o pensionista ao Estado, onde fará demonstração pública das suas qualidades e dos seus progressos artísticos, sendo-lhe concedido, se houver revelado dotes excepcionais, mais um ou dois anos de pensionato no estrangeiro, com a faculdade de, livremente, percorrer as várias capitais do mundo, para aperfeiçoamento da sua cultura.

Artigo 5 – Aos atuais pensionistas do Estado fica assegurada a sua permanência na Europa até se completar o prazo fixado pelo artigo 3, conforme as condições nele exaradas e a contar do início do respectivo pensionato, ficando-lhes igualmente salvas as regalias do artigo 4.

**TÍTULO II
DAS PENSÕES**

Artigo 6 – As pensões serão a qualquer tempo concedidas pelo Secretário do Interior, ouvida a «Comissão Fiscal do Pensionato Artístico», de que trata o Título IV.

Artigo 7 – A contar da data do presente Regulamento, as pensões concedidas serão de 500 francos mensais para cada pensionista, pagáveis no lugar da residência e por mês vencido.

Artigo 8 – O pensionista receberá, ao partir, passagem de ida, em 1ª classe, para a cidade a que se destinar, além de uma jóia de quinhentos francos, destinada às despesas da primeira instalação.

Artigo 9 – Terminado o prazo regulamentar, ou interrompido este, seja qual for o motivo dessa interrupção, receberá o pensionista passagem em 1ª classe, para se transportar a São Paulo.

**TÍTULO III
DOS PENSIONISTAS**

Artigo 10 – O candidato ao «Pensionato Artístico» deverá provar, perante a Comissão Fiscal:

- a) ser paulista;
- b) ter completado 12 anos de idade e ter menos de 25;
- c) ter decidida vocação para a carreira artística.

§ 1.º – A prova dos dois primeiros requisitos será feita com a exibição de certidão do Registro Civil ou documento equivalente.

§ 2.º – A prova do terceiro requisito será feita com a apresentação de desenhos, cópias e trabalhos originais, em se tratando de artes plásticas, e com uma ou mais audições, em se tratando de música ou canto.

Artigo 11 – Observado o disposto no artigo antecedente, a Comissão Fiscal proporá ao Governo o candidato habilitado, declarando se o foi ou não por unanimidade de votos, para que se aplique ao caso o dispositivo do artigo 21.

Artigo 12 – Iniciado o regime do «Pensionato Artístico», a pensão será ininterruptamente paga enquanto o contrário não propuser a Comissão Fiscal ao Secretário do Interior, que resolverá em definitiva.

§ único. – Entender-se-á o silêncio da Comissão como tácita afirmação de que as pensões devem ser mantidas.

Artigo 13 – Ao pensionista que não cumprir os seus deveres será, mediante proposta da Comissão Fiscal, suspensa a pensão do Estado, continuando suspensa até que apresente as razões justificativas da sua omissão.

§ único. – O Secretário do Interior, conhecendo da defesa do pensionista, resolverá sobre a sua continuação no Pensionato ou sobre a sua exclusão, caso em que mandará por a sua disposição os meios do artigo 9.

Artigo 14 – O pensionista não poderá retirar-se por espaço maior de 15 dias do lugar que lhe for determinado para residência e estudo, sem autorização do Secretário do Interior, com audiência da Comissão Fiscal.

Artigo 15 – O pensionista de pintura ou escultura deverá enviar, a começar do segundo ano de pensionato e dentro do respectivo prazo, em períodos sucessivos :

- a) três academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo;
- b) seis academias pintadas e três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico;
- c) duas cópias de obras célebres;
- d) a execução do esboço escolhido de entre aqueles mencionados na letra b;
- e) um trabalho original para a Pinacoteca do Estado, terminado o seu quinto ano

de estudos.

Artigo 16 – O pensionista de música instrumental ou de canto deverá:

a) remeter, anualmente, atestados dos seus professores dizendo sobre frequência, aplicação e aproveitamento;

b) encaminhar as declarações que obtiver dos representantes oficiais da União Federal ou do Estado a respeito do seu procedimento na sociedade e na escola;

c) enviar ao Conservatório de São Paulo, se os tiver, trabalhos de composição, para que, examinados e aprovados, sejam entregues ao domínio publico;

d) fazer-se ouvir, quando o seu estado de adiantamento o permita, em concertos públicos, e mandar as apreciações externadas pelos órgãos de publicidade do lugar.

Artigo 17 – Os atuais pensionistas do Estado darão conta dos seus estudos à Comissão Fiscal, juntando atestados dos seus professores e certificados das referencias e recompensas obtidas em razão dos seus esforços.

§ único. – Diante dos atestados, certificados e quaisquer outras informações que lhe cheguem, a Comissão Fiscal, tendo em vista o tempo do pensionato e o adiantamento revelado, classificará os diversos pensionistas, para o efeito de atestar quais as exigências que devem satisfazer para cumprimento dos artigos 15 e 16.

TÍTULO IV DA FISCALIZAÇÃO

Artigo 18 – Fica constituída a «Comissão Fiscal do Pensionato Artístico, que se comporá de três membros nomeados pelo secretário do Interior para servirem durante quatro anos, podendo o seu mandato ser renovado.

§ único.– A Comissão servirá gratuitamente, facultando-se-lhe, todavia, requisitar da Secretaria do Interior um funcionário para auxiliar os seus trabalhos.

Artigo 19 – Compete à Comissão Fiscal do «Pensionato Artístico»:

§ 1.º – Propor ao secretário do Interior a concessão de novas pensões;

§ 2.º – Dizer, quando consultada, sobre a continuação ou a interrupção das pensões já concedidas;

§ 3.º – Designar os lugares de residência e estudo para pensionistas do Estado, fiscalizando-os por todos os meios ao seu alcance;

§ 4.º – Organizar exposições artísticas e audições musicais, para apresentação dos pensionistas, quando assim o determinar o Secretário do Interior, bem como para julgamento dos progressos dos pensionistas tornados ao Estado;

§ 5.º – Lembrar, em suma, tudo quanto possa interessar aos elevados intuitos do «Pensionato Artístico».

Artigo 20 – A Comissão Fiscal do «Pensionato Artístico» reunir-se-á quando for necessário, mediante convite de um dos seus membros, ou sempre que convocada pelo Secretário do Interior, caso em que presidirá este aos seus trabalhos.





Artigo 21 – O secretário do Interior adotará as deliberações unânimes da Comissão Fiscal; e decidirá com o seu alvitre, quando entre os membros dela houver discordância insanável.

Artigo 22 – O presente regulamento entrará em vigor na data, de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

São Paulo, secretaria de Estado dos Negócios do Interior, aos 22 de Abril de 1.912.

ALTINO ARANTES

III - Obras doadas à Pinacoteca do Estado de São Paulo por intermédio do Pensionato Artístico e outras obras dos mesmos artistas presentes no acervo da instituição

Pensionista	Obras	Outras obras no acervo da Pinacoteca do Estado
Alípio Dutra (1912)	Nenhuma obra localizada  <i>Les Glaneuses</i> , 1928	<i>Hospital Saint-Jean (Bruges)</i> , sem data [nº 1234 – aquisição governo do estado de São Paulo, 1946] <i>Ponte (Bruges)</i> , 1924 [nº 1368 – doação família Azevedo Marques, 1949] <i>Touceiras de bambu</i> , 1916 [nº registro 1370 – doação família Azevedo Marques, 1949] <i>Igreja Moret-sur-Loing (Arredores de Paris)</i> , sem data [nº registro 1369 – doação família Azevedo Marques, 1949]
Anita Malfatti (1923)	<i>Tropical</i> , 1917 [nº 165 – doação Anita Malfatti, 1929] <i>Mulheres de Alger</i> , 1928 (cópia da obra original de Eugene Delacroix, <i>Femmes d'Alger</i>) [nº 166 – doação Anita Malfatti, 1929] <i>Les Glaneuses</i> , 1928 (cópia da obra original de F. Millet) [nº 167 – doação Anita Malfatti, 1929]	<i>Praia do Gonzaguinha, São Vicente</i> , 1942-5 [nº 2361 – aquisição governo do estado de São Paulo, 1969]
Diógenes Campos Ayres ¹ (1909)	<i>Matin d'Automne</i> , 1913 [nº 128 – sem informação de procedência, 1914] ² <i>Nenúfares – Bois de Bologne</i> , 1913 [nº 129 – sem informação de procedência, 1914]	Estudos acadêmicos: 4 desenhos a carvão <i>Estudo acadêmico</i> , 1910 [nº 1448 – doação Paulina Cruz Ayres, 1952] <i>Estudo acadêmico</i> , sem data [nº 1449 – doação Paulina Cruz Ayres, 1952] <i>Estudo acadêmico</i> , 1910 [nº 1450 – doação Paulina Cruz Ayres, 1952] <i>Estudo acadêmico</i> , 1910 [nº 1451 – doação Paulina Cruz Ayres, 1952] <i>Arrozal</i> , 1944 [nº 1452 – aquisição governo do estado de São Paulo, 1952]
	 <i>Estudo de nu</i> , sem data	
Mário Villares Barbosa (1912)	<i>Mendigo</i> , 1916 (cópia de original de Murillo) ³ <i>Estudo de nu</i> , sem data [nº 19 – sem informação de procedência, 1911]	13 pinturas a óleo nºs de registro 1329 a 1341 – doação família Azevedo Marques, 1949 nº de registro 3229 – doação de Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984
Dario Villares Barbosa (1912)	<i>Interior bretão</i> , 1906 [nº 15 – sem informação de procedência, 1911] <i>Espanhola</i> , sem data [nº 16 – sem informação de procedência, 1911] <i>Estudo de nu</i> , sem data [nº 17 – sem informação de procedência, 1911]	264 pinturas a óleo nº de registro 18 – aquisição governo do estado de São Paulo, 1936 nºs de registro 1307 a 1328 – doação família Azevedo Marques, 1949 nºs de registro 1486 a 1722 – doação espólio Dario Villares Barbosa, 1956 nº de registro 1890 – transferência do Serviço de Fiscalização Artística nº de registro 4962 – doação Ruy Brasil Alves, 1999
	 <i>Estudo de nu</i> , sem data	
Francisco Leopoldo e Silva (1912)	<i>Sapho</i> , sem data, mármore [nº 152 – sem informação de procedência, 1920] <i>Menina e moça</i> , sem data, mármore [nº 153 – sem informação de procedência, 1920] ⁴	<i>Testa di dona</i> , sem data, bronze [nº 5903 – doação Associação dos Amigos da Pinacoteca, 2003]
		 <i>Menina e moça</i> , sem data

Helena Pereira da Silva (1914)
Preparando conservas, 1914 (cópia)
[nº 133 – sem informação de procedência, 1920]
Mulher dormindo, 1914 (cópia de Chaplain)
[nº 134 – sem informação de procedência, 1914]

José Monteiro França⁵ (1912)
Ressonando, 1906
[nº 26 – sem informação de procedência, 1920]⁶
O beijo da fonte, sem data
[nº 60 – doação (desconhecido), 1912]⁷
Estudo – cabeça, 1920 [nº 1277 – aquisição GESP, 1947]

José Wash Rodrigues (1913)
Vieille Cour, 1913 [nº 138 – transferência da Secretaria do Interior, 1916]

Sem título [flores], 1938 [nº 2570 – sem informação de procedência, 1975]

Taboão da Serra, sem data [nº 2897 – doação família Pirajá da Silva, 1977]
Sem título [menino], sem data [nº 2898 – doação família Pirajá da Silva, 1977]
Cabeça de negro, sem data [nº 4928 – doação Ruy Brasil Alves, 1999]
Trecho do rio Tietê, sem data [nº 5002 – doação Associação dos Amigos da Pinacoteca, 2000]

Paisagem de Minas, 1932 [nº 2899 – doação família Pirajá da Silva, 1977]
Jardim de Luxemburgo, 1911 [nº 2897 – família Pirajá da Silva, 1977]
Antiga várzea do Carmo, 1917 [nº 3997 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Figurinos para a peça “Noite de São Paulo”, sem data [c. 1937] [nº 3998 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Casas modestas, 1918 [nº 3998 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Retrato de Lucilla Cerqueira César Mesquita, 1917 [nº 4000 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Rua da Imperatriz (hoje rua XV de Novembro) São Paulo, 1917 [nº 4001 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Cenário para a peça “Noite de São Paulo”, 1937 [nº 4002 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Figurino para a peça “Noite de São Paulo”, [c. 1937] [nº 4003 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Detrás da casa da fazenda de Louveira, 1925 [nº 4004 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Frente da casa da fazenda de Louveira, 1925 [nº 4005 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Antiga Sé de São Paulo, 1917 [nº 4006 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]

Marcelino Velez (1914)
Primeiro amor, 1912, gesso [nº 61 – doação de Marcelino Vélez, 1912]

Oswaldo Pinheiro (1913)
Saint Germain L’Auxerois, sem data
[nº 909 – doação José M. Pinheiro Júnior, 1937]



Saint Germain L’Auxerois, sem data

Rue de la Paix, sem data [nº 3206 – doação Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984]
Boulevard de Paris, sem data [nº 3207 – doação legado Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984]
Lavadeiras, sem data [nº 3208 – doação legado Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984]

Paulo do Valle Júnior (1912)
Busto de padre, sem data
[nº 127 – sem informação de procedência, 1914]



Busto de padre, sem data

Retrato de Almeida Júnior, 1940 [nº 1279 – transferência MP, 1947]
Estudo de cabeça, 1910 [nº 1279 – aquisição Governo do Estado de São Paulo, 1947]
Velho moinho (paisagem européia), 1917 [nº 1431 – doação família Azevedo Marques, 1949]
Sobrado colonial, 1926 [nº 3935 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]

**Paulo Vergueiro
Lopes de Leão**
(1913)

Alvorada de ataque, sem data [nº 149 – sem informação de procedência, 1920]
Retrato de J. B. Morrone, sem data (cópia de original de Ingnot) [nº 150 – sem informação 1947]
Manhã de outono (Bruges), Bélgica, sem data
Federico da Montefeltro (cópia de obra homônima de Piero della Francesca), 1917 [nº 151 – sem informação de procedência, 1920]
Esperando as estrelas, 1919
[nº 154 – sem informação de procedência, 1920]

Túlio Mugnaini
(1920)



La Bohémienne, cópia⁸
Jeune fille au chapeau vert (A moça do chapéu verde), 1922 [nº 158 – doação Túlio Mugnaini, 1926]
La rue du Midi (S. Jean de Luz), 1925
[nº 159 – doação Túlio Mugnaini, 1926]
Outono, 1925 [nº 159 – doação Túlio Mugnaini, 1928]

Jeune fille au chapeau vert, 1922

Victor Brecheret
(1921)

[*La Madeleine aux parfums*] *La Porteuse de Parfum (A carregadora de perfume)*, 1923-4, gesso dourado
[nº 161 – doação Victor Brecheret, 1927]



La Porteuse de Parfum, 1923-4

**Aldovrando
Casabona**
(1920 ou 1921)

Nenhuma obra localizada

Pereira Barreto
(escultor) (1922)

Nenhuma obra localizada

Gastão Worms
(1928)

Nu [sentado], sem data [nº 170 – doação Gastão Worms, por intermédio do Conselho de Orientação Artística, 1934]

Inverno em Munique, 1922 [nº 173 – sem informação de procedência, 1932]
Margem do Escalda – Antuérpia, 1922 [nº 1270 – sem informação de procedência, de procedência, 1920]

[nº 1409 – doação família Azevedo Marques, 1947]
Dia de sol, 1921 [nº 3209 – doação legado Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984]
Rochedo, 1927 [nº 3210 – doação legado Francisco de Paula Ramos de Azevedo Filho, 1984]
Pirapora, 1912 [nº 3209 – doação Associação dos Amigos da Pinacoteca, 2000]-

S. Jean de Luz (França), 1925 [nº 1748 – doação Sophia Dumont Villares da Silveira, 1956]
Paisagem (Ciboure), 1925 [nº 1749 – doação Sophia Dumont Villares da Silveira, 1956]
Convento de Taubaté, 1926 [nº 3933 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Retrato (menina de chapeuzinho), 1916 [nº 4694 - doação Carlos Alberto Cerqueira Lemos, 1999]

Sem título (torso), 1930, bronze [nº 2350 – aquisição do governo do estado de São Paulo, 1969]
Sem título (tocadora de guitarra), 1923, bronze [nº 2351 – aquisição do governo do estado de São Paulo, 1969]
Deusa da primavera, 1938-9, granito [nº 2421 – aquisição do governo do estado de São Paulo, 1970]
Torso de índia, 1930, terracota [nº 3940 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Fauno, 1930, bronze [nº 3941 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Cabeça de mulher, 1930, terracota [nº 3942 – doação espólio Alfredo Mesquita, 1994]
Doutor Celestino Bourrol, sem data, bronze [nº 4266 – doação José Carlos Ribeiro de Almeida, 1995]
Barca (templo de minha raça), 1921, bronze [nº 4637 – doação Banco Safra, 1998]
Carregadora de perfume, 1923/1998, bronze [nº 4636 – protocolo de intenções PESP, MNBA, Banco Safra, 1998]
Fauno, sem data, bronze [nº 4766 – doação Orlando Martinez, 1999]
Auto-retrato, 1940, bronze [nº 6337 – doação Sandra Brecheret Pelegrini, 2005]



Nu [sentado], sem data

Nu, sem data [nº 152 – doação Fernando F. Worms, 1996]

Notas

¹ Diógenes Campos Ayres participa do Pensionato Artístico em sua primeira fase, antes da regulamentação pelo decreto de 1912; porém, as doações para a Pinacoteca só ocorrem em 1914; daí ter sido colocado junto com o grupo.

² Segundo a revista *A Cigarra*, a obra foi adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo de Diógenes Campos Ayres, pensionista do Estado na Europa, para figurar na Pinacoteca. Aparece com o título *Paisagem de outono*. *A Cigarra* (7): 18, julho de 1914.

³ Datada de 1916, essa cópia de Murillo, realizada para cumprir o regulamento do Pensionato, foi emprestada ao Palácio da Justiça em 26 de novembro de 1958 (Processo GE 15115/58) e, após ser devolvida à Pinacoteca, foi transferida em caráter definitivo para o Comando Geral da Polícia Militar de São Paulo em 15 de fevereiro de 1989, conforme o Processo 03427/88. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁴ Segundo depoimento de Aracy Amaral, há uma versão reduzida de *Menina e moça* no Museu de Arte de São Paulo, com largura de 94 cm, doada por Altino Arantes àquela instituição (Depoimento de Aracy Amaral depositado na Documentação Artística da Pinacoteca, sem data). No Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: arte do Brasil e demais coleções, consta a seguinte informação: *Nu feminino deitado*, mármore (*tuttotondo*), comprimento de 94 cm. Nº de registro museológico: 656. Doado pelo autor. (Masp, 1998: 180).

⁵ Segundo os estudos da pesquisadora Ruth Tarasantchi, José Monteiro França participou de uma primeira etapa do Pensionato Artístico, assim como Pedro Alexandrino, sendo a subvenção oferecida pelo então presidente do estado, Jorge Tibiriçá em 1906, partindo o artista para a Europa no ano seguinte, onde permanece até 1912 (Tarasantchi, 2002: 264).

⁶ Ainda segundo Ruth Tarasantchi, essa obra foi doada pelo artista à Pinacoteca do Estado por ocasião de sua primeira exposição individual na cidade de São Paulo, em novembro daquele ano (Tarasantchi, 2002: 264), na Fotografia Valério Vieira, na rua XV de Novembro.

⁷ Adquirida pelo governo do estado de São Paulo, quando o artista, no retorno da Europa, realizou mostra na casa Edison, na rua São Bento (Tarasantchi, 2002: 264).

⁸ Cópia de Frans Hals doada à Pinacoteca, foi emprestada ao Palácio do Governo do Estado em 22 de dezembro de 1956. Devolvida em 11 de setembro de 1980; transferida para o Comando Geral da Polícia Militar de São Paulo em 15 de fevereiro de 1989, conforme Processo 03427/88. Documentação artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

IV

Lei nº 1.271, de 21 de novembro 1.911

DISPÕE SOBRE A ORGANIZAÇÃO DA PINACOTECA 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 1º - A Pinacoteca do Estado é destinada a receber quaisquer obras de arte, de autores nacionais e estrangeiros, que serão cuidadosamente conservadas para a exposição permanente ao público.

Artigo 2º - Os orçamentos anuais do estado consignarão as necessárias verbas para custeio da Pinacoteca, bem como para aquisição de novos trabalhos, baseada esta exclusivamente no valor artístico dos mesmos.

Parágrafo único. Os quadros oferecidos à aquisição do governo deverão ser primeiramente expostos ao público.

Artigo 3º - As salas da Pinacoteca ficarão sob a responsabilidade imediata de um conservador, com os vencimentos anuais de três contos e seiscentos mil réis (3:600\$00) e a ininterrupta fiscalização de dois guardas, com os vencimentos de dois contos e quatrocentos mil réis anuais (2:400\$00) para cada um.

Artigo 4º - A Pinacoteca será franqueada à visita gratuita diariamente (inclusive aos domingos e feriados, de 1 às 5 horas da tarde), das 11 horas da manhã às 5 horas da tarde, salvo às terças-feiras, destinadas exclusivamente à lavagem asséptica das salas e ao alimpamento rigoroso dos objetos de arte, e aos sábados, em que o ingresso custará um mil réis (1\$000) para cada visitante.

Artigo 5º - Às segundas-feiras, quartas-feiras e sextas-feiras das 11 horas da manhã à 1 hora da tarde, fica facultado aos artistas e amadores copiar quaisquer dos quadros das galerias, uma vez que respeitem as observações do pessoal de guarda e se sujeitem às disposições do regimento interno que o Governo expedir.

Parágrafo único. Os interessados deverão, entretanto, trabalhar de forma a não prejudicar a vista pública.

Artigo 6º - Às quintas-feiras, também das 11 horas da manhã à 1 hora da tarde, e aos domingos, da 1 às 3 horas, será reservado o ingresso para os estabelecimentos de ensino, públicos e particulares do Estado, cujos alunos poderão comparecer incorporados sendo permitidas explicações em voz alta por parte dos professores que os acompanham.

Artigo 7º - O Governo fornecerá o costume a ser usado em serviço, pelo pessoal da Pinacoteca.

Artigo 8º - Esta Lei entrará em vigor na data da sua publicação, abrindo-se os necessários créditos para se lhe dar execução.

Artigo 9º - Revogam-se as disposições em contrário.

O Secretário de Estado dos Negócios do Interior, assim a faça executar.

Palácio do Governo do Estado de São Paulo, em 21 de novembro de 1.911. - M.J.

ALBUQUERQUE LINS. - Carlos Guimarães.

Publicada na secretaria de Estado dos Negócios do Interior, em 21 de Novembro de 1.911. - O diretor-geral, Álvaro de Toledo.

V

Relação de obras doadas pela família Azevedo Marques disposição das obras na residência a partir do material localizado¹

Salas de visitas

1

León Bonat

Cabeça de mulher

1340



2

Genaro Befani

Peixeiras holandesas

1342



3

Constand Léon Duval

Paisagem com pescador

1373



4

Constand Léon Duval

Paisagem

1357



5

Paul Michel Dupuy

Em casa da irmã

1361



6

Paul Michel Dupuy

Em casa da irmã

1367



7

Paul Michel Dupuy

Parque Monceau

1362



8

Paul Michel Dupuy

Mulher de vestido azul [Esquisse de la femme au perroquet]

1363



9

Constand Duval

Coteret (cidade)

1374



10

Humbert-Denis Etcheverry

Retrato

1377



11

Dario Barbosa

Retrato [Cabeça] de velho

1311



12

A. Feterpan

Efeito de luar

1428



13

Luiz Gallet (Atribuído)

Última nota



14

João Batista da Costa

Gruta azul

1358



15

Dario Barbosa

Lavadeiras do Porto

1322



16

Lucília Fraga

Rosas

1384

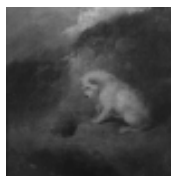


17

Autor desconhecido

Cãozinho atento

1405



18

Dario Barbosa

Chateau de Versailles

1321



19

Louis Beroud

Porta do Louvre

Obra não localizada

20

Alípio Dutra
Ponte (Bruges da morte)
1368



21

Alípio Dutra *Igreja*
Igreja Moret-sur-Loing (arredores de Paris)
1369



22

Mário Barbosa
Jardim de Luxemburgo
1331



23

Dario Barbosa
Rua de Sevilha
1324



24

Lucília Fraga
Marinha (São Vicente)
1385



25

Maurice Grün
Feira
1390



26

Autor desconhecido – sem assinatura
Retrato de moça (medalha em porcelana)
1404



27

Félix Saturnin Brissot de Warville
Os carneiros
1433



28

W.I.
MarcoMarco (Viterbo)
1432



29

Henri Biva
Paisagem
1347



30

Ricard Renet (com pequeno furo)

Entregadores de leite

Obra não localizada

31

Hugty Stand – Hugues Stanton

Paisagem (Inglaterra)

Obra não localizada

32

Olivieri

São Giovanni e Paolo (Ospitale) Veneza, 1926

1419



33

Dario Barbosa

Marinha (Trainville)

1326



34

Lopes de Leão

Paisagem

35

Edouard Cuategi

Efeito de luz

1357



36

Paul Eugène Mengin

Mignon (bronze com pedestal de mármore e bronze)

1413

37

Auguste Moreau

Nu (escultura com pedestal em bronze e mármore)

1414

Escritório

38

Quinquela Martin

A Boca (Buenos Aires)

1412



39

Navarro da Costa

Porto de Leixões

1359



40

Peixoto

Monumento do Ipiranga

1421



41

Autor desconhecido – sem assinatura

Mexicanos

1406



42

Lasar Segall

Menino

1427



43

Almeida Júnior

Cascata do Votorantim

1304



44

Antônio Parreiras

Dia de mormaço

1420



45

Oswald Grill]

Retrato da Senhora J. M. Azevedo Marques

1389



46

Bror Kronstrand

Retrato da Senhora J. M. Azevedo Marques

1408



47

Mário Barbosa

Feira

1334



48

Mário Barbosa

Interior bretão

1330



49

Antoine Calbet

Nu

1354



50

A. Castanheda

Marinha

1352



51

Paul Cesar Heleu

Moça com chapéu

1392



52

Rembrandt

Figura

1425



53

Renée Davids

Fisionomias infantis

1360



54

Paul Michel Dupuy

Retrato da Senhora J. M. Azevedo Marques

1365



55

Gabriel-Marie Biessy

Retrato do Dr. J. M. Azevedo Marques

1345



56

Adrien H. Van Emelen

Academia de Direito

1376



57

Francisco Romano Guillemin

Paisagem

1391

58

Mário Barbosa
Estudo de academia
1333



59

Mário Barbosa
Barraca de feira
1340

60

Ferdinand Lugerth
Despedida de cavaleiro (terracota)
1410

Hall

61

Dario Barbosa
Barcos a vela
1316



62

Dario Barbosa
Córsega
1314



63

Dario Barbosa
Marrocos
1308



64

Dario Barbosa
Outono (Versailles)
1313



65

Dario Barbosa
Veneza (Igreja da Salute)

66

Mário Barbosa
Rua de Sevilha
1317



67

Dario Barbosa
Jardim de Luxemburgo
1312

68

Dario Barbosa
Casa do autor (Paris)
1309



69

Mário Barbosa
Estudo
1329



70

Santi Corsi
Galeria Pitti
1356



71

Constand Duval
Luxemburgo
Obra não localizada

72

Constand Duval
Biombo (com três folhas, contendo três telas com rosas)
Obra não localizada

73

Mário Barbosa
Uma ponte em Portugal
1337



74

Dario Barbosa
Parque Monceau
1307



75

Pierre Calmettes
Interior
1355



76

Constand Duval
Paisagem - Bagatelle
1372



77

Anna Morstadt
Cavalos árabes
1416



78

Ferdinand Ogê

Um gato em descanso

1418



79

Alípio Dutra

Toceiras de bambus

1370



80

Paulo do Valle Júnior

Moinho velho

1431



81

Dario Barbosa

Pássaro africano

1319



82

Lucília Fraga

Prímulas

1387



83

A. Moriani

Cabeça de pescador sorrento (aquarela)

1415

84

Humberto Cacciarelli

Vila Falconiéri

1351



85

Humberto Cacciarelli

Fórum Romano

1350

86

Van Hier

Paisagem (miniatura)

1393



87

Van Hier

Descampado (miniatura)

1394



88

Van Hier

Marinha (miniatura)

1395



89

Van Hier

Tempestade (miniatura)

1396



90

Theodore Feucht

Arredores de Paris

1378



91

Theodore Feucht

Arredores de Paris

1379



92

Th. Feucht [Theodore Feucht]

Arredores de Paris

1380



93

Theodore Feucht

Arredores de Paris

1381



94

Theodore Feucht

Arredores de Paris

1382



95

Dario Barbosa

Parreiras (Portugal)

1327



96

Mário Barbosa

Apreciando os barcos

1339



97

Dario Barbosa

Feira

1323



98

Dario Barbosa

Fonte de Neptuno (Versailles)

1325



99

Dario Barbosa

Mancha (Represa de Santo Amaro)

1328



100

Dario Barbosa

Versailles (Fonte)

1315



101

Ferdinand Ogê

Um gato (de pé)

1417



102

Marc Picard

Acariciando a cabritinha (porcelana)

1422



103

Mário Barbosa

Mancha (Represa de Santo Amaro)

1341



104

Dario Barbosa

Estátua (Versailles)

1318



Sala de jantar

105

Paul-Michel Dupuy

Praia de Biarritz

1364



106

Paul-Michel Dupuy

Natureza-morta

1366



107

José Ferraz de Almeida Júnior

Marinha

1305



108

Pedro Alexandrino

Natureza-morta

1349



109

Autor desconhecido (sem assinatura)

Capitolium Romanum (prato de terracota)

Obra não localizada

110

Pablo Salinas

Toureiro

1426



111

Etienne Tournés

Aspargos

1429

112

Etienne Tournés

Peixes vermelhos

1430



113

G. Bienvêtu

Rosas

1344

114

Lucília Fraga

Flores amarelas

1386



115

Souza Pinto

Outono

1423

116

René-Louis Chretien

Natureza-morta

1353



117

Mário Barbosa

Chapéu de sol vermelho

1338



118

Mário Barbosa

Igreja de Sacre Coeur

1332



119

Lucília Fraga

Rosas

1383



120

Dario Barbosa

Mulher com galo



121

Dario Barbosa

Liceu Pasteur

1320



122

Mário Barbosa

A nossa casa

123

Lucílio de Albuquerque

Paisagem

1306



124

Gabriel Marie Biessy

A nossa casa

1346

125

N. Klinkenberg

Ponte (porcelana)

1407

126

Paul Madeline

Aquarela

1411



127

Autor desconhecido (sem assinatura)

Os namorados (prato de terracota)

Obra não localizada

128

Autor desconhecido (sem assinatura)

O violeiro (prato de terracota)

Obra não localizada

129

Autor desconhecido (sem assinatura)

Galeria Vitor Emanuele – Mengoni – Milano (prato de terracota)

Obra não localizada

130

Autor desconhecido (sem assinatura)

Milano – Plaza del Duomo (prato de terracota)

Obra não localizada

Nota

¹ Relação depositada no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Rua Direita. Arquivo do jornal O Estado de S. Paulo

Lord

Índice onomástico

A

A Capital 19, 20, 25, 31, 32, 37, 43, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 61, 62, 68, 73, 74, 79, 80, 90, 93, 96, 97, 99, 103, 105, 106, 122, 123, 134, 139, 140, 141, 147, 148, 152, 177, 183, 184, 185, 202, 222, 225, 238, 247, 261, 272, 273

A Cigarra 97, 109, 110, 115, 116, 117, 137, 141, 144, 153, 154, 155, 159, 160, 163, 171, 252, 259, 281

A Platéia 137

A Província de S.Paulo 138

A República 19, 25, 29, 31, 33, 34, 39, 44, 45, 54, 65, 66, 80, 96, 99, 122, 147, 148, 169, 182, 202, 210, 220, 222, 248, 261, 262, 263, 264, 271, 273

A Revista Feminina 110, 141

A Semana 17, 19, 29, 46, 47, 48, 50, 52, 56, 57, 93, 94, 128, 129, 136, 137, 240, 258, 265, 269

A Vida Moderna 23, 24, 51, 97, 109, 110, 125, 245, 259

Academia Brasileira de Letras 57

Academia Feminina de Belas Artes 153

Academia Imperial de Belas Artes 21, 63, 65, 68, 70, 73, 74, 87, 88, 89, 99, 101, 103, 138, 149, 150, 169, 189, 211, 231, 251

Adami, Hugo (1900 - 1969) 88, 135, 152, 162, 164

Agostini, Angelo (1843 - 1910) 70, 71, 89, 249

Aita, Zina (1900 - 1968) 88, 142

Alberto Federman 114

Albuquerque, Georgina de (1885 - 1962) 81, 90, 105, 120, 139, 142, 196, 197, 231

Albuquerque, Lucílio de (1877 - 1939) 90, 105, 120, 123, 137, 142, 196, 197, 231, 295

Alcântara Machado, Antônio de (1901 - 1938) 25, 29, 31, 45, 50, 51, 258, 269

Alexandrino, Pedro (1856 - 1942) 21, 26, 81, 98, 101, 102, 104, 105, 120, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 143, 144, 149, 150, 151, 160, 161, 162, 166, 169, 170, 183, 193, 194, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 214, 217, 218, 231, 232, 251, 252, 256, 281, 294

Almeida Júnior, José Ferraz de (1850 - 1899) 54, 93, 99, 101, 104, 106, 137, 190, 194, 218, 229, 294

Almeida, Albano Lopes de 142

Almeida, Belmiro de (1858 - 1935) 70, 72, 78, 81, 89, 105, 144, 214, 231, 232, 250

Almeida, Guilherme de (1890 - 1969) 48

Amaral, Amadeu (1875 - 1929) 120

Amaral, Tarsila do (1886 - 1973) 48, 86, 127, 128, 135, 143, 151, 152, 199, 201, 228, 230, 269

Amazonas, Clodomiro (1883 - 1953) 120, 132, 141, 142, 151

Amisani, Giuseppe (1881 - 1941) 114, 141

Amoedo, Rodolfo (1857 - 1941) 73, 116, 142, 144, 170, 189, 190, 223

Américo, Pedro (1843 - 1905) 77, 99, 137, 144, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 193, 214, 231, 232, 263

Andersen, Alfredo (1860 - 1935) 81, 123, 142

Andrade, Mário de (1893 - 1945) 19, 25, 29, 31, 32, 34, 38, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 57, 258, 264, 265, 269

Andrade, Oswald de (1890 - 1954) 46, 48, 51, 57, 269

Aranha, Graça (1868 - 1931) 269

Arantes, Altino (1876 - 1965) 55, 58, 120, 123, 125, 136, 139, 172, 226, 273, 275, 281

Archambeau, Júlia 141, 170

Arpa, José (1858 - 1952) 123, 214

Arruda, Maria Eliza de 150

Associação dos Aquarelistas 89

Associação dos Artistas Brasileiros 85

Azevedo, Militão (1837 - 1905) 222

Aznar, Olivier 123

B

Barbosa, Dario Villares (1880 - 1952) 135, 167, 197, 211, 212, 221, 256, 278

Barbosa, Mário Villares (1880 - 1917) 167, 196, 197

Barros, Jonas de 119, 131, 150

Bassi, Torquato (1880 - 1967) 111, 119, 120, 123, 131, 132, 137, 138, 162, 196

Bayeux, Nicota (1870 - 1923) 120, 123, 151

Benedetti, Manlio (1894 - 1942) 129

Bermudo, José (1853 - 1920) 116, 141

Bernardelli, Henrique (1857 - 1936) 21, 89, 105, 120, 122, 139, 142, 189, 204, 211, 217, 221, 223, 230, 231, 232, 249, 252, 255

Bernardelli, Rodolfo (1852 - 1931) 122, 187, 190, 211, 223, 230, 231

Bezzi, Tommaso Gaudenzio (1844 - 1915) 181

Biessy, Gabriel-Marie (1854 - 1935) 106, 111, 125, 139, 141, 213, 214, 232

Biva 116, 144, 285

Bonadei, Aldo (1906 - 1974) 131, 151

Bonheur, Rosa (1822 - 1899) 106, 134

Borioni, Adolfo (1865 - 1925) 42, 162

Boudin (1824 - 1898) 106, 134

Bouvard (1840 - 1920) 37, 53

Bracet, Augusto (1881 - 1960) 90

Braga, Teodoro (1872 - 1953) 130, 131, 143, 155, 170, 212

Brecheret, Victor (1894 - 1955) 46, 47, 48, 137, 156, 162, 166, 167, 168, 172, 173, 199, 253, 280

Brizzolara, Luigi (1868 - 1937) 187

Brulé, André 105, 143

Bruno, Gino (1899 - 1977) 127, 154

Bruno, Pedro 81

Bueno, Bento 119

C

Caldas, Fernandes 172

Calixto, Benedito (1853 - 1927) 104, 112, 119, 120, 128, 132, 136, 137, 141, 149, 169, 183, 184, 190, 196, 197, 223

Camargo, Beatriz Pompeu de (1887 - 1980) 120, 141, 151, 170

Camargo, Maria Luiza Pompeu de (1883 - 1966)

120, 122, 129, 196, 227
 Campofiorito, Quirino (1902 - 1993) 231
 Campos Ayres, Diógenes (1881 - 1944) 141, 167, 281
 Campos, Aristides Ferraz de Arruda 141
 Cantu, Angelo (1881 - 1955) 141, 149, 170
 Carbonero, Moreno (1860 - 1942) 123
 Carneiro, Antônio 81, 230
 Caron, Hipólito Boaventura (1862 - 1892) 72, 89
 Carvalho, Carlos Leôncio da Silva (1847 - 1912) 156
 Casa Garraux 98, 100, 108, 109, 111, 112, 113, 140, 141, 142, 150, 226, 245
 Cascella, Michele 141
 Cascella, Tomaso 141
 Castagneto (1851 - 1900) 19, 72, 77, 78, 89, 93, 105, 140, 144, 214, 231, 232, 249, 250
 Castanheda 288
 Cavaleiro, Henrique (1892 - 1975) 129
 Chabas 144
 Chambelland, Carlos (1884 - 1950) 120, 132, 137
 Chaplain 278
 Chateaubriand, Assis (1892 - 1968) 214, 226, 252
 Chevrel (1810 - 1872) 99
 Chirico, De (1888 - 1978) 119
 Cipicchia (1885 - 1969) 131, 155
 Cipicchia, Ricardo (1885 - 1969) 131, 155
 Conservatório Dramático e Musical 152, 168
 Cordeiro, Kalixto (1877 - 1957) 70
 Corot 106, 144
 Costa, Armando Navarro da 85, 88, 90
 Costa, Batista da (1865 - 1926) 76, 79, 89, 105, 116, 120, 122, 123, 132, 133, 139, 142, 144, 189, 196, 197, 214, 218, 227, 231, 232, 263, 284
 Couto, Rodolfo Pinto do 117
 Cozzo, Humberto (1900 - 1973) 127, 129, 131, 154, 171
 Crotti, Augusto 114

D

D. Pedro II (1825 - 1891) 65, 68, 70, 183, 221
 De Chiaro, Roque (1899) 129, 131, 154
 De Corsi, Nicola (1882 - 1956) 141
 De martino, Eduardo (1838 - 1912) 196
 De Mingo, Roque (1890 - 1972) 120, 162, 211
 Della Latta, Umberto (1883 - 1961) 141
 Di Cavalcanti (1897 - 1976) 46, 70, 141, 142, 152
 Dias, Cícero (1907 - 2003) 86
 Diniz, A. 216, 265
 Dürer, Albrecht (1471 - 1528) 83
 Driendl, Thomas (1846 - 1915) 71, 77, 89
 Dubugras, Victor (1868 - 1933) 42, 114, 120, 136, 266
 Dutra, Alípio (1891 - 1964) 123, 132, 137, 142, 167, 218, 231, 278, 285, 291
 Dutra, João (1893 - 1983) 137

E

Ekman, Carlos (1866 - 1940) 54, 170
 Escola de Arte Novíssima 153, 154
 Escola de Belas Artes de São Paulo 155, 168, 170, 177, 202, 219, 253
 Escola Nacional de Belas Artes 63, 64, 65, 66, 67, 80, 83, 84, 87, 89, 90, 103, 122, 138, 139, 140, 142, 167, 169, 177, 189, 223, 224, 230, 250
 Escola Politécnica 30, 31, 39, 40, 41, 43, 53, 55, 56, 79, 88, 104, 151, 159, 168, 171
 Escola Politécnica de São Paulo 53, 56, 151, 171
 Escola Profissional Feminina 164, 165
 Escola Profissional Masculina do Brás 148, 149, 162, 163
 Esteves, Augusto (1891 - 1966) 141
 Estudantina de Pintura 152

F

Fabricatore, Nicola (1889 - 1960) 141
 Facchinetti, Nicolau (1824 - 1900) 89
 Fagundes, Guiomar (1896 - 1975) 131
 Failutti (1872 - 1923) 223, 224
 Failutti, Domenico (1872 - 1923) 224
 Fairbanks, Alice 150
 Fanzeres, Levino (1884 - 1956) 90, 135
 Ferreira, A. 54, 110, 249
 Ferreira, Arthur 90
 Ferrez, Marc (1843 - 1923) 62, 64, 99, 137, 223
 Ferrignac (1892 - 1958) 141
 Ferrigno, Antônio (1863 - 1940) 26, 114, 119, 137, 139, 194, 231, 257
 Figueiredo, Aurélio de (1856 - 1916) 54, 76, 77, 105, 139, 160, 196, 197, 227
 Fontes, Martins 260, 261, 262
 Fonzari, Adolfo (1880 - 1959) 127, 131, 144, 213
 Formenti, Gastão 88, 90
 Fornells, Eugenio (1882 - 1961) 81, 105
 Forza, Paulo 105
 Fosca, Pasquale 131
 Fraga, Lucília (1895 - 1979) 151, 212, 217, 219, 233, 257, 284, 285, 291, 294, 295
 França Júnior (1838 - 1890) 77, 78, 89
 Freire, Laudelino (1873 - 1937) 89
 Freitas Valle 47, 56, 119, 130, 136, 139, 143, 166, 167, 168, 172, 194, 206, 211, 226, 229, 256, 273
 Freitas, Augusto Luiz de 116, 132
 Freitas, Viriato de
 Futurismo 240

G

Gaensly, Guilherme (1843 - 1928) 27, 33, 107, 108, 109, 180, 182, 247
 Galeria Artística 109, 132, 133, 144, 183, 184, 185, 222, 225, 252, 255
 Galeria Blanchon 109, 134
 Galeria de Cristal 109, 110, 114
 Galeria de Fotografia Henschel 110

Galeria Jorge 79, 80, 81, 82, 90, 109, 116, 133, 134, 137, 141, 144, 224, 227, 252
Galeria Paulista 140, 144
Galeria Werbenoerfer 109, 110, 114, 140
Galvão, Alfredo 79, 88
García y Vasquez, Domingos (1859 - 1912) 89
Garraux, Anatole (1833) 113, 141
Geoffroy 81, 144
Glace Élegant 76, 77
Goeldi, Oswaldo (1895 - 1961) 85
Gonzaga Duque (1863 - 1911) 87, 89, 249, 263
Gonçalves, Adelaide 142
Gonçalves, Athaide 154
Graz, John (1891 - 1980) 137
Grimm, Georg (1846 - 1887) 70, 77, 89, 214
Grossi, Augusto 114
Grupo Almeida Júnior 135
Grupo Grimm 76, 77, 79, 214, 250
Grêmio de Letras e Artes 79
Guimarães, Abílio 141
Guimarães, Fiúza (1868 - 1949) 72, 132
Guimarães, José Fiúza (1868 - 1949) 72, 132
Gustave Doré (1832 - 1883) 134

H

Hall, Richard (1860 - ?) 160
Hantz, Augusto 141, 154
Hehl, Maximiliano (1916) 42, 43, 114
Heuberger, Theodor (1898 - 1987) 70, 82, 83, 90, 105, 249

I

Insley Pacheco (1830 - 1912) 75, 76, 77, 137, 251

J

J. Carlos (1884 - 1950) 70, 110
Juó Bananére (1893 - 1933)
Justino, Job 88

K

Kanto, Modestino (1889 - 1967) 72
Kelly, Celso (1906 - ?) 85, 90
Krug, Jorge (1860 - 1919) 42, 136

L

Larocca, Vicente (1892 - 1964) 127, 129, 131, 143, 144, 231
Lassave, Alcée 137
Latour, Eugênio (1874 - 1942) 230
Laurens 126
Leopoldo e Silva, Francisco (1879 - 1948) 130, 137, 155, 156, 162, 167, 172
Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo 44, 69, 71, 119, 123, 142, 148, 156, 159, 169, 171, 189, 248, 254
Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro 63, 68, 69, 70, 71, 72
Lins, Albuquerque 120, 270, 275

Livraria Americana 140
Livraria Laemmert 110
Lobo, Antônio Araújo de Souza (1840 - 1909) 72
Lopes de Leão, Paulo Vergueiro (1889 - 1964) 120, 131, 137, 152, 153, 155, 156, 167, 171, 172, 201, 202, 203, 204, 211, 212, 213, 228, 229, 232, 256, 257, 258
Lucena, Muñoz 141
Léger (1881 - 1955) 204

M

Malfatti, Anita (1889 - 1964) 17, 127, 128, 132, 135, 136, 137, 143, 151, 152, 166, 167, 168, 170, 173, 199, 230, 231, 258, 278
Malfatti, Eleonora Krug (1866 - 1952) 120
Malhoa, José (1855 - 1933) 211
Mancusi, Vincenzo 105
Mantovani, Alceste 170
Manucci, Cipriano 105
Manzo, Henrique (1896 - 1982) 127, 131, 154, 171
Mappin 109, 110
Mariano, Olegário 70
Marques Campão, José (1892 - 1949) 151
Marques Júnior (1887 - 1960) 90, 230
Martin, Jules (1832 - 1906) 33, 98, 99, 119, 137
Martinez, A. 116
Mazzuchelli, Paulo (1889) 88
Mee, Mina 106, 139, 151, 196, 227
Meireles, Vítor (1832 - 1903) 70, 73, 74, 81, 89, 99, 211, 232, 264
Mendes, Roberto (1867 - 1942) 132, 214
Menotti Del Picchia (1892 - 1988) 46, 143, 226
Meyer, Sylvia (1889 - 1955) 142
Modesto Brocos (1852 - 1936) 120, 144, 211, 214, 231
Moncada 76, 78, 89
Monteiro França (1875 - 1944) 89, 90, 123, 127, 137, 138, 167, 173, 196, 197, 227, 281
Monteiro França, José (1875 - 1944) 90, 138, 167, 173, 227, 281
Monteiro Lobato (1882 - 1948) 95, 156
Monteiro, Antonio Firmino (1855 - 1888)
Morales de los Rios, Adolfo 63, 64, 83
Moreira Pena, Afonso Augusto (1847 - 1909)
Mota, Agostinho José da (1824 - 1878) 72
Mugnaini, Túlio (1895 - 1975) 108, 117, 131, 132, 135, 137, 141, 142, 155, 156, 162, 167, 172, 203, 206, 213, 217, 219, 229, 230, 231, 232, 233, 256, 257, 280
Museu Nacional de Belas Artes 21, 63, 87, 101, 211, 214, 224, 230, 231, 249, 250
Museu Paulista 11, 18, 19, 25, 54, 56, 96, 104, 136, 137, 138, 139, 142, 166, 168, 172, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 205, 206, 207, 211, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 257

N

Nóbrega, Nelson (1900 - 1997) 90, 144

Navarro da Costa, Mário (1883 - 1931) 85, 90
Nery, Ismael (1900 - 1934) 86
Neves, Samuel das (1863 - 1937) 36, 37, 55
Norfini, Alfredo (1867 - 1944) 96, 120, 123, 132, 137, 139, 142, 149, 151, 162, 172, 196, 197, 232

O

Off, Augusto (1838 - 1883) 77
Oswald, Carlos (1882 - 1971) 71, 73, 81, 90, 132, 137, 142

P

Papf, Ernest (1833 - 1910) 137
Parlagreco, Benjamin (1856 - 1902) 81, 144
Parlagreco, Salvador (1871) 131, 142
Parreiras, Antônio (1860 - 1937) 19, 76, 77, 79, 81, 89, 98, 105, 108, 120, 122, 123, 132, 139, 181, 183, 194, 196, 197, 214, 218, 224, 231, 232, 250, 256
Parreiras, Dakir (1894 - 1967) 81, 132
Parreiras, Edgard (1885 - 1964) 81, 120, 137, 142
Paula Souza, Ada de 150
Pederneiras, Raul (1874 - 1953) 70, 90
Pedrosa, Olga Mary (1891 - 1963) 88
Pedrosa, Raul 88
Peixoto, Luiz 70
Pena, Cornélio (1896 - 1958) 90
Pereira, Bernardino de Souza (1895 - 1985) 127, 129, 131, 143, 154, 171
Peres, Pedro (1850 - 1923) 72, 77, 98, 105, 139
Perissinotto, Giuseppe (1881 - 1965) 111, 123, 142, 154, 162
Petit, Augusto (1844 - 1927) 72
Petrilli 141, 142, 149, 153, 226
Petrilli, Nicolo 141, 142, 149, 153, 226
Petrucci 119, 129, 131, 153, 162
Pinacoteca do Estado de São Paulo 9, 11, 17, 19, 21, 25, 26, 53, 55, 64, 89, 95, 96, 102, 106, 119, 123, 124, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 155, 158, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 194, 197, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 242, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 278, 281, 296
Pinello Llul, Jose (1861 - 1922) 105, 108, 115, 116, 122, 139, 141, 142, 214, 227, 256
Pinheiro, Chaves (1822 - 1884) 77
Pinto do Couto, Nicolina (1874 - 1941) 117, 120
Pinto, Adolfo (1856 - 1930) 34, 120, 194
Portinari, Candido (1903 - 1962) 86, 90, 131, 199, 230
Porto Alegre, Manuel de Araújo (1806 - 1879) 250
Pradilla, F. (1848 - 1921) 123, 196, 227
Prati, Eugênio (1889 - 1979) 131
Pucci, Luigi 54, 181

R

Ramos de Azevedo (1851 - 1928) 25, 29, 30, 31,

38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 88, 110, 114, 119, 120, 123, 125, 127, 130, 135, 136, 143, 152, 158, 159, 167, 170, 171, 194, 195, 199, 211, 213, 215, 222, 226, 227, 228, 231, 232, 240, 248, 256, 265, 273, 278, 279, 280
Rego Monteiro, Vicente do (1899 - 1970) 82, 90
Reis, Carlos 89, 144, 151
Rembrandt (1606 - 1669) 78, 80, 218, 288
Reni, Guido 74
Renée Lefèvre (1910 - 1996) 151
Revista de Antropofagia 57
Revista do Brasil 128, 137, 144, 246, 252, 259
Revista do Museu Paulista 172, 178, 184, 222, 223, 225, 255
Revista Feminina 110, 141
Revista Ilustrada 73, 89
Revista Terra 57
Ribeiro, Júlio (1845 - 1890) 54, 111
Rocco, Antônio (1880 - 1944) 131, 132, 135, 137, 149, 153, 171
Rodin, Auguste (1840 - 1917) 126
Rodrigues Duarte, Augusto (1848 - 1888) 72
Rollo, Adolfo 44, 142
Rollo, Nicola (1889 - 1970) 44, 129, 155, 156, 162, 189, 223
Rossi Osir, Paulo (1890 - 1959) 127, 137
Rossi, Domiziano (1865 - 1920) 42, 43, 158, 162
Rouéde, Émile (1848 - 1908) 77
Rubens (1577 - 1640) 80, 81, 87, 90, 209, 247, 250, 264
Rui Barbosa (1849 - 1923) 68, 250

S

Salinas, Augustin (1869 - 1937) 106, 139, 141, 196
Salinas, Pablo (1871 - 1946) 106, 139, 141, 196, 226, 232, 294
Santiago, Haydéia (1896 - 1980) 88, 90
Santiago, Manoel (1897 - 1987) 88, 90
Santoro, Rosalbino (1858 - 1920) 149, 162
Seelinger, Helios (1878 - 1965) 46, 70, 79, 81, 89, 90, 105, 132, 137, 139, 142
Segall, Lasar (1891 - 1957) 17, 56, 86, 199, 218, 226, 230, 233
Semana de Arte Moderna 17, 19, 29, 46, 48, 56, 57, 93, 94, 128, 129, 136, 240, 258, 265, 269
Servi, Carlo de (1871 - 1947) 113, 123, 137, 139, 149, 151
Severo, Ricardo (1869) 42, 43, 55, 56, 57, 120, 123, 127, 136, 265
Sigaud, Eugênio (1899 - 1979) 90
Silva, Arsênio da (1833 - 1883) 76
Silva, Bethencourt da (1831 - 1911) 68, 88
Silva, Estevão (1844 - 1894) 72
Silva, Francisco Joaquim Bethencourt da 68, 88
Silva, Helena Pereira da (1895 - 1966) 127, 131, 132, 141, 151, 167, 168, 252
Silva, Oscar Pereira da (1867 - 1939) 21, 26, 72, 104, 106, 113, 114, 119, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 151, 155, 156, 162, 169, 170, 189, 194, 200, 207, 213,

214, 223, 232, 252
Silva, Presciliano (1883 - 1965) 79
Silva, Quirino da (1902 - 1981) 88
Sociedade de Belas Artes 126, 128, 264
Sociedade Paulista de Belas Artes 143, 168, 252
Sociedade Propagadora de Belas Artes 68, 71, 72, 163
Sociedade Propagadora de Instrução Popular 156, 171
Souza, Anésia de 103, 150
Starace, Giulio (1887 - 1952) 114, 141, 162, 172
Strina, Pedro (1874 - 1927) 127, 137, 141, 153

T

Túlio, Mário 88, 90
Taunay, Afonso d'Escragnolle (1876 - 1958) 114
Teixeira, Oswaldo (1905 - 1974) 73, 88
Teruz, Orlando (1902 - 1984) 90
Toledo Piza, Domingos Viegas de (1887 - 1945)
Troidler, Benno (1857 - 1931) 76, 214
Troyon (1810 - 1865) 134
Távola, Henrique 131

V

Valadon 126
Valle Júnior, Paulo do (1889 - 1958) 120, 127, 131, 132, 137, 141, 151, 156, 162, 167, 172, 211, 229, 291
Vaz, Trajano (1887 - 1942) 144
Veiga, Regina (1890 - 1968) 81
Velásquez (1599 - 1660) 74
Vianna, Armando 86, 137
Vieira, Valério (1862 - 1941) 98, 137, 138, 227, 281
Vilares, Décio (1851 - 1931) 70, 72, 77, 131, 144, 214
Villares, Arnaldo Dumont (1888) 43
Vio, Enrico (1874 - 1960) 91, 116, 123, 127, 130, 131, 132, 137, 149, 160, 162, 172, 214, 231
Visconti, Eliseu (1866 - 1944) 73, 78, 81, 89, 105, 116, 120, 122, 123, 142, 144, 196, 197, 205, 227, 230, 231, 251
Volpi (1896 - 1988) 129, 131
Voltolino (1884 - 1926) 141
Voss, Emma 138

W

Warchavchik, Gregori (1896 - 1971) 95
Wasth Rodrigues, José (1891 - 1957) 120, 123, 127, 129, 132, 137, 149, 151, 152, 167, 168, 187, 190, 203, 211, 228
Weingärtner, Pedro (1853 - 1929) 76, 120, 123, 137, 139, 194, 196, 197, 227
Worms, Berthe (1868 - 1937) 88, 98, 111, 114, 120, 127, 128, 132, 137, 138, 141, 142, 149, 150, 151, 169, 194, 196
Worms, Gastão (1905 - 1967) 127, 131, 167, 280

X

Ximenes, Ettore (1917) 19, 47, 162, 172, 224

Y

Ybarra de Almeida, Mário (1893 - 1952) 123, 141

Z

Zadig, William (1884 - 1952) 149, 152, 162, 164, 170, 172
Zani, Amadeu (1869 - 1944) 119, 127, 155, 156, 162, 172, 189, 211, 223, 231
Zeferino da Costa, João (1840 - 1915)
Zimmermann, Aurélio (1854 - 1920) 138

