
Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro

O museu doméstico
São Paulo. 1890–1920

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg

São Paulo

1992

t2429

Banca examinadora

Marta Rossetti Patrino

Sofonias

Elisabetta

Agradecimentos:

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me permitido chegar até aqui, por ter me dado a oportunidade de viver esta jornada e por ter me concedido a sabedoria necessária para superar todas as dificuldades que me foram impostas.

Agradeço também aos meus pais, Luiz e Maria, por todo o amor, apoio e incentivo que me deram ao longo da minha vida. Vocês são meu porto seguro e meu maior orgulho.

Um agradecimento especial aos meus amigos, especialmente aos que estiveram comigo nos momentos mais difíceis, por não me abandonarem e por sempre acreditarem em mim.

Finalmente, agradeço a todos os professores e colegas de curso que contribuíram para o meu crescimento intelectual e pessoal durante esta jornada acadêmica.

Este trabalho é dedicado especialmente a Luiz, meu pai, por ser o meu exemplo de coragem e perseverança.

Com carinho e gratidão,
[Assinatura]

Este trabalho foi desenvolvido sob a orientação do(a) Sr(a) [Nome do Orientador(a)], a quem agradeço de todo o coração por sua paciência, orientação e incentivo.

Este trabalho é dedicado a todos os que acreditam na força da educação e na capacidade humana de superar desafios.

Com carinho,
[Assinatura]

Este trabalho foi desenvolvido sob a orientação do(a) Sr(a) [Nome do Orientador(a)], a quem agradeço de todo o coração por sua paciência, orientação e incentivo.

A Luiz,
meu pai

Agradecimentos

Agradeço o auxílio financeiro concedido pela CAPES e à Profa. Dra. Elza Maria Ajzenberg, que em meio aos seus inúmeros compromissos aceitou ser minha orientadora.

Registro meu reconhecimento aos colecionadores que me atenderam com gentileza, sem os quais essa pesquisa seria impossível. Destaco em especial a generosidade que recebi de sr. Arnaldo Mindlin, sra. Bellah Leite Cordeiro, sr. João Marino, sr. João Moreira Garcez Filho, sr. José Eduardo Macedo Soares, sr. José Mindlin, Márcia Camargos e sra. Stella Ribeiro dos Santos.

Sou grata pela compreensão que Irmã Ângela Rivero e a Profa. Dra. Anna Mae Tavares Bastos Barbosa tiveram ao me dispensar temporariamente de compromissos profissionais.

Agradeço à boa vontade e às indicações lúcidas que há muito tempo venho recebendo dos professores Anna Maria Belluzzo, Annateresa Fabris, Maria Heloisa Ferraz, Maria Inês Mantovani Franco, Marta Rossetti Batista, Ruth Sprung Tarasantchi, Tadeu Chiarelli, Ulpiano Bezerra de Menezes e Walter Zanini.

Agradeço à Anna Leonor da Silva Costa, Anna Maria Zanini, Elly Ferrari, Judith, Renata Santana, Marcos Moraes, Neusa Narimatsu e Ricardo Resende que, às custas de uma sobrecarga grande de trabalho, deram-me dois presentes preciosos: tempo e maior tranquilidade.

Agradeço ao apoio sempre presente de Fábio, Isabel, Maria Adelaide, Raquel, e de Célia, mesmo distante.

Manifesto gratidão a Érica Ogata, Florence White, Ísis Elias, Lúcia Tomé, Magali Sehn, Ricardo Quintiliano, Ruy Moreira Leite pelo auxílio recebido.

De coração agradeço a Agnaldo Farias, Ani Pereira de Almeida, Anna Mantovani, Augusto Capelo, Gabriela Wilder, Letícia Machado, Marcos Reinach, Nancy Betts e Maria do Carmo. Amigos há muitos anos e de todas as horas, por sua dedicação e infinita paciência.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo a análise das coleções particulares de arte reunidas na cidade de São Paulo entre 1890 e 1920. Compreende um estudo preliminar do caráter das coleções e do perfil do colecionador, de modo a obter subsídios teóricos para compreensão do caso paulistano.

Os recursos advindos da cultura e comercialização do café, foram responsáveis pela modernização da cidade e pela dinamização da vida cultural e forneceram os elementos necessários para o estabelecimento de um meio artístico ainda que provinciano.

Esses fatores permitiram a formação de um público comprador de obras de arte, tanto em termos do surgimento de coleções de arte como de aficionados que procuravam manter apenas alguns objetos para apreciação estética dentro de seu universo cotidiano.

Observa-se que as coleções se constituíam de modo informal, sem preocupações curatoriais, regidas pelo ecletismo e por princípios de acumulação. Estes conjuntos obedeciam aos cânones do realismo burguês e tinham como intenção criar ambientes agradáveis. Visavam a aproximação dos padrões da burguesia européia plenamente estabelecida, que pela ótica de uma situação de dependência cultural serviam como aval de civilização e índice de progresso.

Résumé

Ce travail a pour objectif l'analyse des collections particulières d'art, réunies à São Paulo, entre 1890 et 1920. Il contient une étude préliminaire sur le caractère des collections et sur le profil du collectionneur, a fin de fournir les informations théoriques nécessaires pour la compréhension de notre sujet.

Les ressources provenant de la culture et de la commercialisation du café ont été les responsables du procès de modernisation de la ville et de la dynamisation de la vie culturelle, ainsi qu'ils ont rendu possibles des éléments nécessaires pour l'établissement d'un milieu artistique, quoique provincial.

Ces facteurs ont permis la formation d'un publique qui s'intéressait pour acheter des oeuvres d'art, des collectionneurs aussi bien que des amateurs qui ne cherchaient des objets que pour l'appréciation esthétique dans son univers quotidien.

On peut remarquer que les collections se constituaient d'une manière informelle, sans des préoccupations systématiques avec les objets, régies par l'éclectisme et par des principes d'accumulation. Ces ensembles obéissaient aux canons du réalisme bourgeois et avaient pour but créer des ambiances agréables. Ils envisageaient le rapprochement aux standards de la bourgeoisie européenne, qui selon le point de vue d'une situation de dépendance culturelle, assuraient un certain degré de civilisation et de progrès.

Índice

Introducción 1

Objetos e colecciones 2

 Descripción de los objetos 3

 Descripción de las colecciones 4

 Descripción de las relaciones 5

 Descripción de los metadatos 6

 Descripción de los recursos 7

 Descripción de los servicios 8

 Descripción de los usuarios 9

 Descripción de los roles 10

 Descripción de los grupos 11

 Descripción de los permisos 12

 Descripción de los tipos de datos 13

 Descripción de los tipos de archivos 14

 Descripción de los tipos de imágenes 15

 Descripción de los tipos de vídeos 16

 Descripción de los tipos de audios 17

 Descripción de los tipos de documentos 18

 Descripción de los tipos de mapas 19

 Descripción de los tipos de gráficos 20

 Descripción de los tipos de tablas 21

 Descripción de los tipos de formularios 22

 Descripción de los tipos de cuestionarios 23

 Descripción de los tipos de encuestas 24

 Descripción de los tipos de evaluaciones 25

 Descripción de los tipos de certificaciones 26

 Descripción de los tipos de diplomas 27

 Descripción de los tipos de licencias 28

 Descripción de los tipos de contratos 29

 Descripción de los tipos de acuerdos 30

 Descripción de los tipos de resoluciones 31

 Descripción de los tipos de decretos 32

 Descripción de los tipos de leyes 33

 Descripción de los tipos de reglamentos 34

 Descripción de los tipos de ordenanzas 35

 Descripción de los tipos de acuerdos municipales 36

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de gobierno 37

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de portavoces 38

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de distrito 39

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio 40

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de vecindario 41

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de manzana 42

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de calle 43

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de plaza 44

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio antiguo 45

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio nuevo 46

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio antiguo y nuevo 47

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio antiguo y nuevo y antiguo y nuevo 48

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio antiguo y nuevo y antiguo y nuevo y antiguo y nuevo 49

 Descripción de los tipos de acuerdos de junta de barrio antiguo y nuevo y antiguo y nuevo y antiguo y nuevo y antiguo y nuevo 50

Introdução.....	1
Objetos e colecionadores.....	7
O supérfluo é necessário	8
<i>Utensílio x Significado</i>	<i>8</i>
<i>A revelação do invisível.....</i>	<i>11</i>
<i>O significado e o apreço.....</i>	<i>14</i>
<i>Apenas para apreciação</i>	<i>16</i>
O retrato de si mesmo.....	18
<i>Um conjunto entre tantos</i>	<i>19</i>
<i>A parte e o todo.....</i>	<i>21</i>
<i>O todo e as muitas séries.....</i>	<i>22</i>
<i>A série informal e a busca de critério</i>	<i>24</i>
<i>A coleção de arte</i>	<i>26</i>
O autor do retrato	30
<i>A busca de si mesmo</i>	<i>30</i>
<i>A busca do objeto.....</i>	<i>32</i>
<i>A busca da informação.....</i>	<i>33</i>
<i>A busca do sucesso</i>	<i>33</i>
<i>O retrato e a caricatura</i>	<i>34</i>
O meio	37

As luzes da capital.....	38
<i>Um outro épico.....</i>	40
<i>Concorrência para o erudito.....</i>	42
<i>O local da ação.....</i>	44
<i>A preferência pelo passado.....</i>	45
<i>O apelo do real.....</i>	47
<i>As lentes burguesas.....</i>	48
<i>A capital e o mundo.....</i>	50
Uma cidade moderna.....	53
<i>O ouro vermelho.....</i>	54
<i>Os paulistanos.....</i>	55
<i>A cidade.....</i>	59
<i>Os hábitos.....</i>	62
A “Capital Artística”.....	68
<i>Um começo difícil.....</i>	69
<i>A prosperidade faz o público.....</i>	71
<i>O apoio oficial.....</i>	74
<i>A iniciativa particular.....</i>	77
Uma cidade à européia.....	81
Profissionalização do meio.....	91
Soberbos utensílios e finos ornamentos.....	113

Os leilões	114
As residências.....	119
As obras.....	129
Os distintos vendedores	134

As galerias de nossos amadores148

Mania das coleções	149
Bom-gosto e distinção	153
<i>D. Veridiana Prado</i>	<i>153</i>
<i>Pedro Alexandrino.....</i>	<i>158</i>
<i>Ephim Mindlin.....</i>	<i>159</i>
<i>Freitas Valle</i>	<i>171</i>
<i>Silveira Cintra</i>	<i>190</i>
<i>Azevedo Marques.....</i>	<i>194</i>
<i>Macedo Soares.....</i>	<i>204</i>
<i>D. Olívia Guedes Penteado.....</i>	<i>209</i>
<i>Bettencourt Rodrigues.....</i>	<i>212</i>
<i>* Garcia Redondo</i>	<i>215</i>
<i>Carlos de Campos.....</i>	<i>216</i>
<i>* Sampaio Vianna</i>	<i>218</i>
<i>Galeno Martins.....</i>	<i>219</i>
<i>José Cunha Freire.....</i>	<i>219</i>

<i>Introdução</i>	
Conde de Lara	220
Ramos de Azevedo	223
Ricardo Severo.....	227
Jorge Krug.....	227
Alfredo Pujol	229
Vila Puglisi.....	230
Vila Pinotti Gamba.....	231
Outros colecionadores	232
Conclusão.....	234
Fontes de pesquisa.....	237
Bibliografia	238
Livros.....	238
Enciclopédias	254
Periódicos.....	255
Catálogos	257
Arquivos	258
Entrevistas.....	259
Ilustrações	261

Introdução

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a importância da educação para o desenvolvimento sustentável, abordando os aspectos econômicos, sociais e ambientais. A educação é considerada um dos pilares fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa, capaz de enfrentar os desafios do futuro.

A primeira parte do trabalho discute o conceito de educação para o desenvolvimento sustentável, destacando sua importância para a formação de cidadãos conscientes e responsáveis. Em seguida, são analisados os impactos da educação na economia, na sociedade e no meio ambiente, demonstrando como a educação pode contribuir para a redução da pobreza, a melhoria da qualidade de vida e a preservação dos recursos naturais.

Por fim, são apresentadas algumas propostas para a implementação de programas de educação para o desenvolvimento sustentável em diferentes níveis, desde o ensino básico até a educação superior. A conclusão reforça a necessidade de uma abordagem integrada e multidisciplinar para garantir que a educação seja uma ferramenta eficaz para promover o desenvolvimento sustentável em todas as dimensões da vida humana.

O tema das coleções não é um tema que vem recebendo entre nós a atenção devida, ao contrário do que ocorre em outros países, onde estudos e eventos sobre ele acontecem com bastante frequência.

As iniciativas são poucas e entre elas merecem destaque os trabalhos sobre a Coleção Mário de Andrade pertencente ao IEB/USP; os estudos sobre a Coleção Spanudis e a Coleção Penteado-Matarazzo, pertencentes ao MAC/USP; e os dedicados à Coleção Maria Luísa e Oscar Americano, pertencente à fundação de mesmo nome.

Mesmo assim, de um modo geral muito resta por ser feito. O Museu Paulista/USP, por exemplo, há algum tempo vem mostrando empenho em estudar a pioneira Coleção Sertório, mais próxima do Gabinete de Maravilhas do que propriamente da coleção de arte. A organização da Fundação Crespi-Prado para abrigar a coleção reunida pelo casal Renata e Fábio Prado aponta caminhos no sentido de ampliação dessas reflexões. A Pinacoteca do Estado de São Paulo possui em seu acervo legados que também merecem estudos, como a Coleção Silveira Cintra, a Coleção Azevedo Marques e a Coleção Alfredo Mesquita, recentemente doada. O MAM/SP possui a Coleção Tamagni, que apesar de ser freqüentemente apresentada ao público, pede estudos mais detalhados. Do mesmo modo, a coleção do conde Armando Álvares Penteado transferida ao Museu de Arte Brasileira até hoje provoca comentários, mas seu teor continua envolto em névoas.

Além das instituições, alguns raros colecionadores tomam a iniciativa, e apresentam o resultado de estudos sobre seus próprios acervos, seja em publicações ou em exposições. É o caso de João Marino e de Mário Pimenta Camargo. Entre eles cumpre destacar o caso do colecionador Gilberto Chateaubriand. Trata-se de fato de uma exceção neste panorama. Sua coleção alcançou tamanho e notoriedade, a ponto de a revista *Art News* colocá-lo entre os duzentos maiores colecionadores da atualidade.¹

Como se vê, o material é muito vasto e desconhecê-lo significa passar ao largo de aspectos tão sutis quanto importantes da vida social. Desde a fundação do grupo dos *Annales* (Fèbvre, Bloch e Braudel, entre outros), que a História vem nos alertando que a compreensão de grupos sociais depende também da análise de outros documentos que não apenas os escritos. Contemporaneamente Jacques Le Goff chama a atenção para a necessidade de conhecer os costumes, alimentação, vestimenta, modo de morar, crenças e gostos. Afirma que a "sociedade permanece desconhecida, se se ignorar a cor dos calções do rei e o preço do marco de prata".²

1. "The Art News 200". *Art News*. Vol. 91, n. 1, January 1992.

2. Jacques Le Goff. "A História Nova" in Jacques Le Goff. *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 39.

De posse desses pressupostos conclui-se a importância de se efetuar um estudo que contemple desde a análise sobre o ato de colecionar que percorre as mais diversas sociedades desde tempos imemoriais, até sobre o perfil daqueles que se dispuseram a reunir objetos, passando pelo exame das características destes objetos propriamente ditos. Um estudo dessa natureza justifica-se entre outros motivos, além dos que aqui foram relacionados, pela constatação de que, como ensina Pomian, ambos, historiadores e colecionadores sempre guardaram (e guardam, podemos acrescentar) uma identidade muito grande: "A atitude dos historiadores assemelhava-se à dos colecionadores: ambos só acumulavam coisas raras e curiosas, deixando de lado tudo o que era banal, cotidiano, usual. Isso se mostra melhor onde o historiador para ter acesso a um conhecimento do passado se achava na obrigação de tornar-se colecionador – à espreita de tudo que era belo, rico, insólito, (...) desprezava os testemunhos da vida material do comum dos mortais".³

Lastreado por estes fundamentos teóricos e de posse da carência de pesquisas sobre o tema "coleções", optou-se por realizar nesta dissertação um estudo sobre as coleções artísticas particulares constituídas durante o período compreendido entre 1890 e 1920, em São Paulo. Embora o número de estudos sobre São Paulo dentro deste

3. Krzysztof Pomian. "A História das Estruturas" in Jacques Le Goff. **A História Nova**. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 104.

período seja a essa altura bastante significativo, o mesmo não se pode dizer do campo particular das artes plásticas, sobretudo no que se refere às ligações entre elas e à constituição da sua burguesia, vale dizer, seus gostos, suas etiquetas, suas referências, seus desejos.

Duas considerações preliminares devem ser feitas antes de avançar o estudo: a primeira é que os critérios utilizados para a definição do objeto de estudo são, como é de se supor, distintos daqueles encampados pelos colecionadores cujo material foi levantado. A segunda, relacionada diretamente com o recorte temporal estabelecido, refere-se ao caráter dinâmico e assistemático dessas coleções que as faz, mesmo quando ultrapassam o período estudado, manter ainda de forma nítida as mesmas feições iniciais.

Para tanto, no primeiro capítulo discutiu-se questões relacionadas ao objeto, sua transformações ao ingressar em uma coleção, os elementos definidores desse tipo especial de conjunto de objeto e a figura do responsável pela reunião dos mesmos, o colecionador.

O segundo capítulo versa sobre o ambiente paulistano a partir dos últimos dez anos do século passado, as possibilidades de modernização trazidas pela pujança econômica determinada pelo café e a caracterização do meio artístico que aqui se estabeleceu.

O terceiro capítulo aponta a vagarosa profissionalização do meio artístico paulistano, bem como surgimento de modo ainda muito provinciano, de público comprador e oferta de obras de arte na cidade.)

O quarto capítulo discute, a partir de dados fornecidos principalmente por catálogos de leilões, o universo doméstico do paulistano médio, e as características dos objetos eleitos para apreciação estética.

No último capítulo são descritas as coleções de obras de arte de maior relevo no período. São também indicados nomes que chegaram até nós como de proprietários de coleções hoje desaparecidas, cujos registros hoje são inexistentes ou quase impossíveis.

Objetos e coleccionadores

O supérfluo é necessário

A progressiva criação de coleções e museus destinados a abrigar os objetos mais disparatados e diversos entre si indica que o homem mantém incólume sua compulsão pela reunião e conservação de objetos.

Que eles sejam produzidos ou não pelo homem é um mero detalhe. A rigor, a eleição por parte de alguém de parte de um elemento natural, como um galho de árvore, um pedaço de rocha ou um pequeno punhado de areia, é um ato capaz de elevar o alvo desta escolha à categoria de objeto.

De fato, infinitamente variada é a gama de objetos que o homem recolhe para análise e para deixar exposto aos seus descendentes. E para que se tenha claro em qual categoria e quais aspectos específicos encaixam-se e produzem os objetos enfocados no âmbito desta dissertação, convém que se faça um detalhamento preliminar do problema.

Utensílio x Significado

Para Panofsky todo objeto, entendido dentro da acepção ampla descrita acima, é passível de ser experimentado esteticamente, vale dizer, “quando apenas o olhamos (ou o escutamos) sem relacioná-lo, intelectual ou emocionalmente, com nada fora do objeto mesmo”.¹

1. Erwin Panofsky. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 30.

Ainda segundo Panofsky referindo-se ao ramo particular dos objetos fabricados pelo homem, eles podem ser classificados em ferramentas e veículos de comunicação. Os primeiros definem-se pela capacidade de preencher e propiciar uma função, enquanto os outros pelo "intuito" de transmitir um conceito. Finalmente, explica Panofsky, "a maioria dos objetos que exigem experiência estética, ou seja, obras de arte, também pertencem à essas duas categorias".² De fato, na medida em que as obras de arte caracterizam-se pela transmissão de idéias, elas podem, sem rebaixar seu aspecto formal, trazer em seu bojo essas duas orientações.

Krzysztof Pomian amplia esta discussão, considerando três categorias: coisas, semióforos e desperdícios. Afirma a impossibilidade do mesmo objeto ser simultaneamente e para o mesmo observador coisa e semióforo. É coisa só quando utilizado, "mas então ninguém diverte-se a decifrar-lhe o sentido, e quando o faz, a utilidade torna-se puramente virtual".³

O conceito de utensílio ou coisa, não é coincidente com o que Panofsky apresenta como ferramenta. Seu uso não está restrito ao fabrico de algo, mas intermedeia uma ação. O universo dos utensílios é o das operações

2. *Idem*, p. 31.

3. Krzysztof Pomian. "Coleções" in *Enciclopédia EINAUDI. II Memória/História*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 72.

práticas e o seu domínio é o mundo visível. Ao contrário dos utensílios, os semióforos não podem ser substituídos por equivalentes sem que sua função seja alterada, pois o significado que portam é único.

Apesar de também pertencerem ao mundo visível e com existência concreta comprovada, os semióforos apontam em outra direção. Pomian reforça que o domínio invisível é encarado com prevalência sobre o visível, e que é dotado de fecundidade. Pois lá está a essência de tudo, e “é de lá que vêm todos os fenômenos e é para lá que retornam”.⁴ Os semióforos caracterizam-se por serem portadores de significado, representando aspectos não visíveis, situados em outro tempo, outro espaço, ou outras instâncias. Tais objetos confirmam a realidade de tais aspectos apesar de sua invisibilidade. A sua função é significar. Quanto maior for o significado do objeto, menor será sua utilidade e mais distanciado estará das operações práticas, resultando em alterações em seu valor.

Esses objetos representam determinados aspectos do invisível por estarem impregnados de seus significados. Comunicam tais significados se apresentando à visão, audição, tato e olfato, mas sem nada explicar de si mesmos. O objeto simbólico comunica, mas não explica. Na maioria dos casos a comunicação só é efetiva porque engendra discursos verbais, que atendendo a diversos níveis de elaboração, podem propor esclarecimentos.

4. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 69.

Os semióforos servem como intermediários entre as situações reais e as ideais. Eles dão sentido ao cotidiano, confortam, aludem a escalas de valores, dão prestígio, e possibilitam zonas de escape da realidade.

A revelação do invisível

Um semióforo não representa sozinho um aspecto do invisível, mas sim apenas uma parcela deste. Demanda com freqüência outros objetos para cumprir com eficiência sua função de símbolo. Pode então anular-se, transmitindo ao outro sua missão, ou revestir-se de características que o tornam quase sagrado.

O objeto simbólico, não importando o que seja ele, é sempre de relativa dificuldade de obtenção. É o objeto único, precioso, raro, ou mesmo anômalo. Sua busca é também a procura do significado deslocado – distância entre a situação real e a almejada. Os objetos apresentam-se como partes visíveis desse significado deslocado, que se insinua como totalidade. Os objetos passam a ser as provas da existência desse sentido, que apenas é percebido. Esta situação é descrita pela sinédoque, figura de linguagem em que a parte representa o todo, de

modo eloqüente e persuasivo, pois apresenta algumas provas de existência e deixa um território vasto regido pelo desconhecido.⁵

Muitas vezes a posse esvazia seu sentido, ou demanda outro objeto para apreensão efetiva do aspecto do invisível que representa. Quando isto ocorre fica desacreditado a vinculação entre significado deslocado e objeto; ou a desautorização daquele objeto por seu proprietário como ponte entre visível e invisível.⁶ Este procedimento aparece de forma clara no mecanismo do consumo.

Pode ocorrer também que esta demanda de um semióforo por outros, signifique que a compreensão de aspectos do invisível que o objeto representa se processe por etapas. Determinados aspectos simbolizados por um objeto, depois de certo nível de assimilação, requisitam um novo objeto carregado de outras facetas daquele aspecto do invisível, e a relação entre ambos resulta em uma ampliação do significado.

Os objetos auxiliam o homem a estabelecer sentido para si mesmo, para o mundo e servem de referências para sistemas éticos em diversos níveis.

5. Grant McCracken. **Culture and consumption. New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities.** Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 114.

6. Grant McCracken. *Op. cit.*, p. 110-114.

A existência de um objeto portador de significado é essencial para que o homem consiga viver em um mundo de funcionalidade. No caso da inexistência de tal objeto, um utensílio pode ir sendo deslocado de seu posto para assumir este papel. O local habitado precisa de objetos que lhes dêem sentido, da mesma forma que as igrejas precisam ser consagradas com ritos e objetos. Baudrillard vai além nesta discussão, colocando a exigência de "reliquias" para tornar aprazível o ambiente em que se vive. Afirma a necessidade "de um talismã, de um detalhe de realidade absoluta e que esteja no coração do real, inserido no real para o justificar".⁷ São os tesouros pessoais, que podem ter seu valor reconhecido apenas pelo indivíduo, ou ser apreciados pela comunidade. Pode ser que atinjam preços altíssimos, que não consigam ser trocados por nada, ou não haver dinheiro que os pague.

Estas categorias em que o objeto pode ser classificado não são definitivas. Determinado objeto pode ser em uma mesma época considerado utilitário para alguns e semióforo para outros. Em determinado momento um semióforo pode passar a utensílio e vice-versa. Pode ser que deixe de ser um ou outro, para se tornar desperdício, e neste caso, sua existência está ameaçada porque não há motivo para conservá-lo. Do mesmo modo pode acontecer que a um desperdício seja atribuído um significado ou função, de modo que ele se torne semióforo ou utensílio.

7. Jean Baudrillard. **O sistema dos objetos**. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 87.

O significado e o apreço

Embora a atribuição de significado seja inerente ao homem, sua elaboração, a produção de objetos que representem o invisível ou sua acumulação só é possível depois de preenchidas algumas necessidades básicas. Pomian diz que estes objetos só vão existir quando a subsistência estiver garantida e permitir “ao grupo, a uma parte deste, ou ao indivíduo, tempo livre” para tanto.⁸

Dentro de um grupo social a posse de objetos portadores de sentido sempre está relacionada com prestígio. Aqueles que compreendem o significado dos objetos, mesmo sem sua posse, estão por meio deles em comunhão com os aspectos do invisível que representam, distinguindo-se portanto dos demais indivíduos. A posse desses objetos implica que as necessidades básicas já estejam supridas. Chega-se a acreditar que algumas qualidades dos objetos migram para o proprietário. O entendimento desses objetos implica em tempo disponível para estudar o que representam, para procurá-los e mantê-los. Tempo livre só é possível se há meios para tanto, ou então se há alguém disposto e interessado em fornecê-los. Em certos casos a compreensão dos objetos não é considerada importante, somente o que sua posse faz supor.

8. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 69.

Tempo disponível, recursos para gastar com outros itens que não a sobrevivência básica, e as maneiras como isto é comunicado, foram descritos por Thorstein Veblen como ócio e consumo conspícuo. Veblen define-os como índices reconhecidos de prestígio e apresenta a procura por sua obtenção como fator determinante no estabelecimento das feições de um grupo social.⁹

O prestígio está inegavelmente ligado a certos objetos e hábitos indicativos de privilégio. Alguns destes índices apresentam aparentes contradições, com a intenção de torná-los mais enfáticos. A dinamarquesa Isak Dinesen ao comentar alguns destes comportamentos curiosos, tanto entre tribos africanas, como entre seus contemporâneos europeus do início do século, comentou que "a era do prestígio deveria ter adotado como divisa a velha máxima de Voltaire: *É o supérfluo que é o necessário*. Por supérfluo não deve ser entendido o excesso do necessário. A diferença entre os dois conceitos não deve ser de grau, mas de espécie".¹⁰

9. Thorstein Veblen. **A teoria da classe ociosa. Um estudo econômico das instituições**. São Paulo, Editora Pioneira, 1965.

10. Isak Dinesen. **Daguerreotypes**. Chicago, The University of Chicago Press, 1979, p. 53. A autora cita aspectos não funcionais mas considerados indicadores de prestígio em propriedades rurais (velhas árvores, porcos selvagens, pássaros raros, capelas), em vestimentas permitidas a certas classes em certas ocasiões (véus de luto, uso de determinados chapéus) e na prática de certos hábitos (mulheres européias elegantes

Apenas para apreciação

Na categoria dos objetos supérfluos para o mundo funcional, mas de necessidade comprovada por serem portadores de sentido e por darem significado ao mundo, há uma categoria que merece ser destacada. Referimo-nos àqueles que além de outros significados, provocam emoção estética. Panofsky define a obra de arte como “um objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente”.¹¹ A definição é ampla. Abrange obras de arte tradicionais: tanto propostas que há algumas décadas não seriam vistas como obras de arte, como objetos que o olhar contemporâneo relutaria em continuar reconhecendo como tal. Nela estão incluídas objetos únicos, que têm como função prioritária serem experimentados esteticamente, ou seja, obras de arte. Objetos com intenção utilitária, mas feitos com procedimentos semelhantes aos da arte e materiais preciosos, que também por sua raridade são afastados da função inicial, e têm suas características estéticas enfatizadas. É o caso de objetos de arte e objetos de luxo, que

chegarem a um passo da inanição em nome das boas maneiras); uso de estribos perigosos e incômodos como prerrogativa de algumas famílias em certas tribos africanas).

11. Erwin Panofsky. *Op. cit.*, p. 33-34. Para manifestações de arte do século XX esta definição pode ser ampliada também para objetos eleitos pelo homem e proposições feitas com a intenção de serem apreciadas esteticamente.

desfrutam de apreciações semelhantes às das obras de arte, sem o ser. Alguns objetos já nasceram como obras de arte, destinados a serem experimentados esteticamente. Outros tornaram-se com o correr do tempo, à medida que sua função prática ou outros significados foram sendo suplantados pela ênfase em suas características estéticas. Vale lembrar que esta via tem mão dupla: alguns objetos que em algum momento foram prestigiados como arte, em outros podem ter seu valor rebaixado.

O retrato de si mesmo

Entre os vários conjuntos de objetos existentes, a coleção apresenta como caráter peculiar o de ser formada apenas por semióforos.

Pomian define como coleção “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público”.¹²

Identifica como “fora do circuito das relações econômicas” o fato do objeto de coleção perder sua função prática, que lhe dava cidadania no mundo da utilidade. Não significa a perda do valor de troca, que na maioria dos casos é aumentado em muitas vezes. É possível formar coleções de qualquer tipo de objeto, inclusive utensílios, mas a partir do momento que passam a configurá-la, não se exige mais que eles funcionem, mas apenas que signifiquem. As ferramentas de uma coleção podem estar perfeitas, mas dificilmente serão usadas para fazer reparos. Uma coleção de relógios certamente reunirá diversos em perfeito estado, que não serão consultados para se obter uma verificação precisa, pois fatalmente cada um deles marcará uma hora diferente.

Ao enfatizar a necessidade de se manter esses objetos “em local fechado preparado para este fim”, não se refere à caixas ou cofres, se bem que isto pode ocorrer. O autor remete à necessidade de que os objetos

12. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 53.

recebam proteção e sejam preservados, mantendo algum tipo de relação entre si. Mas não é primordial que sejam mantidos em local fechado, como confirmam as coleções de esculturas de grande porte mantidas ao ar livre.

Os objetos comunicam seu significado por sua exposição ao olhar. Coleções mantidas isoladas e absolutamente fechadas por motivo de segurança ou fragilidade do material que as compõem, o são tendo em vista sua conservação.

Um conjunto entre tantos

A coleção é um conjunto de objetos com características diferentes de outros. Distingue-se de arsenais, depósitos, arquivos, estoques e almoxarifados por que estes reúnem objetos vinculados às operações práticas. Difere-se de tesouros enterrados, por que esses se preocupam em preservar objetos pelo seu material precioso e não se destinam nem ao olhar nem ao significado. Está também distante dos trastes do quarto de despejo, em que utilidade e significado se desvanecem e estão a um passo de se transformarem em desperdícios. Há que se considerar sempre a possibilidade de alteração do modo como os objetos são vistos e de que eles possam ser agrupados em outros tipos de conjuntos que não coleções.

Pomian considera os tesouros funerários e objetos consagrados às divindades, desde que não destinados a uso ritual, como coleções. Explica que estes objetos são deslocados de sua função primitiva,

impregnados de significado, e apesar de estarem ocultos ao olhar do mundo visível, destinam-se aos olhares dos mortos e das divindades do mundo invisível.¹³ Coloca o caso das bibliotecas como intermediário. Distingue algumas bibliotecas onde os livros também são conservados como fontes de pesquisas bibliográficas, estando integrados ao que chama de “exercício das atividades econômicas”. Aponta outras, onde além deste caráter utilitário, os livros são também conservados enquanto objetos significativos. Sublinha que nestes casos podem ser consideradas coleções.¹⁴

Os objetos geralmente são recolhidos por serem antigos, preciosos, raros, por terem pertencido a alguém célebre, por terem testemunhado fatos de destaque, por suas características estéticas, por seu apelo afetivo, ou por prometerem respostas a algumas questões. Os motivos para o objeto integrar uma coleção estão relacionados com sua capacidade de significar. Diversas informações, antes desnecessárias, passam a importar quando o objeto assume função exclusiva de significar, ampliando seu caráter de portador de sentido: sua origem; percurso percorrido até chegar ao domicílio atual; proprietários anteriores; material e procedimentos com que foi feito; a existência de outros semelhantes ou a ele relacionados e sua unicidade em relação a algum aspecto.

13. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 56-57.

14. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 53.

A parte e o todo

O objeto ao ingressar na coleção, penetra em uma espécie de limbo. Tem sua função silenciada e escapa de sua época, para estar em um sistema paralelo.¹⁵ O tempo toca o objeto de coleção de modo diferente. O objeto é preservado da obsolescência e do desgaste. Cada época elege o que vai priorizar como significativo e o espírito da época também atinge os objetos que se decide reunir e que aspecto do significado do objeto é exaltado. Para o objeto de coleção não há somente uma substituição de significado, mas sim acréscimo e confronto. Mesmo no caso de ter seu sentido completamente esvaziado, ou o objeto ganha o esquecimento, ou é mantido como indicador do que foi uma vez valorizado dentro da categoria.

Um objeto é retirado de seu contexto para ser melhor compreendido e apreciado. Integra um conjunto para ter suas características exaltadas, mas paradoxalmente despoja-se de sua individualidade, que transfere ao todo, alterando-o. A coleção é dinâmica e modifica-se à medida que cada peça entra ou sai. O significado do conjunto embaça o de cada um de seus elementos em particular, a ponto de que quando se pretende apreciar um em especial, é necessário isolá-lo para que os demais não interfiram na leitura. As alterações que as feições da coleção sofrem são lentas, tanto em número de elementos, como em suas feições,

15. Baudrillard chama a coleção de sistema marginal. Jean Baudrillard, *Op. cit.*, p. 93.

determinadas pela absorção paulatina dos atributos que cada parte transfere ao todo.¹⁶ Dispõe também de mecanismos de defesa, que expurgam certas peças que ameaçam a coerência do conjunto.¹⁷

Certas coleções são fechadas, sem variação de número de componentes. Exemplo disto é a obra de determinado artista já falecido, ou um acervo legado a uma instituição com a cláusula de não ser dispersado. O dinamismo do conjunto continua garantido pelas muitas relações que se podem estabelecer entre as partes, pela sua capacidade de significar e pelo fato de que cada época tem um modo próprio de encará-lo.

O todo e as muitas séries

Foi colocado que o objeto representa uma faceta de determinado aspecto do invisível, e demanda outros para completar seu sentido. A coleção tem

16. Grant McCracken nomeia o "efeito Diderot", a partir do ensaio do próprio Diderot, em que relata as transformações que seu escritório foi sofrendo depois de ter substituído o velho roupão que usava para trabalhar, por outro novo e elegante. Grant McCracken. *Op. cit.*, p. 119.

17. Este "instinto de preservação" do conjunto é exemplificado por Mário de Andrade ter se desfeito mais tarde de uma pintura que adquiriu em 1917/1918. Tratava-se de uma obra de Torquato Bassi, que destoou do conjunto, quando sua coleção se definiu como de obras ligadas a propostas modernistas. Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. *Coleção Mário de Andrade*. IEB/USP, 1984, p. XXIII.

ponto de partida no que os objetos têm em comum, e a partir disto enfatiza as particularidades de cada um. Um objeto remete a outro, estabelecendo uma série – o que não acontece nos conjuntos acima mencionados. A série enuncia o que determinou a reunião dos objetos, e portanto os motivos do colecionador.

Coleção diverge de acumulação. Colecionar é eleger, recolher, conservar e seriar, agindo de acordo com critérios pré-estabelecidos. Classificar os objetos recolhidos, confrontar sua aparência e significados com as características dos demais objetos e ordenar o aspecto do mundo eleito para indagação metódica ou informal. O catálogo é um meio de ordenação do conjunto a partir de um critério pré-estabelecido. Curiosamente é comum que o catálogo não seja feito pelo colecionador. Sua proximidade e seu envolvimento com a coleção tornam-se empecilhos para que consiga perceber os traços distintivos do acervo e suas nuances. Em algumas vezes o estudo metódico da coleção, mesmo que superficial, só é feito quando ela está a um passo de ser desmanchada e surge a necessidade dos herdeiros do colecionador elaborarem um catálogo dividido em tópicos. Em outras o catálogo é feito, não precisamente por um estudioso, mas por alguém interessado em esclarecer as características que tanto seduziram, a ponto de motivar sua reunião.¹⁸

18. Considerando o objeto de coleção como sedutor, o catálogo como a tentativa de ordená-la e como memória que substituirá o conjunto quando ele não mais existir é

A série informal e a busca de critério

As operações implícitas no ato de colecionar atendem a diversos graus de consciência. Inclui até atividades quase lúdicas e informais, atendendo ao que se acredita serem afinidades puramente pessoais, reunindo lembranças e anedotas sobre as peças. Sua classificação aproxima-se dos arranjos decorativos, que servem como pano de fundo para a atividade cotidiana; e os critérios que movem as escolhas são vagos, só tornando-se explícitos depois que uma série os revelem. Abrange também atitudes curatoriais em que metas precisas estabelecidas *a priori* regem as buscas e requerem métodos científicos de ordenação e catalogação, registros precisos de procedência, autenticidade, descrições morfológicas e análises de diversas ordens.¹⁹

oportuno fazer um paralelo com a lista de Leporello. O criado de Don Juan mantinha um registro discriminado e atualizado das conquistas de seu patrão. Em seu estudo sobre a sedução, Renato Mezan aponta a projeção narcísica como elemento importante no jogo de sedução de Don Juan, capaz de reconhecer em toda mulher que lhe passa pela frente, algo que a torna imensamente desejável. Renato Mezan. "Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei. Novas espirais da sedução". in Renato Janine Ribeiro(org). **A sedução e suas máscaras. Ensaios sobre Don Juan**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 92.

19. Grant McCracken. *Op. cit.*, p. 45.

A série revela o tema da coleção, e o número mínimo de objetos suficiente para que se reconheça qual seja ele.

O caráter de portador de significado de objeto e o estabelecimento de séries é fator de identificação da coleção, e a torna distinta da acumulação. Fala-se em “instinto de coleção” e procura-se rastreá-lo em crianças pequenas e animais. Algumas aves como a pega coletam objetos brilhantes; alguns roedores armazenam objetos esféricos e cães enterram ossos. É mais conveniente relacionar estes procedimentos com acumulação, pois não envolvem operações de seriação e classificação, que exigem raciocínio abstrato.²⁰ As crianças só começam realmente a colecionar quando começam selecionar e classificar, em atividades que as auxiliam a ordenar seu conhecimento sobre o mundo.

Os “gabinetes de maravilhas” ocupam um ponto médio entre as duas categorias. Dada a quantidade de peças que acolhem e os métodos pouco sistematizados que utilizam, muitas vezes conservam algumas peças significativas e acumulam outras que já se tornaram desperdícios. Estão também a meio caminho entre conjuntos reunidos informalmente e os que seguiram rumos pré-fixados. Têm intenção enciclopédica de reunir amostragens do mundo natural e da produção humana. Sua proposta científica é eclipsada pela falta de procedimentos adequados e de delimitação precisa da área de interesse. Seu foco está no curioso, no

20. Maurice Rheims. *La vie étrange des objets: histoire de la curiosité*. Paris, Plon, 1959.

típico e na exceção. Mas mesmo assim mantêm em sua estrutura princípios hierárquicos. Entre as diversas coleções temáticas que contêm, apresenta conjuntos visando a apreciação estética, constituídos por objetos que aquele grupo considera obras de arte.

A coleção de arte

Coleções especificamente compostas por objetos que o colecionador ou seu grupo social apreciam esteticamente, podem ser precariamente reconhecidas enquanto coleções de arte por outro grupo, em outro local.

Qualquer que seja o conceito de arte adotado, nem sempre foram colecionados objetos com a intenção específica de serem apreciados esteticamente. Joseph Alsop coloca que apesar do hábito de colecionar ser quase que inerente ao ser humano, e apesar de haver existido muitas tradições artísticas, apenas cinco delas produziram coleções de arte, isto é, a reunião de objetos com fim em si mesmo, tendo em vista apenas seu caráter estético, apesar de poderem ser motivadas por uma vasta gama de razões. Estas tradições são: a greco-romana, a islâmica, a japonesa, a chinesa e a que se iniciou no Renascimento e chega até os dias de hoje.²¹

21. Joseph Alsop. **The rare art traditions. The history of collecting and its linked phenomena whenever these have appeared.** New York, The Princeton University Press/Harper & How, 1892, p. 18.

Para Alsop o surgimento destas tradições artísticas, que chama de raras, estava vinculado ao estágio econômico em que o grupo social se encontrava, às características da vida cultural, ao grau de maturidade que sua produção artística apresentava e principalmente, ao modo como as manifestações artísticas se relacionavam com o restante das atividades culturais e econômicas.

Alsop caracteriza estas tradições artísticas por favorecerem o aparecimento de um sistema complexo constituído pelos seguintes fenômenos:

- colecionadores de arte, interessados em estabelecer séries de objetos tão completas quanto possível, atentos para peças únicas e de autenticidade comprovada;
 - historiadores da arte, que conservam nome de artistas atuantes junto aquela comunidade, procurando estabelecer vinculações entre eles, ressaltando os introdutores de inovações;
 - mercado de arte, surgido em função da demanda de compradores, entre os quais os colecionadores desempenham papel destacado; para garantir sua continuidade é responsável por conduzir o gosto do público e os alvos de interesse para outros rumos; a existência de mercado de arte ativo incentiva a idéia de investimento em obras de arte;
-

- museus de arte, decorrentes de entidades públicas também tomarem para si o encargo de coletarem e preservarem obras significativas, e do colecionador particular desejar perpetuar sua própria memória, tornando seu acervo acessível à população e transferindo a uma instituição os encargos de sua manutenção;
 - falsificações decorrentes do mercado não ter condições de suprir com originais a demanda de colecionadores desejosos de ampliar seus acervos, ou mesmo a demanda por parte dos museus de arte e de compradores esparsos, surgidos por estímulo do próprio mercado;
 - revalorização de obras de arte do passado por meio de novas interpretações e do estabelecimento de relações com outros padrões, decorrente de estudos feitos em história da arte;
 - gosto por antigüidades com valor em si mesmas; reunião de coleções compostas por objetos antigos, impregnados de significado relacionados ao tempo e a origem, para dar sentido ao presente;
 - a supervalorização da obra de arte resultando em preços muito elevados, como consequência da concorrência entre compradores e da ação do mercado. Este fato é incentivador da visão da arte enquanto investimento, sendo esta a última das características das tradições artísticas isoladas por Alsop, e que só se configura, depois que as demais já estão estabelecidas.
-

A coleção de arte é um tipo de coleção como as demais e segue as mesmas regras. São os próprios colecionadores que estabelecem quais os objetos mais cobiçados e o modo de organizá-los. Os conjuntos sofrem alterações com o correr do tempo. São reunidos segundo procedimentos quase intuitivos, ou seguindo critérios determinados com diversos graus de objetividade. Ao entrar na coleção as obras perdem a função que individualmente teriam, cedendo ao conjunto seu significado e seu potencial estético. Isto acontece a ponto de quando se quer observá-las, é preciso que se as isole do conjunto, tanto para evitar a influência do todo, como em respeito aos cuidados que requisita para sua conservação física.

A coleção de arte também é definida pela série, que apresenta o fio condutor que une o conjunto e revela os interesses que determinaram sua reunião. Uma obra está ligada a outra sucessivamente, e todas remetem ao alvo da atenção do colecionador. Assim sendo, a coleção é o retrato que o colecionador traça de si, vale dizer, como ele gostaria de ser visto.

O autor do retrato

As razões para colecionar são sempre várias, e muitas delas nem sempre aparentes ou confessáveis. Dado que por definição o objeto da coleção é um semióforo, a primeira razão que move o colecionador é aproximar-se do significado.

Em seu estudo sobre objetos Maurice Rheims analisa os motivos do colecionador.²² A partir da tese defendida pelo médico e colecionador Henri Codet em 1921, Rheims define como basicamente quatro as razões do colecionador: desejo de posse, tendência a desenvolver uma atividade espontânea, tendência a se ultrapassar e tendência a classificar. Adiciona a afinidade natural de certos homens com o que lhes parece belo e o desejo pessoal de ordem ou desordem estética. Cumpre notar que o objeto de coleção enquanto portador de significado reveste-se de caráter tranquilizador para seu proprietário.

A busca de si mesmo

A atividade de colecionar tem um fim em si mesma e seu exercício configura uma realidade paralela e integrada ao mundo real. Apresenta uma possibilidade de evasão do mesmo e, à semelhança do que ocorre nos jogos, oferece possibilidade de ensaio com poucos riscos. Como em

22. Maurice Rheims. *La vie étrange des objects. Histoire de la curiosité*. Paris, Librairie Plon, 1959.

qualquer atividade lúdica, permite a exploração e ordenação de seus elementos constitutivos.

O componente narcísico do colecionador é evidenciado na série que compõe a coleção. Para Baudrillard há a projeção do proprietário em seus objetos, resultando em tantas imagens de si quantos forem os termos da série, "pois sempre colecionamos a nós mesmos".²³

Este padrão auto-referencial de estabelecer as metas da coleção tem equivalentes em relação ao lugar social que o indivíduo ocupa, da mesma forma que a época em que vive vai sugerir o que devem ser considerados objetos significativos. O colecionador recolhe o que o seu lugar social permite naquele momento, a partir daí é que se abre espaço para o exercício de seus padrões pessoais de escolha.

Museus e coleções públicas apresentam este caráter, pois expõem o traço de sua própria cultura que os orgulha e que desejam evidenciar.

Quando mostram aspectos de outros povos, desenvolvem dois comportamentos ou estabelecem pontos de contato com elas, sublinhando que apesar das diferenças reconhecem o valor daqueles peças e têm condições de conservá-las.²⁴ Ou as expõem dentro de um ponto de vista etnocêntrico, procurando marcar as diferenças a seu favor,

23. Jean Baudrillard. *Op. cit.*, p. 99. Sintetiza esta questão ao afirmar que "a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador".

24. Krzysztof Pomian. *Op. cit.*, p. 74.

como no caso das exposições de arte africana e oceânica, realizadas na Europa no começo do século. A vontade de permanência do colecionador particular encontra cumplicidade na instituição pública, que, se for do interesse de ambos, manterá a coleção do primeiro e preservará sua memória por meio de seus objetos.

A busca do objeto

O desejo de posse do objeto tem em suas bases o instinto de propriedade. O proprietário crê que por meio da posse fique estabelecida maior intimidade entre ele e o objeto. Acredita que os significados do objeto se revelaram a ele com maior clareza, e fantasia que os atributos da peça que tanto admira migrem para si. Porém a posse exclusivamente pessoal do objeto, apesar de imprescindível para formação de coleções, é gerador de culpa que muitos procuram aliviar proclamando-se não donos, mas depositários. Colocam-se como sendo os que souberam reconhecer a importância de determinadas peças e tiveram condições de preservá-las, para que gerações futuras também possam desfrutá-las.

A vaidade do colecionador manifesta-se em um nível mais evidente na posse do objeto. De um ponto de vista mais elaborado, seu orgulho é desencadeado por sua capacidade de despojar um objeto de função e atribuir-lhe significado, justificando a existência das coisas no mundo, dentro do que Walter Benjamin definiu como "uma tentativa grandiosa para ultrapassar o caráter irracional da presença dos objetos no mundo,

atenção: pg 32, está depois da pg 58
e antes da!

por meio de sua integração a um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção".²⁵

A busca da informação

Muitos colecionadores reúnem peças procurando maior conhecimento e aprimoramento pessoal. Verifica-se que a convivência com o objeto, se o observador realmente estiver interessado no significado que ele porta, realmente opera mudanças. A atenção que a coleção requisita leva ao aprofundamento do saber sobre as questões que ela aborda, e ao apuro da percepção estética. A busca por novas informações determina alterações nos sistemas de classificação e com freqüência pede a inclusão de outros objetos, que atendam melhor as necessidades até a alteração da face do conjunto. Nestes casos a coleção cumpre seu papel de instrumento de conhecimento.

A busca do sucesso

O valor da coleção está mais ligado ao significado dos objetos do que à preciosidade dos materiais de que são feitos. Este valor é relativo, sempre vinculado ao proprietário e ao seu grupo. Daí decorre que o desejo de reunir objetos significativos enquanto investimento em bens móveis de liquidez relativa também existe.

25. Walter Benjamin. **Paris, capitale du XIXe Siècle. Le livre des passages.** Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 224.

O prestígio do colecionador advém de estar implícito em sua atividade e conhecimento a que seus objetos aludem, bem como tempo disponível e recursos financeiros muito além do que a sobrevivência básica demanda. Os índices, inclusive de prestígio, podem ser usados para dar informações falsas e as coleções também podem ser meios para conseguir destaque.

O colecionador compartilha a imagem de prestígio com o patrono, o mecenas, o *amateur* e o *connoisseur*. Embora em alguns o papel do colecionador possa coincidir, no geral ele apresenta atribuições que o distingue dos demais: o colecionador é quem reúne objetos estabelecendo séries. O patrono encomenda obras aos artistas e o mecenas provê as suas necessidades.²⁶ O *amateur* e o *connoisseur* caracterizam-se pelo apreço ao objeto e a obra de arte, pelo conhecimento de informações relacionadas a ela, mas não se interessam em estabelecer séries; sendo a diferença entre eles relacionada quanto ao grau de especialização e acuidade das informações.

O retrato e a caricatura

Nem só atributos positivos são associados ao colecionador. O interesse pelos objetos também pode ser distorcido, se ultrapassa alguns limites. Pode ser visto como bizarro, maníaco e exibicionista. É também

26. Maurice Rheims. *Op. cit.*

relacionado a personagens anti-sociáveis, que substituem o convívio com seres humanos pelos objetos, e ao avarento que priva os demais do contato com obras preciosas.

A literatura francesa do século XIX delinea satiricamente alguns exemplos de colecionadores. É o caso do Primo Pons de Balzac e de Bouvard e Pécuchet de Flaubert.

O Primo Pons é uma caricatura da figura do colecionador, apresentado como um vasculhador de belchior. Descreve as desventuras de um velho músico taciturno e evitado por todos, que se torna vítima de um ardil tramado por conhecidos desejosos de herdar sua coleção de obras de arte.²⁷ Conforme o próprio autor, Bouvard e Pécuchet são dois palermas que ingenuamente e usando metodologia própria, recolhem todas informações com que se deparam, lançam-se em todos os tipos de empresas que lhes sugerem e iniciam várias coleções, inclusive do que acreditam ser arte.²⁸

O surgimento da figura do colecionador na literatura francesa do século XIX é paralelo à difusão do hábito de colecionar, inclusive entre escritores. Os procedimentos de Flaubert ao recolher material para

27. Honoré de Balzac. **Le cousin Pons**. Paris, Le Livre de Poche, 1983.

28. Gustave Flaubert. **Bouvard e Pécuchet**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

compor seus dois personagens é típico.²⁹ Da mesma forma Balzac era colecionador de obras de arte e o inventário dos objetos de sua casa revelam a posse de trinta pinturas.³⁰

29. "Sabe a quanto montam os volumes que preciso assimilar para os meus dois palermas? A mais de mil!". Flaubert reuniu um arquivo com grande quantidade de anotações e recortes que acreditava necessários para compor os personagens, classificados por assunto. Tencionava com este material compor o **Dicionário das idéias feitas**. Não chegou a concluir, mas deixou parte dele com o nome de **Catálogo das opiniões chiques**. Gustave Flaubert. **Op. cit.**, p. 284-290.

30. Balzac para compor o **Museu Pons** reuniu duas peças de sua coleção e "apropriou-se" de obras pertencentes à coleção Sauvageot e ao Gabinete Dabin. Atribuiu a Pons duas paixões: "*la gourmandise et la bricabracomanie*". É curioso como atribui a Pons a paixão pelo *bric-à-brac*, mesmo lhe atribuindo a posse de obras autênticas de artistas consagrados, e como a associa à *gourmandise*. Honoré de Balzac. **Op. cit.**, p. 381.

O meio

As luzes da capital

A literatura francesa de meados do século XIX fornece exemplos de colecionadores tanto por meio de autores como de personagens.

É possível detectar a influência dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, colecionadores apaixonados e autores de estudos minuciosos sobre a sociedade, costumes, mobiliário e arte. A partir de 1860 ambos começaram a escrever romances baseados em experiências pessoais, onde o caráter realista manifesta-se por meio do gosto pelo documental. Edmond de Goncourt sobreviveu ao irmão. Deve-se a ele estudos sobre arte japonesa, a revelação da obra de Utamaro a seus contemporâneos, e a manutenção de um salão repleto de bibelôs, que se tornou ponto de encontro de escritores.

Por volta da metade do século XIX houve alterações no hábito de colecionar arte. Passou a ser acessível a diversos segmentos da classe média urbana, e não apenas prerrogativa da nobreza.

A atitude dos Goncourt bem como a ação de Charles Blanc na Gazette des Beaux Arts divulgaram discussões e informações sobre arte. Entusiasmaram outros escritores e ampliaram o interesse da burguesia tanto pelo debate sobre arte, como por sua aquisição.

O envolvimento de alguns escritores com a arte foi bastante estreito, *ultrapassando a posição de mero público apreciador. Alguns deles firmaram presença como críticos de arte, defendendo posições bem marcadas. Émile Zola configura um caso exemplar, tanto pela*

repercussão de suas idéias sobre a importância do temperamento do artista na criação estética, como pelo seu envolvimento com os impressionistas.

O exemplo mais eloqüente talvez seja o apresentado por Baudelaire, na geração anterior a Zola. A crítica de arte de Baudelaire detém-se na atividade de seus contemporâneos, pregando o envolvimento deles com o tempo presente. Encerrou o **Salão de 1845** afirmando que “o verdadeiro pintor será aquele que souber extrair da vida presente o seu lado épico e nos ensinar a compreender em linhas e cores como somos grandes e poéticos em nossas gravatas e botas envernizadas. Possam os verdadeiramente pioneiros oferecer-nos no ano próximo a singular alegria de festejar a chegada do verdadeiro *novo*”.¹ Dedicou o **Salão de 1846** aos burgueses. Escreveu sobre a **Exposição Universal de 1855**, e ainda sobre o **Salão de 1859**. Em seu **Pintor da Vida Moderna**, retoma o compromisso do pintor em registrar a vida moderna, tomando como exemplo a obra de seu amigo Constantin Guys, hoje mais lembrado por causa desta referência do que por sua pintura.

Na verdade Baudelaire advogava que a pintura percorresse uma trilha semelhante à de sua poesia, reportando à aventura de ser filho de sua época, ao heroísmo paradoxal da vida moderna. Sua obra apresenta uma sensibilidade diversa, composta de elementos contraditórios, permeada

1. Charles Baudelaire. **Charles Baudelaire crítico d'arte. Curiosità estetiche. L'arte romantica. Opere Postume.** Milano, Bottega di poesia, 1923, p. 42.

pelo *spleen*. Nela há melancolia, solidão, busca do absoluto e transgressão, mas também indica o entusiasmo pelas mudanças que o progresso urbano trazia e as alterações na vida das pessoas.

Um outro épico

Baudelaire foi contemporâneo das reformas de Paris em meados do século passado, principalmente as determinadas pela alteração do traçado urbano propostas pelo barão Haussmann. Assistiu à abertura de grandes avenidas, ao início da iluminação das ruas por bicos de gás e a sua pavimentação com macadame. Reconheceu o *boulevard* nascente como o ambiente natural de um tipo urbano também novo, o *flaneur*, que vagava pela multidão, maravilhando-se com o brilho das luzes, vidros e espelhos, e surpreendendo-se com a variedade das pessoas que encontrava.

Walter Benjamin, que descreve o entusiasmo de Baudelaire como o de um lírico no auge do capitalismo², em diversas obras estuda o ambiente parisiense da segunda metade do século XIX. Discute a demolição dos edifícios antigos, a construção dos novos, a moda, as exposições universais, os panoramas e as passagens com tetos de vidro e com mosaicos no chão que abrigavam restaurantes e lojas elegantes.

2. Walter Benjamin. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo, Brasiliense, 1989.

O surgimento das lojas de departamentos ocorre lado a lado aos outros índices de modernização acima citados. Nascidas da revolução industrial e porta-vozes da ampliação do consumo, as lojas de departamentos tinham por missão criar necessidades até então desconhecidas. Seu intento era dar vazão ao grande número de mercadorias produzidas e importadas. Para tanto o caminho mais simples era o da sedução. As lojas de grande tamanho e ambientação luxuosa apresentavam iluminação feérica e vitrines dispostas com recursos cenográficos que deixavam os objetos ao alcance dos olhos, mas distantes das mãos. O preço colocado em local de fácil identificação, fixo para qualquer freguês e o auxílio de vendedores somente quando solicitados, permitiam que se transformassem em parques de lazer, sem a obrigatoriedade da compra. Ofereciam no mesmo edifício salões de chá, salas de descanso, telefones, salões nobres, auditórios, tubos pneumáticos para correspondência, salões de leitura, cabeleireiros e grande variedade de produtos que durante o passeio da clientela exercia sobre ela seus encantos. Nelas conhecia-se as novidades e aprendia-se a decorar uma residência adequadamente.³

A primeira delas, Au Bon Marché, abriu suas portas em 1852, seguida em 1865 pelo Magasin du Louvre e pelo Printemps, e em 1869 apareceu a Samaritaine. A moda atingiu a Inglaterra e os Estados Unidos. Pouco

3. Rémy Saisselin. *Bricabracomania. The bourgeois and the bibelot*. London, Thames and Hudson, 1985, p. 45.

depois Nova York presenciou a abertura de Stewart's, Macy's e Lord and Taylor's; Filadélfia assistiu a inauguração da Wanamaker e Chicago a de Marshall Field.

Concorrência para o erudito

A experiência estética que os museus e exposições de arte ofereciam, tinha sério rival nas experiências oferecidas pela cidade moderna. A educação do olhar burguês agora era também dirigida pela loja de departamentos, cujos produtos representavam uma associação entre arte e indústria. Para aqueles que achavam dificuldade em adquirir a obra de arte prestigiosa e o móvel assinado, as lojas de departamento ofereciam obras mais acessíveis, mas mesmo assim premiadas.⁴ Para os que mesmo assim consideravam distante possuir pinturas, proporcionavam sucedâneos satisfatórios nas estampas e nos bibelôs.

Mesmo grande parte do segmento da burguesia, normalmente comprador de arte adotou o bibelô em seu vocabulário, e recebeu influência da loja de departamentos no modo de dispor os objetos no ambiente doméstico.

4. Exemplo disto é o fato do proprietário da **Wanamaker** de Chicago comprar obras premiadas nos Salões franceses para revender na loja. Entre 1882 e 1903 a loja comprou para revender 250 pinturas, entre elas cenas bíblicas, cenas domésticas, paisagens e cópias dos velhos mestres. Em 1903 comprou todo estoque - 300 pinturas - do estúdio do pintor de cenas históricas Vacslaw Brozic, falecido em Paris dois anos antes. Rémy Saisselin. *Op. cit.*, p. 45.

As lojas de departamentos desempenharam papel importante em um processo de homogeneização de certas categorias estéticas que Rémy Saisselin define como sendo simultaneamente estetização do objeto e “bibelotização” da obra de arte.⁵

A grande quantidade de objetos apresentada ao mesmo tempo nas lojas de departamentos foi habituando o olhar com a acumulação. Objetos de luxo, belos artigos com pretensas funções, peças exóticas importadas de longe e novidades que surgiam sem cessar nas prateleiras, eram apreciados, adquiriam valor simbólico e logo tornavam-se alvos de cobiça bem como indicadores de prestígio.

O resultado disto foi a criação de ambientes ecléticos, sobrecarregados de elementos de origens diversas, onde o exótico era sempre bem vindo. McCracken discute o “delírio ornamental” dos interiores domésticos da segunda metade do século XIX como indicador do surgimento “de novas habilidades expressivas dos bens de consumo”. Configura-o como “estilo elitista” e “uso óbvio dos objetos para dar forma e propagar significado cultural”.⁶

Os mecanismos do consumo habituaram o olhar e criaram uma estética caracteristicamente burguesa, mas só tiveram sucesso porque havia uma lacuna a ser preenchida. Seria ingênuo colocar obras e objetos de arte,

5. Rémy Saisselain. *Op. cit.*, p. 74.

6. Grant McCracken. *op. cit.*, p. 24-25.

artigos de luxo e peças exóticas como simples ornamento e minimizar a função dos ornamentos. Na maioria dos casos são objetos simbólicos. Se estiverem dispostos em local privilegiado e cercados de cuidados, seu valor para o proprietário é patente. Além disto, o conjunto destes objetos determina uma sobrecarga de significado.

O local da ação

Walter Benjamin coloca que desde o reinado de Luís Felipe e durante o de Napoleão III a burguesia procurou compensações para o desaparecimento da vida privada na cidade grande, agora restrita ao mundo doméstico. A casa é considerada como uma cápsula que detém a capacidade de abrigar e conservar a si mesmo e a seus pertences. “É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não o rastro de seus dias sobre a Terra, pelo menos o de seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos (...)”. Destaca a preferência por veludos e pelúcias, que conservam a marca de qualquer contato, e a exaltação do valor real ou sentimental dos objetos e traços conservados.⁷

Este mundo preservado por intermédio de objetos simbólicos encontrava sua maior expressão no *salon bourgeois*, que ao mesmo tempo

7. Walter Benjamin. **Op. cit.**, p. 43.

funcionava como câmara de conservação da essência da identidade e como local de recepção para visitas pouco íntimas.⁸

A preferência pelo passado

No Segundo Império, Paris já era há muito cidade cosmopolita, com posição afirmada como sede do comércio de objetos antigos, raros e de luxo. Como centro irradiador da arte também sua posição estava assegurada. A comercialização de obras de arte ou era irradiada de lá, ou era intermediada por *marchands* franceses. Londres aparecia como segunda praça para negociar arte, mas mesmo assim apresentava-se mais como subsidiária do que como rival.

Na segunda metade do século passado, o mercado de arte na França experimentava fase de expansão, com vistas a atender o colecionador burguês – cliente importante, não pelas aquisições individuais, mas pelo volume total de negócios que demandava. Antigas famílias aristocráticas francesas e italianas se desfaziam de obras, muitas das quais não

8. McCracken chama a atenção para um fenômeno curioso que ocorre em relação às salas de visitas. É o cartão de apresentação da família, e normalmente composta de forma muito superior aos outros aposentos. Aparenta padrão de vida mais elevado que os demonstrados pelos outros cômodos. A família a compõe com cuidado, escolhendo objetos plenos de significado, e então evita seu uso, destinando-a a ocasiões especiais. Comenta a inapropriação do termo em inglês *living room*, já que na realidade pouco se vive nela.

havam até então sido deslocadas das paredes onde estavam há muito tempo. O período foi rico de grandes leilões em que coleções foram dispersadas, e obras de arte foram transferidas para o exterior, a maioria contrabandeada. Até 1884 foi possível fazer boas compras, por preços muito razoáveis, se bem que as muitas camadas de verniz aplicadas na pintura e em restaurações, impediam a real verificação da qualidade da pintura, favorecendo falsificações e atribuições falsas.⁹

Os catálogos de leilões da segunda metade do século, demonstram que o gosto médio do público leigo comprador não estava em correspondência absoluta com as inovações artísticas do período. Os Impressionistas só foram respeitados pelos críticos franceses de prestígio depois de 1890. As obras de Cézanne, Van Gogh, Seurat e Gauguin só contaram com as bênçãos da crítica depois de 1900, e conseguiram mercado internacional antes da I Guerra Mundial.¹⁰

As preferências nas salas de leilão quanto aos velhos mestres recaíam em Rafael e seus seguidores, Velazquez e Murillo. Os compradores voltavam sua atenção para a paisagem, a pintura de animais e a cena de gênero holandesa. Em paralelo, observa-se o aumento de interesse por artistas vivos, em especial da Escola de Barbizon. A divulgação da fotografia foi responsável pela aceitação do “retrato feio” e que trouxe a

9. Gerald Reitlinger. **The economics of taste. The rise and fall of the picture market. 1760-1960.** New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 110.

10. Gerald Reitlinger. **Op. cit.**, p. 171.

revalorização de artistas como Franz Hals. Em relação aos contemporâneos, buscava-se coloristas hábeis, a fatura cuidadosa, os efeitos de luz e composição tradicional, dentro do critério estabelecido para cada gênero.¹¹

O apelo do real

As alterações formais ocorreram lentamente, à medida que os anos se encaminham para o fim do século. Começaram com a diminuição da capa de verniz, e o conseqüente clareamento da pintura. Outras mudanças se processaram pela absorção das soluções apresentadas pelos novos movimentos artísticos, mas já bastante atenuadas e desvinculadas das propostas que as geraram. Vale dizer que estas inovações só foram apropriadas depois que despojadas do caráter inovador e de sua força de choque.

A grande preocupação do público e da crítica era com o tema e em como o artista tratava a mensagem. O realismo das imagens era valor prezado, mas sem programa pré determinado: apreciava-se tanto o pintor atento às minúcias, como o que apenas as sugeria. Procurava-se o tema original, a cena narrativa e a ampliação da iconografia aceita.

11. Gerald Reitlinger comenta que não era exigido dos artistas que trabalhassem com a perícia dos velhos, somente a pintura cuidadosa, deixando o resto por conta da pátina de verniz. Gerald Reitlinger. *Op. cit.*, p. 154.

Observa-se que a gradual reabilitação da pintura barroca holandesa estava ligada pelo crescente interesse dos pintores ativos à observação da realidade, caminho que irá bifurcar em duas direções. Uma delas é o Realismo, em que a preocupação em retratar a realidade objetiva e as razões humanas subjacentes em qualquer atividade é indissociável de intenções políticas bem definidas. O outro rumo definiu-se por volta de 1860 e manteve-se até a I Guerra Mundial, resultando no Realismo Burguês, conforme denominação sugerida por Aleksa Celebonovic.¹²

As lentes burguesas

O Realismo Burguês estava distante das tendências que marcaram mudanças no domínio da Arte, foi atacado pelas vanguardas e em grande medida é ignorado pela História da Arte. Porém registrava aspectos da vida burguesa impregnados de sentimentalidade e afeto, oferecendo um espelho gentil onde centenas de colecionadores se reconheciam e se encantavam. Apresentava narrações da vida burguesa, mesclando austeridade de conduta, sensualidade velada, prosperidade econômica e freqüentemente uma lição de moral. Propunha imagens da vida familiar e do universo urbano, retratos em traje de gala, de crianças e de velhos, animais, exteriorizações da vida psíquica, cenas emprestadas da literatura ou do teatro, assuntos militares. Permite-se evasão para outro

12. Aleksa Celebonovic. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois - l'art pompier dans le monde*. Paris, Ed. Seghers, 1974.

tempo, configurando cenas históricas, o cotidiano em épocas remotas, e costumes camponeses. Costumes bretões, árabes e espanhóis fazem quase gêneros à parte, tal a freqüência com que eram configurados. Mas mantêm a rubrica burguesa na precisão com que recompõem a ambientação, no gosto pela minúcia e na conformação da figura humana, a despeito da vestimenta, com feições, postura corporal e atitudes características do século XIX. Postulava a verossimilhança com o mundo real, o gosto por detalhes e um retrato preciso de sua época. Usava apoio da fotografia para determinar a composição e fixar os detalhes. Detinha-se na gradação elaborada de cor, na plasticidade da matéria e nos efeitos de luz, que segundo se acreditava, permitia ao pintor manifestar seu temperamento e ao observador aguçar sua sensibilidade.

A paisagem, a natureza-morta e a pintura de animais também não escaparam à assimilação ao gosto burguês. Absorveram a mesma emocionalidade postulada pelas cenas e pela figura humana que se manifestava na escolha do assunto a ser abordado e dos procedimentos técnicos adotados.

A pintura burguesa originou obras de fácil identificação emocional, entendimento rápido e convivência agradável. Apresenta indicadores entusiásticos de modernização articulados por uma sensibilidade ancorada no passado. Seu discurso aponta que o conforto e o progresso material não sufocaram a alma e os sentimentos, mas sim trouxeram condições para que se revelassem plenamente.

A capital e o mundo

Estes padrões ganharam aceitação não só do público francês, mas do europeu e da emergente burguesia da América. As inovações da arte, que depois se configuraram na história das vanguardas, também pouco a pouco faziam seu público e ganhavam adeptos no exterior. Mesmo com a derrota na guerra contra os alemães em 1871, os padrões franceses continuavam a ser sinônimos de cultura, civilização e elegância.

As lojas de departamentos não foram fenômeno francês, mas sim faziam parte da estrutura de distribuição de produtos determinada pela modernização. Espalharam-se pelo mundo, e em qualquer parte onde passaram a existir mantiveram as mesmas características. Se discursavam com sotaque francês, já podiam contar com a marca da elegância.

A diminuição da identidade e da possibilidade de ação no ambiente urbano tornou-se comum em qualquer cidade em crescimento e atingida pelo espírito da modernidade. Quanto maior e mais rápido o progresso, tanto mais a ação pessoal ficava restrita apenas ao espaço doméstico. Daí a necessidade de torná-lo significativo e povoado com objetos simbólicos. Desde que haja algum eco para tanto, os costumes se transformam, adotando-se o que parece ser mais adequado às novas situações e aos novos tempos. Mesmo em cidades que, apesar da modernização evidente, continuavam provincianas. O resultado inevitável

foi a adaptação ao que o francês postulava como bom tom, aceitando a acumulação e o bibelô.

O realismo burguês facilmente conquistou o público. Com temática de fácil entendimento, imagens agradáveis e narrativas curiosas, compunham qualquer ambiente. Infiltrou-se nas exposições oficiais, e as premiações que recebia transformavam-se em avais de sua adequação.

Na segunda metade do século XIX, Paris apresentava-se como centro de produção cultural com duas faces definidas e características da época moderna. Uma delas continha em si o germe dos movimentos de vanguarda, estava marcada pela inovação radical e disposta a romper com a tradição. Apesar de querer abandonar o passado depressa, para rapidamente atingir o futuro, esta produção trilhou lentamente o caminho da aceitação. A outra, procurava prolongar a permanência do passado. Despojava as inovações do que tinham de muito chocante e adaptava-as à tradição. Caminhava lentamente rumo ao futuro, mas foi rapidamente aceita.¹³

Apesar da humilhação e dos problemas que a perda da Lorena e de parte da Alsácia na guerra Franco-Prussiana acarretou, a França manteve seu prestígio de pólo produtor e difusor na segunda metade do século XIX, e

13. Arno Mayer. *A força da tradição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Paris fez jus ao título de capital do século XIX, que mais tarde Walter Benjamin lhe conferiu.¹⁴

14. Walter Benjamin. **Paris. Capitale du XIXe Siècle. Le livre des passages.** Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

Uma cidade moderna

A afirmação de que São Paulo parecia uma cidade européia era tomada como elogio para a maioria dos paulistanos da primeira década do século XX. Alguns achavam parecida com uma cidade italiana de província e outros chamavam-na de a “Manchester brasileira” aludindo às chaminés das primeiras fábricas.¹⁵ Se a comparação fosse com Paris e partisse de estrangeiros, o elogio seria maior ainda.

Nos primeiros anos do século a cidade de São Paulo dava motivos de orgulho aos seus habitantes, se comparada com o quase arraial de cerca de cinqüenta anos antes.

Na época do Império a cidade ocupava posição subalterna em relação ao Rio de Janeiro e Salvador. No âmbito da província, Campinas e Itu se destacavam muito mais em termos econômicos. São Paulo era uma cidade construída de taipa, restrita às imediações do “Triângulo”, compreendido pelas ruas de São Bento, Direita e atual XV de Novembro. Era uma cidade pobre, sede de província também pobre, apenas com função burocrática. Sua atividade cultural e o pouco dinamismo que apresentava eram determinados pelos cursos de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, fundada em 1827.

15. Hernani da Silva Bruno. **História e tradições da cidade de São Paulo. Vol. III.** Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1954, p. 125.

O ouro vermelho

Por volta de 1850, o esgotamento do solo provocado pela cultura de café na região fluminense do Vale do Paraíba, determinou a exploração de novas áreas. A transferência das lavouras de café para o oeste paulista, beneficiou a capital da província. A Comercialização do café demandou a instalação de estradas de ferro unindo os centros de produção no interior ao porto de Santos para exportação, intermediado pela cidade de São Paulo. A estrada de ferro, a implantação de linhas de telégrafo sinônimo de desencadeador de progresso, permitiam o acesso mais rápido dos fazendeiros à cidade e facilitavam o contato com a propriedade resolvendo problemas administrativos urgentes. A ferrovia também possibilitou a chegada em São Paulo de artigos importados. Dado o relevo íngreme da serra, as condições da trilha que ligava Santos ao planalto e o transporte usual ser lombo de mula, a existência na cidade de material de construção, cristais, porcelanas, pianos, e demais artigos importados era um luxo considerável.

O Brasil foi responsável por 66% da produção mundial de café entre 1896 e 1900; e produziu 75% do total mundial entre 1901 e 1906. Sendo São Paulo o grande produtor no período, é flagrante que a capital fosse beneficiada pelo afluxo da renda.

Os cafeicultores ficavam mais tempo na capital empenhados em comercializar a safra, e paralelamente à agricultura, começavam a dedicar-se a outras atividades, algumas delas relacionadas à política,

outras vinculadas às finanças. Estas novas atividades determinaram novas funções para a cidade, requisitando serviços e estrutura condizente com as mesmas. Por outro lado estas atividades geravam recursos para sua ampliação e diversificação.

Nos últimos vinte e cinco anos do século XIX o panorama urbano começou a sofrer algumas alterações, resultando num processo relativamente acelerado. O café trouxe mudanças nas atividades econômicas, na estrutura social paulista, no perfil da população, em seus hábitos e nas feições da cidade.

O progresso que atingiu São Paulo e a transformou no espaço de vinte anos em uma cidade moderna, na verdade foi conjuntural. A atividade paulista era dependente dos recursos originados pelo comércio do café, que por sua vez estava integrado à estrutura econômica internacional. A modernização paulistana foi possibilitada pelo café, e mantida por ele durante certo tempo. A posição de fornecedor de matéria prima para centros industrializados, não a isentou da posição de dependente econômica e culturalmente do pólo europeu.

Os paulistanos

O financiamento e exportação de café demandou a implantação de representantes de bancos estrangeiros. O beneficiamento determinou importação e manutenção de maquinário importado. O transporte requisitou a estrada de ferro e indústria têxtil para sacaria. Com eles chegaram administradores, contadores, engenheiros, topógrafos e

técnicos. Paralelo a esses estrangeiros que vinham com contrato de trabalho já certo, a cidade apresentava-se promissora para profissionais liberais que aqui vieram se estabelecer. Médicos, engenheiros, arquitetos e professores chegavam a São Paulo, atendendo à crescente demanda da cidade. Desta forma desembarcaram alemães, franceses, belgas, americanos e principalmente ingleses.

Richard Morse observa por volta de 1890 o aburguesamento da sociedade paulistana em função das novas atividades econômicas. Constata a divisão da sociedade em três grandes camadas. A superior, abrangendo cerca de 5% do total, constituída pelas antigas famílias de proprietários rurais, principalmente do oeste do estado, pela burguesia financeira, comercial, pelos proprietários de algumas das poucas indústrias de porte, e por militares de alta patente. As camadas médias, formadas por profissionais liberais, comerciantes, poucos industriais e funcionários públicos, correspondiam a 25% da população. A maioria dos paulistanos, 70% do total, criados domésticos, operários e prestadores de pequenos serviços, constituía as camadas inferiores.¹⁶

Nota-se o aparecimento de estrangeiros em todos os níveis da sociedade, em decorrência da demanda das atividades econômicas.

16. Richard Morse. **Formação histórica de São Paulo. De comunidade à metrópole.** São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

De 1854 até 1886 muitos imigrantes europeus ocupavam-se de prestação de serviços e do artesanato. Nesta época verifica-se o surgimento de um operariado paulistano ainda pouco expressivo, formado de funcionários das ferrovias, dos transportes urbanos e de usinas. Com a Abolição houve necessidade da mão de obra para o trabalho agrícola. Para muitos europeus havia interesse em emigrar para a América buscando condições mais propícias de trabalho. Muitos consideravam o trabalho na lavoura como atividade provisória, para depois instalarem-se na capital. Nem sempre resolviam com facilidade o problema das dívidas, muitas vezes precisavam recorrer às autoridades diplomáticas, mas mesmo assim, transferiam-se para a capital, dotando a cidade com mão de obra para serviços semi-especializados, atividades artesanais e prestação de serviços.

As reformas nas tarifas alfandegárias em 1890, visando aumentar a receita por meio de impostos mais altos sobre produtos importados, veio incentivar o estabelecimento de algumas indústrias. Paula Beiguelman fala de movimentos de operários em São Paulo, desde 1889. Descreve as manifestações de diversas categorias nas duas primeiras décadas do século, suas reivindicações, suas greves, o apoio mútuo que se prestavam, como se articulavam por meio de jornais como o *Avanti!*, *Germinal*, *O Livre Pensador* e *A Plebe*. A atuação de anarco-sindicalistas arregimentou os movimentos de trabalhadores entre 1902 e 1920. O grande greve de 1917, iniciada nas Indústrias Crespi contou com apoio de diversos setores, paralisou 70.000 trabalhadores e envolveu a cidade

inteira. Estes dados e a instituição do Comitê de Defesa Proletária, são provas de que no período já havia um proletariado com grau de articulação bastante eficiente na cidade.¹⁷

Alguns estrangeiros já chegavam com ofício definido e outros interessados no comércio, estabelecendo-se diretamente em São Paulo. Exemplo disto foram os muitos mestres de obras italianos, alguns deles já chegaram com habilitação profissional, outros a obtiveram às custas da demanda.

No final da década de 80 estavam estabelecidos em São Paulo alguns engenheiros estrangeiros com atuação bem definida, como Jorge Krug, Luigi Pucci, Tommaso Bezzi, Mathias Hausler, Claudio Rossi, Domiziano Rossi e Felisberto Ranzini. Isto demonstra o atrativo que a cidade em crescimento apresentava para profissionais liberais.

São Paulo, à medida que o século XX se aproximava ia deixando de ser a vila pobre e sem movimento. A afluência de estrangeiros que aqui se fixavam transformavam os costumes da cidade. Modernizava-se aos poucos, mas mantinha sua atmosfera provinciana.

O crescimento da população de São Paulo mostra de modo eloqüente estas transformações. A população em 1886 era cerca de 60. 000 habitantes e em 1900 era cerca de 200. 000 habitantes.

17. Paula Beiguelman. **Os companheiros de São Paulo**. São Paulo, Global Editora, 1981.

A cidade

Na década de 70 a Câmara Municipal estabeleceu novas normas para as edificações e para a tributação municipal, de modo a aumentar a receita. Em 1872 a população da cidade era de 31.385 habitantes e em 1875 contava com 2.992 construções.¹⁸ A falência do Banco Mauá em 1875 abalou a confiança em papéis bancários e quem ganhou com isto foi a própria cidade. Os investidores voltaram sua atenção para a construção civil e para a especulação imobiliária.¹⁹ A cidade ultrapassou os limites do Triângulo e deu origem a novos bairros como Santa Ifigênia, Luz, Liberdade e Santa Cecília. Surgiram bairros elegantes como Consolação, Higienópolis e Campos Elíseos, em regiões altas, consideradas mais salubres. Da mesma forma, apareceram bairros operários próximos às estações de trem e de regiões fabris, como Barra Funda, Brás e Moóca. Verifica-se a abertura de chácaras elegantes para residência, deslocadas do centro da cidade. A construção da residência de D. Angélica Queiroz Barros em Higienópolis no ano de 1874 é um exemplo. Com projeto vindo da Europa reproduzindo um palacete alemão e feita com material importado indica a intenção de superar as feições coloniais. A construção

18. Hernani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 920. Silvio Soares Macedo. **Higienópolis e arredores. Processo de mutação de paisagem urbana.** São Paulo, EDUSP/Pini, 1987, p. 27.

19. Hernani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 925.

do prédio do Grande Hotel em 1878 pelo alemão Puttkamer, estabeleceu um marco da superação dos padrões arquitetônicos ligados à colônia e introdução de vocabulário neoclássico. O Monumento da Independência Brasileira, hoje sede do Museu Paulista, construído entre 1882 e 1889 pelos italianos Bezzi e Pucci, confirma a adoção de esquemas ecléticos na arquitetura paulistana. Introduziu a escala monumental, que será tão cara aos paulistanos desejosos de mostrar que a cidade já havia superado o passado pobre. O edifício da Santa Casa de Misericórdia, também de Luigi Pucci, de 1887, reitera essa intenção. Em 1884 D. Veridiana Prado construiu sua Vila Maria também em Higienópolis seguindo a mesma receita, mas optando por modelos franceses. No ano seguinte seu filho Antonio Prado seguiu seu exemplo com a construção da Chácara do Carvalho e Elias Chaves, cunhado deste, mudava-se para sua residência, que mais tarde seria transformada no Palácio dos Campos Elíseos.

Com a Proclamação da República surgiu a necessidade de novas sedes para órgãos administrativos. O aumento do fluxo de capital na cidade e as novas funções que assumia, determinavam a mudanças tanto na aparência como no equipamento urbano. O Viaduto do Chá construído por Jules Martin foi inaugurado em 1892. O Escritório Ramos de Azevedo foi responsável pela construção dos edifícios da Secretaria da Fazenda (1891), da Secretaria da Agricultura (1893), da Repartição de Polícia (1893), da Escola Politécnica (1894), da Escola Normal (1894), do Liceu de Artes e Ofícios (1895) e do Hospital do Juqueri (1899). Nesta época o italiano Giulio Micheli traçou plano de reurbanização para o centro,

incluindo ampliação de ruas, nivelamento de morros e lançamento das fundações do Viaduto de Santa Ifigênia, que completou em 1912 com colaboração do engenheiro Giuseppe Chiappori.²⁰ Por volta de 1897 era possível o uso de luz elétrica em diversas residências da rua Barão de Itapetininga e da Avenida Paulista, inaugurada seis anos antes.

São Paulo entrou no século XX como uma cidade moderna. A gestão do Antonio Prado na prefeitura (1899–1910) foi marcada pela intenção de modernizar e enfatizou o processo de europeização da aparência da cidade que já estava em curso. A energia elétrica passou a ser de uso comum depois do estabelecimento da São Paulo Light & Power em 1899, possibilitando a imediata substituição dos bondes puxados por burros pelos elétricos. Na entrada do século o centro da cidade já contava com abastecimento de água encanada e tratada. A abertura de reservatórios possibilitou que estes serviços fossem estendidos nos anos seguintes a outros bairros. Em 1901 a energia elétrica passou a ser possível para fins industriais, os jornais publicavam os números de três algarismos dos novos assinantes do serviço telefônico, e os primeiros automóveis começaram a circular pela cidade. O paisagista francês Bouvard foi contratado para o projeto de ajardinamento dos largos do centro, avenidas foram arborizadas e os bairros novos foram integrados ao centro. Além da construção de edifícios novos, data deste período a reconstrução de outros públicos ou particulares, com intenção de torná-

20. Franco Cenni. *Italianos no Brasil*. São Paulo, Martins, 1975.

los mais condignos. Nestas obras a cidade adotou as propostas do ecletismo europeu do final do século, adicionando soluções técnicas modernas, com vocabulário arquitetônico do passado. Em alguns momentos verifica-se o uso de propostas absolutamente contemporâneas como o emprego do art nouveau na Vila Penteado em 1902.²¹ Em outros momentos o art nouveau emprestou elementos para ampliar o vocabulário eclético. O programa de adequação das edificações da cidade prolongou nos mandatos dos prefeitos seguintes, o barão Raymundo Duprat (1911–1914) e Washington Luis (1915–1920).

Exemplo deste afã de construções e reconstruções foi a construção do Palácio da Justiça, da Igreja de Santa Ifigênia(1906–1922), da Igreja da Consolação(1908), do Teatro Municipal (1911), da Catedral da Sé, a reforma do Mosteiro de S. Bento (1910–1914) e o belvedere do Trianon (1916). O viajante Gaffre em 1911 notou o bom-gosto dos prédio onde estavam as repartições públicas e considerou-os à altura da melhores cidades européias. Três anos depois o italiano Bertarelli elogiou as construções, mas sentiu falta da inspiração local.²²

Os hábitos

21. É preciso lembrar que a construção ocorreu no mesmo ano em que o art nouveau imperava na Exposição de Turim, e dois anos depois de sua consagração na Exposição de Paris.

22. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1397.

Os cronistas do final do século passado, já entusiasmados com o fato de que a cidade estava deixando pra trás sua conformação antiga, afirmavam que depois do Rio de Janeiro, São Paulo era o único lugar no Brasil onde havia multidão. Vários deles elogiavam os serviços do Grande Hotel, principalmente o restaurante e a adega, que estavam à altura de qualquer visitante, comparável aos europeus.²³ Estes são dois sinais evidentes de que São Paulo aspirava em médio prazo a ser incluída entre as de grande porte.

Além do curso mantido pela Faculdade de Direito, contava com cursos superiores regulares de Engenharia (1894), Odontologia e Farmácia (1894), e Medicina (1913). O Mackenzie College funcionava desde 1891 e a Escola de Comércio Álvares Penteado desde 1902. Havia instituições de ensino profissional como o Liceu de Artes e Ofícios, o Liceu Coração de Jesus, a Escola Profissional Masculina do Brás. Para educação elementar havia o prestigiado Ginásio do Estado, pertencente à rede pública, a Escola Americana, colégios dirigidos por religiosas francesas e por salesianos. A escola Normal Caetano de Campos era considerada modelo para formação de professores, e seu Jardim da Infância era comparado aos das grandes capitais. Contava com os serviços do Instituto Soroterápico do Butantã, fundado em 1893, e o único de seu gênero na América Latina.

23. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1132.

Disponha de jornais de grande circulação (**O Estado de S. Paulo** desde 1891, o **Correio Paulistano** desde 1860, **Fanfulla** e o **Diário Popular**). Revistas como **O Pirralho**, **A Vida Moderna**, **A Cigarra**, **Ilustração Paulista**, **Panóplia**, **Revista Feminina** e **Revista do Brasil** surgiram em São Paulo na segunda década do século, a maioria com vida relativamente curta. As revistas de variedades eram fartamente ilustradas com fotografias e caricaturas. Os anúncios ilustrados e as vinhetas eram quase sem exceção feitas com traçado art nouveau.

O antigo Triângulo continuava a ser o coração da cidade mas também se modernizava. Era também o centro financeiro, e principalmente local de restaurantes, cafés, confeitarias e até *american bar*.²⁴

Disponha de boas livrarias onde era possível encomendar a importação de livros e revistas; casas comerciais que vendiam novidades como fonógrafos e máquinas fotográficas de fácil manejo. Havia modistas, chapeleiras e cabeleireiros, todos elegantes e atualizados com a moda parisiense, dispendo de vasto sortimento de material de boa qualidade. Casas comerciais anunciavam a venda de estatuetas em bronze, relógios finos, estampas, cristais, e peças assinadas por Gallé e Daum.²⁵ A procura por objetos de luxo em São Paulo justificou a abertura de uma

24. Conforme anúncio em **O Estado de S. Paulo** de 3/4/1902.

25. Anúncio da Casa Michel em **O Estado de S. Paulo**, 10/12/16.

representação comercial de Christofle, e da firma inglesa Mappin & Webb.

O lazer do paulistano também sofreu alterações. Havia os passeios no Jardim da Luz e depois no Parque da Aclimação, no Parque Antártica e no Trianon. Os jornais ofereciam as programações de sessões de cinema, conferências, óperas, concertos e encenações teatrais. Mas também anunciavam quermesses e cavalhadas.

Para os que gostavam de esportes podiam praticar ciclismo e jogar tênis no Velódromo da Consolação, ou freqüentar os diversos riques de patinação. O futebol havia sido introduzido em 1894 por Charles Miller e já contava com muitos aficionados. O Automóvel Club foi fundado em 1908 para promover eventos automobilísticos e o Aero clube em 1910. Em 1912 já existiam o Clube Paulistano, a Sociedade Hípica Paulista, o Clube Espéria e o Clube Tietê.²⁶

A partir de 1902 eram publicados em jornais anúncios de aulas de inglês e alemão, e oferecidos serviços de tradução para inglês, francês, italiano, alemão e japonês.

Os paulistanos eram bem informados do que acontecia pelo mundo. Acompanhavam acontecimentos políticos, liam ensaios sobre novas tendências, acompanhavam as novas façanhas de Santos Dumont, as últimas compras do milionário Pierpont Morgan, os últimos lançamentos

26. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1249.

da moda francesa como as *jupe-culottes* e dos *bonnets de police* e as atividades de Rosa Luxemburgo.²⁷

São Paulo transformou-se em uma cidade moderna, com sua galeria coberta por vidro na rua XV de Novembro, como as francesas, e suas lojas de departamentos. A Casa Alemã fornecia uma vasta gama de artigos nacionais e importados, considerados de bom-gosto e qualidade, incluindo secções de modas, tecidos, mobiliário e utilidades domésticas. Enfrentou uma séria rivalidade em 1912 com a abertura do Mappin Stores, loja de departamentos de capital inglês, por muito tempo a maior de São Paulo. Na época, era uma das mais elegantes, responsável pela comercialização de artigos exclusivos, além de produtos nacionais e importados, principalmente ingleses.

Apesar dos paulistanos estarem há muito habituados com artigos ingleses que desde o século XIX entravam no país em virtude das facilidades de taxaçaõ alfandegárias concedidas à Inglaterra, eram artigos franceses que detinham o primado do refinamento. Depois de 1910 o prestígio absoluto dos padrões franceses começou a sofrer

27. O Estado de S. Paulo publicou em 29/3/1909 um artigo intitulado **O Futurismo**. Nele há excertos do **Manifesto** de Marinetti e considerações sobre o movimento, detendo-se principalmente no elogio à guerra, à máquina e à velocidade. Apesar do articulista manifestar muitas críticas, em momento algum apresenta as confusões que mais tarde irá se fazer com o termo, como alusivo a tudo que é moderno e relativo ao tempo futuro.

concorrência. Outros padrões de referência começavam a se fazer presentes, muitos deles divulgados pelo cinema, principalmente americano. Curiosamente um artigo do Correio Paulistano de 3/3/1910 afirmava que Londres havia destronado Paris como centro do luxo e da moda. Os jornais anunciavam cursos de inglês, espalhavam a mania dos *puzzles* e de dançar o *cakewalk*. A partir de 1913 as menções a equipamentos de tipo ou origem norte-americana passaram a ser freqüentes e em 1918 a Revista Feminina aconselhava a praticidade dos móveis ingleses.²⁸

28. Revista Feminina, março, 1918.

A "Capital Artística"

A primeira vez que Sarah Bernardt esteve no Brasil foi em 1886. Em um acidente de caça atingiu um companheiro, foi processada e causou certo escândalo. Sua passagem por São Paulo foi bombástica. Os estudantes da Faculdade de Direito, desatrelaram seu carro e conduziram-na em triunfo pelas ruas da cidade. Em troca da homenagem batizou a cidade como a "capital artística". Sua temporada no Rio de Janeiro em 1893 deixou registros discretos. Em 1905, ainda em Santos, foi entrevistada e mostrou-se empenhada em desmentir que houvesse chamado o Brasil de "terra de selvagens". Perguntou com insistência sobre a mocidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, e apressou-se em afirmar o quanto amava "este país de poesia e amor". Apresentou três récitas, interpretou Fédora no Politheama, fez sucesso e partiu deixando por muito tempo dúvidas quanto ao que pensava ser o caráter artístico da capital.²⁹

Alguns tomavam ao pé da letra e exaltavam a vida cultural da cidade. Outros ofendiam-se com o deboche. Uns comentavam entristecidos a pobreza dos eventos artísticos. Monteiro Lobato em artigo de 1915 atribui a frase ao egocentrismo e à excentricidade da atriz. Indaga satiricamente se ela falava da capital "do Brás ou do Brasil".³⁰

29. *Correio Paulistano*, 7/10/1905; 9/10/1905; 11/10/1905.

30. Monteiro Lobato. "Sara, a eterna", in *Idéas do Géca*. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 1919, p. 155.

A polêmica durou e o apelido pegou. Em 1922 estava associado à cidade, a ponto de ser título de álbum comemorativo do centenário da independência.³¹

A opinião que com mais frequência os jornais registram é que a cidade realmente era a capital artística, mas só que em potencial. Acreditavam que Sarah Bernhardt soubera reconhecer todos os componentes, mas haveria ainda muitas providências a tomar para que o vaticínio se concretizasse. Os comentários dos periódicos esperavam que o governo estadual prestasse algum auxílio, mas sem dúvida atribuíam à iniciativa particular esta missão.

Um começo difícil

Como sede do governo federal, o Rio de Janeiro dispunha de estrutura oficial relacionada ao ensino, à produção e a divulgação de atividades artísticas. Herdou da época do Império público afeição às manifestações da arte e hábitos de consumo, que permitiam que fosse incluído nos roteiros de orquestras, companhias teatrais, pintores e comerciantes de obras de arte.

Em São Paulo, a situação era diversa. O quase arraial de meados do século XIX, começou a tomar feição de cidade por volta de 1875. A

31. Roberto Capri. São Paulo. A "Capital Artística" na comemoração do centenário. São Paulo, 1922.

apresentação de Sarah Bernardt em 1886 parece ter sido uma exceção memorável, e seu sucesso foi mais em função do mito que a atriz encarnava, do que devido a paixão do paulistano pelo teatro.

Em 1846 o governo da província instituiu um curso de desenho e pintura, contratando o professor Jorge José Pinto Vedras, que até desfrutava de relativo sucesso como pintor na Corte. Ensinou desenho e pintura a um total de cinqüenta e dois alunos, cuja produção era dedicada principalmente a temas religiosos. Os inspetores de ensino público registravam em seus relatórios a pouca assiduidade dos alunos, bem como a inexistência na cidade de público capaz de incentivar e custear pintores. O professor lecionou até quando a idade lhe permitiu e encerrou suas atividades em 1865. Não foi substituído, pelo fato disto não ter sido considerado necessário.³²

Na metade da década de 80 a situação parece ter sofrido alguma alteração quanto à qualidade da produção dos artistas aqui atuantes.

32. O professor também eventualmente era requisitado para atuar como pintor. Estava instalado em uma sala da Faculdade de Direito, onde acondicionava moldes em gesso, álbuns de gravuras para modelo e diversos tratados de desenho e pintura. Embora propusesse aos alunos a pintura de alegorias, retratos e animais, a ênfase quanto aos temas sacros é elucidativa do tipo de demanda que os pintores atendiam na época. Maria Lúcia Hisdorf. "Jorge José Pinto Vedras: Um professor público de desenho e pintura na Província de São Paulo" in A história da arte-educação em São Paulo. São Paulo, AESP, 1986, p. 25-34.

Hernani da Silva Bruno relata que o Almanaque da Província deste ano, registrava a presença de quatro *retratistas a óleo*, entre os quais Almeida Júnior e Pedro Alexandrino. Mas o mesmo autor não é otimista quanto à disposição do público. Conta o insucesso de um determinado Sr. B. Belli, que importou da Itália "objetos de arte, quadros e estátuas, dos melhores artistas vivos peninsulares". Quase nenhuma encontrou comprador, algumas foram vendidas abaixo do que custaram, e o Sr. Bertollo Belli teve que encerrar sua atividade comercial com grande prejuízo.³³ Em 1890 o fotógrafo Haesen teve uma experiência semelhante, depois de passar bom tempo esperando que os interessados nas pinturas que possuía aparecessem, resolveu fazer uma venda com preços remarcados para acabar com o estoque.³⁴

Apesar dos registros de apresentações em São Paulo de peças de Racine e de Molière com atores improvisados desde 1793, a situação do teatro e da música não era mais animadora. Nem a inauguração do Teatro São José em 1861, ou a abertura do Teatro Provisório em 1874, faziam que orquestras e companhias estrangeiras não fossem direto do Rio de Janeiro para Buenos Aires.³⁵

A prosperidade faz o público

33. Hernani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1311-1312.

34. *Diário Popular*, 5/5/1890.

35. Franco Cenni. *Italianos no Brasil*. São Paulo, Editora Martins, 1975, p. 362.

A presença e o número de indicadores de modernização na década de 1890 em São Paulo, demonstravam que a cidade assumia um perfil muito diverso do que apresentava vinte anos antes.

O que era considerado necessário não era mais o mesmo de antes e as urgências eram outras. A presença de estrangeiros e a diversidade da população propunham outros padrões de referência e ofereciam outros modelos culturais. A primeira geração que fora estudar no exterior financiada pelos recursos da lavoura cafeeira já estava de volta, economicamente atuante e empenhada em se aproximar do referencial europeu.

O aumento da demanda por atividades e manifestações artísticas é proporcional à possibilidade que se tem de mantê-los. Do mesmo modo, a formação de público interessado é simultânea ao estabelecimento de profissionais ligados àquela atividade.

Na última década do século a cidade já tinha um público fiel para música de concerto. O Clube Haydn, fundado por Alexandre Levy alguns anos antes, promovia recitais de qualidade. A Sociedade de Canto Lira, o Club Mozart e o Club Coral Mendelssohn dedicavam-se à instrução musical. A Banda dos Permanentes, a Euterpe Comercial e a Banda da Força Policial davam audições populares no Jardim da Luz. O maestro Luigi Chiafarelli já havia se estabelecido e fundado sua escola na cidade,

assim como o maestro Félix Otero.³⁶ Convém observar que o desenvolvimento das atividades musicais em São Paulo, esteve ligada à presença de alemães e italianos.

O Salão Steinway inaugurado em 1905, promoveu nas duas primeiras décadas do século XX intensa programação.

O gosto pela ópera também estava ligado à influência dos italianos em São Paulo. No anos 90 do século passado constatava-se a existência de mais três teatros na cidade: o Politeama, o Apolo e o Coliseu Paulista. O teatro Santana abriu em 1900, e apresentava inovações trazendo conforto para a platéia, como para os atores. Desde 1896, já se fazia sentir a necessidade de um teatro de luxo na cidade e reclamava-se a construção do Teatro Municipal, cuja construção foi iniciada em 1903 e finalizada em 1911, sendo inaugurado pela apresentação de Hamlet de Verdi, interpretado pelo tenor Tita Rufo.³⁷ A Sociedade de Cultura Artística, fundada em 1912, desde seus primeiros tempos apresentou conferência literárias, trouxe músicos estrangeiros e divulgou o trabalho de compositores e intérpretes nacionais. O gosto pela ópera era popular entre os italianos residentes em São Paulo, e a partir da segunda década do século o Teatro Municipal se encarregou de programação vasta. Além

36. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1304-1307.

37. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1290-1294.

de companhias nacionais, se apresentaram em São Paulo no período estudado Enrico Caruso, Clara de La Guardia e Eleonora Duse.³⁸

O apoio oficial

Em relação à música e às artes cênicas a abertura do Teatro Municipal representou um marco no que diz respeito à participação do poder municipal, embora os custos das apresentações corresse na maioria das vezes por conta de empresários.

Reconheciam que a efervescência era relativa, consideravam as manifestações ainda não suficientes, e atribuíam a causa da pobreza da arte à ignorância. O articulista de **O Estado de S. Paulo**, comentava em 1911 em relação às últimas exposições de pintura que o analfabetismo era a causa da pobreza na arte, e disso advinha não termos nem teatro nem música.

A participação oficial quanto às atividades ligadas as artes plásticas era bastante restrita. Na verdade estava relacionada à manutenção da Pinacoteca do Estado, às encomendas que órgãos públicos faziam aos pintores, ao Pensionato Artístico, ao apoio às iniciativas que particulares tomavam para organizar umas poucas exposições, e visitas de políticos e administradores públicos às exposições de artistas, emprestando-lhes um pouco do prestígio de seu cargo.

38. Hemani da Silva Bruno. *Op. cit.*, p. 1300.

O primeiro museu de arte do estado foi a Pinacoteca, inaugurada em 1905. Constava de uma sala no prédio do Liceu de Artes e Ofícios, que abrigava obras de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva. Entre seus fundadores estavam Freitas Valle, Ramos de Azevedo, Sampaio Vianna e o engenheiro Adolfo Augusto Pinto, nomes que se tornaram corriqueiros em qualquer evento relacionado com as artes na cidade.³⁹ Os cronistas de jornais escolhiam algumas obras que achavam adequadas para figurarem no acervo da Pinacoteca e diariamente sublinhavam a importância da aquisição pelo governo. A preferência era por obras de pintores estrangeiros, obras distinguidas em salões franceses, brasileiros premiados no Rio de Janeiro e pinturas de grandes dimensões, adequadas a locais públicos. Destacavam o interesse na formação de uma coleção pública, mas principalmente enfatizavam a formação de um mercado, onde o Estado se configurasse também como cliente. A coleção da Pinacoteca cresceu no período principalmente em função do envio das obras dos pensionistas do Estado. O primeiro catálogo da coleção foi publicado em 1914 e registra 86 pinturas e 706 reproduções.⁴⁰

Além da ampliação da Pinacoteca as compras do Estado abrangiam encomendas de retratos de personagens ilustres da vida da cidade,

39. Pinacoteca do Estado. Catálogo geral de obras. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1988, p. 13.

40. Idem.

destinados às paredes das Secretarias. Affonso Taunay como diretor do Museu Paulista a partir de 1914, fez diversas encomendas a artistas como Wast Rodrigues e Oscar Pereira da Silva, com temas históricos e intenção pedagógica.

As bolsas distribuídas pelo Pensionato Artístico foram as únicas iniciativas do governo paulista quanto à formação de artistas. Desde a Proclamação da República o governo estadual enviava artistas para a Europa, sem definições bem determinadas quanto ao período de permanência, número de artistas e continuidade de concessão das bolsas. O Pensionato Artístico foi regulamentado em 1912 e durante o período que vigorou, Freitas Valle desempenhou papel decisivo na escolha dos artistas. Tinha por finalidade complementar a formação de artistas que já tivessem percurso reconhecido, custeando sua permanência na Europa por dois anos, durante os quais deveriam freqüentar cursos e artistas escolhidos, executar cópias e composições pré-estabelecidas, mandando os resultados para verificação do aproveitamento.

O governo paulista prestava apoio a algumas iniciativas de organização de mostras, como isenção de imposto de transporte às obras enviadas, arcar com despesas de correio ou empréstimo de uma sala de edifício público para exposição.

O projeto mais efetivo de exposição foi a Exposição de Arte Francesa, iniciado em agosto de 1912 e inaugurada em 1913. A mostra foi

organizado por um comitê formado por franceses e brasileiros, com sede em Paris, e contou com subsídios do governo francês.

A iniciativa particular

A imprensa paulistana pregava a criação de ambiente artístico em São Paulo e que a iniciativa deveria partir dos próprios paulistanos, independente de iniciativas tomadas no Rio de Janeiro. Clamava apoio do governo estadual, mas atribuía a responsabilidade aos paulistanos. A intenção de aprimoramento do gosto e definição de ambiente adequado que havia em relação às edificações urbanas, encontrava eco no que se refere às artes. O paulistano deveria fazer sua parte promovendo e participando dos mesmos, para garantir sua continuidade e o aprimoramento da qualidade. Os periódicos se empenhavam em campanhas para persuadir o público a visitar exposições, adquirir obras, freqüentar concertos, conferências e espetáculos. O ambiente ainda que provinciano respondia dentro de suas possibilidades, dinamizava-se, mas continuava provinciano. A estratégia desenvolvida de forma empírica, era eficiente. Com alguns dias de antecedência registrava a visita do artista à redação ou o recebimento de carta anunciando sua chegada no Rio de Janeiro; e em uma breve nota exaltava suas qualidades e comunicava a intenção de fazer uma exposição em breve em São Paulo. Na véspera publicava um lembrete da inauguração e a descrição das obras. No dia da abertura convidava novamente o público a comparecer. Nos dias seguintes descrevia as obras preferidas, discutia as habilidades e dificuldades do artista, mas raramente apresentavam análises críticas

fundamentadas. Próximo do colunismo social, freqüentemente anexavam listas de visitantes, sinal de prestígio tanto para o artista, distinguido com público tão ilustre e vasto, quanto para o próprio público, por freqüentar ambiente culto e seletivo. A divulgação de listas de obras vendidas e respectivos compradores tinha objetivo semelhante.

Pierre Bourdieu e Alain Darbel afirmam que "a aspiração à necessidade cultural redobra à medida que se sacia e a ausência de prática se acompanha da ausência do sentimento desta ausência", bem como "a intenção pode se realizar desde que exista, o que dá o direito de se concluir que ela não existe se não se realiza".⁴¹

A marca da iniciativa particular no ambiente paulistano também aparece no ensino das artes plásticas. A oportunidade de iniciar-se no estudo do desenho, pintura e escultura, era por meio de aulas particulares com artistas. Apesar dos registros das exposições indicarem que as vendas eram freqüentes, a maioria dos artistas necessitava completar seus ganhos.

A leitura das notas de arte do período demonstra a importância que davam para a formação de um mercado comprador em São Paulo. Colocavam que desta maneira o artista não precisaria mais dedicar-se a outras atividades, como o magistério, a decoração, e a ilustração de

41. Pierre Bourdieu e Alain Darbel. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 69.

periódicos. Vendo seu trabalho reconhecido, o artista poderia dedicar-se mais à sua arte e desenvolvê-la. O pintor sairia lucrando, o comprador faria uma boa aquisição e a cidade se beneficiaria, tanto pelo ambiente que estava formando, como pela possibilidade de melhoria da qualidade de trabalhos disponíveis. Atender a encomenda que os paulistanos faziam de retratos parecia ser outra alternativa de renda para os artistas paulistanos. Mas desde o final do século XIX os pintores disputavam a freguesia com empresas que ampliavam e retocavam fotografias para execução de retratos.

As crônicas eram enfáticas em promover a compra das obras expostas. Os pintores com frequência incluíam obras de pequenas dimensões, estudos e "manchas" nas exposições com o fim de oferecer variedade de preço e assim viabilizar mais vendas. Outro procedimento habitual era colocar quadros novos, à medida que os demais fossem sendo vendidos. Embora por vezes referissem ao bom negócio que a compra de uma pintura significava, é pouco provável que na época especulassem com a compra de obras de arte. Se pensavam em investimento, era a longo prazo, porque na ocasião não havia mercado de arte aquecido na cidade e as obras não tinham liquidez imediata. Sabiam que o mercado internacional era restrito para as obras que possuíam, exceto para uma ou outra obra de autor estrangeiro.⁴²

42. Acompanhavam por noticiário em jornal as transações de americanos e os leilões franceses. Estavam portanto a par das preferências do mercado internacional e dos

Atribuía ao público comprador a responsabilidade do que os artistas apresentavam. No princípio do século o ambiente provinciano da cidade era considerado culpado pela "regressão" que a pintura de muitos artistas evidenciava algum tempo depois da volta da Europa.⁴³

Além da ação individual de promover, apoiar e freqüentar, foi característico da atuação cultural paulistana a formação de associações para promover algum tipo específico de arte ou algum evento. Exemplar deste comportamento foi a fundação da Sociedade de Cultura Artística e o rumo tomado pelo Liceu de Artes e Ofícios. Nascido como instituto de educação popular, depois escola profissional, foi por muito tempo a única instituição onde era possível receber instrução relacionada à pintura, desenho e escultura, e um dos poucos espaços de exposição estabelecidos.

A iniciativa particular foi responsável pela organização de duas mostras coletivas, a I e a II edições da Exposição Brasileira de Belas Artes em 1911 e em 1912, bem como de diversas exposições estrangeiras que ocorreram na segunda década do século.

valores alcançados. "Arte Francesa na América", "Leilão Victorien Sardou", "Leilão em Paris", *O Estado de São Paulo*, respectivamente 2/4/1909, 19/5/1909, 9/7/1921.

43. *O Estado de S. Paulo*, 6/8/1902.

Uma cidade à européia

Uma das comemorações do dia 7 de setembro de 1913 foi a abertura da Exposição de Arte Francesa, promovida pelo Governo do Estado e organizada pelo Comité France-Amérique. A exposição foi preparada na Europa durante um ano, e era constituída por três partes. A primeira delas era uma mostra retrospectiva, formada por fotografias reproduzindo exemplares da arquitetura francesa desde a época galo-romana, uma série de gravuras e de moldes relativos a pinturas e esculturas famosas dos séculos XVIII e XIX. A segunda era aberta a artistas contemporâneos e a última era uma exposição de artes decorativas. O evento constava também de um ciclo de conferências proferidas por M. Hourticq sobre arte francesa e concertos de piano de Guiomar Novaes e da Sra. Picard.

O discurso inaugural coube ao dr. Ruy de Paula Souza, orador oficial do comitê. Nele considerava o progresso que o Brasil experimentava como uma tomada de consciência de seu próprio valor, devido em grande parte ao pioneirismo dos paulistas em abraçar idéias modernas. Reconhecia a ajuda da natureza, do clima semelhante ao europeu e principalmente da iniciativa paulista em seguir o exemplo da França. Admitia que o conforto crescente nada valia se não houvesse bases culturais sólidas, conforme caminho indicado pela França. Para segui-lo era necessário o amor pelas idéias e pela beleza, que acreditava haver sempre existido "em nossos cérebros de latinos", como "herança da raça". Sublinhava a familiaridade dos paulistas com a cultura francesa, seja pelas indicações de autores feitas por professores universitários, seja pela presença de nomes na

biblioteca de "nossos homens de estudo", que mesmo quando consultavam autores de outras nações, o faziam por meio de traduções francesas.⁴⁴

Walter Benjamin afirmou com propriedade que Paris assumiu o papel de capital do século XIX. Sua influência atingiu não só a Europa, mas também a América. A súpula acima citada é uma prova definitiva de que São Paulo não fugiu a esta regra.

O progresso vinha da Europa e com finalidade de atingir propósitos europeus. Influência européia e progresso caminhavam juntos. Quanto mais progresso material experimentado, mais evidente era o desejo de superar a condição de periferia cultural e econômica, para assemelhar-se à matriz. Sendo assim, quanto maior a proximidade aos padrões que mesmo a Europa respeitava como propostos pela capital, mais acreditavam estar atingindo seus objetivos.

Embora houvesse outras influências, os exemplos do prestígio francês no Brasil durante o século XIX são vários.

Ina von Binzer foi professora durante 1881 e 1884 no estado do Rio de Janeiro e de São Paulo. Comunicava-se em francês e não escondia a irritação quando não reconhecida como alemã por causa de seu tipo físico e apuro ao trajar-se. Tinha certeza de que vários dos brasileiros com quem conversava ignoravam a existência de outras cidades além de

44. O Estado de S. Paulo, 12/9/1913.

Paris, que para os escravos domésticos correspondia a qualquer lugar fora do Brasil.⁴⁵

Qualquer francês era considerado arauto de requinte e cultura. José Carlos Durand narra que no final do século XIX “no comércio de luxo, mascates sírio-libaneses ou europeus de outras nacionalidades não raro se fizessem passar por franceses para melhor atender aos desejos de seus clientes”.⁴⁶

Nas primeiras décadas do século XX, além dos setores apontados no discurso da exposição de 1913, a influência francesa aparecia no vestuário, no nome de estabelecimentos comerciais e no linguajar diário.

Os padrões europeus chegavam no meio paulistano acaboclado e amulatado, e também se mestiçavam. Muito mais elegante do que procurar espelhos de bordas chanfradas era pedir espelhos *biseautés*, que logo se transformaram em “bizantinos”; qualquer tapeçaria era designada por “goblan”, mesmo que não produzida pelas Manufaturas de

45. Ina von Binzer. **Meus romanos. Alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 18 e 64.

46. José Carlos Durand. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855–1985.** São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 48.

Gobelin; penteadeiras com espelhos basculantes não constavam das listas de móveis, havia alguns *psychés* e vários "pichichês".⁴⁷

Os puristas viam como degradação para nacionais como estrangeiros, já que ambos perdiam sua identidade neste processo.⁴⁸

Roger Bastide dá outro enfoque a fenômenos desta natureza, considerando que sempre há miscigenação no encontro de duas culturas e o produto deste encontro é característica específica da situação resultante. No caso de após o contato haver a apropriação de um objeto ou conceito de uma cultura por outra, o significado será diverso na nova situação, mesmo se na aparência continue o mesmo de antes.⁴⁹ Tomando um exemplo extremamente simples, é muito diferente o significado que dois espelhos chanfrados franceses exatamente iguais

47. Observa-se estas referências em diversos catálogos de leilões residenciais publicados em jornais no período estudado.

48. No conto **Curioso caso de materialização**. **Camilo Castelo Branco em São Paulo**, Monteiro Lobato narra o horror do escritor português ao voltar do além e encontrar um anúncio do restaurante Trianon. O folheto oferecia uma macedônia de palavras elegantes de origens diversas, coroada pela frase "Aos domingos diners concerts chics a prix fixes com menus delicados", e serviu para que constatasse a parvoíce do paulistano e seu pouco caso pela língua portuguesa, francesa e inglesa. Monteiro Lobato. **Idéas do Géca Tatu**. Edição da Revista do Brasil, 1919, p. 161-169.

49. Roger Bastide. **Arte e sociedade**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979, p. 134-142.

teriam no ano de 1910 para um guarda-livros francês residente em Paris, e para seu colega residente em São Paulo.

(*) Apesar da tão comentada influência francesa, São Paulo abrigava número significativo de estrangeiros, mas poucos franceses. Havia os alemães de Santo Amaro, de Higienópolis e dos Campos Elíseos; os ingleses da estrada de ferro; os americanos e canadenses do Mackenzie College e da Light & Power Company; e os italianos espalhados por toda a cidade.

Às vésperas da I Grande Guerra, padrões ingleses e norte-americanos começaram a se insinuar como também merecedores de apreço, tanto porque estas influências aumentavam internacionalmente, como porque encontravam eco na composição heterogênea da população paulistana.

Apesar de todos estes elementos, os modelos franceses permaneciam em São Paulo e quanto mais se modernizava, mais a cidade se afrancesava. E num aparente paradoxo, isto só acontecia porque a cidade se italianizava cada vez mais.

O exemplo da Exposição Francesa de 1913 apresenta alguns aspectos esclarecedores de como o paulistano via a si mesmo e as suas relações com os modelos que adotava. É sugestivo que houvesse escolhido festejar a Independência rendendo tributo à arte francesa e sublinhando sua identificação com aquela cultura. Relaciona independência com ingresso ao mundo moderno e com o contato com o universo regido pela cultura francesa, muito distante do passado colonial atrasado e com as

cores da terra. Não menciona nova sujeição econômica ao mercado internacional, nem a importação de padrões e modelos estrangeiros, em um primeiro momento estranhos à cultura brasileira. Fala da familiaridade com a cultura francesa, mas ainda não é possível que perceba as alterações que aspectos da mesma sofreram ao serem transplantados para o Brasil. Enfatiza o caráter pioneiro paulista e nas entrelinhas está implícito seu destino em desempenhar missão desbravadora, como no passado os bandeirantes haviam feito. Estabelece que a afinidade com a França era devido à coincidência dos mesmos valores, decorrente da mesma herança racial. Considera a população paulista como branca e de origem portuguesa, tanto em termos étnicos como em relação às tradições culturais, afirmação muito distante de como a população paulistana se apresentava na realidade.

O retrato traçado no discurso inaugural apresenta preocupação em buscar a identidade nacional de forma convergente às que Renato Ortiz estabelece como modelares das últimas décadas do século XIX e princípio do século XX. Indica serem soluções conciliadoras entre a situação real e o arcabouço teórico adotado, procurando explicar a situação brasileira no panorama internacional e apontar possíveis soluções. Coloca na origem deste pensamento o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. As teorias evolucionistas vinculavam raça e meio, buscando estabelecer leis descritivas da evolução das sociedades e justificar a hegemonia daquelas consideradas superiores sobre as demais. Esta perspectiva privilegiava a raça branca e a cultura européia, apresentando um sério

problema para países como o Brasil, onde a mestiçagem definia a maioria da população e apresentava entraves para o progresso. Isto trazia problemas para o intelectual brasileiro do período, e clamava por soluções conciliadoras entre o arcabouço teórico, a realidade e o ideal que tinham de participar do progresso. Aponta a produção de Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Silvio Romero como paradigmáticas destas tendências onde a definição do brasileiro estava vinculada ao meio e à raça, considerando a branca preponderante, de forma a possibilitar a ocorrência do progresso, embora de maneira lenta e gradual. Indica que em **Os Sertões** de Euclides da Cunha, o mestiço nordestino aparece como símbolo de vitória, mas apenas na caatinga, onde a civilização européia não foi possível. Ortiz sublinha que a mestiçagem era um problema para os intelectuais do período, pois proporcionaria a transmissão de caracteres negativos. A mestiçagem simbólica traduzia a inferioridade do mestiço real, a evolução social poderia eliminar estas mazelas, somente possível no futuro.⁵⁰

Escamotear a presença dos elementos considerados não só atrasados, mas empecilhos para civilização, e neutralizá-los com a inoculação maciça do que era considerado agente do progresso, parecia ser maneira satisfatória de apressar sua marcha.

50. Renato Ortiz. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 14-21.

Depois de 1914 surgiram formas de abordagem da temática nacional, distintas das anteriores: o tema das modinhas foi reaceso, Cornélio Pires realizou conferência e Ricardo Severo lançou seu manifesto em prol da arquitetura neocolonial. Em 1915 a Sociedade de Cultura Artística promoveu ciclo sobre "Lendas e Tradições Brasileiras", Cornélio Pires proferiu outra palestra, e Catulo da Paixão Cearense apresentou-se na cidade. Em 1916 e 1917, Monteiro Lobato iniciou uma série de artigos em prol da busca do caráter nacional da arte brasileira, lançou o Inquérito sobre o Saci e propôs a realização de uma exposição sobre o assunto.⁵¹ Em parte a abordagem destes aspectos se deve ao fato de a I Guerra Mundial ter despertado uma onda de nacionalismo em diversos países, que também atingiu o Brasil. Mas houve modificações na forma de tratamento destes temas. São apresentados sob a ótica "civilizada" da ciência, da arte e do folclore. A ótica antropológica está presente no interesse por Rondon e pelos índios. A Sociedade de Cultura Artística e Afonso Arinos avalizam as lendas brasileiras. Estes temas não brotam como manifestações espontâneas, como por exemplo as quermesses eram anunciadas poucos anos antes. Aparecem como objeto de estudo

51. Informações recolhidas em O Estado de S. Paulo: Ricardo Severo (26/7/1914), O fado e a modinha (28/10/1914), Conferência de Rondon (10/9/1915), Caigangs (5/10/1915, 17/10/1915), Cornélio Pires (16/12/1914, 17/12/1914, 19/1/1915), Conferências sobre lendas e tradições brasileiras promovidas pela Sociedade de Cultura Artística (6/2/1915, 22/3/1915, 29/12/1915), Catulo da Paixão Cearense (22/3/1915).

de paulistanos, ou pelo menos de alguns deles, considerados ilustrados o suficiente para reconhecerem o interesse do tema sem a preocupação de serem confundidos com eles. É flagrante seu objetivo em resgatar e conservar registros de alguns aspectos que o progresso ameaçava fazer desaparecer.

O comentário feito por Anatole France sobre a semelhança de São Paulo com cidades européias foi motivo de orgulho para maioria dos cidadãos, mas para Monteiro Lobato foi prova da vergonha dos paulistanos em apresentarem sua verdadeira face. Para ele por mais que o brasileiro se disfarçasse, continuaria um pária dentro de um salão Luís XV, incapaz de encobrir a herança dos quatrocentos degredados, de Tibiriçá e do pigmento de Henrique Dias. Considerava que havia uma esperança, pois as conversas em *argot* e os comentários sobre as últimas encenações em Paris, não resistiriam ao "cafajeste gemendo no pinho o Luar do sertão" para o paulistano perder a pose e denunciar a mentira que pregava "aos oito avós vaqueiros, açucareiros ou tropeiros que lhe circulam no sangue".⁵²

O fotógrafo Guerand de Scévola foi outro viajante que encontrou semelhança entre São Paulo e cidades francesas. Reclamou porque queria conhecer as peculiaridades da cidade. O articulista do jornal,

52. Monteiro Lobato. *Idéas de Géca Tatu*. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 1919, p. 39-40.

constrangido, concordou com o visitante, e clamou pela lealdade dos paulistanos à sua terra.⁵³

Na verdade o fotógrafo havia visto as peculiaridades da cidade, e teria sido mais fiel à realidade se em vez de ter chamado São Paulo de uma cidade européia, a houvesse definido como uma cidade à européia.

53. O Estado de S. Paulo, 10/9/1913.

Profissionalização do meio

O incentivo ao interesse pelas artes plásticas e lenta profissionalização do meio artístico, caminharam lado a lado desde os anos 90 do século XIX e durante as duas décadas iniciais do XX. Seguiram um caminho lento e não totalmente realizado no período estudado. Incluiu a busca de procedimentos adequados para divulgação das exposições e do trabalho dos artistas, a referência à edição de catálogos, a busca por condições adequadas de exposição para valorização das obras, a publicação mais assídua de crônicas e de críticas, a determinação de locais para as mostras mais prestigiadas, a definição de alguns locais específicos para exposições de arte e a abertura de escolas.

No final do século XIX há referências esparsas sobre exposições de arte. As existentes mostravam padrões que tiveram continuidade depois da passagem do século.

A última década do século XIX apresenta sinais de dinamização do meio artístico paulistano. Almeida Júnior procurava promover seu trabalho enviando cartas e convites a pessoas de projeção e publicando notas na Secção Livre do Diário de São Paulo e do Comércio de São Paulo. Repetia que surtira efeito em 1887, quando enviou cartas ao Correio Paulistano e ao Correio de Itu, informando sua chegada no Brasil.¹

1. Maria Cecília França Lourenço. Revendo Almeida Júnior. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1980, p. 211.

Em carta aberta a Benedito Calixto publicada no *Correio Paulistano* em 3 de agosto de 1890, Almeida Júnior procurava resolver uma contenda que envolvia o nome de ambos. Entre outras considerações lamentava a "triste contingência dos artistas brasileiros". Comentava o mau gosto do público paulistano a que o artista estava sujeito a se submeter por motivos de sobrevivência. Confessava pintar certos retratos lisonjeiros ao freguês, mas que envergonhariam o autor se apresentados a conhecedores de arte. Apontava as tão execradas oleografias como declarações da incultura e mau gosto do paulistano, manifesto na preferência por cores vivas.²

Em 1890 Pedro Alexandrino expôs uma paisagem no estúdio do mesmo fotógrafo Haenen acima citado³, um retrato na Casa Apollo; fez uma exposição em 1895 juntamente com Almeida Júnior no atelier deste último. Os demais expositores deste ano foram Antonio Parreiras, Castagneto, Antonio Carlos Sampaio Peixoto e Berta Worms. A relação das mostras de 1906 leva a crer que o ambiente estava se dinamizando. Foram elas de Berta Worms, Pedro Alexandrino, Jacob Bischoff,

2. Maria Cecília França Lourenço. *Op. cit.*, p. 215.

3. A associação entre pintores e fotógrafos parece ser semelhante à que ocorria na França no final do século. Pintores mostravam e vendiam seu trabalho em estúdios fotográficos; fotógrafos empregavam pintores anônimos para retoques; e oficinas especializadas ofereciam serviços de pintura de retratos a partir de imagens fotográficas.

Sampaio Peixoto e Baptista da Costa. Neste ano Oscar Pereira da Silva transferiu-se para São Paulo, logo entrou em atividade e realizou também uma exposição.

1907
Porém no ano seguinte Almeida Júnior em carta a Pedro Alexandrino é enfático em lamentar a pasmaceira do meio e a falta de interesse por pintura.⁴

O ano de 1897 registrou apenas a exposição de Berta Worms. E o ano seguinte as mostras de Benedito Calixto e de Oscar Pereira da Silva, que segundo carta de Almeida Júnior vendeu apenas as obras de menor preço.⁵

Apesar das lamúrias dos artistas quanto à necessidade de lecionar e a demanda quase exclusiva de retratos, as alterações ocorridas no meio paulistano eram evidentes. Alunos já procuravam professores de desenho e pintura, encomendava-se retratos, visitava-se exposições e adquiria-se algumas obras.

Em 1900 Ferrigno apresentou algumas encomendas que havia terminado na Galeria Cristal e o hábito de expor uma ou duas pinturas, geralmente retratos e encomendas em casas comerciais, permaneceu. Seu objetivo

4. Carta de Almeida Júnior a Pedro Alexandrino datada de 16/7/1896. Maria Cecília França Lourenço. *Op. cit.*, p. 220-221.

5. Carta de Almeida Júnior a Pedro Alexandrino de 10/3/1898. Maria Cecília França Lourenço. *Op. cit.*, p. 221.

com certeza era difundir o nome e a obra do artista para atrair outros clientes interessados. Confeitarias, casas de modas, livrarias, sede de bancos, redações de jornais e revistas, saguões de hotéis eram locais de passagem e já tinham público garantido, eram portanto locais perfeitos para os artistas exibirem mostras de seu talento. Na época de sua fundação a Pinacoteca era apenas uma sala, mesmo depois de ampliada, sua função era conservar o acervo e não mostrar obras que não lhe pertenciam. Para exposições maiores a solução era recorrer aos mesmos estabelecimentos comerciais, ou procurar salas vagas.⁶ O recinto do Liceu de Artes e Ofícios era cedido para exposições de prestígio, isto é, exposições coletivas, e com artistas vindos de fora. Observa-se que os endereços de locais que não casas comerciais começaram a se repetir com freqüência, o que leva a pensar que a força do hábito o transformara em local de exposição.

Comparativamente o início do novo século foi rico em eventos artísticos. A primeira mostra foi uma homenagem a Almeida Júnior, organizada por uma comissão de amigos do pintor, aberta ao público no dia 11 de janeiro de 1900. Constou de 128 trabalhos incluindo retratos, estudos, figuras mitológicas, temas caipiras e figuras humanas, que ocuparam quatro salas do Liceu de Artes e Ofícios. As obras eram pertencentes ao espólio do artista e emprestadas por proprietários. Pretendia-se construir um

6. Ruth Sprung Tarasantchi. *A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA/USP, 1981, p. 77.

monumento ao pintor com a renda proveniente da venda do catálogo publicado.⁷

Apesar dos percalços, o interesse pelas exposições aumentava. Artistas se dispunham a custear o acontecimento e o público comparecia. Visitar exposições de arte parece ter sido programa apreciado na cidade, ocasião para encontrar amigos, oportunidade para quem gostava de apreciar pinturas, e para os que não faziam muita questão de assumir ares de apreciadores. Apesar de os cronistas lamentarem muito o pouco movimento nos dias chuvosos, o público paulistano era fiel e não deixava de afluir. Era composto por outros artistas, políticos, profissionais liberais e ao que parece muitas senhoritas. As mesmas pessoas voltavam várias vezes ao mesmo evento, e de uma exposição para outra os nomes de visitantes e compradores não variava muito. Outro sintoma do provincianismo do meio era o hábito de realizarem tómbolas e sorteios das obras expostas.

Em 1901 Carlo De Servi expôs vinte e quatro pinturas, incluindo cópias de originais de museus europeus, no Club Internacional em julho e em

7. Verifica-se que alguns dos nomes de proprietários que cederam obras para a mostra, continuaram a aparecer mais tarde como frequentadores e compradores em exposições de arte. São eles: de. Sampaio Vianna, dr. Miranda Azevedo, dr. Azevedo Marques, dr. Alfredo Pujol, dr. Cantídio Souza Campos e dr. Galeno Martins. Arquivos da Pinacoteca do Estado.

agosto realizou um leilão para venda de suas obras. Em dezembro, Benjamin Parlagreco expôs no Banco Constructor.⁸

(11) No ano de 1902 foi feita a primeira exposição coletiva na cidade. A iniciativa partiu de particulares dirigidos por Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antonio Prado, Paulo Souza, Carlos de Campos e Garcia Redondo. Tinha uma comissão artística composta por Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Antonio Ferrigno, Wast Rodrigues, Benedito Calixto, secretariada por Jonas Barros. Aconteceu no Largo do Rosário e apresentou 800 obras entre pinturas, esculturas, artes aplicadas, cerâmica, desenho, arquitetura e fotografia. Foi inaugurada com festas, durou dois meses e não teve sucesso. Teve apenas vinte vendas, estava sempre vazia e os jornais comentavam que apesar das muitas obras expostas apenas poucas eram de qualidade.⁹

Em 1903 as exposições que tiveram lugar no Banco Constructor foram do pintor viajante D. Julien, de Antonio Parreiras e de Antonio Ferrigno. Rosalbino Santoro expôs no Banco Francês e João Bernil mostrou uma paisagem na casa Aguiar. O pintor amador João Rodrigues Barbosa realizou uma mostra com pinturas, entalhes e pequenos objetos. A vitrine da Casa Garroux apresentou o busto do senador Lacerda Franco assinado por Nicolina Vaz de Assis, e uma Madona atribuída a Andrea del Sarto. Em relação à Madona, desconfiavam que a atribuição não era

8. O Estado de S. Paulo, 20/7/1901 e 28/12/1901.

9. O Estado de S. Paulo, 26/6/1902.

verdadeira porque as figuras pareciam retiradas de outras obras do autor, mas pelo trabalho feito, valia a pena ser vista.¹⁰ Neste ano, um distinto cavalheiro requisitou os serviços do leiloeiro Quirino do Canto para vender sua "bela e artística coleção de quadros a óleo", que havia comprado em uma exposição em Madrid. Abrangia marinhas, vistas de Granada e Sevilha, costumes espanhóis e estudos firmados por Simon, Braqué, Sanz, Diez, J. Marquez e Francisco San Juan. Com certeza tratava-se de um comerciante trazendo um lote de pinturas espanholas e o fato sublinha o interesse já existente por pinturas com temática espanhola.

O Estado de São Paulo publicou em 10/1/1904 notícia sobre falsificações de obras de Décio Villares, Corot e Castagneto. O conjunto de artistas falsificados é díspar. Segundo Alsop, essa informação significa a existência de mais uma indicação do estabelecimento de meio artístico ativo, apesar de periférico em relação aos grandes centros.¹¹ Neste ano expuseram na cidade Benedito Calixto, o fotógrafo Valério Vieira e Oscar Pereira da Silva. A exposição de Antonio Parreiras na Confeitaria Castellões constou de obras pequenas, provavelmente para facilitar a venda, e teve cuidados especiais para valorizar as obras, recobrando as paredes com tecido.¹²

10. **O Estado de S. Paulo**, 12/8/1903 e 27/11/1903.

11. Joseph Alsop. *Op. cit.*, p. 18.

12. **O Estado de S. Paulo**, 11/7/1903.

Em 1905 ocorreram exposições de Oscar Pereira da Silva, Ferrigno, Pietro Strina, Weingartner, Salvador Parlagreco e Pedro Alexandrino, Berta Worms, De Servi e Aurélio de Figueiredo.

O ano de 1906 foi de poucas exposições, apenas Lucílio de Albuquerque e Benedito Calixto.

As exposições individuais em 1907 foram de Berta Worms, Aurélio Zimmermann, Jonas Barros, Weingartner, Francis Brown, Oscar Pereira da Silva e Torquato Bassi. Consta na seção de classificados de O Estado de S. Paulo o anúncio dos serviços da pintora Mina Mee, diplomada na Alemanha. O público apreciador de arte começava a preocupar-se com a manutenção das obras que possuía. A prova disto foi a atenção dada a um artigo sobre a pintura do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro de Visconti. Muito elogioso, o texto comentava que "O sr. Visconti não é só um pintor de talento, é também um químico. As tintas que compôs resistem à umidade e suportam lavagens sem perigo de se deteriorarem".¹³

Em 1908 ocorreram as mostras de Oscar Pereira da Silva, Augusto Grossi e Torquato Bassi.

13. O Estado de S. Paulo, 23/7/1907.

Aconteceram as seguintes individuais em 1909: Beatriz Pompeu Camargo, Reynaldo Santos, Mina Mee, Marques Campão, Benedito Calixto e o francês Gabriel Biessy.

Neste ano a Casa Cabral anunciou uma exposição de cópias de quadros célebres, "dignas da coleção de um amador", feitas por especialistas. Oferecia, pintada por Testa, cópia da Fornarina de Rafael; por C. Branchini, cópias da Madona de Bacio de Rafael, e da Madalena e do Dinheiro de César de Tiziano; por Vitalli, cópia da Madona de Carlo Dolci de Rafaele e da Aurora de Guido Reni; por Ruggieri, cópia da Assunção de Nossa Senhora e de uma Madona de Murillo.¹⁴

Já havia a vontade de instalação de uma galeria na cidade, mesmo que as condições fossem absolutamente inviáveis. Esta intenção foi manifesta na transcrição de artigo do Jornal do Comércio sobre a instalação da Galeria Jorge no Rio de Janeiro. Comentavam entusiasmados os trabalhos lá reunidos dos irmãos Salinas, de outros espanhóis e do francês Jean Baptiste Olive, impressionista que comparavam a Monet.

Em 1910 o interesse por obras de arte propunha atenção para aspectos novos. Entre eles, estavam cuidados com sua conservação. Temiam os danos que as moscas poderiam causar às pinturas e o método para afastá-las era esfregar a pintura com alho e cebola. Um artigo alertava

14. O Estado de S. Paulo, 14/1/1909.

sobre os perigos do procedimento. Transmitia os conselhos de um especialista, M. Henry Hamel, sobre as vantagens de proteger pinturas também da poeira, com um verniz de clara de ovos, à maneira dos velhos mestres. Aconselhava aos colecionadores uma fórmula desenvolvida pela Academia de Genebra, solúvel em água, que deveria ser trocada todos os anos.¹⁵ A nota sobre a exposição de uma pintura de Berta Worms na Casa Garroux, recomendava que fosse vista diretamente, pois a vitrine prejudicava a luz. A exposição de Pedro Alexandrino no Liceu de Artes e Ofícios foi muito apreciada, mas a colocação de 109 obras em um espaço exíguo incomodava a sua apreciação. Neste ano Berta Worms, Dario e Mário Villares Barbosa e Pedro Weingartner realizaram exposições. A nova exposição de Gabriel Biessy e a dos irmãos Salinas foram a confirmação de que a cidade já estava incluída na rota dos artistas viajantes.

Os espanhóis Pablo e Agostin Salinas residiam em Roma e tinham público certo na Europa. Pablo Salinas era comparado com Meissonier. Sua pintura caracterizava-se pela minúcia, pelo colorido vibrante e com freqüência por serem miniaturas. Os dois irmãos são incluídos em todas as listagens de pintura burguesa do século XIX. Pintavam paisagens, temas espanhóis e cenas históricas, sublinhando o aspecto sentimental da imagem e encontraram grande número de aficionados em São Paulo.

15. O Estado de S. Paulo, 14/1/1910.

Os irmãos Salinas voltaram a expor em São Paulo em 1911. Neste ano Emma Voss expôs na Papelaria Rosenhaim, Reynaldo dos Santos na Casa Bevilacqua, o pintor decorador Joaquim Miranda Dutra na vitrine da casa Duprat, Nicola Fabricatore na Casa Castro e o sueco Richard Hall mostrou seus desenhos no Liceu. Houve exposições de Lucílio e Georgina de Albuquerque, do viajante M. S. Forrest, de Pedro Galbratti e do pintor cego Paulo Forza.

O saguão do Correio Paulistano foi o local da mostra de Torquato Bassi em julho e de Benedito Calixto em outubro.

A I Exposição Brasileira de Belas Artes foi iniciativa do pintor Torquato Bassi, e foi organizada por uma comissão composta por nomes já presentes em atividades ligadas às artes como Adolfo Augusto Pinto, Carlos de Campos, Giulio Michelli, Ramos de Azevedo, Ricardo Severo, Sampaio Vianna, Maximiliano Hell, Alfredo Pujol, Freitas Valle e Nestor Pestana.¹⁶ Foi inaugurada em 14 de dezembro e contou com seções de

16. Os demais membros da comissão eram: Augusto Barjona, Azevedo Barranca, Amadeu Amaral, Augusto de Toledo, Armando Prado, Gomes Cardim, J. G. Campanelli, Rafael Sampaio, Emilio Romeo, Joaquim Morse, Couto Magalhães, Pinheiro da Cunha. *O Estado de S. Paulo*, 5/8/1911.

pintura, escultura, arquitetura e artes decorativas. Dela participaram artistas paulistas e do Rio de Janeiro.¹⁷

17. Participantes da Exposição Brasileira de Belas Artes: pintura: Rodolfo Bernardelli, Parreiras, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Weingartner, Modesto Brocos, Raul Pedemeiras, Joaquim Brígido, Virgílio Maurício, Nina Felício dos Santos, B. Calixto, T. Bassi, Norfini, Berta Wormas, Cláudio Rossi, Pedro Strina, Henrique Távola, Nicota Bayeux, M. Elisa de Ardua Pacheco, Beatriz e M. Luiza Pompeu de Camargo, Palmyra de Campos, Ada de Paula Souza, Laura Freire Meirelles, Fausto Carmilo, Júlio Romiti, Felisberto Ranzini, Joaquim Mulvaro, Benjamin Constant Neto, Cymbelino de Freitas, Umberto Della Latta, Herculano da Rocha Bressane, Jonas de Barros, Augusto Esteves, Antonio Monteiro França, Pedro Galbratti, Aldemar de Paula, Cesare Marchisio, Clodomiro Amazonas, Giuseppe Barchitta, Emygdio de Meira Leite, Affonso A. de Freitas, José Perissinotto, G. Cavalliere, Arthur Neves, Júlio Gavronsky, Amilcar Agoretti, Germano Barreiros, José Wast Rodrigues, Baptista da Costa, Joaquim Fernandez Machado, Rodolfo Chambelland, Edagrd Parreiras, Mário Ibarra de Almeida, Bento Barbosa, Angelo Bertoni, Alberto Vita, Adolpho Fonzari, William White, Manlio Godoy, Antonio Quadrench, Peregrino de Castro, Caetano Vergueiro, Lopes de Leão, U. Viggiano, Lucília Fraga; escultura: Lourenço Petrucci, J. O. Correia Lima, Renato do Couto, Nicolina Vaz, Pinto do Couto, Leopoldo de Rocchi, Ruffo Fannuchi, Oscar Guimarães Mazara; arquitetura: M. Hell, V. Dubugras, Carlos Ekman, Augusto de Toledo, Hypolito Pujol Júnior, M. de Ladriere e G. Corberi, Felizberto Ranzini, Aldo Lanza, Gilberto Grillo; arte decorativa: Gino Cattani, Carlo Baraldi, Affonso Adinolfi, Boaventura Pacífico, Bueno Zwarg.

Em 1911 aconteceram três exposições espanholas em São Paulo. A primeira foi dos irmãos Salinas que inauguraram outra mostra em 5 de janeiro. A segunda inaugurou no dia 29/9/1911 na Casa Verde e foi organizada pelo pintor espanhol Júlio Villa y Prades. Residente em Buenos Aires, Villa y Prades ia uma vez por ano à Europa para pintar e organizar exposições que trazia para a América do Sul. Esta mostra reuniu obras de sua autoria e de pintores espanhóis, alguns deles já falecidos.¹⁸ A terceira ocorreu no edifício do Liceu de Artes e Ofícios em dezembro, organizada pelo pintor espanhol José Pinello.¹⁹

18. Apresentava exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideo e Buenos Aires. Além de obras de sua autoria, havia trabalhos de: Gomar, Maz y Fondevilla, Antonio Gelabert, José Morillo, Sorolla, A. Gomez, J. Navarro, E. Serra, F. Sequenza, Galofre, Pelayo, Sanchez Perrier, Gelabert, Plasencia, Puig,

19. Nesta exposição havia obras de: Joaquin Agrassot, Nicolas Alpez, José Arpoa, Vicente Barrera, Manuel Benedicto y Viver, José Bermejo, Gonzalo Bilbao y Martinez,, Eduardo Chicharro y Aguera, Conde de Aguiar, Mariano Felez, José Garcia y Ramos, Juan Garcia, Juan José Garate, Manuel Garcia y Rodriguez, Sebastian Gessa, Gil Gallango, Juan Gimenez, Marin, Manuel G. Santos, Federico Godoy, Gomes Gil, Gutierrez Cabrera, Eugenio Hermoso, Hispaleto, Luiz Jimenez, José Jimenez, Aranda, López, Mesquita, Lozano Isidro, Martinez y Cubells, Martinez Abades, Masriera, Menendes Pedal, Francisco Pradilla, Manuel Pradilla, Pineda, Moreno Carbonero, Munoz Lucena, Olivier, Aznar, Maximiano Penas, José Pinello, Janes, Ramirez y Ibanez, Pico Cegredo, José Ruiz, Pedro Saenz, Emilino Sala, Sanchez Perrier, Alex,

Em 1912 houve a exposição póstuma de Benjamin Parlagreco. Aconteceram também mostras de Salvador Parlagreco, Antonio Parreiras, Monteiro França, Alipio Dutra, Clodomiro Amazonas, Oscar Pereira da Silva, Umberto Della Latta, Hélios Seelinger, Torquato Bassi, Perissinotto, Gavronsky, Paulo do Valle, Ettore Guerriere, W. Zadig, Gustavo Figner e Freitas Júnior. Oscar Pereira da Silva expôs vinte obras, entre elas oito cópias de Rembrandt, Creuse, Rubens, Fragonard, Murillo, David, Metsu e Delacroix feitas no Louvre.

Os viajantes italianos Nicola De Corsi e Nicola Fabricatore expuseram cerca de cem telas de tamanhos diferentes. O também italiano D'Amélio mostrou aquarelas de Pompéia. Giuseppe Amisani expôs pinturas, esboços e realizou retratos por encomenda. E o pintor português Júlio Souza Pinto também apresentou seu trabalho.

Houve quatro mostras promovidas por espanhóis no ano de 1912. A do pintor José Bermudo foi inaugurada no dia 19 de abril, a de Luiz Graner abriu no dia 7 de junho, outra de Júlio Villa y Prades no dia 9 de agosto e a dos irmãos Salinas no dia 30 de agosto.

Aconteceu no Liceu uma exposição de pintura francesa organizada pelas casas Allard, Boussod, Valadon & Comp. de Paris, com obras dos seguintes pintores *pompieri*: Détaille, Chabas, Rafaelli, Harpignies, Yon,

Seigner, Rafael Seneto, Enrique Serra, José Tapiro, Unsell de Guinbarda, Valluerca, Pedro de Vega, José Villegas, Salvador Vintegra, Ramon e Valentin Zubiaurre

Damoye, Daubigny, Binet, G. Jacquet, Joseph Bail, Bergeret, Hervé, Auguste Bonheur, Raymond Allegre, Casanova y Estorach, Garcia y Ramos, Auguste Leroux, Wahlberg e Ziem. Outra exposição de artistas estrangeiros, organizada por Gustavo van Erger aconteceu em um salão da rua S. Bento, para vender pinturas de Rosa Bonheur, Lazerge, Henner, Eduardo De Martino, Cesbron. O Sr. Jorge Souza Freitas da Galeria Jorge do Rio de Janeiro, trouxe obras de diversos artistas nacionais e estrangeiros para uma exposição no salão do Grande Hotel.²⁰

Em 1913 aconteceram mais exposições espanholas. O pintor espanhol José Pinello Lull abriu nova mostra no Grande Hotel.²¹ Os irmãos Salinas expuseram na Casa Castro, José Bermudo na Casa Verde, Luiz Graner, Antonio Ribas, Ribs Prats, Ernesto Valls. Os viajantes italianos Giuseppe Amisani, Augusto Crotti, Nicolo Petrilli, De Corsi, Fabricatore bem como os irmão Tommaso e Nicolo Cascella trouxeram obras para vender em São Paulo. O pintor viajante francês Gabriel Biessy voltou neste ano para

20. O Estado de S. Paulo, Exposição Francesa 19/4/1912 e Exposição Intemacional 20/10/1912. Exposição sr. Jorge, dia 2/12/1912. Os artistas representados eram Baptista da Costa, Amoedo, Visconti, Ciardi, Polezzi, Biva, Souza Pinto, J. Burgo, Plácido Chatelet, Enrico Vio, J. F. Machado, E. Cortez.

21. Os seguintes artistas tinham obras na exposição Pinello: J. Jimenez, A. Martinez, Martinez Cubells y Ruiz, Luiz Massiera, L. Menendez Pidal, E. P. de Valluerca, Guillermo Gomes Gil, J. Jimenez Aranda, Francisco Sacha.

outra exposição e para pintar outros retratos e o também francês Arachtingy mostrou suas pinturas no Diniz Hotel.

A II Exposição Brasileira de Belas Artes aberta em 10 de janeiro, foi considerada ambientada com muito bom-gosto e dela participaram artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.²²

Fizeram exposições individuais: Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Beatriz Pompeu de Camargo, Lasar Segall, Augusto Luiz de Freitas, Angelo Castro, Umberto Della Latta, Túlio Mugnaini, Roque de Mingo, Angelo

22. Artistas participantes da II Exposição Brasileira de Belas Artes: pintores: A. Delpino, Alfredo Andersen, Norfini, Alice Fairbanks, Alceu Dutra, Amilcar Agretti, Angelina Figueiredo, A. Parreiras, Amaldo de Carvalho, Arthur Neves, Augusto Esteves, Baptista da Costa, Berta Worms, De Servi, Cesare Marchisio, Clodomiro Amazonas, Dakir Parreiras, Dario e Mário V. Barbosa, Edgard Parreiras, Eleonora Malfatti, Visconti, Estefania Shalders, Eurico Alves, Fausto Camilo, Fernandez Machado, Fiuza Guimarães, F. Manna, Fritz Gerlach, Georgina e Lucílio de Albuquerque, Gustavo Kopp, Guttman Bicho, Helena de Sá Pereira, Hélios Seelinger, Enrico Vio, Monteiro França, José Pangela, Wast Rodrigues, Elpons, Leonora Davids, Levino Fanzeres, Luiz Cordeiro, Mário Ibarra de Almeida, M. Luiza Pompeu de Camargo, Mary Sherington, Modesto Brocos, Nicota Bayeux, Octávia Vieira Bueno, Osca Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Pedro Peres, Weingartner, Amoedo, T. Bassi, Della Latta, Waldemar de Mattos; escultores: Zani, F. Bourré, F. Caldas, Cadrobbi, Starace, L. e Visio Petrucci, De Mingo, Zadig; arquitetos: Dubugras, Pujol Júnior, C. Marchisio.

Cantu, Antonio Parreiras, Mário Ibarra de Almeida, Henrique Távola, João Vaz.

Neste ano aconteceu o Salão dos Humoristas no *foyer* do Teatro São José com trabalhos de Raul Pederneiras, Luis Peixoto e J. Brito.

A Exposição de Arte Francesa aconteceu em setembro de 1913. A iniciativa partiu de dr. Bettencourt Rodrigues, e foi organizada pelo Comité France-Amérique sediado em Paris. Foi constituída por três setores. O sr. Hourticq, inspetor de Belas Artes na França acompanhou a mostra e proferiu palestras sobre As catedrais da França e O estilo Luis XIV e Luis XV. Uma programação musical executada por Guiomar Novaes e pela sra. Picard completou o evento. A exposição constou de três partes. A primeira reuniu cerca de mil reproduções de obras francesas do século XVIII até o século XIX. A segunda constou de obras francesas contemporâneas ligadas ao mundo dos salões. A última era constituída por peças de artes decorativas, que foram muito apreciadas.

Em 1914 diversas exposições coletivas aconteceram no Salão Mascarini. A primeira reuniu obras de Fabricatore, De Corsi, Tommaso e Michelle Cascella, Amisani, Angelo Castro, N. Petrilli, De Servi, Paulo do Valle Júnior, Ferrigno, E. Valls.

Houve as seguintes mostras individuais: N. Petrilli, Anita Malfatti, Campos Ayres, Benedito de Lima, Oscar Pereira da Silva, Bassi, J. Carlos e Amadeu Zani. A loja Pygmalion apresentou uma pintura do falecido pintor francês Joseph Marie Vien, considerada preciosa, com documentação

comprovando autenticidade. A casa Garraux mostrou um retrato do violinista Zacharias Autuori de autoria de A. Federman. José Pinello abriu outra mostra de artistas espanhóis em janeiro.

As exposições individuais de 1915 foram de Anna Gelli, de Norfini no Liceu, Campos Ayres, Rodrigo Soares, Giorgina de Albuquerque, Oscar Pereira da Silva. Apareceram nas vitrines das lojas obras do pintor argentino José Serra, João Vasconcellos, Enrico Manzo, Jacinto Martinez, Júlio Starace, Paim, Marques Campão, Monteiro França e de Wast Rodrigues no Liceu.

O espanhol Ramón Palmarolla expôs em Dezembro no Salão Mascarini.

Houve a exposição do caricaturista Madeira de Freitas e o Liceu apresentou uma exposição de fotografias.

Aconteceu um leilão, provavelmente promovido por um comerciante de obras de arte, onde foram vendidos trabalhos de: Antonio Mancini, Paolo Michetti, Giovanni Fatori, Cobiance, Telemaco Sigurini, Domenico Morelli, Giacinto Gigante, Bisco Stefano Ossi, Segantini, Bepe Ciardi, Vincenzo Genuto, Domenico Esposito, Madrazo, Ulpiano Cheka, Sorolla, Pradilla, Fortuny, Werwée(sic), Augusto Seegem, Pio Veshæet, Sonzs, Bazzaro, Napoleone Graddi, De Corsi, G. Revaiola, Vertuni, G. Banfi, F. Vineia, Attilio Pratilla, Senna, Sala, Panerai, Bruno Pascendo, Tomasi L. Gelati, Alfredo Ricci, Fiori, G. Toma, V. Volpe, Ivolti, Rossano, H. Zona, Carlo Brancaccio, Francesco Michetti, Sassi, Boschetto.

O ano de 1916 contou com as seguintes mostras individuais: Mário e Dario Barbosa Villares, João de Vasconcellos, Oscar da Motta Mello, Henrique Távola, Berta Worms, Wast Rodrigues, Lucilio e Georgina de Albuquerque, Levino Fanzeres, Dario e Mário Villares Barbosa, José de Andrade, Lucílio e Giorgina de Albuquerque, Levino Fanzeres, Alipio Dutra, Oscar Pereira da Silva, T. Bassi, Beatriz Pompeu de Camargo, Guiomar Fagundes, Túlio Mugnaini, Leôncio Nery, Trajano Vaz, Della Latta, Fernandino Júnior e Alipio Dutra.

A Escola Novíssima de propriedade de Rocco, Zago e Zadig foi inaugurada no mês de maio.

Ocorreram exposições dos seguintes caricaturistas: Voltolino, Ferrignac, Aristides Ferraz.

As exposições individuais de 1917 foram: Correia e Castro, T. Bassi, Hélios Seelinger, Anita Malfatti, do argentino J. M. Franciscovitch, César Formenti, Failutti, Willi Reichardt, Sebastião Borges, Della Latta, Carlos Chambelland, Edgard Parreiras, Norfini, do escultor Pasquale Fosca, Colon, Campos Ayres, M. Helena Pereira da Silva, Petrilli.

Aconteceu a Exposição do Saci, que sucedeu ao Inquérito do Saci promovido por Monteiro Lobato no ano anterior e houve a exposição dos alunos da Escola Novíssima.

Ocorreram as mostras de caricatura do português J. Guerreiro, de Di Cavalcanti e o Salão dos Humoristas, em abril.

Neste ano abriu em São Paulo a primeira galeria de arte de propriedade do sr. Belido, situada na rua S. Bento nº 22: a Galeria Artística. Seu objetivo era "oferecer diariamente à contemplação do público exemplares de boa arte, nacional ou estrangeira" e também ser "uma útil intermediária entre os artistas e os amadores, facilitando a colocação das produções dos nossos artistas nas coleções particulares ou oficiais".²³ Mostrou trabalhos de Oscar Pereira da Silva, Enrico Vio, Calixto, Pedro Alexandrino, Paulo do Valle, Antonio Parreiras, Fiuza Guimarães, Bernardelli, Dall'Ara.

O ano de 1918 compreendeu as seguintes mostras individuais: Oscar Pereira da Silva, Túlio Mugnaini, Carlos Oswald, Fernandino Júnior, T. Bassi, Enrico Vio, Norfini, A. Rocco, Cora Mendes, Augusto Hantz, Roque Chiaro, Carlos Oswald, Clotilde Voss, Roberto Marti, Roberto Mendes, Rafael Dominguez, D. Failutti, P. Fosca, Jonas de Barros, Rodinet, Fausto Carmilo e Dakir Parreiras.

A Galeria Artística promoveu exposições coletivas: Oscar Pereira da Silva, Paulo do Valle, A. Luiz Freitas, Berta Worms, Wast Rodrigues, Gavronski, A. Parreiras, Fonseca, T. Braga, L. Nery, Leon Gouppon, V. Corcos, Rodrigues, Arago, P. Ernesto, Feliz Acevedo, Fernandez Machado, Clodomiro Amazonas, J. Del Nero, Pietro Ghignone.

23. O Estado de S. Paulo. 10/5/1917.

Apesar de bastante ativa na organização de exposições, a Galeria Artística fechou no dia 15/1/1919, para grande consternação dos comentaristas da imprensa, que nela depositavam esperanças para resolução do que viam como falta de cultura artística do paulistano.

As mostras individuais deste ano foram de: Louise Kebblethwalt, Georgina e Lucílio de Albuquerque, João Dutra, Norfini, Oscar Pereira da Silva, Álvaro de Barros, Cipicchia, W. Zadig, Lourenço Petrucci, Pedro Zogbi, H. Eysmann, Jorge Zaita, Antonio Fernandes, Isabel Barbosa Vieira, Campos Ayres, J. Zillany, H. Collomb, M. Helena Pereira da Silva, Della Latta, Seelinger, Berta Worms, Mugnaini, A. Fernandez, Di Cavalcanti, G. Sguanci, Campão, T. Bassi e Pasquale Fosca.

Uma exposição de artistas italianos foi organizada por Paulo Forza, em benefício de mutilados e inválidos de guerra. Antonio Mancini e Pasquale Fosca estavam entre os artistas participantes.

Os irmãos Salinas realizaram uma mostra no Cinema Cabral em novembro. Os espanhóis E. Fornelles e Ribs Prats também se apresentaram.

Aconteceu no saguão do Teatro Municipal uma mostra de Arte Francesa, em benefício de famílias de artistas falecidos durante a guerra. Foi organizada por uma comissão composta por Ramos de Azevedo, Freitas Valle, Numa de Oliveira, Paulo Prado e pelo Cônsul da França. Constou de obras de J. P. Laurens, Cormon, Roll, Boutet, Monsel, Bourdelle e Rodin. Carlos Oswald realizou os painéis para a matriz do Brás.

As mostras individuais de 1920 foram: T. Bassi, Paulo do Valle, o caricaturista Aristides Ferraz, Júlio Starace, Brecheret, Nicolina Pinto do Couto, D. Failutti, Josefina Marende, o escultor Leopoldo e Silva, Carlos Crisci, Trajano Vaz, A. R. da Silva, Vicente Rego Monteiro, Carlos Reis e Carlos Reis Filho, Pietro de Stefanis, Almeida Brito, Luis Graner, Pedro Bruno, A. Rocco, Matteo Chiaratto, T. Bassi, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, José Bogognini, A. Rodrigues da Silva, Paulo do Valle Júnior, Aristides de Camargo, Leopoldo e Silva, Augusto Hantz, Luiz Graner, Laureano Bariau, Di Cavalcanti, Jorge de Mendonça, Menotti e Umberto Della Latta, T. Mugnaini, Roque e Maria Helena Gameiro, Anita Malfatti, John Graz e Regina Gomide.

Realizaram-se duas mostras de arte italiana. Uma delas apresentava trabalhos de A. Mancini, Caprile e Barone entre outros. A outra foi organizada por Paulo Rossi.

O pintor japonês Tadokira apresentou seus trabalhos no mês de dezembro.

Soberbos utensílios e finos ornamentos

Os bens de consumo e o consumo de luxo são os bens de consumo, aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais.

A qualidade de vida é determinada pela quantidade de bens de consumo que são utilizados. A qualidade de vida é determinada pela quantidade de bens de consumo que são utilizados.

Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais.

Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais.

Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais. Os bens de consumo são aqueles que são usados para fins pessoais, e não para fins comerciais.

Os leilões

As listas de visitantes e compradores de exposições não só indicavam prestígio para os nomes apontados. Conforme as evidências demonstraram, são pistas bastante confiáveis para descobrir os colecionadores das primeiras duas décadas. Indicam a existência de público freqüentador de eventos de arte e de compradores nas exposições.

A repetição de certos nomes aponta para a existência de possíveis colecionadores, mas não indica os outros itens das possíveis coleções.

Os jornais do período anunciavam cerca de quatro leilões diários, a maioria deles em residências. Freqüentar leilões parecia ser um hábito muito cultivado entre os paulistanos. Os mais importantes eram marcados para sábados e feriados e os oito leiloeiros oficialmente registrados lançavam mão de diversos artifícios para atrair compradores para onde hasteavam a bandeira vermelha. Publicavam anúncios vários dias antes, louvando os "soberbos utensílios e finos ornamentos" que seus clientes ofereciam. Em casos especiais indicavam a linha de bonde adequada e avisavam que serviriam um "delicado lunch" a quem os honrasse com a presença.¹

É sabido que os catálogos de leilões judiciais são os que fornecem informações mais idôneas, já que são comuns leilões forjados e a

1. O Estado de S. Paulo, 24/6/1903.

inclusão de lotes extras junto aos de proprietários famosos. Mesmo assim, os catálogos publicados em periódicos são úteis, já que reveladores do aspecto interior da casa paulistana real. Mesmo que alguns destes catálogos tenham lotes de outra procedência, que não o do proprietário assinalado, continuam sendo úteis, pois apresentam o que na época era considerado plausível de existir em residências daquela categoria.

Constavam dos anúncios as informações necessárias para que fossem funcionais: data, horário, endereço, caracterização dos lotes, nome do leiloeiro e muitas palavras elogiosas. No texto habitual podia haver tanto um discreto "família retira-se" ou um "com autorização de quem por direito", quanto o nome completo do proprietário, sua ocupação e o motivo da venda.

As pessoas que usavam este recurso eram as mais diversas, assim como seus motivos. Suas ocupações eram de guarda-livros, parteiras, cantoras, chefes de estação, engenheiros da estrada de ferro, diplomatas, jornalistas, médicos, diretores de bancos estrangeiros, funcionários públicos, empregados da Light e da São Paulo Railway, advogados, comerciantes, políticos e alguns "capitalistas". Incluía pessoas hoje esquecidas e até outros bem lembrados como Otto Weisflog da Companhia Melhoramentos, Charles Lane do Mackenzie College, o político Carlos de Campos, Victor Nothmann, Theodoro Sampaio, Adolpho Lutz, o farmacêutico Henrique Schaumann e a própria D. Veridiana Prado.

Os motivos iam desde viagens à Europa, mudança para o interior, evidentes dificuldades financeiras, dissolução da moradia por morte do proprietário e até a compra de um mobiliário inteiro novo.²

Os catálogos ofereciam tudo o que compunha a residência, discriminando o que havia em cada cômodo. Tudo era vendido: capachos de porta, pianos, mobiliário, tinas para lavagem de roupas, viveiros com pássaros cantores, vitórias, fonógrafos, equipamento doméstico para projeção cinematográfica e rolos de filmes, caixas de sapólio, automóveis com seu suprimento de gasolina, e em certos casos um perdigueiro, uma boa montaria ou uma vaca leiteira.

Os leilões seguiam os padrões dos proprietários. Alguns ofereciam o necessário para uma "residência modesta mas asseada". Outros, *primus*

2. Assim como havia vendas do conjunto completo dos pertences da casa, a pesquisa mostrou que também se comprava casas inteiramente montadas, inclusive com as obras de arte dispostas nos devidos lugares. Não só acontecia com moradias simples mas residências de luxo, como a adquirida pelo juiz Octávio Mendes na primeira década do século na Avenida Paulista nº 73, próximo ao Parque Trianon. Entre os objetos da casa, um dos que causava maior admiração era o vaso assinado por Gallé com uma paisagem do Rio de Janeiro. Cabe também assinalar que dr. Octávio Mendes arrematou **Saudade** no leilão do espólio Almeida Júnior. Depoimento do Sr. Ivo Mesquita.

inter pares, apresentavam oportunidades para transformar as moradias em símiles de luxuosos palacetes.

Além de utilitários eram catalogados novidades como geladeiras, gramofones, automóveis equipamentos fotográficos. Objetos de luxo, obras de arte e livros também eram postos à venda. Verifica-se a presença de objetos com pretensa função prática, mas na verdade olhados como simbólicos de realidades a que se aspirava.

As informações contidas nos anúncios permitem identificar os objetos responsáveis pelo estabelecimento do que Roger Bastide chama de barreira e nível. Este mecanismo é responsável pela existência de hábitos e objetos exclusivos a certos grupos e não acessíveis aos demais para preservar as prerrogativas de cada setor. Bastide coloca que a arte desempenha papel importante nesta diferenciação, tanto porque requisita meios para aquisição de obras, freqüência de eventos, como implica na educação estética que permite a apreciação. Lembra ainda o conceito da "circulação das elites", segundo o qual as manifestações da elite tendem a se disseminar na camada social imediatamente abaixo, seguindo sucessivamente até atingir toda a sociedade, sofrendo as alterações necessárias para sua adoção em cada meio social. Isto obriga que cada classe, despojada da exclusividade dos padrões, seja obrigada a adotar novos para manter sua identidade.³

3. Roger Bastide. *Arte e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1979, p. 85.

As listagens dos leilões fornecem exemplos destes dois mecanismos. No caso específico de obras de arte, indicam que oleografias e estampas eram comuns na maioria das casas paulistanas, não importando o proprietário. O mesmo não acontecia com pinturas de artistas premiados no Salão Nacional de Belas Artes ou em exposições estrangeiras; e também com as obras de artistas do exterior, símbolos de uma cultura distante e de parâmetros a serem atingidos. A venda das mesmas oleografias, gravuras e obras de determinados artistas que passaram a ser pouco apreciados pode significar o despojamento de alguns padrões e a abertura de espaço para a adoção de novos. No meio paulistano este processo parece ter ocorrido lentamente e a posse de objetos considerados de valor estético, mesmo as famigeradas oleografias, já por si era merecedora de reverência.

As residências

Os leilões permitem notar a composição de ambientes regidos pelo critério de acumulação e pela adoção de elementos estilísticos ecléticos, da mesma forma demonstram a lenta diluição do primado dos padrões franceses de gosto.

Acumulação e padrões ecléticos eram uma constante nas residências e sua variação era somente em termos de grau. Existiam mesmo na Vila Penteadado, que apesar da construção art nouveau e de seus muitos equipamentos projetados neste estilo, não dispensava um salão Maria Antonieta e outro Luís XV.⁴

A mesma residência abrigava peças chinesas de várias dinastias, outras em estilo Henrique II, mourisco, Renascença, manuelino, Luís XV e XVI, art nouveau e até mesmo um curioso estilo Santos Dumont. Se cada elemento do conjunto recebia o nome de um estilo, o todo estava no mais puro espírito Napoleão III.

Monteiro Lobato via esta mescla como sinal da falta de consciência clara que o paulistano tinha de si, fruto da ignorância e reagia clamando pela criação de um estilo próprio. Com ironia coloca: "Nosso mobiliário dedilha a gama inteira dos estilos exóticos, dos rococós luizescos às japonesices de bambu lacado. O interior das nossas casas é um perfeito prato de

4. Maria Cecília Naclério Homem Prado. *Vila Penteadado*. São Paulo, São Paulo, 1976, p. 74.

frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luís de 14 a 16, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes alemães, quadros da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês: tudo quanto o negociante de miçanga importa a granel para impingir ao comprador boquiaberto. (...) Objeto de cor local, coisa nossa, promanada naturalmente da terra, só o coronel, o doutor ou o amanuense, senhor-menino daquele presepe".⁵

Por descreverem cada dependência, os leilões permitem que se conheça a configuração da casa paulistana e indicam que a posse de obras de arte, ou o que os paulistanos assim o consideravam, era comum na cidade. Atestam também que a descrição de Lobato, embora irônica e servindo às suas intenções em prol da busca por feições brasileiras, não estava longe da verdade.

O uso diário da sala de visitas era interdito, visando sua preservação. Local de pouco uso, protegido de excesso de luz, de poeira e do desgaste. Sua função era a de um sacrário. Lá estavam preservados o que a família havia sido, o que aparentava ser ou o que sonhava alcançar no futuro. Sofás pediam estofados com couro da Rússia e as poltronas, com diversas referências ao rococó francês, eram forradas em veludo ou no que chamavam de *gobelin*. Sobre eles eram

5. Monteiro Lobato . *Idéas de Géca*. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 1919, p.

inter pares, apresentavam oportunidades para transformar as moradias em símiles de luxuosos palacetes.

Além de utilitários eram catalogados novidades como geladeiras, gramofones, automóveis equipamentos fotográficos. Objetos de luxo, obras de arte e livros também eram postos à venda. Verifica-se a presença de objetos com pretensa função prática, mas na verdade olhados como simbólicos de realidades a que se aspirava.

As informações contidas nos anúncios permitem identificar os objetos responsáveis pelo estabelecimento do que Roger Bastide chama de barreira e nível. Este mecanismo é responsável pela existência de hábitos e objetos exclusivos a certos grupos e não acessíveis aos demais para preservar as prerrogativas de cada setor. Bastide coloca que a arte desempenha papel importante nesta diferenciação, tanto porque requisita meios para aquisição de obras, freqüência de eventos, como implica na educação estética que permite a apreciação. Lembra ainda o conceito da "circulação das elites", segundo o qual as manifestações da elite tendem a se disseminar na camada social imediatamente abaixo, seguindo sucessivamente até atingir toda a sociedade, sofrendo as alterações necessárias para sua adoção em cada meio social. Isto obriga que cada classe, despojada da exclusividade dos padrões, seja obrigada a adotar novos para manter sua identidade.³

3. Roger Bastide. *Arte e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1979, p. 85.

materiais – porcelana, biscuit e celulóide. A proximidade física era maior que a proximidade de prestígio entre as duas categorias de objetos, mas onde não havia os mais valorizados, os demais assumiam seu papel. Era na sala que alguns tesouros herdados ou reunidos durante anos eram expostos à admiração dos visitantes. Coleções de moedas, conchas, caixas de música, álbuns de fotografias com vistas de lugares distantes e de xícaras, competiam pela captura do olhar com porcelanas de Sèvres e Limoges, com medalhões de bronze em relevo e, em cerâmica, assinados pelo português Bordallo Pinheiro. Apenas uma referência foi encontrada em relação aos vasos de vidro assinados por Gallé e, mesmo assim, em 1919. Nas paredes tapeçarias eram chamadas de Gobelins e Aubussons, geralmente escritos com minúsculas, sem importar a procedência, reproduzindo cenas de Watteau. Os trabalhos de autores estrangeiros e de artistas premiados nos salões europeus e do Rio de Janeiro eram preferencialmente ali dispostos. Mas nada impedia que ao lado pendessem trabalhos de pintores paulistanos, de anônimos, cópias, oleografias, fotografias, gravuras, fotominiaturas, desenhos e aquarelas. O critério primordial parece ter sido determinado pelo tema. A sala era o lugar para o retrato da dona da casa, embora retratos de familiares raramente fossem a leilão. Na sala ficavam as paisagens, as imagens com figuras humanas, cenas de gênero, animais e flores. Reproduções de obras famosas recebiam a mesma consideração que seus originais teriam e as oleografias da sala repetiam os mesmos temas das pinturas. As gravuras abrangiam uma vasta gama, incluindo retratos de personagens históricos, paisagens, cenas aristocráticas de outros

tempos, cenas de gênero, situações anedóticas, ilustrações de óperas e de obras literárias. Não era raro a riqueza das molduras serem tão prezadas quanto o autor da obra e a própria obra.

Caso houvesse uma sala de música, era lá que estava o piano, os álbuns, o fonógrafo com seus rolos, as caixas de música e os realejos. Bronzes com alegorias musicais, bustos de compositores, gravuras baseadas em óperas e idealizações de passagens da vida de grandes autores completavam o local, acompanhadas por algumas paisagens.

O vestibulo era o local do porta-chapéu, do porta-bengalas e do aparador sustentando o porta-cartões de visitas e estatuetas alegóricas. Nas paredes havia pequenas paisagens, estampas com pássaros e gravuras com costumes de camponeses europeus. Local de transição entre a casa e a rua, as obras que continha apresentavam o proprietário com distinção mas não expunha os seus gostos aos olhos estranhos.

As paredes dos corredores longos e estreitos que ligavam os cômodos continham pequenas estampas e aquarelas. Conforme atestam fotos do período, dava-se preferência por pendurar as obras em ângulo inclinado e não paralelas à parede. Outra peculiaridade é que eram colocadas muito acima do nível dos olhos do observador de estatura mediana, como se fossem destinadas à apreensão apenas pelo olhar dirigido de baixo.

Carlos Lemos coloca a varanda como o centro vital da casa bandeirista. Afirma que a varanda aos poucos tornou-se parte interna da casa e que a

sala de jantar paulista é sua herdeira.⁶ Segundo o costume paulista, a sala de jantar era um cômodo largo, por onde se chegava depois de atravessar um corredor vindo da porta de entrada. Nela a maioria das famílias não só fazia as refeições, como também convivia durante o dia. Era o centro nervoso da casa, onde as visitas íntimas eram recebidas, as crianças estudavam e as notícias do jornal eram comentadas. Em geral continha a grande mesa com uma dúzia de cadeiras, o centro de mesa em cerâmica, o *étagère* com tampo de mármore de Carrara, a cristaleira, um sofá de palhinha, o filtro de pedra, relógio de pêndulo, gaiolas com pássaros, vasos de begônias, a máquina de costura e às vezes um manequim. Os bufês guardavam serviços de jantar em porcelana francesa, alemã e japonesa; faqueiros Christoffle e de prata inglesa, fruteiras em granito e metal, baixelas de prata e miudezas como talheres para frutas com cabo de marfim e taças para sorvete em cristal.⁷ Nas

6. Carlos Lemos. **Cozinhas, etc. Um estudo sobre áreas de serviço da casa paulista.** São Paulo, Perspectiva, 1976.

7 Todo este equipamento doméstico incorporado à rotina diária contrasta com o ambiente paulistano anterior aos recursos advindos com o café. Os moradores da cidade estavam cômnicos de que estes objetos eram índices de sua nova condição de habitantes da cidade moderna, bem como serviam como passaportes para o mundo encarado como civilizado. Não foi por acaso a publicação do artigo de Affonso D'Escragnole Taunay em 1917 sobre as difíceis condições de conforto na cidade cem anos antes. Conta que o inventário de um morto rico registrava alguns alqueires de terra, um crucifixo de ouro, bacias de estanho, alguidares, umas garrafas de vinho,

paredes espalhavam-se pratos decorados de cerâmica e porcelana; bem como medalhões em faiança e bronze tendo como tema peixes, aves e flores. Oleografias, aquarelas, gravuras e pinturas conviviam sem problemas. Os temas das oleografias eram os mesmos das naturezas-mortas. As gravuras geralmente narravam uma cena, geralmente pomposa. Pinturas a óleo e aquarelas abordavam principalmente naturezas-mortas e flores, embora o número de paisagens também fosse significativo. A pintura de figura humana não era muito comum e a de animais bastante rara. A presença de uma Ceia de Cristo era constante, quer em pintura, em medalhão de bronze ou oleografia.

Algumas residências dispunham de saleta e de sala de costura. Apresentavam gravuras com narrativas, paisagens e cenas anedóticas. As aquarelas com paisagens eram comuns e quando havia pinturas, eram de pequeno porte, igualmente com paisagens, cenas de gênero e figuras humanas. As oleografias e gravuras destes ambientes eram quase sempre sentimentais. Retratavam jovens pensativas, casais de

pequenos espelhos, tapetinhos, seis camisas e cinco pares de meias. Época que era visto como bom anfitrião quem tivesse condições de receber os convidados homens sentados em tamboretas em volta da mesa, servir a refeição em pratos de estanho ou madeira e dispor de meia dúzia de garfos e colheres que circulavam entre as visitas. Nestas refeições cada um trazia seu próprio facão, e as mulheres ou esperavam que os talheres fossem desocupados, ou não os usavam. Affonso D'Escragnolle Taunay. "Cousas de tempos idos". *Panóplia*. São Paulo, julho, 1917.

namorados, figuras de velhos, crianças brincando e animais de estimação.

O gabinete era um reduto masculino por excelência. Seu mobiliário era composto por um *bureau ministre* ou uma escrivaninha americana, e completado por poltronas, estantes e mesinhas. Era o local adequado para guardar a máquina de escrever e o equipamento completo para fumantes, que havia em quase todas as casas. Por analogia aos livros e documentos lá guardados, abrigava na maioria dos casos obras sobre papel. Estampas e gravuras do gabinete abordavam temas históricos, retratos de homens ilustres, cenas alusivas a escritores e ilustrações de romances famosos. Lá estavam reproduções de mapas antigos ilustrados com minúcia e caso houvesse, os desenhos preparatórios para a obra famosa de algum pintor respeitado. Com frequência as imagens deste aposento remetiam à profissão do proprietário, conforme indicado por gravuras com títulos como **Temas clínicos**, **O laboratório do dr. Pasteur**, **Triunfo da ciência**, **Esculápio** e **O direito moderno**.

As esculturas que continha também indicavam sobriedade: bustos de personagens ilustres, alegorias, alusões a obras literárias e profissionais.

O ambiente sóbrio do gabinete propiciava que ali se instalasse o panteão da família, com retratos do dono da casa e de seus antepassados. Caso não existissem tais retratos, eram paisagens que ocupavam o lugar de honra, seguidas por retratos de personagens históricos, uma ou outra caricatura, cenas de gênero, figuras de velhos e imagens de animais de grande porte.

Nas casas em que também havia uma biblioteca, ela apresentava o mesmo tipo de obras que o gabinete.

Não só criados-mudos e leitos compunham os dormitórios, mas também camiseiras, guarda-vestidos, guarda-casacas, cômodas, psichés e valetes. Uma série de objetos indispensáveis completavam o aposento. Eram lâmpadas, tapetinhos, lavatórios, baldes para águas servidas, frascos com tampa de metal, espelhos e banquetas. Embora fidelidade a um só padrão na composição dos ambientes não fosse alvo de preocupação, pensava-se em Maria Antonieta ao se comprar a mobília para o quarto das mocinhas. Nos outros quartos sempre havia algum dos Luíses presentes, e as curvas do art nouveau se insinuavam em qualquer ponto, nem que fosse nas ferragens da cômoda. Na segunda década do século, começam a ser oferecidas camas inglesas de estrutura tubular metálica, camas Thonet e as famosas camas patente, todas consideradas modernas.

Mas este equipamento não era suficiente para montar um quarto como mandava o costume. As gravuras eram semelhantes às existentes na saleta: cenas narrativas, figuras femininas, imagens de crianças. Há poucas indicações de aquarelas, que geralmente abordavam paisagens. As raras pinturas ficavam no dormitório principal. Dado o ambiente de privacidade do dormitório, era o local visto como apropriado para os nus, em pinturas ou gravuras. A maioria das pinturas e estampas dispostas nestes aposentos enfocavam temas sacros, imagens de santos, anjos da guarda protegendo crianças louras e rechonchudas de perigos

eminentes, alusões à boa morte e alegorias às virtudes cristãs. Mesclado a estas imagens de carácter devocional, estavam dispostas molduras com estampas adocicadas e de colorido suave, que acompanhavam os atestados de batismo, primeira comunhão e crisma do dono do quarto. A razão das listagens dos leilões apresentarem poucos itens vistos como "artísticos", à dificuldade que tinham de separar-se de imagens com que mantinham laços afetivos e devocionais. No caso dos atestados dos sacramentos, além da ligação sentimental evidente, eram quase documentos pessoais, e uma vez retirados da parede, destinavam-se ao baú das recordações e não às mãos de desconhecidos.

As obras

Os catálogos de leilões permitem a observação da presença de obras de arte ou de objetos com essa função nas moradias paulistanas, mesmo naquelas cujos proprietários não podiam ser enquadrados entre os aficionados das artes. Aparecem como objetos simbólicos, com ligações afetivas, destinados à apreciação e conseqüentemente como portadores de prestígio.

Em certas residências só havia oleografias e gravuras, mas era rara a moradia onde elas não existissem.

As oleografias eram estampas coloridas, baratas, feitas por processo litográfico em papel com textura semelhante à da tela. Além de reproduzirem obras famosas, ofereciam toda sorte de gêneros aos compradores que freqüentavam as livrarias e casas importadoras do Triângulo.

As gravuras eram na maioria francesas e inglesas. Eram trazidas de viagens, embora diversas acompanhassem os números de revistas francesas, e as casas comerciais da cidade dispusessem de bom estoque. A repetição de títulos como **Cortes antigas**, **Fruit défendu**, **Leurs amis**, **Étoile polaire**, **Mauvais pas**, **Bande joyeuse**, **Golden hours**, **Carnaval em Veneza** e **Paulo e Virgínia** era freqüente. Isto permite supor que eram gravuras de grandes tiragens e preço acessível. De acordo com o tema é possível separá-las em grupos de costumes camponeses, vida

familiar, animais, cenas históricas, cenas religiosas, narrativas anedóticas, referências profissionais, paisagens e alegorias.

Os desenhos eram bastante raros e os existentes, na maioria, caricaturas ou esboços de pintores conhecidos feitos para alguma obra famosa.

As aquarelas eram na maioria paisagens e, os autores mais comuns, Benedito Calixto e Norfini.

As pinturas desfrutavam de muito apreço, principalmente se algo as relacionasse aos salões europeus. Seus temas, na maioria, eram paisagens e cenas de gênero. Dos estrangeiros que visitaram o Brasil no século XIX, a referência mais enfática encontrada foi sobre Eduardo De Martino.⁸ Porém estrangeiros eram sempre olhados com respeito, e aparecem com frequência nas listas de leilões nomes de franceses, italianos e espanhóis. Alguns deles estão hoje quase esquecidos, e sobre outros não há informações. É o caso dos franceses Georges Capgras, J. Barres, H. Lacroix, Freidier, Gourgelet, Neuville, Paul Thellier e J. P. Dupuy; e dos italianos Edoardo Galli, Caponi e Antonio Mancini. Os espanhóis eram os francos preferidos, e várias vezes foram encontrados os nomes de Capuz, Camoyanos, Santayana, dos irmãos Salinas e Caprega. Muitas das citações de seus nomes são anteriores às exposições espanholas, e não há nada que prove que tenham

8. O Estado de S. Paulo, 28/6/1912.

participado delas. A pouca precisão que se tinha ao grafar os nomes é outro motivo da dificuldade de identificação.

Dos artistas do Rio de Janeiro, o que aparecia mais vezes nos leilões é Antonio Parreiras. Castagneto, Batista da Costa e Estevam Silva, Belmiro de Almeida, Fachinetti, Aurélio Figueiredo, Rodolfo Bernardelli eram citados de modo esporádico.

De acordo com a quantidade de obras que os paulistanos possuíam em casa, os artistas atuantes na cidade mais apreciados eram Pedro Alexandrino, Almeida Júnior, Parlagreco, Oscar Pereira da Silva, De Servi, Angelo Bertoni, Dall'Ara, Roberto Mendes, Berta Worms, Carlos Reis, Elpons e Torquato Bassi.

A preferência era por paisagens, em seguida, cenas de gênero narrativas, onde a figura masculina sempre aparece de forma austera e a feminina é representada sonhadora ou brejeira.

As esculturas não eram de grande formato e, na maioria, em bronze e de origem francesa. Em geral identificavam as peças pelo nome do fundidor, sendo que as mais comuns eram as produzidas por Barbedienne. Os nomes de escultores que apareciam com freqüência eram de Auguste Moureau, Carrier, Bouret, Clement, Alliot, Louis Belleuse, Comolera, Delabrier e Guillermin.

Os temas mais freqüentes eram personagens famosos (Napoleão, Beethoven, Wagner, Colombo, Camões), alegorias (Guerra, Paz, Fogo, Pintura, Escultura, Justiça, As quatro estações, Pela pátria,

Inocência), animais, figuras mitológicas, referências a obras literárias e óperas (**Cavalgada das Valquírias, Aparição de Brunehilde, Cendrillon, Paulo e Virgínia, Romeu e Julieta**), cenas narrativas (**Futebol, Batalha das Flores, Caçada**) e figura humana (**Velhos, Crianças, Pescador, Odalisca, Romano**).

Com freqüência peças que se propunham a uma função transformavam-se em esculturas em bronze, de modo que fruteiras, jarrões, porta-cartões de visitas e tinteiros passavam a confundir-se com elas.

Observa-se a presença de muitos medalhões em bronze com relevos de cenas, animais e objetos das naturezas-mortas.

As estatuetas em terracota não eram assinadas. Observa-se as peças em faiança assinadas pelo português Bordallo Pinheiro eram muito difundidas quer utilitárias como ornamentais (medalhões e esculturas).

As esculturas em mármore eram raras em relação às demais e também quase não apresentavam anotação de autoria. As poucas referências a escultores em mármore nomeiam Leopoldo e Silva e Martinelli.

As listagens de leilões permitem conhecer o que eram considerados objetos de apreciação estética por pessoas pertencentes a grupos diversos, suas preferências e como se relacionavam com eles.

Vale lembrar a quantidade significativa de anúncios de leilões de famílias alemãs e, preferencialmente, dirigidos aos demais membros da colônia, já que parte do texto era em alemão. Sugeriam o mesmo princípio de

acumulação e as mesmas referências a padrões ecléticos. Pianos, móveis, livros, revistas, talheres e louças eram de fabricação alemã. Gravuras e bronzes tinham também a mesma procedência e abordavam temas germânicos. Eram comuns gravuras com retratos de **Bismarck**, **General Moltke** e de **Guilherme II**. Os bronzes tinham títulos como **Aparição de Brunehilde e Fausto e Mefistófeles**.

Os distintos vendedores

Os exemplos abaixo apresentados mostram o universo doméstico de alguns paulistanos do período e sua relação com as obras de arte.

- O sr. Antonio D'Aguilar⁹ publicou um anúncio comunicando que desejava desfazer-se de aparelhos para ginástica, porcelanas japonesas e de Limoges, mobília Thonet, vinhos e almofadas Liberty. Entre os pertences de sua casa, oferecia estatuetas de bronze fundidas por Delabrie, e dois vasos também de bronze (**Le jour e La nuit**) assinados por Virgil Morey. No arrolamento dos objetos da sala de visitas, dava especial atenção às telas francesas de Drujon, Reyne, Dubois, Ricard, Dupuy e Denys, enfatizando que haviam sido adquiridas na Europa.
- Em fevereiro de 1902 o Sr. José Weissohn decidiu retirar-se para seu cotonifício em Salto de Itu. Colocou em leilão o que havia em sua residência, a Villa Corina, situada à avenida Higienópolis, nº 24.¹⁰ Foi oferecido aos compradores desde o filtro para água da copa até as ferramentas, a charrete inglesa e os cavalos da cocheira. Entre outros lotes espalhados pela casa havia algumas obras e objetos de arte.

No vestíbulo havia um grupo em mármore **Maternidade** de autoria de Martinelli. Na sala de espera estavam colocados vasos em faiança de

9. O Estado de S. Paulo, 1/2/1901.

10. O Estado de S. Paulo, 14/2/1902.

autoria de Bordallo Pinheiro e quatro esculturas. Uma assinada por Polli, outra por Martins e duas por J. Gougelet, premiado no *salon* de 1896.

Na sala de jantar havia jarrões de porcelana japonesa, duas tapeçarias de Gobelins e **Toureadores** (ost) de E. Galli.¹¹

No *fumoir* havia um jarrão "artístico" de Bordallo Pinheiro, um medalhão de cristal, pinturas a óleo sobre tela de J. Ávila (**Odalisca**), Capgras (**Estudo de cabeça de homem**, **Estudo de cabeça de mulher**, **Cabeça de veado**, duas **Paisagens**), E. Galli (**Estudo de cabeça de mulher**, **La bionda** e **La nera**, os dois últimos com anotação de prêmio na Bienal de Veneza de 1898) e de autor anônimo (seis paisagens). Havia uma aquarela de autoria de Polli e um bronze de nome **Mauresque**.

Na sala estavam o piano Pleyel, a mobília Luís XVI, e candelabros de bronze, jarrões de Sèvres, bronzes (**La science** e **La guerre**) e a estatueta Margheritte de Eugene Aiselim, fundida por Barbedienne. Ostentava paisagens de Benedito Calixto, Capgras e J. Barres, estas premiadas no *salon* de 1896, e **Les Pêcheurs** de H. Lacroix, premiado no *salon* de 1892.

11. Abreviaturas adotadas: ost - óleo sobre tela; osm - óleo sobre madeira; osc - óleo sobre cartão.

Dos objetos considerados de arte existentes nos dormitórios, foi a leilão apenas as gravuras **Mary Stuart** e **Elizabeth**.

- O leiloeiro Alfredo Pereira teve o cuidado para marcar para um feriado a venda dos objetos da residência de seu compadre. O capitalista José Júlio Rodrigues, proprietário das Loterias Ao Gato Preto, ia para a Europa e liquidava seus pertences, inclusive dois automóveis de fabricação francesa e 1.500 litros de gasolina.¹²

Entre os muitos lotes dos dormitórios havia a pintura **Nascimento de Jesus**, de autor anônimo, e as gravuras **Pardon**, **Recompense**, **A noite** e **A oração**.

Entre os destaques da sala de visitas, estava a gravura **Othello**, a **Sagrada Família** (ost) de Carlos Reis, **A fazenda** (ost) de Almeida Júnior, **A noite** (ost) de Bredy, duas marinhas de B. Kim e duas pinturas a óleo de Pallay (**Thames** e **Napolitano**), sendo os três últimos pintores hoje dificilmente identificados. O ambiente da sala era completado por um par de medalhões do século XVII, pássaros embalsamados, duas peles de tigre, uma de onça parda e outra de cachorro-do-mato.

- A Srta. Manolita, uma aplaudida artista que se apresentava no Politheama, em julho de 1903 vendeu seus pertences para ir à

12. O Estado de S. Paulo, 24/6/1903.

Europa.¹³ Vendeu seus pássaros cantores e sua mobília em canela. De seu serviço de Limoges restavam apenas dezenove pratos e seu jogo de chá dourado tinha vinte e quatro peças. No dormitório havia duas marinhas a óleo. Na sala havia um bronze fundido por Barbedienne, jarrões de faiança de Luneville, duas gravuras (**Mendigante e Belisário**) e duas marinhas (ost).

- Em 1903 o comerciante J. Moreira vendeu em leilão o que havia em sua residência, localizada no andar superior de sua loja na rua São Bento nº 79. O motivo foi mudança para novo endereço.¹⁴ Sua mobília era em estilo Renascença, tomava café em xícaras japonesas e tinha bandejas estilo art nouveau. Usava no diário talheres Christoffle. Nos dias especiais tirava do aparador o faqueiro com cabos de madrepérola, os cristais Saint Louis, o serviço de jantar de Limoges dourado ou o de Sèvres azul e ouro.

Na sala de jantar havia uma estatueta em terracota de autor anônimo chamada Anita, outra de bronze, quatro medalhões em porcelana, dois em cerâmica com peixes em relevo assinados pelo português Bordallo Pinheiro e o medalhão de bronze cinzelado **Perdizes**, assinado por Comolera. Além da coluna japonesa e do pára-vento indiano havia uma **Natureza-morta** (ost) de Oscar Pereira da Silva, outra de Pedro Alexandrino, **Cerejas** (ost) de Estevam Silva, **Gatos**

13. O Estado de S. Paulo, 4/7/1903.

14. O Estado de S. Paulo, 9/7/1906.

(ost) do francês Neuville, dois óleo do português Malhoa (**Menino do ouriço e Última gota**), uma **Paisagem** de Capgras e outra do desconhecido Fuda.

Em um dos três dormitórios havia duas marinhas (ost) assinadas por R. Nosco e no outro a oleografia **A oração**.

Na sala o porta-bibelô japonês e dois aparadores dourados em estilo rococó recebiam diversos objetos. Dezessete deles eram em celulóide, sete em biscuit e dos oito em terracota, três tinham por tema cães e gatos brincando. Continham três bronzes sem assinatura (**Cachorro, Ave e Palhaços**) e outros assinados por Mariotu (**Hallali**), Belleuse (**La plage, Abundância e Diana**) e por Gauthier (**Joana D'Arc**). Pelas paredes estavam dispostas pinturas de: Pacheco (**Copacabana**, aquarela), Belmiro de Almeida (**Busto de mulher**, ost; **O dia infeliz**, ost; **Rua de Nápoles**), Fachinetti (**Teresópolis**, ost), Silva Porto (**Marinha**, ost), Canovas (**Porta de Santo Antão**, ost), Fragoso (**Fábrica de papel**, ost), H. Caron (**Morro do Castelo**), A. R. Duarte (**Operário**, ost), Oscar Pereira da Silva (**Paisagem paulista**, ost; **Paisagem francesa**, ost), J. Baptiste Bertrand (**Florista em Paris**, ost) e Freidier (**Capelinha**, ost).

- O sr. Eduardo de Araujo Guerra leiloou os objetos de sua casa na rua Clementino nº 31 no Belenzinho, por motivo de uma viagem para a
-

Europa em 1903.¹⁵ No vestibulo e no corredor de sua residência havia nove medalhões com relevos em cerâmica e uma vista do **Alto da Gávea** (ost) de autor não especificado.

No dormitório principal havia duas pinturas com o nome **Flores** (ost) de Camoyanos, duas paisagens de autor anônimo e duas gravuras (**Othello e Fausto e Margarida**).

No gabinete pôs à venda, além de um tucano embalsamado, de jornais ilustrados e romances franceses, alguns objetos qualificados como de arte. Eram eles: uma **Paisagem** de Rosalbino Santoro, uma fotografia de Carlos Gomes, um busto de terracota com a assinatura Millon e um quadro de mosaico.

A sala de visitas apresentava, além de porcelanas de Sèvres e japonesas, algumas peças em bronze: duas esculturas de porte médio sobre peanha de ônix, um busto fundido por Barbedienne e **A duvidosa** de Maxime. Foram também colocados à venda um medalhão de terracota, duas paisagens (ost) de Canuto e outras duas de L. Dietririco (sic).

- No dia 1 de agosto de 1903 foi publicado o anúncio do leilão dos "móveis e da bela ornamentação que guarnecem a confortável residência da respeitadíssima e distinta parteira francesa Mme. Viúva

15. O Estado de S. Paulo, 14/7/1903.

de Barros", na rua Direita nº 46.¹⁶ Consta que no quarto dos criados havia duas oleografias. Na sala de jantar havia quatro oleografias tendo como tema as estações do ano. No quarto de toalete, o destaque era para o oleografia **La Gioconda** com moldura dourada. No consultório a ênfase na moldura dourada era para enfatizar uma paisagem pintada a óleo, sem identificação de autor. A mobília da sala de visitas era constituída por um *bureau de dame* com friso dourado, nove cadeiras em jacarandá em estilo Luís XV e um terno de veludo Pompadour e cortinas em tecido de Túnis. A decoração era completada por algumas pinturas, sendo que a ênfase no custo e luxo das molduras por vezes ultrapassava as informações quanto ao autor. As pinturas eram: **Cabeça** (ost) de Capgras, quatro paisagens do pintor inglês Herley (duas delas com o título **Barra de Santos**, ost), duas cenas das óperas **Vendedor de pássaros** e **Barbeiro de Sevilha** (ost), **Efeito de luar** (ost) e uma aquarela, as últimas de autor ignorado.

- Os bens do espólio da sra. Fortunata Honória de Araújo Rebello foram a leilão judicial no dia 8 de abril de 1904. A sala de visitas de sua casa na rua duque de Caxias nº 6 era composta pelo piano, por mobília estilo Renascença, completada por jarrões de Limoges com ramagens douradas e por abajures de cúpula de seda. Nas paredes estavam penduradas gravuras francesas, cópias de assuntos árabes

16. O Estado de S. Paulo, 1/8/1903.

pintados por E. Carpentier montadas em "vistas e adequadas cornijas".¹⁷ Em cima das mesas estavam dispostas coleções de conchas de madrepérola e de álbuns de fotografias.

- A casa do sr. Alberto de Mendonça na rua Verona nº 26 foi a leilão sem que o motivo fosse notificado.¹⁸

Da sala de jantar foram oferecidos aos compradores seis pares de oleografias, retratando flores, frutas e doces.

Porém os apreciadores de pintura teriam mais interesse em acompanhar os lotes da sala de visitas. Lá havia jarrões de porcelana japonesa e de Cantão e a estatueta em biscuit Cakewalk, bronzes (**L'art e La poèsie**). Além da **Marinha japonesa sobre seda**, havia pinturas dos seguintes artistas: Ferrigno (**A vendedora de galinhas, ost**), Visconti (**Na fonte, ost**), Fleurant (**Efeito de luz, ost**), Constance (**A pesca das focas, ost e Montes brancos, ost**), do português Casanova (**Tipo de beleza, aquarela**), Aurélio Figueiredo (**Êxtase de Santa Teresa, ost e Apolo, ost**), do italiano Salvin (**Camponeses napolitanos, ost**) e do flamengo De Reske (**Cristo açoitado, ost**).

- O leilão dos objetos da casa da sra. Mariana Marques na rua Visconde de Rio Branco nº 15 foi considerado "chic e mimoso".¹⁹ Não

17. O Estado de S. Paulo, 8/4/1904.

18. O Estado de S. Paulo, 7/12/1905.

19. O Estado de S. Paulo, 2/12/1905.

oferecia nenhuma peça original, mas é representativo de um grande número de vendas públicas.

Na sala de jantar havia duas gravuras com o nome de **Cortes antigas**, dois medalhões de porcelana de Limoges com peixes em relevo e oleografias descritas como : **Frutas, Cerejas, Gansos e Galos**.

No *boudoir* havia apenas uma gravura, com o nome **L'étoile double**.

Na sala o mobiliário era arrematado por esculturas em bronze (**Le Tanhauser, La Guerre, La Paix, La Musique e La Comédie**), por gravuras francesas (**Leurs amis e Passage difficile**) e pela oleografia **Cavallaria Rusticana**.

- Mudança para nova residência foi a causa apresentada para o leilão do que havia na antiga casa de sr. Mendonça Filho, localizada na rua Marquês de Itu nº 23.²⁰ O arrolamento publicado na imprensa dos objetos a serem leiloados aponta a convivência entre originais e reproduções, o que não causava estranheza nas paredes paulistanas.

Na sala de jantar havia ao lado de oleografias de frutas, uma aquarela intitulada **Cisnes** e uma **Natureza-morta** de Pedro Alexandrino.

20. O Estado de S. Paulo, 7/12/1905.

No gabinete havia duas pinturas anônimas (**Pastora e Corridas**), duas pinturas firmadas por Carlos Silva e duas gravuras (**Grand-Papa e Un petit prodige**).

Na sala havia dois bronzes (**Hiver e Été**), pinturas de Teixeira da Rocha (**Paisagem**), Carvalho e Silva (**Marinha**), Bernil (**Marinha**, duas), Parreiras (**Paisagem**), Fiúza (**Paisagem**), Ferrigno (**Paisagem e Galinhas**), Baptista da Costa (**Paisagem**), Brancaccio (**Marinha**), H. Mosny (**Marinha**) e gravuras inglesas.

- Quando o capitalista e negociante Januário Guimarães retirou-se da cidade em 1906, colocou em leilão a "importante galeria" que mantinha em sua residência da rua São Bento nº 35.²¹

Era constituída por pinturas a óleo de Castagneto (**Praia de Imbuí, Praia de Copacabana, Naufrágio, Vapores em alto mar, Lavadeira, Porto de Tonton, Almirante Cochrane, Almirante Tamandaré e Rio Sena**), de Pedro Alexandrino (**Cebolas**), Angelo Bertoni (**Caças, Paisagem, Jabuticabas, Cebolas e Rabanetes**) e duas **Marinhas** do italiano Fonzari. O anúncio oferecia também pastéis, aquarelas e trabalhos em carvão sobre seda.

- O leilão da residência de Fernando Pacheco e Chaves, aparentado aos Prado e aos Penteado, foi determinado por sua mudança para a

21. O Estado de S. Paulo, 20/1/1906.

Europa em 1906.²² A casa situava-se na rua Higienópolis nº 29 e era guarnecida por mobília da Casa Maple de Londres, poltronas Luís XV, vasos de Sèvres e peças art nouveau. Foram postos à venda a adega bem sortida e entre tantos outros objetos, alguns apontados como obras de arte.

Os tais objetos que estavam na sala de jantar eram uma **Paisagem** de Parreiras e dois óleos de J. Hainau. No escritório, vasos de porcelana japonesa e de Delft, gravuras inglesas do século XVIII de J. Schmidt (**The sailor boy returns from a prosperous voyage** e **A shipwreck sailorboy telling his story at a cottage door**), gravura inglesa sobre pergaminho (**Sonho de Jacob**), uma gravura do século XVIII (**Maurício de Nassau**), **Paisagem** de Ad Braun e uma foto "artística".

Na sala havia porcelanas de Copenhague e Delft, cristais de Nancy, bronzes (**Pastoral**, **Melodia**, **Comédie**, **Musique**, **Pavot** e **Margheritte**), duas gravuras de Pannier (**Velazquez** e **Rafael**), uma reprodução de pintura de Watteau sobre pergaminho, duas aquarelas de Edouard Risson, **Retrato de Napoleão** de Ad Braun, a aquarela **Mosqueteiro** de Goupil, a aquarela **Confidência** de Lucius Rossi e a aquarela **Vendeuse de pain** de François Flamang.

22. O Estado de S. Paulo, 24/1/1906.

-
- O anúncio publicado no dia 5/11/1914 comunicava discretamente que uma família retirava-se de sua residência na rua dos Gusmões nº 51 e punha à venda seus bens.

O inventário dos dormitórios aponta para os costumeiros móveis, utensílios e oleografias, além de uma completa farmácia homeopática.

Mas a listagem conjunta da sala de visitas e da sala de jantar merece detalhamento por apresentar diversas coleções. Eram elas de caramujos de porcelana, de jarrões de bronze, de peças de Sèvres com gravuras históricas, de pratos antigos, de relevos feitos com lava do Vesúvio, de leques e de medalhões de porcelana.

Os medalhões de porcelana são descritos como **Luís XVI**, **Maria Antonieta**, **Luís Filipe**, **Château des Tuilleries** e **Paisagem**. Havia esculturas de bronze de H. Cerome (**Fuga para o Egito**) e de A. Moreau (**La tristesse**). Vários bronzes apareciam sem discriminação de autor, sob os seguintes títulos: **A defesa do lar**, **A leiteira**, **Ruínas**, **Voltaire**, **Tartaruga**, **Cavaleiro romano**, **Gato**, **Clown**, diversos **Cães**, **Coluna Vendôme**, **Cavalo**, **Pan**, **Cobra**, **A corredora**, **São Vicente de Paula**, **Fortuna** e **Glória**. Havia apenas um mármore, **Inocência**.

A coleção de pinturas consistia em obras de: Carlos Bastos (**Cristo açoitado**, ost), Augusto Petit (**Natureza-morta**, ost), Roberto Mendes (**Marinha**, ost e **Paisagem**, ost), Henrique Bernardelli (**A dor**, ost), Fiuza (ost), Gustavo Dall'Ara (**Pintos**, três ost e **Orquídeas**, ost),

Rodolfo Amoedo (**Retrato**, ost e **Cristo em Cafarnaum**, ost), Castagneto (**Paisagem**, ost; **Paisagem**, ost; **Marinha**, ost; **Marinha**, ost), Eugênio Latour (**Paisagem**, ost e **Paisagem**, ost), Luís de Freitas (**Cena doméstica**, ost), Zeferino da Costa (**A esmola da viúva**, ost) Pedro Pires (**Ao anoitecer**, ost), Teixeira da Rocha (**O conselho**, ost), Baptista da Costa (**O rancho**, ost; **Copacabana**, ost), Bellinck (**A lição**, ost), Galli (**Frades**, ost), Ballestero (**Fragata Bahia**, ost), do espanhol Reovand (**Dança**, ost) e Ludovico Raymond (**Peixes**, ost). Uma pintura estava identificada como de Rowelay, outra como de Tiedeler e uma terceira apenas como aquarela antiga. Destaque especial era dado a um óleo sobre tela apontado como de autoria do espanhol Diaz e datado de 1720.

- A longa permanência na Bélgica determinou que o sr. Jayme Ferreira colocasse em leilão tudo o que continha sua residência na rua Bento de Andrade nº 61.²³ A inovação que o catálogo de seu leilão apresenta é a redução dos elementos de influência francesa quanto ao mobiliário, quase que exclusivamente Thonet, da casa Maple de Londres e em um determinado estilo que chama Mappin, provavelmente por ter sido adquirida no Mappin Stores.

No vestíbulo apresentava cinco pequenas paisagens (ost) sem identificação de autor, a oleografia **Fausto**, e o bronze **Cães**.

23. O Estado de S. Paulo, 18/12/1919.

A sala de jantar ostentava pinturas de Parlagreco (**Flores**, ost; **Paisagem**, ost), Annes (**Flores**, ost), Berten (**Marinha**, ost), Eliseu Visconti (**Jardim de Luxemburgo**), Wattau (sic) (**Frutas**, ost), E. Neves (**Frutas**, ost), Meifren (**Marinha**, ost).

Entre os objetos dos dormitórios havia uma única água-forte assinada por Chapin e uma **Figura de mulher** em terracota.

No gabinete ofereciam uma coleção da revista de arte **Le livre d'or**, uma paisagem de Cubells e o bronze **Aviador**.

Os objetos de destaque da sala de visitas compreendiam, um Gallé original, duas imitações, uma **Paisagem** (ost) de Baptista da Costa, outra de Arthur Thimotheo, **Paisagem** de Parlagreco, uma aquarela de Aurélio Figueiredo, **Paisagem** de G. Neves, **A marcha do francês** Beauquesne, **Veneza** (ost) de R. Rober, uma pintura do francês Delaistre e uma aquarela de Cecília Drendel.

As galerias de nossos amadores

As galerias de nossos amadores são, em geral, espaços onde se encontram obras de arte de diversos estilos e épocas, muitas vezes de origem desconhecida. Essas obras são geralmente adquiridas por meio de leilões, compras em feiras de arte ou diretamente dos artistas. As galerias de amadores são importantes para a divulgação da arte e para a formação de coleções pessoais. Muitas vezes, essas galerias também oferecem cursos de arte e outras atividades culturais para seus visitantes. Além disso, as galerias de amadores são um bom lugar para se conhecer outros colecionadores e artistas locais. No entanto, é importante lembrar que as galerias de amadores não são regulamentadas e, portanto, não oferecem a mesma garantia de autenticidade e qualidade que as galerias comerciais. Assim, é sempre recomendável fazer uma pesquisa cuidadosa antes de adquirir uma obra de arte em uma galeria de amador.

Mania das coleções

A figura do colecionador apaixonado começa a definir-se em São Paulo nas últimas décadas do século passado e sua existência está diretamente ligada ao progresso da cidade. Surge paralelamente ao interesse por obras de arte, e se não estão incorporadas nos conjuntos, são substituídas por algum outro tipo de objeto que desempenha a função de ter seu caráter estético evidenciado. Estes colecionadores apresentavam-se segundo dois aspectos, de acordo com os objetos que recolhiam. Eram porta-vozes da cultura européia, colecionando objetos vindos de fora, indicadores do comércio de luxo que só agora se estruturava na cidade, e de seu próprio refinamento. Ou então se outorgavam a missão de conservar peças do lugar e documentos relativos a aspectos da cultura brasileira, que achavam merecedores de serem preservados e corriam o risco de serem destruídos pelo progresso.

A primeira coleção de que se tem notícia em São Paulo, foi a reunida pelo Coronel Sertório nas últimas décadas do século XIX, e recomendava-se que os viajantes de passagem pela cidade não deixassem de conhecê-la.

Karl von Koseritz, alemão residente em Porto Alegre, visitou a coleção em 1883, e a descreve como única no Brasil, apesar da pouca preocupação científica que determinou a escolha dos objetos e da grande quantidade de inutilidades. Koseritz avisa que o coronel tinha a mania das coleções e descreve como os objetos se espalhavam pelos corredores, escadas e salas da residência localizada no Largo Municipal,

e que o botânico Alberto Loefgren havia tomado a si há alguns anos a tarefa da catalogação. A coleção Sertório era na verdade um *Wunderkammern*, reunindo animais e pássaros embalsamados, moluscos, pérolas, peixes, répteis, espécies vegetais e exemplos de minerais, esqueletos humanos, fósseis, moedas, armas de fogo, floretes, objetos cerâmicos e armas feitas por índios. Conservava curiosidades como a toalha de barba e cartas de Solano Lopes, a cadeira de D. Pedro I, paramentos do Padre Feijó e espada do Brigadeiro Tobias. Koseritz ressalta que no meio de tudo "se vê uma coleção de jornais brasileiros, quadros, gravuras e litografias muito interessantes". Defende que a coleção deveria ser doada ao Estado e contar com um prédio próprio, mas ficar com seu proprietário até sua morte, porque elas lhe eram "muito caras e ele só vive para o museu".¹

A coleção foi comprada em 1890 pelo Conselheiro Francisco de Paula Mayrinque, que doou ao governo do Estado. Foi anexada ao Museu da Sociedade Auxiliadora, constituindo o Museu do Estado, núcleo inicial do futuro Museu Paulista.²

1. Karl von Koseritz. **Imagens do Brasil**. São Paulo, Livraria Martins Fontes/EDUSP, 1972, p. 251.

2. **O Museu Paulista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, Banco Safra, 1984, p. 12.

O escritor Júlio Ribeiro foi um dos primeiros a se interessar por reunir obras de arte e deixar registros sobre suas preferências.³ Colecionador de porcelanas e faianças, era conhecido também como apreciador de pinturas. Seu gosto por objetos e por obras de arte está presente em seu romance **A carne**, publicado em 1888. Nele descreve um salão elegante com pinturas de Almeida Júnior, Aurélio de Figueiredo, mármores de Falconet, terracotas de Coldion, bronzes fundidos por Barbedienne e Colas; Guarnecido com móveis assinados por Boule, tapetes persas, tapeçarias da manufatura de Gobelin, *netsukés*, porcelanas japonesas, alemãs, austríacas e francesas. Não esquece as vitrines e aparadores, com função de abrigar mais porcelanas distribuídas em profusão, cristais, relicários e toda sorte de bibelôs.⁴ Embora São Paulo de então ainda estivesse distante do perfil que apresentaria nas primeiras décadas do século, a seleção destas peças é indicadora de padrões que ainda ficariam vigentes por algum tempo.

Observa-se o objeto importado e a obra de pintores nacionais referendados pela capital federal e pelo meio europeu como marcas de

3. "(...) um lindo Wedgwood de Júlio Ribeiro, o primeiro, talvez, que em São Paulo teve o bom gosto de colleccionar faianças e porcelanas, a que se refere numa página de seu famoso romance". Informação contida no catálogo **Venda da collecção dr. José A. Gonsalves. Pinturas - esculturas e objectos de arte antiga**. São Paulo, janeiro, fevereiro 1937, p. 16.

4. Júlio Ribeiro. **A carne**. Livraria Francisco Alves, 1942, p. 69-71.

diferenciação social. Os indícios de modernização que a cidade apresentava no período, pareciam já justificar a criação de ambientes domésticos regidos pela ótica burguesa da acumulação, atribuindo aos objetos caráter aristocrático e capacidade de enobrecer o local onde houvessem sido entronizados.

Outra menção de colecionador no século XIX é o engenheiro Tommaso Bezzi. Formado em Turim em 1844, chegou ao Rio de Janeiro em 1875. Residiu algum tempo em São Paulo, no fim do século, época em que seu nome esteve associado à construção do Monumento do Ipiranga, do Velódromo da Consolação e a algumas edificações da Chácara do Carvalho. Anita Salmoni coloca que foi um "coleccionador apaixonado de obras de arte, de objetos antigos, de produtos de artesanato local, de minerais", e que "deixou aos filhos várias coleções preciosas bem ordenadas e catalogadas".⁵ A maioria das informações situam-no no Rio de Janeiro onde faleceu em 1915. Em 1898 morou no Largo da Liberdade em São Paulo, portanto durante algum tempo foi também um dos colecionadores paulistanos, como atestam as fotos do salão de sua residência.⁶

5. Anita Salmoni e Ema Debenedetti. *Op. cit.*, p. 43-44.

6. Conforme foto cedida pela Profa. Maria José Elias.

Bom-gosto e distinção

D. Veridiana Prado

O título de primeiro colecionador e mecenas de vulto em S. Paulo é devido à D. Veridiana Prado (1825–1910). Definiu seu perfil como tal em meados do século XIX e exerceu seu papel na segunda metade do século XIX. A razão de incluí-la entre os colecionadores do início do século XX é que, embora afetada pela idade, continuou em relativa atividade até sua morte em 1910. A elite paulistana a considerava exemplo de cultura e de apreço às artes. Foi muito reverenciada e Freitas Valle procurou seguir seu modelo de ponto centralizador de um grupo de intelectuais.

D. Veridiana sempre foi descrita como independente, voluntariosa, interessada em temas culturais e amiga de inovações.

Em criança freqüentava a Corte com seu pai, o barão de Iguape. Casou-se com seu tio Martinho em 1839, e morou em uma fazenda em Mogi-Mirim. Neste período nasceram seus filhos Antonio (1840), Martinico (1843), Ana Brandina (1844) e Veridiana (1845). Em 1848 mudou-se para um casarão de taipa do século XVII, em uma chácara na rua da Consolação. Lá nasceram seus outros filhos: Anésia (1850), Antonio Caio (1853) e Eduardo (1860). Era preocupada com educação. Seus filhos homens formaram-se em Direito, e as mulheres estudaram em casa. Conta-se que contratou em 1854 a primeira governanta estrangeira em São Paulo para ensiná-las. Mlle Elizabeth, a professora, teve substitutos.

Com eles D. Veridiana completou sua própria educação acompanhando a dos filhos. Sua família há tempo estava envolvida com agricultura, e participou da época áurea da cultura da cana e do café. Depois de 1850 a família Prado diversificou seus interesses econômicos em atividades urbanas, algumas das quais ligadas à cultura. Exemplo disso é o fato de o barão de Iguape ter sido arrendatário do Teatro S. José por mais de trinta anos.

Em 1878, já separada do marido, D. Veridiana comprou o terreno onde construiria a Vila Maria. Ao visitar sua filha Ana Brandina na Europa em 1882, encomendou a planta da casa e contactou Almeida Júnior, então estudando em Paris, para pintar um teto. Há dúvidas se a casa foi construída por Alexandre Azambuja, ou por Luís Liberal Pinto, mas o fato é que em 1885 estava pronta. Foi edificada com material importado, e o paisagista francês Glaziou foi responsável pelo projeto do parque, que durante anos foi mantido por jardineiros estrangeiros.

O salão de Veridiana Prado nasceu das reuniões com os amigos de seu filho Eduardo enquanto estudante na Faculdade de Direito e continuou a existir mesmo após sua transferência para Paris. Tinha mais caráter político que literário e com o desenvolvimento da cidade, passou a reunir maior número de cientistas.⁷ Além de freqüentadores habituais, sua casa

7. Eram seus freqüentadores José do Patrocínio, Luis Gama, Barão do Rio Branco, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu, Bilac, General Couto de Magalhães, Luigi Pucci, Luis Pereira Barreto, Orville Derby, Teodoro Sampaio, Navarro

era parada obrigatória para visitantes como D. Pedro II, Princesa Isabel e Ramalho Ortigão.

A residência de D. Veridiana era apreciada como de bom-gosto. As informações que sobreviveram, referentes ao andar térreo, área portanto de acesso aos visitantes, demonstram a intenção de compor ambiente de acordo com o estabelecido pelo código europeu de fins do século XIX. Equipada com mobiliário em grande parte importado, conjugava objetos de luxo e exóticos, junto a aparadores e poltronas estilo Luis XV, abundavam tapetes persas, biombos orientais de seda e outros de jacarandá, mesinhas marchetadas, anjos de bronze, relógios, jarrões chineses, medalhões japoneses, peças indianas e minerais de formas raras montados em suporte forrado com veludo. Estas mesmas indicações mostram que a disposição das peças seguia o padrão tradicional.

A entrada, além dos porta-cartões e aparadores de praxe, contava com um grupo em bronze, considerado em "estilo antiqüíssimo", gravuras e um retrato da dona da casa, de autor não identificado.⁸

de Andrade, Diogo de Faria, Félix Buscaglia, mons. Paula Rodrigues, Luiz Aranha e Afonso Arinos, os últimos genros de Antonio Prado. Thais Ferraz de Barros Pimentel Inocenti. **Dona Veridiana Valésia da Silva Prado. Uma imagem e seus espelhos.** Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1985.

8. Catálogo do leilão do espólio de D. Veridiana Prado. **O Estado de S. Paulo**, 25/3/1911.

Na sala de jantar havia naturezas-mortas. Há notícias da existência de uma aquarela de Almeida Júnior e três pinturas a óleo de autoria de Angelo Bertoni (**Mangas, Bananas, Melancias**).

O gabinete abrigava obras de artistas hoje pouco conhecidos e mesclava pinturas, aquarelas e gravuras. A existência de uma **Aurora** de Guido Reni, com mais certeza é atestado do gosto da época por cópias de pinturas conhecidas, do que uma atribuição errônea, ou uma falsificação. De Alexandre Cabannel possuía **Figura de Mulher** (ost), **Bosque** (aquarela) e uma estampa denominada **Frade**. Aparece também sob a denominação de estampa, uma **Cabeça de mulher** de autoria de C. Thapla. De autores atuantes em fins do século XIX e hoje pouco lembrados, havia obras de S. Auet (ost), C. Rebot (**Irmãs de caridade**, aquarela), W. Heltz (**Corpo de mulher**, desenho). A existência de obras de autoria anônima garante que considerava também o assunto com peso equivalente ao autor na escolha das obras. Havia duas paisagens (osm), dois desenhos a crayon, retratos de **D. Pedro II** (ost), da **Princesa Isabel** (ost), de **Mem de Sá** (ost), pintura de animais (**Cavalo**, ost), e uma gravura de costumes com o nome **A tea card**.

As visitas eram recebidas em dois salões no primeiro pavimento. Em um deles estava a **Aurora** de Almeida Júnior pintada no teto. As pinturas dos salões constavam de paisagens e figuras humanas. Quanto às paisagens havia uma de A. A. Lesrel (ost), duas pequenas naturezas-mortas em aquarela de Madeleine Lemeire e um **Incêndio em Veneza** de Ziem. De Parreiras abrigava **A estrada** (ost), duas vistas do **Sítio da Freguesia do**

Ó (ost) de propriedade de D. Veridiana e **Ave Maria** (ost). A pintura de figura humana estava representada por dois exemplares de **Mulheres espanholas** (ost) de Oyens, **Cabeça de mulher** (ost) de Almeida Júnior, **Mulheres** (ost) de B. Lopes, **O banho** (ost) de Alexandre Seond, **Busto de mulher** (ost) de Clément Ribot, uma **Cabeça de frade** (ost) de autor anônimo e uma gravura intitulada **Le baiser**. Retratos históricos de **S. A. I. D. Pedro de Menezes** (gravura), **S. A. I. D. Maria Amélia** (ost), **D. Pedro de Alcântara** (ost) e **Dona Leopoldina** (ost) completavam o conjunto.

A biblioteca era composta por duas salas e uma delas era onde estavam as únicas obras tridimensionais do arrolamento: **Eva** de Rodin em mármore, um busto em terracota de autoria de W. Cieseck, um busto em terracota do **Barão do Rio Branco** e outro de **Sêneca** em mármore, ambos de autor desconhecido. A coleção de gravuras englobava **Inchento maratapasipe in Brasil, 1638, Porto de Santos e São Vicente, 1615, S. Salvador, Mapa do Porto de Santos, Mapa de Pernambuco, Padre Antonio Vieira, Conde da Barca, Ven. Alphonsus Rodrigues, S. Venkorms, João Maurício de Nassau, D. Pedro I, D. Pedro II, A barca inventada por Bartolomeu de Gusmão, 1709, Sir Sidney Smith, Pierre Martyr e Oedipe**. Havia duas paisagens (osm) de Franz Post, outra de Parreiras e uma obra não identificada de J. Caraud. Na biblioteca eram conservados trinta e dois estudos a lápis para **Independência ou morte de Pedro Américo** e o fac-símile das armas do **Brasil Holandês**.

Não há indicação de local, mas também integravam a coleção de D. Veridiana duas **Naturezas-mortas** de Pedro Alexandrino, **Monja** de Rodolfo Bernardelli, **Mulher em interior** (ost) de Amoedo e **Invernada na Praia Grande** (ost) datado de 1890 e de autoria de Benedito Calixto.

D. Veridiana herdou pinturas, esculturas, arquivo e biblioteca após a morte de Eduardo Prado. Embora seja difícil discriminar o que era inicialmente de um ou de outro, na primeira década do século, havia em poder de D. Veridiana quantidade apreciável de obras, que permite a apreciação de certos aspectos.

O primeiro deles é relativo à presença de retratos de personagens e eventos da História do Brasil, fato raro em conjuntos do período. O outro, de estudos junto a pinturas e gravuras. A razão disto é D. Veridiana ser monarquista e Eduardo Prado ter interesses voltados para história. Os pintores estrangeiros representados são da geração ativa na metade do século XIX.

Pedro Alexandrino

Em 1944 o Governo do Estado de São Paulo adquiriu o espólio do pintor Pedro Alexandrino Borges. O museu recebeu dezenove obras de autoria do próprio Pedro Alexandrino, entre elas cinco naturezas-mortas, dez paisagens, três cópias de Almeida Júnior e uma obra inacabada. Foram transferidos alguns objetos de atelier, modelos e instrumentos, bem como algumas obras de outros artistas que formavam uma pequena coleção.

Pedro Alexandrino nasceu em 1856 e faleceu em 1942. O exame de sua coleção mostra que conservava obras de artistas que considerava seus mestres ou daqueles que eram da mesma geração que ele.

Na primeira categoria há trabalhos de Pedro Américo (**Desenhos**, crayon sobre papel, **Busto**, crayon sobre papel) de Justin Merlot (**Vaches**, osm), de René-Louis Chrétien (**Retrato de Pedro Alexandrino**, ost) e de Antoine Vollon (**Natureza-morta**, osm, **Figura**, carvão e sanguínea sobre papel), tendo sido realmente aluno destes dois últimos. Dentro da segunda categoria, possuía obras de Belmiro de Almeida (**Retrato**, 1882), Ferrigno (**Rua 25 de março**, 1894, osm), Luiz Graner (**Fumante**, ost), Antonio Parreiras (**Paisagem. Água parada**, 1894, osm; **Lusco-fusco**, ost; **Velhas casas. Paisagem**, 1922) e Benjamin Parlagreco (**Auto-retrato**, nanquim sobre papel; **Nu**, nanquim sobre papel; **Mãos**, nanquim sobre papel. A exceção é um pastel de Enrico Vio, uma geração mais jovem. Por tratar-se de um retrato de Pedro Alexandrino, com certeza foi um oferecimento.

Ephim Mindlin

O interesse de Ephim Mindlin pela arte remonta aos dias da juventude, quando cursou por um período breve a escola de Belas Artes de sua cidade natal, trocando depois trocou pela de Odontologia.

Ucraniano nascido em Odessa em 1886, mudou-se para Nova York em 1903 e lá trabalhou por certo tempo. Chegou a São Paulo em 1905 já

casado e instalou-se na rua Marquês de Paranaguá, próximo à rua da Consolação. Conta-se que em quatro meses aprendeu a falar português e prestou exames na Faculdade de Odontologia e Farmácia, para regularizar o exercício da profissão.

Optou pela odontologia como profissão e conservou interesse paralelo nas artes. Foi conceituado como dentista, conhecido como apreciador de obras de arte e amigo de artistas. Muitos músicos, pintores e escultores estrangeiros chegavam à cidade já com indicação para procurá-lo e sua casa era local de passagem obrigatória de visitantes ilustres, como a bailarina Ana Pavlova.⁹

Começou a colecionar obras de arte logo depois de fixar-se em São Paulo, e a princípio sua atenção estava voltada para obras de artistas que lhe eram contemporâneos. Paulatinamente incluiu na coleção obras dos séculos XIX, XVIII, XXVII e XVI. Embora houvesse reunido um conjunto eclético que incluía pinturas, esculturas, gravuras e objetos, o ponto central de seu interesse foi aos poucos apontando para os holandeses e flamengos do século XVII. Não há anotações sobre a data exata em que a coleção tomou as feições que apresenta no catálogo, mas é fato que na segunda década deste século seu rumo estava traçado.

Em 1941, dois anos após seu falecimento, a família decidiu pela dispersão da coleção, que foi posta a leilão no Rio de Janeiro. Foi publicado um catálogo de 64 páginas para o leilão, contendo apresentação do conjunto, 198 lotes, arrolamento das obras, sua descrição, dados biográficos da maioria dos autores e 78 fotografias. Observa-se, no cuidado com que foi elaborado, a preocupação de também conservar um registro do conjunto antes que fosse desfeito. O catálogo apresenta dois atestados de autenticidade, o que é uma peculiaridade em relação a outras coleções paulistanas do princípio do século XX. Um deles refere-se a uma obra do flamengo Adriaen Brower, assinada pelo conservador do Museu Real de Belas Artes de Anvers; o outro é um cartão timbrado do Kunsthistorisch Instituut de Utrecht, certificando a veracidade de uma miniatura de Fragonard. Alguns verbetes nomeiam o antigo proprietário, procedimento que apesar de não ser usual, não era inédito no período.¹⁰ Muitas das obras estão catalogadas como atribuições, e outras têm apenas indicação da escola. Mas é provável que várias das registradas como originais sejam na verdade boas cópias. Algumas obras não entraram em leilão e permaneceram com a família. Nem todas as colocadas à venda entraram no catálogo, e diversas não foram vendidas, retornando para São Paulo.

10. É o caso das duas naturezas-mortas de Jan Fraz van Dael (1764–1840) que haviam pertencido à coleção do conde B. N. Aprotinsky-Dulgarukov.

Seu nome era um dos constantes nas listas de visitantes das exposições que aconteciam em São Paulo, e habitual entre os de compradores, principalmente depois de 1912. Era com freqüência procurado por comerciantes estrangeiros que conheciam seus interesses, porém a maioria de suas aquisições eram feitas nas viagens que fazia anualmente para a Europa. Nestas viagens, além de comprar entrava em contato com pesquisadores e técnicos, de quem obtinha informações sobre o cuidado com as obras de arte. Como os holandeses eram seus pintores preferidos, era natural que muitas destas viagens tivesse a Holanda como destino. Numa delas conheceu o diretor do Rijksmuseum, que lhe franqueou o acesso aos arquivos e laboratórios.¹¹ Seu interesse era buscar informações sobre o período histórico das peças de sua coleção, conhecê-las do ponto de vista técnico, suas condições materiais e de conservação.

Há informações de que após 1930, instalou um laboratório em sua casa para complementar as informações que reunia em viagens sobre suas obras.¹² Neste laboratório radiografava, preparava lâminas para estudar por microscópio amostras de madeira, tela e das camadas pictóricas, e fazia testes de reação com pigmentos. Sua intenção principal era detectar a idade das obras.

11. Idem.

12. Segundo depoimento do Sr. José Mindlin no dia 20/5/1990 e do Sr. Arnaldo Mindlin no dia 12/2/1992.

Ephim Mindlin apresenta-se como colecionador excepcionalmente cuidadoso para os padrões locais e da época. Em seu catálogo há diversos itens discriminados apenas como "um desenho", sem indicação de título, descrição da imagem, data, técnica ou dimensões. Outros estão como "uma gravura de" e indicam o possível autor, sem outras especificações. Estes dados demonstram que não considerava catalogação e manutenção de fichário como prioridades. Ocupava-se especialmente com a história das obras e com atividades que implicassem manipulação dos objetos que reunia.¹³

As peças apresentadas no catálogo estão agrupadas em núcleos, de acordo com suas afinidades.

A arte brasileira na sua coleção abrangia trabalhos de brasileiros natos e de estrangeiros aqui radicados. Embora o catálogo não apresente datação das obras, é possível reuni-las em grupos determinados pelas gerações dos artistas e características das obras.

Um primeiro núcleo pode ser definido por pintores do Rio de Janeiro. De autoria de Pedro Américo havia o **Retrato do escultor Almeida Reis** (ost) e dois desenhos. De professores da Escola Nacional de Belas Artes

13. Segundo seus filhos, a escolha da profissão de dentista, também foi devida à sua habilidade manual e cuidado para realizar tarefas que implicassem precisão artesanal. Contam que gostava de fazer pequenas esculturas e objetos cirzelados em pedra, madeira e marfim.

possuía trabalhos de Henrique Bernardelli (**Estudo para Bacanal**, ost), um desenho com o nome **Figura de mulher** de Rodolfo Amoedo, um **Auto-retrato** (ost) de Arthur Thimotheo da Costa e **Igreja na roça** (ost) de Lucílio de Albuquerque. Havia duas obras de Castagneto (**Dunas**, osm, e **Interior**, osm), e duas de Baptista da Costa (**Paisagem**, ost e **Pescadores à noite**, ost).

De pintores ativos em São Paulo, havia um estudo de Almeida Júnior (**Príncipe Negro**, ost), uma natureza-morta de Pedro Alexandrino (**Lagostas e metais**, ost) e paisagens e figuras humanas de autores diversos.¹⁴

Apesar de não constar que Mindlin tenha possuído obras de Segall, há registros de que adquiriu na exposição do artista em 1913 as obras **Desafiando fumo** (óleo e pastel), **Ganhando o pão** (óleo e pastel) e **Asilo de velhas** (1911, ost).

As seguintes esculturas em bronze pertenciam à coleção: **Salomé** de Zadig, **Bahiana** de Petrucci, **Pedro Alexandrino** de Figueira, **Mãe preta** de R. Cipicchia, **Índio** de Zani, **Figura de Velho** de Fosca.

14. As demais obras de artistas paulistas são de Oscar Pereira da Silva (**Paisagem**, ost e **Cena a bordo**, desenho), Pedro Alexandrino (**Paisagem**, ost), Dario Villares Barbosa (**Bretã**, ost), Paulo Valle Júnior (**Busto**, ost e **Notre-Dame de Paris**, ost), Monteiro França (**Estudo de cabeça**, 1912, ost), Túlio Mugnaini (**Paisagem**, ost e **Cabeça de velho**, ost).

Sua coleção de "arte contemporânea" constava de obras de autores de várias nacionalidades, todos eles seguidores dos postulados do realismo burguês.

Dentre os italianos ativos por volta da passagem do século, a coleção continha obras de diversos gêneros. Possuía obras com figuras humana de autoria de Antonio Mancini (**Auto-retrato**, ost e **Camponesa**, osm), Caprile (**Figura**, aquarela), Michele Cammarano (**Cavaleiro**, ost), Francesco Michetti (**Africana**, osm) e Vincenzo Irolli (**Despedida de soldado**, ost). Possuía **Garibaldi na Guerra dos Farrapos** (ost) de Giovanni Fattori, relacionada com os temas militares. A pintura **Cena campestre** (ost) de L. Bozzaro apresentava costumes. Havia uma paisagem de Cuoco (**Bosque**, ost), duas de Saporitti e **Carneiro** (ost), de Filippo Palizzi.

A coleção tinha diversos de De Corsi, Fabricatore e de Amisani que realizaram exposições em São Paulo nas duas primeiras décadas do século.¹⁵

Fazia parte do núcleo de contemporâneos do colecionador a obra **La soupe renversée** de José Júlio Souza Pinto, que expôs em São Paulo em 1912.

15. De Fabricatori havia **Ciprestes** e **Lavando**. De Giuseppe Amisani havia **Carta Íntima** (ost) e **Retrato da atriz Lida Borelli** (ost). Pintadas por De Corsi havia **Rua de Roma** (ost), **Festa na 3a. classe** (aquarela) e **Efeito noturno**.

Provavelmente a coleção Mindlin foi a única durante décadas em São Paulo a contar com obras de artistas russos. Entre elas havia três pinturas com figuras humanas e as restantes eram paisagens.¹⁶

Entre as obras do século XIX havia uma atribuição a Eugene Delacroix (**O Dilúvio**, osm) e outra a Courbet (**Marinha**, ost). A pintura de figura humana era representada pelo **Caçador** (osm) de Eugene Lepoittevin, pelo **Nu** (ost) de François Feyen-Perrin e por um **Torso** (osm) de Jean François Millet. Também havia dois trabalhos do viajante alemão Johan Moritz Rugendas (**Gruta**, aquarela e **Duas cabeças**, desenho).

A coleção reunia uma série de miniaturas de autoria de ingleses, italianos e franceses, feitas entre o fim do século XVIII e XIX, sempre retratando a figura humana, nenhuma delas com dimensão superior a 115 mm, e sem indicação de material ou procedimento técnico. Eram elas de: Bertin (**Retrato de jovem do século XVIII**), Enrique Atalaya (**Cena popular**), F. Gérard (**Retrato de Leticia Bonaparte**), Jean Baptiste Isabey (**Retrato de Napoleão**), James Green (**Retrato de jovem inglês**), Jean Honoré Fragonard (**La liseuse**), Rison (**Retrato de Josefina**), Samuel Shelley

16. As pinturas eram dos seguintes artistas russos: Helena Makovsky (**Asceta**, ost), Isaac Levitan (**Rocha do monge na Criméia**, ost, **O arado esquecido**, ost), Ivan Aivazoffski (**Marinha**, ost, **Pôr-do-sol**, ost), Julius von Klever (**Marinha**, ost), N. A. Tropinin (**Desafiando o novelo**, ost), N. D. Polienoff (**Oração de soldado**, ost) e Anônimo (**Desolação**, osc).

(**Retrato de Mrs. Braddyll**, talvez cópia de Reynolds), Sterbini (**Amor e Vênus**), Tadeo (**Cleópatra e a Áspide**, 1832), anônimo inglês séc. XVIII (**Retrato de jovem**), anônimo francês (**Retrato**).

As pinturas do século XVIII na coleção Mindlin, exceto uma paisagem de Gainsborough (ost), eram identificadas por escola e não por autoria. Havia trabalhos de origem holandesa e italiana e a maioria deles tinha temática bíblica.¹⁷

Obras de pintores holandeses, flamengos e italianos constituíam o grupo de pinturas datadas do século XVII. Um dos orgulhos da coleção era a **Festa do Rei Feijão** (osm) de Adriaen Brouwer. Seu tema é uma cena de bêbados em uma taverna, com elementos do primeiro plano cuidadosamente descritos, claro escuro violento e composição que lhe valeram um certificado de autenticidade.¹⁸ Grande parte delas é compreendida por cenas de gênero assinadas por Adriaen van de Velde (**Cena campestre**, desenho), Adriaen van Ostade (**Reinação**, osm e uma gravura), Isac van Ostade (**Cena de aldeia**, desenho), Paulus Potter (**Namoro camponês**, atribuição, e um desenho também atribuído), Salomon Ruysdael (**Cena à beira do rio**, ost). Havia uma natureza-morta

17. As obras de escola holandesa eram: **Guerreiro a cavalo** (óleo sobre cobre), **Refeição** (ost), **A venda de José** (osm), **Sacrifício de Isaac e Cabeça**. As de escola italiana eram: **Cabeça de apóstolo** (fragmento), **Judith e Holofernes** (ost) e **Casta Suzana** (ost).

18. **Catálogo da coleção Mindlin**, p. 27.



atribuída a J. D. de Heem (ost) e duas de autoria de Frans van Dael (ost). **A Cena de aula** pintada sobre madeira, apesar de não assinada, era reconhecida como de Hieronymus Bosch. Representando o gênero da pintura de temas militares havia **Acampamento de soldados** (ost) de Pieter Wouwerman. Havia na coleção Mindlin duas obras reconhecidas como de Rembrandt. Uma delas é um desenho sucinto com zonas marcadas com aguada intitulado **O rei David e o profeta Nahaman**, e a outra é uma gravura. Da escola de Rembrandt havia uma pintura sobre madeira com o nome de **Filósofo**.¹⁹

As flamengas incluíam temas religiosos como o **Estudo para a Santa Família** (osm) de Van Dyck, composto de anjos dançando, e a **Santa Família** da escola de Rubens. A pintura **Teatro ao ar livre** (osm) atribuída a Pieter Brueghel, o Velho e **Observando** (osm) de Teniers, o Moço são as cenas do cotidiano deste grupo. Havia paisagens de H. van Lint (ost) e de Joos de Momper (osm). Constava deste conjunto uma cena mitológica atribuída a Jan Brueghel (**Hércules e Onfale**, osm), uma pintura de interior de Peter Neefs, o Moço (**Catedral de Antuérpia**, osm), e um **Cavaleiro** (osm) da escola de van Dyck.

As pinturas de autores italianos do período consistiam em **A tentação de José de Carlo Cignani** (óleo sobre cobre), duas atribuições a Salvatore

19. As obras de autores anônimos holandeses do séculos XVII eram: **Cabeça** (ost), **Cabeça** (óleo sobre cobre), **Cavaleiro** (osm), **Cabeça**(osp), **Fumantes** (ost), **Tratando de um doente** (osm), **Marinha** (osm).

Rosa (**Desembarque de contrabandistas**, ost e **Batalha**, ost) e uma **Batalha** (ost) da escola de Tiepolo. As obras sobre papel deste grupo eram um desenho a bico de pena de Pietro Antonio Novelli e uma gravura de Castiglione Genovese.

A coleção de obras espanholas do século XVII consistia em um desenho e uma gravura atribuídos a José Ribera, uma **N. Sra. das Dores** (osm) atribuída a Juan Valdez Leal e um **Eremita** (óleo sobre cobre) da escola de Ribera.

O catálogo registra duas obras do século XVI na coleção. Uma delas é um **São Jerônimo** (osm) rodeado por objetos caracterizados com minúcias, atribuído a Lucas Crannach. A outra apresenta-se como uma peculiaridade em termos das obras existentes na cidade durante o período. Trata-se de **Figuras** (ost), um fragmento de pintura sacra do norte da Itália, retratando figuras femininas. Constitui uma anomalia devido à ênfase dada não ao trabalho de cor, mas ao desenho. A maior atenção à forma e ao ritmo vertical das figuras, resultou em uma composição estática e com pouco apelo emocional, o que estava distante dos padrões de gosto privilegiados na época, outra de escola do norte da Itália (**Figuras**, fragmento, ost).

A coleção reunia mais quatro conjuntos de objetos. O primeiro deles constituído por dezenove lotes de porcelana, incluindo peças chinesas, Companhia das Índias, Japonesas e da Boêmia, do século XVIII e XIX. Entre estas havia dois lotes curiosos, de porcelanas de uso de mesa com a marca imperial russa, substituída pela soviética de 1919. O segundo

reunia oito objetos de prata, sendo o de mais destaque um retrato de Napoleão reproduzindo o 1814 de Meissonier. O terceiro conjunto agrupava móveis do século XIX, em estilo D. José I, Queen Anne e quatro camas *coloniais*. O último conjunto era composto por quatorze objetos diversos como relógios antigos, jogo de xadrez, defumador, fragmentos de marfim antigo e estatuetas.

A coleção Mindlin reunia maior número de obras estrangeiras que nacionais. Reunia pinturas a óleo, gravuras, desenhos, esculturas, móveis e objetos curiosos, com toda certeza investidos da consideração que as obras de arte também recebiam. Observa-se que o número de pinturas é bem superior ao de esculturas e objetos, e que a maioria das obras é de pequenas dimensões, portanto adequadas à escala doméstica. A presença de obras de autores russos, com certeza rara na cidade na época, é explicada pela origem ucraniana do colecionador. O fio que percorre as obras e as une é questão da realidade, partindo dos holandeses e flamengos do século XVII, até os pintores das primeiras décadas do século. Quanto aos temas, a maioria está dentro da pintura do cotidiano, e registra a figura humana, quer as dos holandeses e flamengos, quer as dos artistas ativos no século XIX e princípio do XX. Causa surpresa a quantidade de pinturas atribuídas como holandesas do século XVII e XVIII, com temática religiosa. As fotografias do catálogo dificultam a apreciação das qualidades formais das ilustrações, mas permitem que se pense no uso de efeitos de luz para ressaltar o modelado de corpos emergindo da penumbra. Destaca-se do conjunto o fragmento do norte da Itália do século XVI, pela figuras hieráticas e pelo

menor contraste entre zonas de luz e sombra. Nos trabalhos mais recentes da coleção, os que apresentam maior proximidade com as novas conquistas da pintura, aludem à pincelada dos *macchiaioli*, como no **Auto-retrato** de Mancini, ou à sinuosidade com influência art nouveau do traço do português Malhoa.

Freitas Valle

As artes em São Paulo no período de 1890 a 1920 sofreram a marca profunda da influência de Freitas Valle.

Natural de Alegrete no Rio Grande do Sul, José de Freitas Valle (1870–1958) chegou a São Paulo em 1885 para estudar Direito. Enquanto estudante já freqüentava a elite paulistana, e recebia cartas de suas irmãs preocupadas com seus gastos com obras de arte.²⁰ Depois de formado abriu escritório de advocacia e prestou concurso para professor de língua e literatura francesa no Ginásio do Estado.²¹

20. Segundo depoimento de Márcia Camargos, José de Freitas Valle nasceu em Alegrete, RS, em 10/12/1870. Seu pai, Manuel de Freitas Valle era natural da Ilha Bela, SP. Em meados do século passado fixou-se no sul, onde estabeleceu-se como fazendeiro e abriu uma casa importadora.

21. Sua familiaridade com a cultura européia era fruto de seu meio social, reforçada por viagens quase anuais. Exemplo disto é ter lecionado língua e literatura francesa durante trinta e sete anos sem nunca ter seguido curso regular – segundo depoimento de Márcia Camargos.

Elegeu-se senador estadual pelo PRP em 1903 e desempenhou esta função até 1924. Como político sua marca eram questões ligadas à educação e à cultura. Foi um dos fundadores da Pinacoteca do Estado em 1905, presidiu por anos a Comissão de Educação e Higiene, foi responsável pela regulamentação do Pensionato Artístico em 1912, e a concessão das bolsas de estudo na Europa dependia muito de suas boas graças. Contava com o apoio do Correio Paulistano, órgão leal a seu partido, e sua atenção significava sucesso quase certo para seus afilhados.

A agropecuária e a advocacia lhe traziam recursos, o magistério aumentava o seu respeito e a política lhe dava poder.

O gosto pelas artes tem paralelo em sua atividade como poeta. Escrevia em francês, assinava como Jacques D'Avray e não tinha intenção que suas poesias fossem amplamente divulgadas. Em atitude típica de poeta simbolista, apresentava-as somente a alguns escolhidos em leituras e presenteava visitantes ilustres com edições de luxo.²² É o caso de seus **Tragipoèmes** (1916/1917) impressos em plaquetas reunidas em estojo

22. Aracy Amaral indica outra causa para esta atitude. Freitas Valle teve a infelicidade de lançar seu livro **Rebentos** em 1888, mesmo ano de lançamento de **A carne** de Júlio Ribeiro, **Relicário** de Vicente de Carvalho, **O Ateneu** de Raul Pompéia e de um livro de poemas de Bilac. Aracy Amaral. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo, Nobel, 1985, p. 25.

de couro; assim como as apresentações para público restrito no Municipal do Rio de Janeiro em 1917 de sua peça em verso **L'étincelle** pela companhia francesa Bruget, e da récita de seu poema **Le miracle de la sémence**, musicado e regido por Alberto Nepomuceno.

Sua ação ao procurar implantar um meio artístico em São Paulo é condizente com sua postura de poeta simbolista. Procurava construir a torre de marfim em chão caboclo a partir de projeto importado da França.

Nesta empresa, a Vila Kyrial assumiu papel importante. Foi batizada por Alphonsus Guimarães, seu antigo companheiro do curso de Direito, com o nome de seu livro **Kyriale** publicado em 1902.²³ O motivo da escolha do nome foi o ar senhorial com que o lugar estava investido, e o próprio Freitas Valle recebeu do poeta o título de "*prince royal du symbole*".

Para implementar o ambiente cultural, seguia à risca o postulado do antecessor Baudelaire sobre a necessidade de combater e destruir a trivialidade.²⁴ Dada a impossibilidade de São Paulo ser Paris, Freitas Valle empenhou-se no que Tarsila chamou de missão civilizadora: indicar o que predicava como boa arte, promover hábitos de conversação

23. Alphonsus Guimarães publicou em 1921 **Pauvre Lyre**, contendo um soneto com o nome **Pour le Tombeau de Jacques D'Avray**.

24. Charles Baudelaire. **Écrits sur l'art**. Paris, 1971, p. 171.

agradável, encarar a literatura como elevação do espírito, ensinar boas maneiras à mesa e apreciação de vinhos de safras escolhidas.²⁵

O seu empenho em combater o corriqueiro e cultivar o refinamento chegava à precisão das minúcias e beirava a excentricidade. Além da majestade que o cercava e a suas atividades, Freitas Valle apresentava-se como o *gourmet* Maitre Jean-Jean dirigindo o trabalho da cozinha, para receber seus cinquenta convidados escolhidos para o almoço dos domingos. Yan de Almeida Prado reforça esta afirmação ao contar que às vezes invertia a ordem do cardápio para causar surpresa nos participantes.²⁶ Como o perfumista Freval, preparava águas de colônia e brilhantinas especiais, com que brindava os amigos.

Ainda citando Tarsila, a Vila Kyrial era o único local em São Paulo nas duas primeiras décadas do século, onde era possível discutir-se arte.²⁷ Era lugar de encontro de paulistanos e de gente vinda de fora. Lá iam políticos, poetas, jornalistas, escritores, compositores, músicos e artistas.²⁸ Freitas Valle divagava sobre arte, literatura e promovia ciclos

25. Tarsila do Amaral. "Freitas Valle". *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24/3/1942.

26. Aracy Amaral. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, p. 24.

27. Tarsila do Amaral. *Op. cit.*

28. Eram freqüentadores das reuniões da Vila Kyrial: Carlos de Campos, Washington Luis, Souza Dantas, Alphonsus Guimarães, João do Rio, Coelho Neto, Afonso Taunay, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia, Fernando de Azevedo, Antonio Piccarolo, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Coelho Neto, René Thiollier, Oswald

de conferências.²⁹ Sua biblioteca com cerca de cinco mil volumes era especializada em literatura e a mais completa da cidade com referência

de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Osório César, Pedro Alexandrino, Elpons, Zadig, Mário e Dario Villares Barbosa, Norfini, Fabricatore, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Segall, D. Olívia, D. Carolina da Silva Telles, maestro Mignone, Souza Lima, Guiomar Novaes.

29. O hábito das conferências já existia em São Paulo desde 1902. As promovidas por Freitas Valle revestiam-se com a aura da elegância. O convite para participar significava uma homenagem para o conferencista ilustre e um aval para os que se iniciavam nas atividades intelectuais. Para seus quatro ciclos de conferências Freitas Valle editava catálogos com a programação. O primeiro (de maio de 1914 a junho de 1915) constou de palestras de: Antonio Piccarolo, João Gomes Jr, Leopoldo de Freitas, Félix Otero, Alberto Seroni, Zadig (*O beijo na arte*), Azevedo Marques, Antonio Rocco e Guilherme de Almeida (*Natalika*). No segundo ciclo (de maio de 1919 a junho de 1920) falaram: Coelho Neto, Martim Damy, Agenor Barbosa, Mário de Andrade (*Debussy e o Impressionismo*), Henry Mugnier, Homero Prates, Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Fernando de Azevedo, Artur Cerqueira Mendes. No terceiro ciclo (de março de 1921 a junho de 1922): Cerqueira Mendes (*D. Veridiana e o salão paulista*), Martins Fontes, César Marchesio, Ettore Ximenez. No quarto ciclo (de junho de 1923 a junho de 1924): Segall (*O Expressionismo*), Antonio Piccarolo (*As barbas e os cabelos na lenda, na história, na religião, na filosofia, na arte e em tantas outras coisas*), Oswald de Andrade (*O ambiente intelectual em Paris*), Blaise Cendrars (*Arte negra*), Gofredo da Silva Telles (*A fazenda velha*), José Piccorelli (o

ao Simbolismo. De sua *bergère* da galeria o senador presidia as reuniões abertas das noites de quarta-feira e regia muito da vida cultural da cidade.

A Vila Kyrial estava segundo os padrões da época condignamente equipada para ser o centro da corte de Freitas Valle. A postura europeizada e a intenção "civilizatória" do senador era um alvo de fácil ataque para a pontaria de Monteiro Lobato em seu discurso pelo nacional. Não perdia ocasião para atacar o enlevo com os versos D'Avray, "bafo de parisianismo" que "nos brummeliza", comentando o "riz au four à la princesse Kirialovna" e outras "frevalices" escritas em "dialeto da Vila Mariana".³⁰

Freitas Valle adquiriu sua residência da rua Domingos de Moraes já pronta em 1904. Era uma construção eclética com predominância de linhas neoclássicas e de dois pavimentos. Algum tempo depois Freitas Valle encomendou ao engenheiro Cristiano das Neves a construção de um anexo para abrigar a galeria. Em 1917 a revista *Panóplia* considerou o conjunto da Vila Kyrial como uma obra de arte pelas reais obras que

incidente futurista na arte moderna), Mário de Andrade (Paralelo entre Dante e Beethoven).

30. Monteiro Lobato. *Idéas do Géca*. São Paulo, Edição da Revista do Brasil, 191, p. 38, 163-169.

encerrava e pelo que a época considerava ordem, harmonia, conforto sóbrio e elegante.³¹

A coleção Freitas Valle não estava restrita à galeria. Espalhava-se por toda a casa. Percebe-se que a princípio havia a preocupação em dispor as obras de acordo os locais tradicionalmente reservados a cada gênero. A medida que a coleção foi aumentando observa-se que esta intenção foi abandonada e as obras passaram a ser dispostas de segundo o espaço disponível, sem a preocupação de simetria. O exame de fotografias revela que a proximidade das obras determinava interferências mútuas, de forma a perderem a individualidade para serem as peças de um mosaico.

Há notícias que por certo tempo colecionou peças arqueológicas e que em 1917 doou ao Museu Paulista uma coleção de jóias egípcias da época ptolomaica.³² O artigo de **Panóplia** fala em coleções de móveis antigos e a presença de esculturas em cerâmica, mármore e bronzes, entre eles um original de Carpeaux e outro de Falguière). Há notícias que possuía muitas esculturas compradas no exterior com a herança que recebera da mãe, mas não há registros sobre elas.³³

31. "Residências Paulistas. A Villa Kyrial". *Panóplia*, jun, 1917, p. 50-53.

32. Segundo carta de Sérgio Buarque de Hollanda, então diretor do Museu Paulista, datada de 19/3/1948, pertencente ao IEB/USP.

33. Depoimento de Márcia Camargos.

Atualmente a possibilidade de conhecer a coleção Freitas Valle, é por intermédio das descrições dos afrescos e das pinturas que reunia.³⁴ A coleção constava de trezentos e quarenta e duas pinturas. Foram adquiridas em viagens e nas exposições que ocorriam na cidade. Algumas foram presentes de amigos. Outras foram oferecidas por artistas em retribuição pelo favor prestado ou esperando um futuro. Mário Villares Barbosa e outros pensionistas costumavam, além das obrigações prescritas pelo Pensionato Artístico, enviar-lhe obras para colocá-lo a par do aproveitamento dos cursos. Nem todos os quadros foram resultado de sua escolha pessoal, mas todo conjunto tinha sua aprovação, já que exposto nas paredes fazia parte de seu cotidiano e comprovava seus padrões estéticos.

No vestibulo havia um **Retrato de mulher** de autor anônimo e um **Retrato de Freitas Valle** de grande dimensões de Petrilli.

34. Após seu falecimento a família elaborou uma listagem das pinturas, que nos foi gentilmente cedida pela Profa. Anna Maria Belluzzo. Estão nomeadas pelos títulos que se usou ao se fazer o inventário, que não são necessariamente aqueles que os autores deram. A listagem apresenta nome de autor, tema, técnica e dimensões. A grafia do nome do autor por vezes apresenta problemas, o que dificulta a identificação de artistas, muitos deles hoje esquecidos. Não há indicações de data das obras e nem de quando ingressaram na coleção.

O fato de a galeria ter sido construída posteriormente, atendendo a uma demanda específica, já é um aspecto significativo dentro da coleção, visto que abrigava quase a metade dela – cento e treze obras. Era decorada com quatro afrescos alegóricos de Pablo Salinas que tinham como título **Música, Dança, Escultura e Pintura**. Lá também estava o bastante divulgado **Retrato do dr. Freitas Valle** de autoria do mesmo Pablo Salinas, tratado com pinceladas largas, ao contrário da maneira minuciosa pela qual era tão apreciado. A disposição dos quadros nas paredes não obedecia a qualquer critério de simetria, dimensões, agrupamento por autor, tema ou linguagem. Observa-se que guardava uma distância regular entre eles e que as pinturas iam sendo colocadas à medida que surgiam, em local que apresentasse espaço suficiente. Alguns pintores franceses constituíam o destaque desta parte da coleção, com pinturas adquiridas na exposição de artistas franceses ocorrida na cidade. Eram eles **Cavalos** de Rosa Bonheur; o **Barco no mar** de Félix Ziem, apresentando a luz crepuscular e os reflexos dourados na água que caracterizam a obra deste artista; e **Mulheres** de Paul Michel Dupuy retratando figuras femininas descritas com colorido vibrante, imersas em atmosfera ensolarada e compostas conforme padrões da primeira década do século. A **Figura** que consta na lista como de autoria de Rubens, com toda certeza é cópia ou trabalho de um homônimo do pintor barroco flamengo. Continha a **Figura** de autoria da van Emelen, que esteve ativo na cidade na primeira metade do século XIX, cujos tons escuros, figuras insinuadas na penumbra e fidelidade ao real eram bem-vindos pelos padrões de gosto vigentes.

A pintura espanhola na passagem do século adquiriu posição peculiar dentro do código do realismo burguês, favorecendo o gosto pelo detalhe e propiciando temas exóticos dentro do vocabulário europeu. Como nos demais cômodos, a galeria continha grande número de obras de artistas espanhóis, muitas vindas nas exposições que seus próprios autores organizavam e outras por meio das mostras agenciadas por outros pintores. Na galeria havia pinturas de figuras destacadas neste gênero como Mariano Fortuny (**Figuras**) e José Sorolla (**Barcos, Homem**). Lá estavam dispostos sem distinção pinturas de antigos pensionistas do Estado na Europa, de artistas residentes em São Paulo, dos atuantes no Rio de Janeiro, dos viajantes estrangeiros e de outros ativos no exterior. Com toda certeza a pintura de Segall **Figuras** entrou na coleção quando era mais um dos pintores viajantes que aqui expunham.³⁵

35. A listagem abaixo refere-se ao total de obras dispostas na galeria: artistas atuantes em São Paulo: Oscar Pereira da Silva (**Mulher, Cabeça de mulher, Casa**), Jorge Elpons (**Flores**), Mário Villares Barbosa (**Figuras, Paisagem, Figuras**), Dario Villares Barbosa (**Figuras**), Monteiro França (**Caprinos**), Paulo do Valle Júnior (**Mulher, Paisagem**), Pádua Dutra (**Mulher**), Angelo Cantu (**Cabeça de Mulher**), Benjamin Parlagrecco (**Figuras, aquarela**), De Servi (**Figuras, Cabeça de mulher**), Túlio Mugaini (**Figuras**), Antonio Rocco (**Figura, Cavaleiro, Cabeça de mulher**), Enrico Vio; obras de estrangeiros que expuseram em São Paulo no período: De Corsi (**Figuras**), Fabricatore (**Paisagem**), Quibal Roland (**Mulher**), Michelle Cascella (**Paisagem, pastel; Paisagem, pastel**), Tommaso Cascella (**Paisagem, guache; Homens na neve, pastel**), Gabriel

Biessy (**Figura**), Souza Pinto (**Figura**), M. Franciscovitch (**Figuras**), Nicolo Petrilli (**Figuras, Mulher, Casas**), Amisani (**Mulher, Cabeça de mulher, pastel; Cabeça de mulher**); artistas atuantes no Rio de Janeiro: Henrique Bernardelli (**Mulher lendo**), Leopoldo Gotuzzo (**Paisagem**), Baptista da Costa (**Paisagem**), Eliseu Visconti (**Cabeças de velhos**); artistas com obras vindas nas exposições espanholas: A. Palmarolla (**Mulher, desenho**), Villegas (**Paisagem**), Ribas Prats (**Paisagem**), A. Ribas (**Figuras**), Alegrias (**Mulher, Geiser**), Luiz Graner (**Marinha, Mulher, Pescador**), Plácido Rubio (**Figuras, Figuras**), Pablo Salinas (**Pescador**), Augustin Salinas (**Figuras, Crianças**), Columbano (**Figura**), Moreno Carbonero (**Figuras**), José Pinello (**Paisagem**), Cubells y Ruiz (**Cabeças de cavalos**), José Bermejo (**Nu**), Ernesto Vallis (**Figuras**), J. Agrassot (**Figuras**), Avanda (**Homem**), J. Arpa (**Paisagem**), Villa y Prades (**Figura**), A. Seiquer (**Figuras**) e Mateos Bermudo (**Figuras**); artistas italianos: Ezio Marzi (**Cabeça de mulher**), Scopetta (**Cabeça de mulher**), N. Coromalpi (**Cabeça de criança**), Leonardo Roda (**Paisagem**) Deleani (**Paisagem**), S. Laschetti (**Figuras**), Antonio Mancini (**Homem**). Os franceses representados na galeria eram: H. Royet (**Por de sol**), Tategrain (**Cabeça de homem**), Tuitevin (**Paisagem**), Paul Pascal (**Paisagem e Figuras**), Edmond Aman-Jean (**Mulheres**), Vain (**Mulher na praia**), Japy (**Paisagem**), Thoribert (**Paisagem**) e do russo naturalizado francês Max Silbert (**Interior holandes**); obras de autor desconhecido: **Homem ao piano, Mulher, Praia e Homem**. Não foi encontrada qualquer referências aos seguintes artistas com obras na galeria: Cipriano Mannini (**Nu**), Aliano (**Paisagem**), Elvira Malagarrina (**Mulher negra**), Gabolg (**Homem**), C. Marinal (**Paisagem**), N. Ergoro (**Homem**), Marie Galvez (**Cães**), J. Genova (**Homem lendo**), Ladisaro (**urvores**), Muyte (**Figuras**).

No *fumoir* o senador guardava cinquenta e oito trabalhos. Todos eles tinham como tema a paisagem ou a figura humana, e o critério de distribuição seguia os mesmos padrões da galeria. Lá também os espanhóis eram em maior número e entre eles Augustin Salinas parece ser o preferido, já que de sua autoria eram mostrados Figuras, Paisagem e quatro retratos. Exibia três pinturas com o nome Figura do francês Paul Pascal e uma Paisagem de Leonardo Roda. As peculiaridades desta sala estavam nas duas pinturas de Segall, na única obra do holandês Sadée (Figuras) na coleção, e na pintura Jerusalém de Erich Brill, que provavelmente foi anexada posteriormente.³⁶

36. Total de obras expostas no *fumoir*: artistas atuantes em São Paulo: Mário Villares Barbosa (Paisagem, Casa), Dario Villares Barbosa (Figura de velho, Casas, Barco), Paulo Valle Júnior, Campos Ayres (Paisagem), Antonio Rocco (Figuras), F. Ranzini (Paisagem), Enrico Vio (Homem sentado), Túlio Muganini (Criança), Angelo Cantu (Mulher), De Servi (Mulher velha, Homem lendo); artistas estrangeiros que expuseram em São Paulo: Gabriel Biessy (Paisagem), Michelle Cascella (Paisagem), Nicola Petrilli (Figura) e De Corsi (Paisagem, Navios); artistas residentes no Rio de Janeiro: Belmiro de Almeida (Mulher), Antonio Parreiras (Paisagem), Eugênio Latour (Barcos), Castagnetto (Navios ao mar), A. Luis de Freitas (Mulher); artistas com obras nas exposições espanholas: Ribs Prats (Mar), Ernesto Valls (Navio, Casa), Alsina (Algéria), Villa y Prades (Mulher) e Augustin Salinas (Figuras, Paisagem, e quatro retratos, ost). Reunia pinturas dos italianos: Scopetta (Mulher), Caprile (Carregador d'água) e Roberto Fontana (Casas); obras de autor desconhecido: Paisagem, Dançarinos,

A sala de visitas era o lugar mais prestigiado depois da galeria. Seu mobiliário atendia aos postulados da acumulação e à disposição dos quadros nas paredes seguia o mesmo padrão. Abrigava sessenta e duas obras, algumas delas escolhidas com cuidado para ocupar local de tal destaque. Era lá que estava o **Retrato de Freitas Valle** em grandes dimensões feito por Angelo Cantu, e o **Retrato de Leilah**, filha do dono da casa, assinado por Petrilli. Lá estavam dispostas as obras dos artistas ligados ao Modernismo, provavelmente colocadas após o período estudado. Eram trabalhos de Di Cavalcanti (**Os barbudos**, pastel), Anita Malfatti (**Figura**, **Busto de mulher**) e de Antonio Gomide (**Figuras**). Continha a obra **Três casinhas** do viajante Nicola De Garo, cujo trabalho marcado por zonas de cores vibrantes chapadas e composição baseada na diagonal bem marcada o aproxima a questões relacionadas ao uso da cor pura e da deformação do espaço. Por outro lado ostentava trabalhos de L. Carpentier (**Barco**), Dupray (**Figuras**) e H. Royet (**Mulher de costas**), Paul Pascal (**Paisagem**) do príncipe russo Grigori Gagarin (**Paisagem**) e Leonardo Roda (**Paisagem campestre**), pintores apreciados no período e que ainda hoje são citados como exemplares do

Figura e Montanhas. Não foram encontradas informações sobre os seguintes artistas com obras no *fumoir*: N. Pteriche (**Mulher**), Vurgel (**Figura**), A. Zogoli (**Jardim**), L. Yasaki (**Montanha**), Camilo Gioia Barbera (**Mulher**), Ricardo Brugaela (**Figuras**).

realismo burguês. As únicas pinturas de Reis Júnior (**Casas, Mulher, Figura, Figuras**) da coleção lá estavam colocadas.³⁷

Das vinte e nove obras da sala de jantar, apenas duas tinham como tema natureza-morta. Uma era de autoria de Cesare Marchisio e outra de Pedro Alexandrino. As **Flores** de Paim faziam par com as de Guiomar Fagundes. Havia duas paisagens estrangeiras, a de Binet, adquirida na Exposição Francesa de 1912 e a do pintor, também francês, Bouda. No

37. A sala de visitas continha obras de: Berta Worms (**Paisagem**), Oscar Pereira da Silva (**Criança**), Mário Villares Barbosa (**Cabeça de mulher, Busto de mulher, Mulher bordando**), Dario Villares Barbosa (**Casa**), Paulo do Valle Júnior (**Cabeça de velho, Cabeça de mulher**), Monteiro França (**Menino**), Antonio Rocco (**Mulher, Flores**) e Túlio Muganini. De pintores viajantes constava trabalhos de: Nicolo Petrilli (**Homem, e Pierrot**), Souza Pinto (**Mulher**), Fabricatori (**Figuras**), Franciscovitch (**Montanhas**), Amisani (**Paisagem, Casa**), Tommaso Cascella (**Paisagem**), Michelle Cascella (**Casa**). De Augustin Salinas havia **Flores** e **Moinho**. Do Rio de Janeiro havia: Henrique Bernardelli (**Mulher**), Eliseu Visconti (**Cabeça de mulher, osm**) e Ferrigno (**Busto de homem**). Eram mostradas as obras dos italianos: Ernesto Ciglione (**Busto de mulher**), Pastiglione (**Mulher**), Mastrogiacomo (**Paisagem**) e Scopetta (**Figura**). Das mostras espanholas havia obras de Galofre (**Figuras**) e de Pablo Salinas (**Figuras, Rio**). Havia as seguintes obras de autor não identificado: **Barcos, Paisagem, Menino, Retrato de mulher, Retrato, Cabeça de mulher**). Não foram encontradas informações sobre os seguintes artistas com obras na sala de visitas: Emil Canton (**Paisagem**), Gultaro (**Figuras**) e Heller (**Aquarela**).

gênero de pintura de animais, existia apenas **Perus** de Tommaso Cascella. Os tão apreciados espanhóis estavam representados por Augustin Salinas (**Paisagem e Cabeça de mulher**). As demais eram na maioria paisagens.³⁸

O dormitório de Freitas Valle não fazia parte da área com acesso livre aos seus muitos visitantes. Continha trinta e oito obras, e o fato de ser um ambiente íntimo influenciou na escolha das obras que lá estavam. Era o único recinto onde havia pinturas retratando nus. Eram assinados por Túlio Mugnaini, Amisani, Georgina de Albuquerque, J. Lefèvre, dois por Petrilli e um por autor desconhecido. Também era lá que estava a única pintura religiosa da coleção, um **Nascimento de Cristo** de Léon Printemps. Havia seis pinturas com figuras humanas, das quais quatro retratavam velhos, e as demais obras eram paisagens.³⁹

38. Obras da sala de jantar: artistas ativos em São Paulo: Jorge Elpons (**Casas**), Oscar Pereira da Silva (**Velho ao violão, Jardim e Jardim**), Dario Villares Barbosa (**Barcos e Figuras**), Mário Villares Barbosa (**Jardim, Casas e neve e Figuras**); estrangeiros expositores na cidade: Ferrigno (**Árvores**), Michelle Cascella (**Paisagem**), Tommaso Cascella (**Montanhas**), De Corsi (**Figura**), Petrilli (**Montanhas**). Havia a pintura **Casa de Deleani** e de autor desconhecido **Árvores e Figura de velho**.

39. Obras do dormitório: artistas atuantes em São Paulo: Lopes de Leão (**Paisagem**), Monteiro França (**Paisagem**), Júlio Gavronski (**Paisagem**), Oscar Pereira da Silva (**Barcos**), Mário Villares Barbosa (**Jardim e Casas**), Dario Villares Barbosa (**Velho**), José Wast Rodrigues (**Árvores**), Enrico Vio (**Retrato**), Torquato Bassi (**Paisagem**);

O afresco pintado por Amisani no banheiro de Freitas Valle apresentava uma figura feminina com traços art nouveau. Do mesmo artista estava exposta uma **Figura feminina** pintada sobre madeira. Duas pinturas com o nome **Flores** firmadas pelo italiano Checca ladeavam o afresco. Apresentava **Mulher** do espanhol Sans Castaño e outra de autor anônimo. E as demais obras eram paisagens assinadas por Oscar Pereira da Silva, Elpons, Angelo Cantu, Michelle Cascella, De Corsi, Fabricatore e Augustin Salinas.

Em geral sobriedade caracteriza as bibliotecas e lá se localizam os retratos de família. Esta predisposição existia a princípio na biblioteca da Vila Kyrial. Lá estavam o **Retrato do dr. Freitas Valle** de Mário Villares Barbosa, o **Retrato da Vovó** de Amisani, o **Retrato de Manuel de Freitas Valle** e o **Retrato da mãe do dr. Freitas Valle**, os dois últimos de autor desconhecido. Logo esta intenção foi banida pela tendência à

artistas estrangeiros que expuseram em São Paulo: Franciscovitch (**Paisagem**), De Corsi (**Paisagem e Casa**), Fabricatori (**Jardim**), Michelle Cascella (**Casas**), Tommaso Cascella (**Paisagem**), Amisani (**Busto de mulher**) e Cesare Marchisio (**Arvores e Casas**). Havia uma **Paisagem** do italiano Mastrogiacomo, outra de Leonardo Roda, uma de Graner e duas de Augustin Salinas. De autor desconhecido: **Cabeça de velha, Velho, Cabeça de velho**, duas **Paisagens**. Não foram encontradas informações sobre os seguintes artistas com obras no dormitório: T. Wengai (**Suez**), D. Galbeno (**Mulher**), Whutaneal (**Rio**), A. Peresino (**Barcos**), Vurgel (**Figuras**), Godschmidt (**Barcos e Figuras**).

acumulação e recebeu uma das muitas versões do **Jardim de Luxemburgo** de Visconti, obras de Norfini (**Mulher**), Augustin Salinas (**Bois, Paisagem**), Ernesto Valls (**Figuras**), do francês Foinis (**Casa e árvores**) e do italiano Augusto Sezanne.⁴⁰

Sua adega era considerada a melhor da cidade, e com certeza em nenhuma outra as paredes eram pintadas com afrescos de paisagens e cenas de vindima.

Constava da coleção Freitas Valle obras de quase todos os pintores que expuseram na cidade, tanto os aqui radicados como os estrangeiros. Dos diversos estrangeiros representados, muitos hoje estão esquecidos e de diversos não foram encontradas informações disponíveis. Mas em todos há o traço da formação e da influência européia. A maioria das obras é de pequena e média dimensões. São raras as obras que atingem altura ou largura superior a um metro. O tema mais freqüente nas obras da coleção era a figura humana, constando em cento e setenta e sete obras. Aparecia em retratos de família, cenas de gênero, nus, jovens de olhar brejeiro, mulheres de velada sensualidade, figuras de velhos e de crianças. A coleção Freitas Valle valorizava o tema e a ênfase emocional com que era tratado. Não se percebe entusiasmo pelo caráter nacional, ao contrário, demonstra preferência pela maneira européia e pelo olhar europeu sobre a terra e o homem brasileiro.

40. Não foram encontradas informações referentes aos seguintes artistas: Luigi Oliveira (**Paisagem**), Buco (**Barcos**) e M. Jull.

Apesar de os padrões privilegiados por Freitas Valle serem bem conhecidos, parece que não eram extremamente rígidos. Aceitava a presença de obras que demonstrassem algumas inovações formais, desde que não implicassem em choque ou rupturas radicais. A coleção compunha o ambiente do poeta simbolista que fugia à vulgaridade e integrava o cotidiano do homem dedicado às "coisas do espírito". Sua relação com obras e artistas ligados às tendências modernas comprovam isto.

Segall contou com o apoio de Freitas Valle quando expôs em São Paulo pela primeira vez. Não é claro se o senador apreciou de fato seu trabalho, se foi pelo prestígio que a família Klabin desfrutava, ou por se tratar de um pintor europeu. Em sua exposição de 1913 Segall era mais um dos pintores viajantes que aqui expunham e havia escolhido com cuidado as obras exibidas para não escandalizar o público. Sua pintura demonstrava relações evidentes com o expressionismo, que foram consideradas pela crítica da época como ousadia, erros e exageros.⁴¹ Apesar disto Freitas Valle visitou a mostra diversas vezes, a primeira acompanhado do crítico Nestor Pestana, e adquiriu duas das obras

41. Lasar Segall. *A exposição de 1913*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988, p. 26, 35-37.

expostas.⁴² Freitas Valle adquiriu de Lasar Segall na exposição de 1924 uma terceira pintura retratando uma figura masculina. O fato de Freitas Valle ter voltado a comprar pinturas de Segall é indicador de que seus critérios não eram absolutamente rígidos, e o fato de ter conservado as três pinturas por tantos anos junto ao restante da coleção demonstra que aos olhos do proprietário não ameaçavam a harmonia do conjunto.

Freitas Valle conservou com cuidado por trinta anos a primeira edição de **Máscaras** de Menotti del Picchia, ilustrada por Paim, de quem também possuía uma tela em sua coleção.⁴³ O pastel de Di Cavalcanti datado pertencente à coleção Freitas Valle e que hoje faz parte do acervo do Pinacoteca do Estado sob o nome de **Amigos** (ou **Boêmios**) está distante dos padrões de verossimilhança e uso de cor adotados pelos demais artistas da listagem. O conjunto da coleção Freitas Valle também não repudiou duas pinturas de Anita Malfatti, ainda que uma delas seja **A chinesa**, segundo Marta Rossetti Batista uma das quatro telas não polêmicas enviadas pela pintora à conservadora I Exposição Geral de Belas Artes, ocorrida em São Paulo em 1922.⁴⁴ Em relação ao fato de que os padrões do senador não eram tão radicais, vale lembrar os

42. Lasar Segall. **A exposição de 1913**. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988, p. 26.

O Estado de S. Paulo no dia 8/3/1913 registra a compra do desenho **Sem recursos e do dia 14/8/1913 a compra de Auto-retrato**.

43. Aracy Amaral. *op. cit.*, p. 26.

44. Marta Rossetti Batista. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, p. 99.

futuros modernistas que freqüentavam suas reuniões, a correspondência amistosa com Tarsila⁴⁵ e o auxílio prestado para que Anita Malfatti obtivesse a bolsa de estudos na Europa em 1923.⁴⁶

Freitas Valle conservou sua coleção intacta, salvo a doação de Capuchinho de Almeida Júnior por ocasião de seu octogésimo aniversário. Deixou algumas pinturas em testamento para o Ginásio do Estado, que hoje são conservadas na Pinacoteca do Estado.⁴⁷ A dissolução do conjunto começou após sua morte, em 1958. A família conservou alguns exemplares e o restante foi a leilão em 1961. Neste mesmo ano a biblioteca foi vendida para a Academia Paulista de Letras e a Vila Kyrial foi demolida.

Silveira Cintra

A coleção que Joaquim Pinto Silveira Cintra começou a reunir no início do século XX, foi transferida à Pinacoteca do Estado de São Paulo em maio de 1956.⁴⁸ Seu nome não aparecia nas listas de freqüentadores assíduos das exposições, e no inventário das peças doadas são poucas as de autoria de artistas que expuseram na cidade. Os registros indicam

45. Carta de Freitas Valle para Tarsila de 24/3/1942, arquivo IEB/USP.

46. Marta Rossetti Batista. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, p. 100.

47. Entre elas *Boêmios* de Di Cavalcanti, *Retrato do dr. Freitas Valle* de Pablo Salinas e *Retrato de jovem* de Petrilli.

48. A listagem de obras foi obtida no arquivo da Pinacoteca do Estado.

que continuou a colecionar depois da década de 20, mas o conjunto continuou apresentando o mesmo perfil definido nas décadas anteriores, de modo que na descrição abaixo, há obras adquiridas após o ano limite da pesquisa.

É composta por vinte e sete pinturas, quatro esculturas, sessenta e um objetos, e dezoito livros.

A coleção de pinturas é composta de obras de pintores do Rio de Janeiro, viajantes e obras compradas em viagens. As esculturas são todas de pequeno tamanho e origem estrangeira.

De autoria de pintores do Rio constam obras de Fachinetti (**Marinha. Niterói**, 1877, osm), João Baptista Castagneto (**Marinha**, 1885–1886, osm; **Marinha**, 1875, osm), Modesto Brocos (**Olevanos**, 1899), Baptista da Costa (**Petrópolis. Paisagem**, ost) e Antonio Parreiras (**Paisagem. Friburgo**, 1891, ost).

Do francês Gabriel Biessy há uma **Paisagem** (ost) e dois retratos datados de 1909, encomendados durante uma das visitas do pintor a São Paulo. Um deles é do sr. Silveira Cintra e o outro de sua esposa, sra. Eleonora Schmidt Silveira Cintra. Há outro **Retrato** de personagem não identificado, de autoria de A. Pfrany e datado de 1896. Ainda com relação a registros da figura humana há uma pintura do viajante espanhol José Pinello (**Lavadeiras**, 1891) e de Leopoldo Gotuzzo (**Cabeça**, 1918, ost).

Há um predomínio de paisagens na coleção. De autoria de artistas atuantes em São Paulo: Túlio Mugnaini (**Saint Jean de Luz. França**,

1925, ost; **Paisagem. Ciboure**, 1925, ost) e Enrico Vio (**Paisagem**, osc). Merecem destaque as paisagens dos seguintes estrangeiros: Louis Maille (**Paisagem**), José Arpa (**Paisagem**, osm), Adolfo Gausen (**Marinha**, ost), Henriette Morizot (**Paisagem**, ost; **Paisagem**, ost) François Dupressoir (**Marinha**, 1829, aquarela), William Callow (**Barcos**, 1833, aquarela) e Atalaya (**Torre de Belém**, osm). As poucas pinturas de figuras eram assinadas por Joseph Geinaert e por A. Pestarini. A coleção apresenta poucas pinturas de autor não identificado. São elas: **São Lucas escrevendo o Evangelho** (ost), **Cristo** (ost) **Perseu salva a filha do rei** (esmalte sobre cobre), **Retrato de senhora** (ost) e **Aclamação de Amador Bueno** (bico de pena sobre papel).

Não é possível saber se havia mais esculturas, mas as que foram transferidas para a Pinacoteca são de E. Picault (**Guerreiro gaulês**, bronze), Henri Louis Levasseu (**O estudo**, bronze), Marius-Jean-Antonin Mercié (**David e Golias**, bronze) e uma de autor anônimo (**Adonis**, bronze), fundida por Barbedienne.

Os livros que compõem a coleção são na maioria referentes a arte. São eles: **Manuale di storia dell'arte** de Springer Ricci, em quatro volumes; **Das Museum** de W. Spermann, em onze volumes e **L'art contemporain – Peintres et sculpteurs**, em dois volumes. Há ainda um volume de **Os Lusíadas** de Camões, que é descrito pela listagem apresentada à Pinacoteca como ricamente ilustrado e com dedicatória a D. Pedro II, impressa na segunda página, com certeza enfatizando o grau de preciosidade que tinha para seus proprietários.

Pinacoteca é por definição coletivo de quadros, porém os objetos e móveis da coleção que foram doados estão em termos numéricos em superioridade em relação às pinturas e esculturas. A doação desses objetos reflete a sua proximidade com as obras de arte para quem os reuniu e os transferiu. Revela também a noção de obra de arte que regia aquele museu nos anos 50, pouco definida e elástica o suficiente para aceitá-los.

Esta proximidade dos objetos da coleção Silveira Cintra com as obras de arte tem dois sentidos. Os objetos eram considerados passíveis de apreciação estética e afastados do uso cotidiano, visto que originalmente estavam expostos em "uma vitrine, estilo Luís XV, com pintura na parte externa inferior, com três separações e com revestimento interno de veludo".⁴⁹ O outro sentido é o caráter simbólico conferido às obras. Exceção feita às anônimas, as pinturas portam assinaturas de artistas de fora da cidade. São de artistas do Rio de Janeiro, viajantes, estrangeiros aqui radicados, ou atuantes no exterior. Mesmo sua temática reporta ao distante. A presença das pessoas da família é perenizada em retratos feitos por pintores franceses e portanto descrita de forma plenamente autorizada segundo os padrões vigentes. A questão da distância aparece também em relação ao tempo, como atesta a quantidade de obras pertencentes ao século XIX. O desenho **Aclamação de Amador Bueno**

49. Conforme descrito no termo de doação assinado pela família Silveira Cintra a 12/5/1956.

aparece como simbólico do mitificado passado bandeirista, remetendo a um tempo tido como glorioso e de probidade em que se buscava um rei paulista para paulistas.

Os objetos da coleção Silveira Cintra desempenharam para seus proprietários funções semelhantes às obras de arte, embora não o sejam. Foram alvo de apreciação estética, apesar de outros fatores também terem determinado sua conservação.

Segundo a descrição do termo de doação, o ponto que une os móveis (uma mesa e três cadeiras) é sua antigüidade. A alusão à relíquia está presente em peças como o pente da Marquesa de Santos, o botão e a espada do tempo do Império, os broches em ouro e lava do Vesúvio, as comendas e placas comemorativas. O exótico está presente em peças orientais como o punhal com bainha de marfim e o leque antigo de plumas, ambos japoneses. A atenção à preciosidade está implícita nas jóias (coroa, botões, brincos, cintos e broches) e nas pequenas esculturas em marfim. O caráter devocional está presente em imagens sacras, crucifixos e objetos litúrgicos. E o elemento decorativo não pode ser desprezado em medalhas e medalhões com alegorias e cenas mitológicas.

Azevedo Marques

José Manuel de Azevedo Marques (São Paulo, 1865–1943) formou-se em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, foi promotor em Batatais e juiz em Franca. Voltou a São Paulo em 1898, ano em que foi

deputado estadual. No ano seguinte candidatou-se a deputado federal e voltou a advogar em 1903. Em 1911 prestou concurso para livre docência na Faculdade de Direito.

Os registros encontrados apontam com freqüência o nome de Azevedo Marques nos acontecimentos da vida cultural da cidade. A partir de 1912 seu nome aparece em comissões encarregadas da organização de eventos e está presente nas listas dos freqüentadores e compradores das exposições de arte. Como colecionador manteve os mesmos critérios que havia adotado no princípio do século, quando começou a reunir obras de arte.⁵⁰ As cento e trinta obras que integram a coleção Azevedo Marques na Pinacoteca do Estado estavam dispostas na parte social (vestíbulo, sala de visitas, sala de jantar e biblioteca) da residência da família, localizada na Avenida Paulista nº 392, esquina com rua Carlos Sampaio.⁵¹ Sua coleção continuou a ser ampliada, mas conservou os traços adquiridos até os anos 20. Foi doada por iniciativa da viúva, a sra. Anna de Azevedo Marques, em dezembro de 1949.

50. Por esta razão o presente estudo não exclui obras que foram posteriormente anexadas, em virtude de fornecerem subsídios para o conhecimento das características do conjunto.

51. A residência J. M. Azevedo Marques localizava-se na avenida Paulista então n. 133, seu projeto é do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, datado de c1911, conforme Benedito Lima de Toledo. *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo, Editora Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1987, p. 124, 142, 143.

A maioria das obras (sessenta e três) localizava-se originalmente no vestibulo. A escolha da pintura **Galeria Pitti** (ost) de autoria de Santi Corsi é sintomática dos padrões eleitos. Retrata um conjunto de obras do Alto Renascimento e barrocas, dispostas segundo algum rigor de simetria. A temática das obras e o sistema de disposição divergem dos adotados por nossos colecionadores. Mas o tema da coleção dentro de outra, a precisão de detalhes, o tratamento cromático e a acumulação eram aspectos caros aos paulistanos das primeiras décadas deste século.

As paisagens constituíam a maioria das obras dispostas neste aposento. Os irmãos Mário e Dario Villares Barbosa eram os mais representados. De autoria do primeiro havia cinco paisagens, e do segundo havia treze pinturas retratando paisagens estrangeiras e um **Pássaro africano**.⁵²

52. Obras do vestibulo: de autoria de Dario Villares Barbosa havia: **Barcos a vela, Córsega Marrocos, 1919, Outono, Veneza, Jardim de Luxemburgo, 1912, Casa do autor. Paris, Parque Monceau, Pássaro africano, Parreiras. Portugal, Feira, Fonte de Neptuno. Versailles, 1928, Mancha. Represa de Santo Amaro, Fonte. Versailles, Estátua. Versailles;** de autoria de Mario Villares Barbosa: **Rua de Sevilha, Uma ponte em Portugal, Apreciando os barcos, Mancha. Represa de Santo Amaro;** de autoria de outros pintores paulistas: **Lucilia Fraga (Prímulas), Alípio Dutra (Touceiras de bambu, 1916), Paulo do Valle Júnior (Moinho Velho. Paisagem européia, 1917);** de paisagistas estrangeiros: **Umberto Cacciarelli (Vila Falconieri, Fórum romano), Van Hier (Paisagem, Descampado, Marinha e Tempestade), Constant Leon Duval**

Continha trabalhos de paisagistas estrangeiros como Umberto Cacciarelli, van Hier, Constant Duval e Theodor Feucht. A pintura de interior estava representada por uma obra de Pierre Calmettes (**Interior**, 1910). A obra de grandes dimensões de Anna Morstadt (**Cavalos árabes**, 1912, ost) caracteriza-se pela pincelada larga, empastes de tinta e uso de cores quentes para ressaltar o exótico da cena de costumes orientais, tão cara ao período. A pintura de animais ainda aparece em trabalhos de Ferdinand Oger (**Gato em descanso**, água-forte e ponta seca e **Um gato**, pastel sobre cartão) em que o uso de grafismo e de tonalidades de cinza enfatizam a representação dos volumes e a preocupação de fidelidade ao real. Em **Acariciando a cabritinha** (esmalte sobre porcelana) a intenção é claramente de sublinhar a sentimentalidade da cena retratada. A preocupação com o real está presente na **Cabeça de pescador** (aquarela sobre cartão) de A. Moriani, que também indica a possibilidade de compor um conjunto reunindo no mesmo ambiente suportes e temas diversos.

A sala de visitas continha trinta e sete obras, que ofereciam uma abordagem de vários gêneros. Havia apenas uma pintura com tema de animais, de autoria de F. S. Brissot de Warville (**Os carneiros**, osm). As obras de Paul Michel Dupuy (**Mulher de vestido azul**, 1908, ost; **Parque em Monceau**, 1913, ost; e duas versões de **Em casa da irmã**, 1928, ost)

(**Luxemburgo, Paisagem. Bagatelle**, aquarela) e Theodoro Feucht (**Arredores de Paris**).

retratam situações usuais do cotidiano do período e apresentam preocupações no uso de cores puras e reprodução da iluminação solar. O **Retrato** pintado por Hubert-Denis Etcheverry em 1912 apresenta em um medalhão uma figura de mulher jovem tratada em pinceladas lisas. Nele está patente a busca da fidelidade ao modelo, sua apresentação segundo os padrões da época e a criação de um clima a meio termo entre o suave erotismo e a pretensa ingenuidade. Em duas pinturas de costumes populares, observa-se o uso de pinceladas gestuais e a intenção de também atender aos efeitos de luz. Em **Peixeiras holandesas** (ost) de Gennaro Beffani observa-se o uso de tons cinzentos para criação de atmosfera de névoa úmida, e em **Feira** (osc) de Maurice Grun, o uso de tonalidades quentes e de amarelo de cádmio ajudam a estabelecer jogos de luz e sombra que remetem ao estudo da cor sob a luz solar. Apresentava duas pinturas de Lucília Fraga (**Rosas**, ost e **Marinha. São Vicente**, ostsc), que apesar de abordarem temas diversos têm em comum a composição diagonal. As demais obras tinham como tema paisagens européias e a figura humana.

Ainda na sala estava a única obra da coleção com indicação de origem. É a pintura **Última nota** (ost) de autoria do francês Louis Gallet, que segundo consta pertenceu a D. Pedro II. A pintura de autor ignorado **Cãozinho atento** (ost) apresenta características excessivamente adocicadas da pintura de animais de estimação, gênero entre a pintura animalista e cenas do cotidiano, muito apreciada na passagem do século. As únicas esculturas lá dispostas que se tem notícias apresentavam

figuras femininas. Uma era de Paul Mengin (**Mignon**, bronze) e a outra de Auguste Moreau (**Nu**, mármore).⁵³

Entre as vinte e cinco pinturas localizadas na sala de jantar, cinco eram naturezas-mortas. Eram assinadas por René Chrétien (**Natureza-morta**, 1927, ost), Etienne Tournès (**Aspargos**, 1907, ost e **Peixes vermelhos**, 1907, ost), Pedro Alexandrino (**Natureza-morta, Uvas e pêssegos**, ost) e P. M. Dupuy. Apesar de conterem objetos diferentes, em todos os reflexos de luz são bem demarcados. A pintura de flores, gênero próximo à natureza-morta, estava representada por **Rosas** (ost) de Gustavo Bienvêtu e **Flores amarelas** (ost) de Lucília Fraga. A pintura de figura de

53. As demais obras da sala eram: de autoria de Dario Villares Barbosa: **Cabeça de velho**, ost, **Chateau de Versailles**, 1928, ost, **Rua de Sevilha**, 1911, ost, **Marinha. Trainville**, ostsc.

Paisagens de autoria de outros pintores brasileiros: Mário Villares Barbosa (**Jardim Luxemburgo**, ost), Alipio Dutra (**Ponte. Bruges**, 1924, ostsc, **Igreja "Morret-sur-Loing"**, **Arredores de Paris**, ostm), Paulo Vergueiro Lopes de Leão (**Paisagem**, osm), Baptista da Costa (**Gruta Azul**, 1898, ost, 47 x 75 cm); paisagens de pintores estrangeiros: Louis Berroud (**Entrée de la Galerie d'Apollon. Museu do Louvre**, 1907, ost), Constand Duval (**Paisagem com pescador**, ost, **Paisagem**, ost, **Cotorel. Cidade**, ost), R. Olivieri (**S. Giovanni e Paolo. Ospitale. Venezia**, 1926, osm), Henri Biva (**Paisagem**, ost); pinturas com figura humana: **Cabeça de mulher** (ost) de Leon Joseph Florentin Bonnat, **Mexicanos** (ost) e **Retrato de moça** (esmalte sobre porcelana) de autor desconhecido.

maior interesse no conjunto era **Toureiro** (osm) de Pablo Salinas, exemplar tanto da pintura de costumes regionais europeus, como do registro de detalhes minuciosos, que eram tão apreciados. A **Praia de Biarritz** de P. M. Dupuy apresenta proporções semelhantes às das paisagens panoramas. É uma faixa horizontal medindo 152 x 380 cm, e tanto os efeitos de luz que apresenta como a temática de registro de atividades infantis do cotidiano a tornam uma pintura de fácil e agradável entendimento. As demais pinturas eram paisagens, cabendo uma referência às de autoria de Almeida Júnior (**Marinha**, 1895, ost) e de Lucílio de Albuquerque (**Paisagem**, ost). O conjunto de obras deste ambiente era completado por cinco pratos de cerâmica pintados, tendo como títulos: **Capitólio romano**, **Os namorados**, **O violeiro**, **Galeria Vittorio Emanuele. Milano**, **Piazza del Duomo. Milano**.⁵⁴

No escritório foram colocados os retratos dos donos da casa, assinados por Paul Michel Dupuy (**Retrato da sra. J. M. Azevedo Marques**, 1916, ost), Oswald Grill (idem, ost), Bror Kronstrand (idem, 1922, ost) e por

54. As outras obras da sala de jantar eram: de autores brasileiros: Mário Villares Barbosa (**Chapéu de sol vermelho**, osm, **Igreja de Sacre-Coeur**, ost, **A nossa casa**, ost), Dario Villares Barbosa (**Mulher com galo**, ost, **Lyceu Pasteur**, 1930, ost), Almeida Júnior (**Marinha**, 1895, ost), Lucílio de Albuquerque (**Paisagem**, ost); de artistas estrangeiros que expuseram aqui: Souza Pinto (**Outono**, osm), Gabriel Biessy (**A nossa casa**, osm); de outros artistas estrangeiros: Paul Madeline (**Aquarela**, aquarela e carvão sobre papel), N. Klinkenberg (**Ponte**, porcelana).

Gabriel Biessy (**Retrato do dr. J. M. Azevedo Marques**, 1909, ost). A maioria das pinturas lá abrigadas eram paisagens, em que se nota a atenção do artista em trabalhar efeitos de luz refletidos na água, de luz difusa filtrada por uma atmosfera opaca, ou de cores vibrando sob o sol. Dentro da primeira categoria está a obra de Quinquela Martins, **A Boca. Buenos Aires** (ost). A segunda é representada por **Dia de mormaço** (ost) de Antonio Parreiras e em uma abordagem diversa, ligada à pesquisa divisionista, a **Paisagem. Tarde de luz**, 1916 (ost), do mexicano Guillemin. E a terceira engloba **Porto de Leixões**, 1901, de Mário Navarro da Costa.

A pesquisa mostra que o gabinete é o lugar das obras sobre papel, e o escritório do sr. Azevedo Marques não fugia à regra. Lá estava uma gravura a cores de Paul César Heleu (**Moça com chapéu**), um desenho de Antoine Calbet (**Nu**, técnica mista sobre cartão) e um desenho contendo tênues **Fisionomias infantis** feitos sobre fototipia por René Davids. Para os nossos olhos a surpresa da coleção lá estava. Era uma gravura de Rembrandt com o título de **Figura. Retrato de Clément de Jonghe** (água-forte) datada de c1651. Trata-se de uma representação da figura humana, onde as texturas mantêm a diferenciação entre zonas de luz e sombra, mas não impedem que os detalhes da fisionomia e do traje se percam.

Foi no escritório que, depois do período estudado, foi colocada a outra obra que se distanciava do conjunto. Tratava-se de **Menino** de Lasar Segall (ost), adquirido em 1924. Parece que a convivência entre esta

obra e as demais paisagens tradicionais que lá havia não chocava os proprietários que conservaram o conjunto desta forma, até sua transferência. A única escultura do local era **Despedida de cavaleiro** (gesso) de Ferdinand Lugerth.⁵⁵

Há na coleção Azevedo Marques predomínio de obras bidimensionais sobre as tridimensionais. A análise do conjunto permite observar duas direções em relação aos temas adotados e tratamento conferido à pintura. Na coleção há obras integradas aos gêneros tradicionais com composição, tratamento de luz, cor e pincelada adequados aos princípios postulados por estas mesmas categorias. É o caso das naturezas-mortas de Chrétien, Pedro Alexandrino, Tournès e Lucília Fraga, regidos por composição triangular, passagens suaves de cor, tonalidades quentes aproximando do espectador os elementos dos primeiros planos e pincelada lisa. Das cenas de interior onde apenas uma réstia de luz define a personagem e insinua o ambiente, como no **Efeito de luz** de Cortez, e na obra do animalista Warville. Há paisagens tradicionais como as de Almeida Júnior e Lucílio de Albuquerque e outras que apresentam

55. As demais pinturas do escritório eram: de autoria de artistas brasileiros: Almeida Júnior (**Cascata do Votorantim**, 1893, ost), Mário Villares Barbosa (**Feira**, 1911, ost, **Barraca de feira**, ost, **Interior bretão**, ost, **Estudo de academia**, ost), Luis Carlos Peixoto (**Monumento do Ipiranga**, ost), Antonio Parreiras (**Dia de formação**, 1900, ost). Havia ainda **Academia de Direito** (osm) de H. van Emelen e **Marinha** (osm) de A. Castanheda, de quem não há informações disponíveis.

absorções de propostas artísticas diversas, despojadas do caráter de ruptura. Exemplo disto é a pintura de Navarro da Costa com influência dos *macchiaioli* italianos quanto ao uso de cor e à pincelada; outro caso é a paisagem de Guillemin, tratada com absorções tardias do Divisionismo.

A coleção reúne diversos aspectos do realismo burguês. O gosto pelos detalhes aparece nos trabalhos de Pablo Salinas e Calmettes. O apelo ao exótico está na cena árabe de A. Morstadt. A preocupação verista está em obras como a aquarela de Moriani. A vinculação à caracterização dos hábitos e costumes de sua época são representados por pinturas de Dupuy e de Etcheverry.

Chama a atenção a quantidade de pinturas dos irmãos Mário e Dario Villares Barbosa, somando treze do primeiro, e vinte e dois do segundo. As características formais e temáticas da gravura de Rembrandt são coerentes com as demais obras, o que destaca das demais, é a autoria, exceto pelos exemplares da coleção Mindlin, não usual em São Paulo no período.

A peça anômala da coleção é o **Menino** de Segall, obra provavelmente de 1923.⁵⁶ Apresenta deformação expressionista da figura, bem como facetamento do espaço e uso de tonalidades ocres que a aproxima de soluções cubistas. Estes aspectos aumentam sua distância do verismo e da imagem agradável, tão caros aos paulistanos do período.

56. De acordo com informação do Museu Lasar Segall.

Macedo Soares

A partir de 1912 as menções aos nomes dos irmãos José Cássio e José Carlos Macedo Soares aparecem com frequência na documentação sobre arte. O levantamento dos acervos reunidos mostra que eram semelhantes e que prosseguiram depois dos anos 20 seguindo os mesmos padrões. Nas coleções de ambos verifica-se a presença de objetos herdados, pinturas feitas por familiares, cópias de autores estrangeiros e principalmente obras de autores paulistas.

José Cássio Macedo Soares (1889–1963) cursou a Escola de Odontologia e Farmácia em São Paulo (1908) e formou-se em Medicina no Rio de Janeiro (1913), mas trocou a clínica pela fazenda de café localizada no município de Descalvado (SP). Morava na casa construída por seu sogro, barão Nicolau de Souza Queiroz, localizada na rua da Consolação nº 16. Seu vizinho, o Arcebispo Metropolitano D. Duarte Leopoldo e Silva, também adquiria obras de arte com relativa frequência, segundo a crônica do período. A Biblioteca Mário de Andrade ocupa hoje o local dos dois terrenos.

A escultura de Leopoldo e Silva **Meditação** (mármore), ficava no jardim.

A sala de jantar apresentava três painéis de autoria ignorada com paisagens de terras distantes, sendo que um deles retratava o templo de Luxor no Egito. No teto estavam dispostos medalhões com as quatro estações do ano.

Parente do
escultor
Leopoldo e
Silva
ou o próprio?

Uma das peças mais queridas, que a família conserva, é um crucifixo em madeira com incrustações de madrepérola e marfim, medindo 136 cm feito na Índia e com inscrição de ter sido feito em 1761. Contam que tradicionalmente ficava na capela da Fazenda Ponte Negra e que era ponto chave nas procissões e novenas. Quando a fazenda foi vendida, tanto o crucifixo como uma imagem portuguesa de Santo Antonio em madeira passaram a ocupar a sala de visitas da casa da rua da Consolação.⁵⁷ Também ocupavam lugar especial no aparador dois pequenos marfins (**Virgem Maria e Jesus Cristo**) e uma figura em porcelana de Saxe, **Menina e coelhinho**, que havia pertencido ao barão de Souza Queiroz.

A coleção de pinturas compreendia retratos herdados dos antepassados, como os de autoria de R. Banandez (**Retrato de Nicolau de Souza Queiroz**, ost e **Retrato do Sr. Platt**, ostm), e os feitos a partir de fotografia por pintores anônimos franceses (**Menina. Maria do Carmo Platt**, final séc. XIX, ost e **Retrato de Isabel de Souza Queiroz**, final séc. XIX, ost). Reunia pinturas feitas por familiares, como é o caso da **Marinha** feita pela sra. Maria do Carmo Macedo Soares (ost) e as pinturas de sua mãe, Isabel Souza Queiroz (**Paisagem européia**, ost; **Tempestade**, ost; **Amor-perfeito**, osc; **Rosas**, osc; **Natureza-morta. Pássaros**, osc; **Paisagem**, ost). Estes trabalhos são representativos da pintura feminina da época. São pinturas de cores escuras, com efeitos de

57. Depoimento de D. Bellah Leite Cordeiro.

luz marcados e de fatura meticulosa. São na maioria cópias e mesmo as que não o são, foram auxiliadas pelo professor.⁵⁸

Os pintores paulistas eram os mais representados na coleção. As obras de Benedito Calixto incluíam duas paisagens (**Forte de Bertioga**, ost, **Praia de São Vicente**, 1921, ost) e um registro da **Procissão do Divino em Itanhaém**, 1897 (ost), retratando o desfile da bandeira do Divino pelas ruas com fins de angariar fundos para a festa. O artista preferido era Oscar Pereira da Silva. Além do retrato do menino José Eduardo, filho do sr. Macedo Soares, havia uma cena de interior localizada em uma cozinha de roça, com o nome **Doce de cidra** (1918, ost), **Rosas** (1918, ost) e uma **Paisagem** (ost). Ainda de Oscar Pereira da Silva havia na coleção os quatro estudos a óleo feitos para os painéis da Igreja da Consolação. Tinham como tema **Visitação**, **Nascimento**, **Apresentação** e **Crucificação**.

Havia algumas cópias feitas por autor desconhecido. Eram elas uma cena de interior com o nome **Tocador de alaúde** (osc), referente a um original holandês, **Madalena arrependida** (ost), **Paisagem com charrete** (ost), dois exemplares de **Costumes napolitanos** (osm) e **Interior de mosteiro** (ost).

As demais obras eram paisagens. Havia **Clareira** de van Emelen, **Chuva em São Vicente** (1918, ost) de Torquato Bassi, **Ladeira do Carmo** (ost)

58. Depoimento de D. Bellah Leite Cordeiro.

assinada por B. F. Tobias, **Paisagem de Itu** (ost) de Baptista da Costa e **Marinha** (1919, osm) de Edgard Parreiras.

A coleção de obras sobre papel incluía uma litografia aquarelada de grandes dimensões (20 x 100 cm) de autoria de Goupile intitulada **Panorama do Rio de Janeiro**, e trabalhos de pessoas que pertenciam ao círculo de amizade do colecionador. Estas obras eram de autoria de Belmonte (**Largo de São Bento**, aquarela sobre papel, **Igreja do Colégio**, 1895, aquarela sobre papel) e Monteiro Lobato (**Igreja de Cananéia**, aquarela sobre papel).

José Carlos Macedo Soares (1883–1968) era advogado formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e diplomata. Nos anos 30 foi Ministro do Exterior e depois Ministro da Justiça, e foi interventor federal em São Paulo no período 1945–1947. Era bibliófilo e sempre esteve ligado ao Instituto Histórico e Geográfico. Seu interesse por obras de arte e participação na vida da cidade é comprovado pela doação feita em 1919 de uma **Madona** de Pasquale Fosca para a Catedral.⁵⁹

Sua casa na rua Major Quedinho nº 1 era provida de uma pinacoteca especialmente construída para acomodar sua coleção de pinturas, localizada entre a capela e a biblioteca.⁶⁰ O teto da capela era pintado

59. **O Estado de S. Paulo**, 20/5/1919.

60. Depoimento de D. Bellah Leite Cordeiro.

com anjos e temas sacros, e em 1914 o pintor A. Fernandez foi incumbido de executar dois *plafonds* para a biblioteca.

O embaixador Macedo Soares não deixou descendência direta e sua coleção foi dispersada entre seus muitos sobrinhos, o que dificulta sua reconstituição. Além das assinaladas em listas de compradores pelos periódicos, foi possível localizar algumas outras, que certamente não permitem a visão do que era o conjunto completo.

Consta que possuía esculturas de Leopoldo e Silva (*Nostalgia, Índio pescador e Testa di dona*)⁶¹ e caricaturas de J. Carlos e de Ferrignac (*Voyeur, Gigolette e Escoteiros*).⁶²

Alguns dos autores presentes em sua coleção eram: Antonio Parreiras (*Cabeça de Caipira*), Lopes de Leão (*Interior, Floresta e Dominó amarelo*), Beatriz Pompeu de Camargo (*Campo de Santo Amaro visto da rua Padre João Manuel e Paisagem de Campinas*), Dario Villares Barbosa (*Pôr-do-sol em um canal pitoresco de Veneza*), Túlio Mugnaini (*Camponesa de Val Chiaro*), Dakir Parreiras (*Crepúsculo no mar*), Augustin Salinas (*O cardeal em família*), Jorge Mendonça (*Trecho de jardim da roça, ost*) e Pedro Alexandrino (*Laranjas, ost*).⁶³

61. O Estado de S. Paulo, 10/4/1920.

62. Idem, 17/11/14 e 9/8/16.

63. O Estado de S. Paulo 14/6/1912, 21/2/1913. 25,2,1913, 26/5/1913, 3/8/1916, 11/10/1918, 2/11/1919, 27/10/1920.

Com certeza sua coleção era mais ampla, pois apenas esta quantidade de obras não é suficiente para determinar um aposento da casa especialmente construído para abrigá-la.

D. Olívia Guedes Penteado

D. Olívia sempre foi figura destacada na vida elegante de São Paulo. Cultivava o hábito de promover reuniões semanais e sua casa era admirada pela qualidade dos objetos e obras de arte que possuía.

Sempre lembrada como grande amiga dos modernistas, seu envolvimento com as propostas da arte moderna só foi definido quando conheceu Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade em Paris no ano de 1923. Com eles freqüentou exposições e ateliers de artistas ligados às propostas do século XX, e começou a sua famosa coleção.⁶⁴

64. A coleção de arte moderna de D. Olívia escapa aos limites aqui pretendidos. Apenas vale a pena lembrar que seu salão modernista tinha afresco de Segall e que no túmulo da família há uma escultura de Brecheret. Possuía obras dos seguintes artistas brasileiros: Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Brecheret, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Segall, Vittorio Gobbis, Amaldo Barbosa e Moussia Pinto Alves. Sua coleção era composta de obras dos seguintes autores ligados às vanguardas européias: Otto Pancok, Brancusi, Lipchitz, Léger, Picasso, Fojita, Rouault e Marie Laurecin. Os dados sobre as obras são conforme informações de d. Olívia e dr. Waldyr Prado.

Até 1923 seu interesse pela arte era pautado pelo que seu meio social considerava adequado. Apreciadora de música e harpista talentosa, tinha repertório baseado nos trovadores ingleses medievais. Apreciava a pintura de gênero, gravuras de costumes, paisagens e retratos conforme os preceitos ditados pelas premiações dos salões franceses.

D. Olívia (1872–1934) era filha do barão de Pirapitingüi. Nasceu em Campinas e passou a infância na fazenda de Mogi-Mirim. Em São Paulo estudava com professores em casa, na Avenida Ipiranga. Casou-se aos dezesseis anos com seu primo Ignácio Penteado, que estudara Comércio na Inglaterra. Morou a princípio em Santos e por causa da febre amarela mudou-se para a rua Timbiras, em São Paulo. Viajava quase anualmente para a Europa, freqüentava ambientes seletos e dedicava-se com sucesso à equitação.

A viagem que o casal fez no ano de 1895 tinha o objetivo de equipar a casa recém-construída por Ramos de Azevedo na rua Conselheiro Nébias. Devido à doença de seu marido, instalou-se em um apartamento na Avenida Hoche, em Paris, no ano de 1902. Nesta época iniciou uma série de reuniões às terça-feiras para o chá, que, apesar de receber visitantes como Olavo Bilac e Alberto Faria, tinham caráter apenas social. Deixou sua casa montada em São Paulo para as breves temporadas que aqui passava. Retornou em 1913 quando o estado do marido piorou. Ficou viúva em 1914 e a guerra impediu-a de voltar à Europa. Em 1918 voltou a Paris, quando seu salão passou a ser muito prestigiado, não só

entre os brasileiros. Em 1922 decidiu desmanchar seu apartamento e fixar-se em São Paulo.

Arruda Dantas transcreve a descrição da casa da rua Conselheiro Nébias, por ocasião do baile de inauguração em 1889.⁶⁵ Conta que consideravam uma residência decorada com riqueza, mas discreta e sem o peso da ornamentação. No vestibulo havia mosaicos, pinturas decorativas em estilo pompeano e duas tapeçarias de Aubusson, com cena lembrando Watteau. No gabinete estava disposto outro painel de mosaico, retratando uma figura masculina em trajes do século XV. No salão estavam dispostos a cada lado de um grande espelho, medalhões em bronze com relevos. Junto às janelas havia vasos de alabastro e duas esculturas em bronze ladeavam a porta principal. Uma retratava um lenhador com machado e outra era "um busto de mulher petulante, *beauté à la diable*". Na sala de música havia quatro medalhões pintados, próximo ao teto, com retratos de **Carlos Gomes**, **Gounod**, **Verdi** e **Wagner**. Na sala de jantar estavam dispostas tapeçarias e pratos pintados de porcelana dinamarquesa. As tapeçarias das paredes laterais tinham cenas de pinturas de Watteau e as da parede dos fundos tinham cenas à maneira das festas flamengas de Teniers.

Apesar de ser considerada sóbria, a casa de D. Olívia estava dentro dos padrões do ecletismo do começo do século, reunindo alguns móveis

65. Arruda Dantas. **Dona Olívia**, São Paulo, Sociedade Impressora Pannartz, 1975, p. 11-15.

franceses, outros em estilo renascença, chineses, porta-retratos art nouveau, estampas e retratos convencionais. A coleção anterior a seu envolvimento com o Modernismo abrangia obras de: Bérardier (**Retrato de Antonio Álvares de Almeida Lima**, 1861, ost), Amedée Gérard (**Casamento campestre**, ost), Gagliardini (**Pescador**, ost), Gabriel Ferrier (**Retrato de Ignácio Penteado**, 1903, ost), Paul Chabas (**Retrato de D. Olívia**, 1913, ost), Failluti (**Retrato de D. Olívia a cavalo**, 1916, ost), Eugène Carrière (**Mulher com gato**, pastel sobre papel), Belleuse (**Mulher na praia**, ost), Pedro Alexandrino (**Natureza-morta**, 1910, ost), Zadig (**Cabeça de Maria Penteado**, bronze). Havia gravuras inglesas do século XVII (**The young dutchman** e **The young englishman**) e outra de nome **Maria Antonieta**.

Segundo seus familiares, o retrato assinado por Bérardier foi herança do avô materno, e as pinturas de Chabas, Ferrier e Gérard vieram na bagagem de 1913.

Bettencourt Rodrigues

O médico português Bettencourt Rodrigues foi colecionador de arte e contribuiu para eventos ocorridos na capital. Foi sua a iniciativa de organizar a Exposição Francesa que ocorreu em São Paulo em 1913.

Em 1912 retornou a Portugal, de onde enviava artigos sobre arte que eram publicados nos jornais.⁶⁶ Antes da viagem desmontou sua residência na rua da Liberdade nº 99.⁶⁷ Foram vendidos móveis em mogno e imbuia; espelhos franceses; porcelanas alemãs, francesas, japonesa e chinesas; jardineiras de cobre da Argélia; bandejas da Índia e tapetes "turcos".

Porém, diversos dias antes, os anúncios chamavam a atenção dos interessados para a coleção de arte, que estava distribuída pela casa. Na sala de jantar estavam dois painéis de azulejos portugueses Campinas do Alentejo, uma **Natureza-morta** (ost) assinada por Levy, uma pintura à óleo de Oscar Pereira da Silva e três medalhões de porcelana.

As peças de arte do gabinete eram: **Pôr-do-sol** (ost) de autor não identificado, uma litografia reproduzindo quadro de Shermette, uma reprodução fotográfica assinada **Pacem summa tenent** de Dagnan Bouveret e quatro pequenas esculturas em bronze.

66. "Simbolismo e simbolistas", *O Estado de S. Paulo*, 2/5/1913. "Exposição de pinturas em Lisboa", *idem*, 16/6/1913 e "Arte francesa", *idem*, 2/10/1913.

67. *O Estado de S. Paulo*, 16/11/1912. Como curiosidade: sua adega continha quatorze caixas fechadas de vinho português, seis caixas de champanhe francesa, oito caixas de vinhos franceses e cinco sacas de café.

A sala de costura ostentava **Cabeça de velho** (ost), **Ilha da Madeira** (aquarela) e **Tijuca** (aquarela), todos sem identificação de autor, e um **Caramujo** em faiança de Bordallo Pinheiro.

As paredes dos dormitórios ostentavam estampas com temas religiosos e paisagens. No dormitório principal havia uma cópia a óleo da **Madona da cadeira** de Rafael, adquirida na Itália.

No consultório havia a heliografia reproduzindo **Aldeia do Minho** de Biel, quatro águas-fortes **Cabeças de criança**, a gravura **Retour de Belissaire dans sa famille**, a gravura **Casa de doidos** de Karelback, óleos de De Servi (**Paisagem e Estábulo**), **Camponesa rezando** (ost) de Arthur Loureiro e a fotominiatura **A árvore das lágrimas do Ipiranga**.

A saleta apresentava as gravuras **Serenata da Andaluzia**, **O professor de catecismo**, **Hermínia e Tancredo**, o bronze **Músico**, duas pinturas de Mario Villares Barbosa (**Vaso de flores**, ost; **Arredores de São Paulo**, ost) e duas paisagens do italiano Pellegrini.

A maior parte das obras estava na sala de visitas. As pinturas eram de Mário Villares Barbosa (**Velha bretã**, **Volta do mercado** e **Modelo**), Oscar Pereira da Silva (**Bordando**), Ferrigno (**Crioula**, **Rancho de trabalho** e **Paisagem**), Antonio Parreiras (**Paisagem**), Rodrigo Soares (**Repouso da avó** e **Caboclinha**), Weingartner (**Feira de Viana do Castelo**, miniatura), do espanhol Columbano (**Caldeireiro**), Parede (**Cabeça de espanhola**), do português Calhardo (**Alces**), Arthur Loureiro (**Ponte de Lima**), Arthur Ribeiro (**A foz do Ouro**, aquarela), Caplé

(**Chulo tocando viola**), Cambon (**Busto de mulher**, aquarela), E. Galli (**Cabeça de Italiana**), E. Gratta (**Cabeça de napolitano**), Cilibaldi (**Marinha veneziana**), Tratarolla (**Veneza**, aquarela). Havia ainda uma água-forte de autoria de Rodolph Bolinger (**Avant la lettre**) e o bronze **Gloire à la Science** de Lavasseur. Entre as obras "artísticas" havia dois bustos sem assinatura, duas estatuetas em biscuit (**Arado e Carro**) e uma lamparina etrusca.

Garcia Redondo

O falecimento de Manuel Ferreira Garcia Redondo em outubro de 1916 determinou que a Revista do Brasil publicasse uma homenagem em seu número seguinte.⁶⁸ Apresenta-o como engenheiro, escritor e apaixonado por arte. Descreve-o como jornalista de prosa suave e bem humorada, o que lhe valeu o ingresso na Academia de Letras.

Foi professor da Escola Politécnica desde sua fundação em 1893. Participou de diversos eventos ligados à vida cultural da cidade, entre eles a fundação da Pinacoteca, a organização da homenagem a Almeida Júnior de 1900 e da Exposição Francesa de 1913.

Em 1906 colocou em leilão os objetos de sua casa no Largo do Arouche nº 100, em função de um período de longa permanência na Europa.⁶⁹

68. *Revista do Brasil*, set-dez 1916, ano I, vol III, p. 209.

69. *O Estado de S. Paulo*, 2/5/1906.

Foram oferecidos ao público a mobília estilo Luís XVI, os dunquerquees japoneses, os espelhos de cristal e os *guéridons* de noqueira, assim como medalhões de bronze, algumas estampas e pinturas a óleo.

Em relação aos medalhões e estampas não há mais informações. Quanto às pinturas o anúncio coloca que entre outros havia obras de: Oscar Pereira da Silva, César Formenti, Berta Worms, Antonio Parreiras, Castagneto, Almeida Júnior, Matta, Feitosa Filho, Carlos Reis, Ferrigno, E. Muñoz, Borrego, Bernils, L. Caron, Ponlet, Tronck e Henri de Binle.

A ausência no catálogo de D. Cerás de Bazan de Almeida Júnior, que participou da mostra-homenagem ao artista, leva a crer que possuía outras obras que não foram vendidas na ocasião.

Carlos de Campos

O sr. Carlos de Campos (1866–1927) foi outro ex-aluno da Faculdade de Direito, residente na Avenida Paulista e apreciador de arte. Foi republicano e abolicionista, depois deputado estadual, Secretário da Justiça e Presidente do Estado de S. Paulo (1924).

Dirigiu o **Correio Paulistano**, era também compositor e musicólogo, e nos anos 20 freqüentou o chá das terças-feiras na casa de D. Olívia.

Visitante assíduo de exposições de arte, a imprensa registrou quando comprou obras de Luiz Massiera (**Magdalena**), De Corsi (**Imacolatella**),

do Cav. D'Amelio e de Torquato Bassi (**Caminho do Campo e Interior de um quintal**).⁷⁰

Em 1914 publicou um anúncio onde oferecia em leilão os objetos de sua casa, com a justificativa de que havia comprado novo mobiliário.⁷¹

Foram postas em leilão as noventa caixas de vinhos, móveis, utensílios e obras de arte.

Havia pinturas de Castagneto (**Couraçado, Pôr-do-sol**), Modesto Brocos (**Soldado**, aquarela), Parreiras (**Tijuca**), Estevam Silva (**Mangas**), Henrique Bernardelli (**O bandeirante**), Ferrigno (**Cozinha da roça**), Roberto Mendes (**Luar, Outeirinhos**), Torquato Bassi (**Paisagem e Bosque da Saúde**), Almeida Júnior (**A louca**, aquarela, **Guarujá, Cabeça**), Benedito Calixto (**História de São Vicente. 1830 e História de São Vicente. 1900**), Oscar Pereira da Silva (**Mendigo e Camarões**), De Servi (**Paisagem, Paisagem e Bretanha**), Pedro Alexandrino (**Cebola, Repolho**), Júlio Gavronski (**Salto de Pirapora**), Bertoni (**Cebolas, Bananas, Nabos e Marinha**), Roeda (**Marinha**, quatro, **Boqueirão e Paisagem**), Aurain (**Marinha**), Alfaya (**Mancha**), Ducci (**Cabeça**). Foram leiloadas as gravuras **Direito Moderno** e **F. Liszt**, e os bronzes **Espanhola, Napoleão, La mutualité par l'industrie et le travail, A indústria, A torrente e Galanteio**.

70. O Estado de S. Paulo, 19/1/12, 2/5/1912, 16/6/1912 e 12/11/1912.

71. O Estado de S. Paulo. 12/10/1914.

Sampaio Vianna

João Maurício Sampaio Vianna fazia parte do pequeno grupo que tomava a iniciativa para a promoção de atividades culturais na cidade. Foi um dos fundadores da Pinacoteca do Estado e integrou comissões organizadoras de exposições como a homenagem a Almeida Júnior em 1900 e a I Exposição Brasileira de Belas Artes.

A maioria das obras da coleção eram de autoria de Almeida Júnior, a saber: **Rochedo de Toulon** (ost), **Sátiro** (ost), **Estudo de cabeça**, 1893, **Água parada. Estudo para pescador de Indaiatuba**, 1896 (ost), **Salto de Piracicaba**, 1894 (ost), e **Um tanque. Indaiatuba**, 1894 (ost).

Encomendou ao pintor ituano cópias reduzidas de duas de suas pinturas de temática caipira: **Amolação interrompida** e **Caipira picando fumo**.⁷²

Colecionador e artista eram amigos pessoais. Almeida Júnior presenteou a sra. Julieta Sampaio Vianna com a pintura **Trecho do Tietê** e uma versão de **O Garoto** (ost) datada de 1886. Segundo M. Cecília Lourenço, ofereceu à esposa de Sampaio Vianna uma versão de **Recado difícil** datada de 5 de outubro, dia e mês do aniversário dela.⁷³

72. Arquivo Pinacoteca do Estado.

73. Maria Cecília França Lourenço. **Reverendo Almeida Júnior**. Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1980.

Freqüentador de mostras de arte do período, seu nome aparece como comprador das seguintes obras: **Neve no Bois de Boulogne**, 1911 (ost) de Lucílio de Albuquerque, **Mercato di Napoli**, 1911 (ost), **Vista de Florença** (ost) de Ferrigno, **Cena doméstica** de Dario Villares Barbosa e **Chácara Velha**, 1911 (ost) de Torquato Bassi.

Embora não haja indicação de títulos, consta que possuía uma pintura de Oscar Pereira da Silva de 1905 e outra de Ferrigno do mesmo ano.

Galeno Martins

A coleção de Galeno Martins de Almeida é usualmente relacionada como do Rio de Janeiro. Seu nome aparece no leilão do espólio de Almeida Júnior como comprador de **Cena de Paris** e de uma versão de **Caipiras negaceando**.

Segundo as notas de exposições, as seguintes obras faziam parte de sua coleção: **Oferendas ao deus Pan** de Pedro Weingartner, **Depois do baile** de Rodolfo Amoedo, **Friburgo** de J. Burgo, **Paisagem** de Fernandez Machado, **Peret**, **No Scoff** e **Crepúsculo do Porto** do português Souza Pinto, **Chegada das barcas de sardinha** de Ernesto Valls, **Casa abandonada** de Benedito Calixto e uma pintura do argentino José Serra.

José Cunha Freire

De acordo com os registros da imprensa, José Cunha Freire foi comprador assíduo nas exposições realizadas em São Paulo entre 1912 e 1919.

Faziam parte de sua coleção obras adquiridas em exposições dos seguintes artistas: Clodomiro Amazonas (**Crepúsculo em Santos**), Umberto Della Latta (**Sol de inverno, Tarde triste, Dia de sol em Higienópolis, O Jaraguá**), Beatriz Pompeu de Camargo, Dario Villares Barbosa (**Maria vai à fonte**), Franciscovitch (**Crepúsculo**), César Formenti (**Mangue, ost e Os inseparáveis**, aquarela), Chambelland (**Golpe de Sol**), Carlos Oswald (**Barca em concerto, Lâmpada verde, Lâmpada vermelha, Mangueiras, Minha irmã e o ganso**), Túlio Mugnaini (**Estudo de cabeça, Montanhas do Val Cacina**), Ferdinando Júnior (**Samburá e maçãs**), Bassi (**Estação da Luz**), Edgard Parreiras (**Manhã brumosa**), A. Rocco (**Burrinho**), Norfini (**Rio Tietê**).

Conde de Lara

A família de Antonio de Lara tinha fazendas de café há gerações. Proprietário de casa comissária de café e de muitos imóveis, o conde era considerado dono do Triângulo.⁷⁴

Apesar de visitar Paris com freqüência, lá não convivia com franceses. Freqüentador de bons hotéis, absorveu o gosto pelo tipo de ambientação

74. Depoimento da sra. Margarida Lara.

que apresentavam. Em uma das viagens, trouxe mobília de sala de visitas, dourada com estofamento em *gobelin*, comprada no Grand Magasin du Louvre. Conservou algumas peças que estavam há tempo com a família, como uma mesa manuelina que pertencera à Marquesa de Santos e enviou o antigo mobiliário para a casa da fazenda. Sua sala de jantar e dormitórios eram guarnecidos com móveis feitos no Liceu.

Conheceu trabalhos de François Clouet, que apesar de ser seu pintor preferido, tinha características muito diversas das obras de sua coleção.

Homem rico e viajado, conservava certos hábitos de fazendeiro. Em sua casa havia serviços de porcelana de Sèvres e Limoges, cristais Baccarat, talheres de prata inglesa e tapetes orientais antigos de grandes dimensões. O conteúdo da rouparia, em linho bordado, era italiano e francês. Mas sua casa da Avenida Ipiranga não era cercada por um parque ou jardim. Ficava em meio a uma espécie de quintal com passeios em terra batida. Os canteiros com árvores frutíferas e roseiras eram limitados por tijolos caprichosamente dispostos.

Na sala de visitas havia algumas poucas peças assinadas por Lalique. Os bronzes eram de médio porte configurando cenas narrativas e alguns deles apresentavam figuras femininas com linhas art nouveau. Nas paredes havia medalhões em prata portuguesa com relevos apresentando padrões decorativos e paisagens.

A maioria das pinturas de sua coleção era composta por obras de italianos da passagem do século, adquiridos em viagens. Outro conjunto

bastante numeroso era constituído por trabalhos de pintores italianos da passagem do século e por cópias de pinturas famosas, realizadas por copistas de renome. Possuía réplicas de Tiziano e de Guido Reni. Não sobreviveram outras indicações sobre as obras de italianos a não ser a que aponta a presença de que a maioria retratava a figura humana. Indicam também que temas sacros e cenas com cardeais eram apreciadas.

Em sua coleção havia duas paisagens do pintor francês Félix Ziem (**Bósforo**, ost e **Veneza**, ost). Em ambas o traço mais característico é o uso de tonalidades amareladas e cinzentas, nublando os contornos das formas para criar atmosfera de mistério.

Das três pinturas de figura humana de autoria de Almeida Júnior, as únicas possíveis de sere localizadas são **Negro pitando** (ost), atualmente na coleção da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, e **Retrato de D. Francisca**, 1902 (ost) de Ernst Papf.

A coleção continha duas paisagens do Guarujá de Benedito Calixto, **Maré vazante** de Paulo do Valle Júnior e **A tarde na restinga** e Edgard Parreiras. De autoria de Oscar Pereira da Silva tinha **Lição de música**, 1901 (ost) e **Pastor de cabras**. Havia também a natureza-morta **Jabuticabas** de Pedro Alexandrino.

O conde Prates era um dos compradores das exposições paulistanas. Integravam seu conjunto de obras de italianos diversas pinturas adquiridas nas mostras que viajantes organizavam aqui. Havia pinturas

de De Corsi (**Vista de Nápoles**), Michelle Cascella (**Pela madrugada**), Tommaso Cascella (**Casal de perus**), Amisani (**Festa de família, Testina di bimba, Apassionata e Capriccio**).

Como nos demais acervos da época, o conde tinha um núcleo de pintura espanhola com obras de Luiz Graner (**Uma hora feliz, Porto de Málaga, Efeitos de lua, Teresópolis e Efeito de lua. Barbados**), Augustin Salinas (**Lição de guitarra. Sevilha**), Pablo Salinas (**O sermão, O café. Século XVII e Confidência**), Marinez Abades (**A carga**) e Valluerca (**Bebendo no riacho**).

Ramos de Azevedo

As duas presenças constantes nos acontecimentos culturais da cidade no período eram o senador Freitas Valle e Ramos de Azevedo. Se Freitas Valle era o político e o homem de letras empenhado em criar ambiente refinado, Francisco de Paula Ramos de Azevedo se apresentava como o engenheiro influente e dinâmico, capaz de criar uma estrutura empresarial e administrá-la com eficiência.

A atuação de Ramos de Azevedo (1851–1928) como engenheiro é suficiente para atestar seu prestígio. Seu escritório, organizado em 1894,

foi responsável pela maioria dos edifícios públicos e das residências elegantes construídas na época.⁷⁵

Ramos de Azevedo pertencia ao corpo docente da Escola Politécnica desde a sua fundação em 1893. Foi o primeiro vice-diretor e assumiu a direção em 1917. Foi responsável pela criação do curso para formação de engenheiros-arquitetos em 1894.

Dirigiu o Liceu de Artes e Ofícios a partir de 1895 e sua gestão coincidiu com a implementação do ensino das artes aplicadas na instituição e a criação do padrão de excelência dos serviços prestados.

Como empresário criou um estrutura composta de várias organizações ligadas à construção civil, que garantiam a qualidade do serviço de seu escritório e lhes davam suporte financeiro. Eram elas a Casa Ernesto de Castro destinada à importação de material de construção, a Companhia Iniciadora Predial com atribuições de banco de financiamento imobiliário, a Companhia Cerâmica de Vila Prudente, a Companhia Suburbana

75. Os seguintes edifícios públicos foram construídos pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo: Escola Politécnica, Escola de Odontologia e Farmácia, Secretaria da Fazenda, Secretaria da Agricultura e Repartição de Polícia, Liceu de Artes e Ofícios, Hospital do Juquerí, Teatro Municipal, Palácio das Indústrias, Penitenciária, Correios e Telégrafos. Entre outras, as seguintes residências foram de sua autoria: Ignácio Penteado, Barbosa de Oliveira, Morais Barros, Mello e Oliveira, Azevedo Marques, Junqueira Neto, Jayme Loureiro, Horácio Espíndola, Alexandre Siciliano.

Central destinada a lotear terrenos situados no Butantã e em Osasco; e a Serraria Central.

Cabe notar que o Liceu se encaixava com perfeição neste esquema por formar mão de obra capacitada para o trabalho em suas obras.

Ramos de Azevedo era assíduo na organização dos eventos ligados às artes plásticas nas duas primeiras décadas. Aparece nas comissões executivas da Exposição de Belas Artes de 1902, da Exposição Brasileira de Belas Artes de 1911 e em sua versão do ano seguinte, nas exposições francesas de 1913 e 1919. Foi um dos co-fundadores da Pinacoteca do Estado em 1905 e integrou a primeira diretoria.

Presença constante nas exposições de arte, era também um comprador entusiasmado. As crônicas do período apontam-no como tendo adquirido obras de Paulo Forza, Torquato Bassi (Marinha), J. F. Machado (Paisagem), Baptista da Costa (Westfália e Petrópolis), Carlos Oswald (Bois descansando, gravura), Dario Villares Barbosa (Modesta) e Dario Villares Barbosa (Rua de Montmartre), Enrico Vio (Velha figueira e Icarahy), Norfini (Pátio espanhol) e A. Rocco (Caminho de Sorrento e Pombinhos).

Ampliou sua coleção nas exposições de viajantes, comprando obras de Allegre (Veneza), Fabricatore (Mareggiata e Canal de Chioggia), De Corsi (Effetto di luce e Mareggiata), Cav. D'Amélio (Pompéia, aquarela), Giuseppe Cavaliere (Um quarto de cabrito e Recanto da

praia de São Vicente), H. Broa (**Paisagem**), A. Mancini (**Paesaggio e Nel Bosco**) e uma água-forte de P. Ghignone.

Sua coleção abrangia também obras provenientes das mostras espanholas. Era constituída de pinturas de José Navarro (**Mercado árabe**, aquarela), José Morillo (**Cena de caça**), Martinez Mendes (**No porto**), José Pinello (**Ribeira**), Pablo Salinas (**Bultero**), Augustin Salinas (**Aves, Crepúsculo**), J. Gimenez Martim (**Porta de Ávila**) e G. Gomes Gil (**Pôr-do-sol. Marinha**).

Estas são os registros que sobreviveram. A coleção reunida em sua casa da rua Pirapitingüi nº 22 abrangia outros itens que se dispersaram.⁷⁶

Na verdade Ramos de Azevedo foi um formador de coleções.⁷⁷ Gostava de arte e tinha amigos artistas. Convivia com professores do Liceu e da Politécnica, seus muitos sócios eram personalidades importantes na vida

76. Grande parte da coleção Ramos de Azevedo foi herdada por seu neto Ernesto de Castro, proprietário da Casa das Rosas na Avenida Paulista. A dispersão final da coleção ocorreu com a venda paulatina das obras após o falecimento de Ernesto de Castro, sem que nenhum registro fosse feito do conjunto.

77. Antonio Parreiras narra um episódio significativo da atuação de Ramos de Azevedo. Conta que tencionava construir uma casa em Niterói, mas o dinheiro era suficiente apenas para pagar o terreno. Então organizou uma mostra em São Paulo, esperando levantar mais fundos. O engenheiro projetou a residência e providenciou compradores para as obras de forma a viabilizar a construção.

cultural, econômica e política da cidade. Incentivava seus amigos a colecionarem e dependendo de um pedido seu, uma mostra poderia tornar-se um sucesso.⁷⁸

Ricardo Severo

O engenheiro português Ricardo Severo foi colaborador próximo a Ramos de Azevedo, tanto no escritório como no Liceu de Artes e Ofícios. Sua coleção contava com obras de Georgina e Lucílio de Albuquerque, Torquato Bassi, Enrico Vio, dos irmãos Villares Barbosa, de Colomb, do português Souza Pinto e dos espanhóis Casanova, Más y Fondevilla, A. Gomes, Gomar, J. Gimenez e Augustin Salinas.

Jorge Krug

O engenheiro Jorge Krug (1860–1919) foi por certo tempo colaborador próximo de Ramos de Azevedo e sempre mantiveram relações cordiais.

78. Muitos dos nomes dos freqüentadores de exposições de arte, eram próximos de Ramos de Azevedo. Eram sócios em seus diversos empreendimentos: Carlos de Campos, José Puglisi Carbone, Emílio Falchi, Amaldo Vieira de Carvalho, José Paulino Nogueira. Colaboraram em seu escritório: Cláudio Rossi, Domiziano Rossi, Jorge Krug, Ricardo Severo, Max Hell. Garcia Redondo era professor na Politécnica, e Azevedo Marques, Adolfo Augusto Pinto e Sampaio Vianna pertenciam à mesma diretoria da Pinacoteca.

Freqüentava os eventos que promovia e convivia com pessoas de seu círculo.

Seu interesse pela arte é comprovado pelo incentivo e auxílio financeiro para sua sobrinha Anita Malfatti ir estudar pintura em Berlim.⁷⁹

As notas de arte dos periódicos paulistanos indicam-no como comprador habitual no período compreendido entre 1911 e 1915, várias destas obras ainda encontram-se em poder da família. Nas exposições de pintura espanhola que ocorreram na cidade comprou obras de: Galofre (**Marinha**), Pelayo (**El Escorial**), Sanchez Perrier (**Paisagem de Alcalá**), Augustin Salinas (**Tranqüilidade e Fonte de Esculápio**), Gustavo Gallardo (**Uma sevilhana**), E. Martinez Cubells y Ruis (**Bois de pesca**) e Ernesto Valls (**Banhando-se**).⁸⁰ Possuía obras dos seguintes pintores viajantes: De Corsi (**Vila Veneziana e Brincando na água**), Tommaso Cascella (**A foz**), Nicola Fabricatore (**O companheiro e Onda que se espraia**) e Souza Pinto (**Sur le pont le soir**). Adquiriu também obras de:

79. Marta Rossetti Batista. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo, IBM do Brasil, 1985.

80. Galofre, Pelayo e Sanchez Perrier, **O Estado de S. Paulo**, 8/10/1911; Salinas, *idem*, 12/9/1912; Gallardo, *idem*, 14/1/1913; Cubells y Ruis, *idem*, 31/1/1913; Valls, *idem*, 9/10/1913. As pinturas de Galofre, Cubells y Ruis, Valls e Salinas ainda estão em posse da família.

Monteiro França (**Pêssegos**, ost) e de Angelo Cantu (**Faixa amarela**, aquarela sobre papel).⁸¹

A coleção que reuniu continha gravuras inglesas, uma cópia em bronze do **David** de Verrocchio e uma escultura atribuída a Rodin. Havia ainda pinturas de C. Brancaccio (**Paisagem**, ost), C. Campo (**Vista de cidade camponesa**, osm), de A. A. Desrel (**Figura masculina**, 1892, osm), de Pinello (**Namorados**, ost) e Angelo Cantu (**Retrato de Jorge Krug e Retrato de D. Maria**).

Consta que na exposição de Segall de 1913 adquiriu o nº 21 do catálogo, um desenho intitulado **Mendigo russo**.⁸²

A obra mais apreciada do conjunto era a pintura de Cubells y Ruis **Bois de Pesca**, que ocupava lugar de honra na parede da sala de jantar de sua residência na rua Aracaju nº 4. Por sua vez o desenho de Manet, retratando uma figura masculina de paletó e óculos, ficava longe das vistas, guardado em uma pasta.⁸³

Alfredo Pujol

81. De Corsi, **O Estado de S. Paulo**, 2/5/1912 e 14/5/1912; Monteiro França, *idem*, 18/6/1912; Souza Pinto, *idem*, 22/12/1912; Cascella, *idem*, 16/4/1913; Fabricatore, *idem*, 16/5/1913; Cantu, *idem*, 21/6/1913.

82. Lasar Segall. **A exposição de 1913**. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1988, p. 37.

83. Depoimento das sras. Lilian e Beth Malfatti no dia 25/4/1990.

No período estudado o nome de Alfredo Pujol aparece ligado ao Liceu, ao curso que ministrou na Sociedade de Cultura Artística sobre Machado de Assis em 1916, e pelas conferências que realizou no ano seguinte e pelo ingresso na Academia Brasileira de Letras em 1919.

Sua presença em mostras de artes foi registrada desde 1906, com aquisições de obras de Ferrigno, Dario Villares Barbosa, Graner, Michelle Cascella, Souza Pinto, Pablo Salinas, Fabricatore, De Corsi e dos franceses Ziem e Benner. Segundo depoimentos de sua sobrinha, sra. Colette Pujol, casou-se com uma francesa e nas diversas visitas à França adquiria obras de pintores lá atuantes. Há informações de que possuía uma paisagem de Sisley, embora a autenticidade não tenha sido confirmada. Seu irmão Hipólito também reuniu diversas pinturas.

Vila Puglisi

A sra. Zina Puglisi participava das campanhas promovidas pela colônia italiana em prol da Cruz Vermelha e do Hospital Umberto I e era uma apreciadora das artes.

Seu marido o Comendador Nicola Puglisi Carbone fundara o Moinho Santista, a Companhia City de Santos, a Companhia dos Armazéns Gerais e o Grand Hotel do Guarujá.

A Vila Puglisi aparece em um álbum comemorativo dos italianos residentes na cidade. É descrita como a única "na América do Sul que

deveria ser aberta, como cada museu, à admiração de todos que sentem vivo amor pela arte".⁸⁴

O casal visitava as mostras do período e exceção feita às pinturas do espanhol Ribs Prats (**Saída da lua e Velho olival**), adquiria obras de artistas italianos. Possuíam obras de Tommaso Cascella (**Pinheiros marinhos**), Fabricatore (**Manhã enevoadas**), De Corsi (**Ao descambar da lua**), Petrilli (**Testa di fanciullo**), Benjamin Parlagreco (**Passagem e Ao sol**), Enrico Vio (**Canal de Aggesente e Casebre abandonado**), A. Rocco (**Pescando, Reflexos. Amalfi, Barcos ao sol, Costumes da aldeia, Um canto da mangueira e Pensando**), Norfini (**Templo de Palas, Crepúsculo e Villa D'Este**), Matteo Chiaratto (**Barcas de pesca, Jardim de Parma e Largo do Jardim de Parma**), Umberto Della Latta (**Cortiço e Vasto horizonte**), Menotti Della Latta (**Pessegueiro em flor**), Luotini (**Impressão da guerra**) e uma pintura de Anna Gelli.

Vila Pinotti Gamba

A Vila Pinotti Gamba na avenida Paulista também era mencionada como exemplo de bom-gosto em relação às obras de arte que abrigava.⁸⁵ A sra. Maria Pinotti Gamba teve seu retrato feito por Angelo Cantu e adquiria obras nas mostras realizadas pelo compatriotas De Corsi

84. *Gli Italiani nel Brasile...* São Paulo, 1922, p. 189-205.

85. *Gli Italiani nel Brasile...* p. 170.

(Nápoles e Rosal), Amisani (Lisette), Petrilli (Via del passione), Enrico Vio (Tranqüilidade) e Rocco (Divagação).

Outros colecionadores

Há registros esporádicos de compras de Renata e Fábio Prado, que mais tarde reuniram à coleção, hoje parte da Fundação Crespi-Prado. No período, as preferências da senhora Renata, conforme a lista de suas aquisições, recaíam sobre obras de pintores italianos. Outros membros da família Prado também visitavam exposições. Cássio Prado encomendou a Augustin Salinas seu retrato e o de sua esposa. Além de Vacilação de Salinas adquiriu obras de De Corsi, Voltolino e Trajano Vaz. Antonio Prado Júnior encomendou a Oscar Pereira da Silva o restauro de Aurora de Almeida Júnior e uma pintura com o nome de **Poesia** para fazer par com a mesma. Nas exposições da segunda década do século, adquiriu obras de J. Carlos, do argentino Serra e de Roberto Mendes.

São poucas as notícias de aquisições da família Penteado. São restritas a uma paisagem de Augustin Salinas e a um retrato feito por Amisani. Quanto a Armando Penteado foi encontrada apenas uma compra da pintura de Oscar Pereira da Silva, **Tropa no rancho**. A maior parte de sua polêmica coleção, hoje parte da fundação que traz seu nome, foi adquirida quando residiu na Europa, entre 1920 e 1930.

Outros apreciadores de pinturas que com freqüência adquiriam obras eram Otto Weisflog, Breno Muniz de Souza, Altino Arantes, Raul Briquet, Pádua Salles, Comendador Leôncio Gurgel, o médico Synésio Rangel

Pestana, o industrial Jorge Street, Henrique Vanhorden e o arquiteto Victor Dubugras.

O conde Guilherme Prates adquiria obras para sua coleção particular, para o Automóvel Club e para a Sociedade Hípica Paulista, associações que presidiu. O coronel Claro Liberato de Macedo, seu sócio em vários empreendimentos, era apreciador da pintura dos espanhóis J. Jimenez, Luis Massiera, Garcia Ramos e Luiz Graner, dos italianos De Corsi, Fabricatore e da realizada por Alípio Dutra, conforme atestam suas aquisições.

Outros italianos eram reverenciados pelo seu apreço à pintura e seus nomes também eram freqüentes nas compras das exposições. Eram eles: sra. Marina Crespi, o conde Francisco Matarazzo, conde Alexandre Siciliano e o sr. Eunibaldo Siciliano, que mais tarde reuniu uma coleção preciosa.

Apesar de terem atuação geralmente associada ao Modernismo, observa-se que Gelásio Pimenta, René Thiollier e Paulo Prado participavam da organização de eventos, eram assíduos às exposições e pertenciam ao grupo dos compradores de obras de arte.

Conclusão

Os recursos advindos do cultivo e comercialização do café determinaram a modernização da cidade de São Paulo e a formação do ambiente artístico. O estabelecimento do hábito de colecionar obras de arte surgiu como parte da constituição do meio artístico e estimulou seu desenvolvimento. As características provincianas desse meio já eram plenamente reconhecidas pelos habitantes da cidade, mas sem dúvida configuravam uma situação bastante diversa da apresentada antes da última década do século XIX.

O fato de a cidade contar com pouco apoio oficial para promoção de eventos relacionados às artes plásticas deixou a particulares a iniciativa pela promoção de tais atividades. Os paulistas assumiram tal responsabilidade e desempenharam sua função. O surgimento de um público comprador em São Paulo chegou ao ponto de ser considerado importante para os pintores do Rio de Janeiro, conforme narrativa de Antonio Parreiras. A imprensa esperava que os paulistanos desempenhassem papel semelhante ao dos colecionadores americanos, cujas aquisições tanto noticiavam. Em carta ao pintor espanhol José Pinello publicada por *O Estado de S. Paulo* em 20 de outubro de 1911, Rodolfo Bernardelli afirmava que já era "hora dos paulistas serem nossos ianques".

Apesar da atribuição, a postura de paulistas e americanos era totalmente diversa, no que se refere aos padrões estéticos acolhidos, aos motivos,

ao modo de organização do acervo, à aceitação das propostas das vanguardas e às somas despendidas. Essa questão merece ser estudada em um momento futuro com maior atenção.

Fala-se hoje nas obras de arte reunidas pelos barões do café na passagem do século. A pesquisa demonstrou que colecionar obras de arte em São Paulo era um hábito urbano, praticado por pessoas com funções ligadas à vida citadina, possibilitada pelo progresso que em última análise veio com o café. Embora diversos colecionadores também se dedicassem à agropecuária, todos desempenhavam atividades na cidade. Eram políticos, engenheiros, advogados, dentistas, comerciantes e industriais.

O levantamento diário dos periódicos da época demonstrou que, além dos grandes colecionadores, também o paulistano médio convivia em sua casa com obras de arte. Através dele verifica-se que as coleções particulares do período em São Paulo, tinham como função principal tornar o ambiente doméstico adequado para os padrões de então. Proprietários de grandes e pequenas coleções, obedecendo à lógica que move o impulso de reunir objetos, tal como foi descrito no primeiro capítulo desta dissertação, buscavam criar um ambiente agradável e significativo, dado que as obras de arte além de demandar apreciação, desempenham funções simbólicas. A principal delas, conforme analisou-se aqui, é fornecer a aura de civilização. Note-se que este objetivo coaduna-se perfeitamente com o espírito de uma comunidade como a

paulistana, ansiosa naquele momento, como se viu, em demonstrar sua emancipação intelectual e econômica.

A constatação dessa ansiedade serve para indicar as especificidades da nossa burguesia de então. Se por um lado ela tinha acesso aos últimos feitos artísticos irrompidos na longínqua e sonhada Europa – muito embora as informações que por aqui aportavam nos jornais acerca do Cubismo e Futurismo distorciam-nos consideravelmente –, por outro o que a burguesia mais desejava era confundir-se com os valores propalados pela sua congênere européia: a pintura realista burguesa, a estética *pompier*. Aliás, não era por outro motivo que o bairro paulistano tradicional, até pouco tempo o único reduto da nossa elite, atendia pelo revelador e paradisíaco nome de Campos Elíseos.

Bibliografia

Livros

ABEL, Ulf. **The Grace and Philip Sandblom collection**. Stockholm, Nationalmuseum, 1981.

ADORNO, W. **Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad**. Barcelona, Ariel, 1962.

ÁLBUM DAS CONSTRUÇÕES DE RAMOS DE AZEVEDO. São Paulo, s/d.

ALVIM, Zuleika; PEIRÃO, Solange. **MAPPIN**. São Paulo, Ex-Libris, 1985.

ALSOP, Joseph. **The rare art traditions. The history of collecting and its linked phenomena wherever these have appeared**. New York, The Princeton University Press/ Harper & Row, 1982.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico; entre a feijoada e o X burger (1961-1981)**. São Paulo, Nobel, 1983.

_____. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo, Martins, 1968.

_____. **Tarsila. Sua obra e seu tempo**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

AMERICANO, Jorge. **São Paulo nesse tempo.** São Paulo, Melhoramentos, 1962.

ANDRADE, Mário. **Aspectos das artes plásticas no Brasil.** São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975.

ANDRADE, Oswald. **Obras completas. IX. Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe. Memórias e Confissões – 1890–1919.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

ANGERAMI, Antonio; FONSECA, Domingos. **Guide de L'État de São Paulo, Organisé par l'ordre de son excellence le Docteur Antonio de Pádua Salles, Secrétaire de L'Agriculture, l'Industrie, du Commerce et des Travaux Publics.** São Paulo, Pocaí & Weiss, 1912.

ARGAN, Giulio Carlo. **El pasado nel presente: el revival en las artes plásticas, la arquitetura, el cine y el teatro.** Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ARIES, Philippe; DUBY, Georges. **De la Renaissance aux Lumières.** Paris, Éditions du Seuil, 1986.

AZEREDO, José Perdigão. **Calouste Gulbekian. Coleccionador.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1979.

AZEVEDO, Aroldo (org). **A cidade de São Paulo. Estudos de geografia urbana. A evolução urbana.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1958.

BALZAC, Honoré de. **Le cousin Pons**. Paris, Librairie General Française, 1983.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo, IBM do Brasil, 1985.

BATISTA, Marta Rossetti et alii. **Brasil: Primeiro tempo modernista. 1917-1919 / Documentos I**. São Paulo, IEB/USP, 1972.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas**. São Paulo, IEB/USP, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosità estetiche. L'arte romantica. Opere postume**. Milano, Bottega di Poesia, 1923.

_____. **Écrits sur l'art**. Paris, 1971.

_____. **The painter of modern life and other essays**. London, Phaidon Press, 1964.

BAUDRILLARD, Jean. **L'échange symbolique et la mort**. Paris. Gallimard, 1976.

_____. **O sistema dos objetos**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. **Pour une critique de l'économie politique du signe**. Paris, Gallimard, 1972.

BEIGUELMAN, Paula. **Os companheiros de São Paulo**. São Paulo, Global Editora, 1981.

BINZER, Ina von. **Os meus romanos – alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

BECCARI, Vera D'Horta. **Lasar Segall e o Modernismo Paulista**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do Modernismo**. São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA/USP.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Obras escolhidas II. Rua de mão única**. São Paulo, 1987.

_____. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. **Paris. Capitale du XIX Siècle. Le livre des passages**. Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

BERENSON, Bernard. **The passionate sightseer**. London, Thames & Hudson, 1988.

BERTARELLI, Ernesto, et alii. **Gli italiani nel Brasile. Contributo degli itagliani allo sviluppo ed al progresso di questo paese.** São Paulo, Estabelecimento Graphico Pasquino Coloniale, 1922.

BINNI, Lanfranco; PINNA, Giovanni. **Museo. Storia e funzioni di una machina culturale dal '500 a oggi.** Milano, Aldo Garzanti, 1980.

BONNAURE, Albert. **Livro de ouro do Estado de São Paulo. Relatório industrial, commercial e agrícola.** São Paulo. Typo-Litho Duprat & Co, 1914.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. **La distinction artistique sociale du jugement.** Paris, Les Éditios de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur publique.** Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil.** São Paulo, Editora Limitada, 1942.

BRISOLLA, Carlo Monteiro; FONSECA, Antonio Carlos; IGNÁCIO, Antonio Pereira. **São Paulo e seus homens no Centenário.** São Paulo, Independência Editora, 1922.

BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de 22. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

BROCA, Brito. A vida literária no Brasil. 1900. Rio de Janeiro, MEC/ Serviço de Documentação, sd.

BROCH, Herman. Kitsch, vanguardia y el arte por el arte. Barcelona, Tusquets Ed., 1979.

BRUNO, Hernani da Silva. História e tradições da cidade de São Paulo. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed, 1954.

_____. **O equipamento da casa bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos.** São Paulo, Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo, 1977.

BURCKARDT, Jacob. La cultura del Renacimiento en Itália. Barcelona, Ed. Ibéria, 1959.

CAPRI, Roberto. São Paulo – A "Capital Artística" na Comemoração do Centenário. São Paulo, 1922.

CELEBOVIC, Aleksa. Peinture kitsch ou réalisme bourgeois: L'art pompier dans le monde. Paris, Seghers, 1971.

CENNI, Franco. Italianos no Brasil. São Paulo, Martins, 1975.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850–1919)**. São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 1989.

COOPER, Douglas (ed). **Great private collections**. London, Wundenfeld and Nicholson, 1963.

COSTA, Anyone. **A inquietação das abelhas**. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello e Cia, 1927.

CUMMING, Robert. **Guide Christie's du collectionneur**. Paris, Guind, 1986.

DANON, Diana Dorothea; TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: Belle Époque**. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1974.

DANTAS, Arruda. **Dona Olívia (Olívia Guedes Penteado)**. São Paulo, Sociedade Impressora Pannartz, 1975.

DEAN, W. **A industrialização de São Paulo**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, sd.

DENIS, Pierre. **Le Brésil au XX Siècle**. Paris, Librairie Armand Colin, 1909.

DORFLES, Gillo. **A moda da moda**. Lisboa, Edições 70, 1984.

_____. **El kitsch. Antologia del mal gusto**. Barcelona, Lumen, 1968.

_____. **Las oscilaciones del gusto. El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo.** Barcelona, Lumen, 1974.

DURAND, José Carlos Garcia. **Arte, privilégio e distinção.** São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1989.

DINENSEN, Isak. **Daguerreotypes and other essays.** Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

ELETROPAULO/SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Evolução urbana da cidade de São Paulo. Estruturação de uma cidade industrial: 1872-1945.** São Paulo, ELETROPAULO, 1989.

Estado de São Paulo. **IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo.** Rio de Janeiro, Banco do Brasil, 1954.

ECO, Umberto. **A definição da Arte.** São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1981.

FABRIS, Annateresa (org). **Ecletismo na arquitetura Brasileira.** São Paulo, Nobel/EDUSP, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RONAI, Paulo. **Mar de histórias. Antologia do conto mundial. Vol. 9. Tempo de crise.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

FREITAS, Affonso A. de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo, Monteiro Lobato & Cia Ed, 1911.

FOWLES, Jonh. **The collector**. London, Pan Books, 1973.

GAMWELL, Lynn; WELLS, Richard (ed.). **Sigmund Freud and art. His personal collection of antiquities**. New York/ London, State University of New York/ Freud Museum/ Harry N. Abrams Publishers, 1989.

Gli Italiani nel Brasile. Contributo degli itagliani allo sviluppo ed al progresso di questo paese. São Paulo, 1922.

GUIMARÃES, Laís de Barros Monteiro. **Luz**. Secretaria Municipal de Cultura/ DPH, sd

HASKELL, Francis (org). **Saloni, galleria, musei e loro influenza nello sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX**. Bologna, CIHA, CLUEB, Cooperativa Libreria Universitária, Editrice Bologna, 1979.

HILSDORF, Maria Lúcia. "Jorge José Pinto Vedras. Um Professor Público de Desenho e Pintura na Província de São Paulo." In **História da arte-educação em São Paulo**. São Paulo, AESP, 1986.

HOLZ, Hans Heinz. **De la obra de arte a la mercancia**. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo, Perspectiva. 1980.

HUTTER, Lucy Maffei. **Imigração italiana em São Paulo de 1902 a 1914. O processo imigratório.** São Paulo, IEB/USP, 1986.

Il Brasile e gli italiani. São Paulo, Fanfulla, 1924.

INOCENTI, Thais Ferraz de Barros Pimentel. **Dona Veridiana Valésia da Silva Prado. Uma imagem e seus espelhos.** São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1985.

ISNARD, Guy. **Les Penates de la peinture.** Paris, Flammarion, 1955.

KOSERITZ, Karl von. **Imagens do Brasil.** São Paulo, Livraria Martins/EDUSP, 1972.

KURZ, Otto. **Fakes. A handbook for collectors and students.** London, Faber and Faber Ltda, 1948.

LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria burguesa.** São Paulo, Nobel, 1985.

_____. **Cozinhas, etc – Um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista.** São Paulo, Perspectiva, 1976. LEON, Aurora. **El museo. Teoria, práxis y utopia.** Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1978.

LEONZO, Nancy. **O “Mundo Elegante” de Eduardo Prado.** São Paulo, Tese de Livre Docência. FFLCH/USP, 1989.

LIMA, Jorge Cunha; HUMBERG, Mário Ernesto. **Matarazzo – 100 anos.** São Paulo, CLA Comunicações Ltda, 1982.

Lo Stato di San Paolo nel Quattrenio di S. Ecc. Il Dott. Altino Arantes. 1916–1920. São Paulo, Biblioteca di Propaganda de la Colonia, 1920

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre.** São Paulo, Brasiliense. 14a. edição, 1972.

_____. **Idéas do Géca Tatu.** São Paulo, Ed. da Revista do Brasil, 1919.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Reverendo Almeida Júnior.** São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 1980.

MALRAUX, André. **Les voix du silence.** Paris, Nouvelle Revue Française, 1952.

MARINO, João. **Coleção de arte brasileira.** São Paulo, ed. do autor, 1983.

MAYER, Arno. **A força da tradição.** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Meio século de progresso paulista. São Paulo, Sociedade Paulista Ed, 1938.

McCRACKEN, Grant. **Culture and Mass Consumption. New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities.** Blooming and Indianapolis, 1988.

MILLER, Daniel. **Material culture and mass consumption**. Oxford, Basil Blackwell Ltd, 1987.

MOLES, Abraham. **O kitsch: a arte feliz**. São Paulo, EDUSP/Perspectiva, 1972.

_____. **Teoria dos objetos**. São Paulo, Ed. Ensino, 1975.

MONBERG, Pierre. **Pionniers et planteurs de São Paulo**. Paris, Collins, 1952.

MORSE, Richard. **Formação histórica de São Paulo: de comunidade a metrópole**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

MOTTA, Alves. **A civilização do café (1820–1920)**. São Paulo, Brasiliense, sd.

MULLER, Jeffrey M. **Rubens: the artist as collector**. Princeton, The Princeton University Press, 1989.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento Simbolista no Brasil**. Rio de Janeiro, INL, 1952.

NÓBREGA, José Claudino da. **Memórias de um viajante antiquário**. São Paulo, Raízes, 1984.

OAKENFULL, J. C. **Brazil – A centenary of Independency (1822–1922)**. Friburg, Ed. C. A. Wagnes, 1922.

OBERACKER Jr, Carlos H. **A contribuição teuta à formação da nação brasileira**. Rio de Janeiro, Ed. Presença, 1968.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

OULMONT, Mons. Charles. **Les lunettes de l'amateur d'objets d'art**. Paris, Bernard Granet, Ed. 1926.

PAIVA, Orlando Marques. **O Museu Paulista da Universidade de São Paulo**. São Paulo, Bamco SAFRA, 1984.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

PARREIRAS, Antonio. **História de um pintor contada por ele mesmo. Brasil-França (1881-1926)**. Niterói, Typoigraphia Dias Vasconcellos & Co, 1926.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

PEVSNER, Nicolaus. **Las academias de arte: pasado y presente**. Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

PICAROLLO, Antonio; FINOCCHI, Lino. **O desenvolvimento industrial de São Paulo através da primeira Exposição Municipal**. São Paulo, Pocaí & Co, 1918.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Coleção Museus Brasileiros. Rio de JANEIRO, FUNARTE, 1982.

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento. A dimensão econômica da pintura.** São Paulo, Nobel/EDUSP, 1988.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do segundo reinado.** São Paulo. Livraria Martins, sd.

PRADO Jr, Caio. **História econômica do Brasil.** São Paulo, Brasiliense, 34a. edição, 1986.

PRADO, Maria Cecília Naclério Homem. **Vila Penteado.** São Paulo, FAU/USP/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estdo de São Paulo, 1976.

REITLINGER, Gerald. **The economics of taste. The rise and fall of the picture market. 1760–1960.** New York, Holt, Rinehart and Winstow, 1964.

RHEIMS, Maurice. **La vie étrange des objets: histoire de la curiosité.** Paris, Plon, 1959.

RIBEIRO, Renato Janine. **A sedução e suas máscaras. Ensaio sobre Don Juan.** São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo.** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

-
- ROUJON, Henry. **F. Ziem (1821–1911)**. Paris, Pierre Lafitte et Cie, s/d.
- SAIA, Luis. **Morada paulista**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SAISSELIN, Rémy G. **Bricabracomania. The bourgeois and the bibelot**. London, Thames and Hudson, 1985.
- SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Ema. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- SAMUELS, Ernest. Bernard Berenson. **The making of a connoisseur**. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1981.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**. Campinas/São Paulo, Ed. da UNICAMP/Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura com missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SILVEIRA, J. E. **Ramos de Azevedo e suas atividades**. Ed. Comemorativa do 90º Aniversário de Ramos de Azevedo. São Paulo, 1941.
- SIMPSON, Collin. **Bernard Berenson & Arthur Duveen. Artfull partners**. New York, Macmillan Publishing Co, 1986.
- SINGER, Paul. **A formação da classe operária**. São Paulo/Campinas, Atual/UNICAMP, 1987.
-

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

STOCKING Jr, George W (ed). **Objects and others – Essays on museums and material culture**. The University of Wisconsin Press, 1985.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino**. São Paulo. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1981.

_____. **Pintores paisagistas em São Paulo (1890–1920)**. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1984.

TAUNAY, Affonso d'Éscragnolle. **Pequena história do café no Brasil**. Rio de Janeiro, Depto Nacional do Café, 1945.

TIETZE, Hans. **Genuine and false. Copies, imitations, forgeries**. London, Max Parish & Co. Ltda, 1949.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Álbum ^{iconográfico} iconológico da Avenida Paulista**. São Paulo, Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1987.

SWANSON, Ver G. **Sir Lawrence Alma Tadema. Un peintre victorien, une évocation de l'antiquité**. Paris, Chêne, 1977.

WALLE, Paul. **Au pays de l'or rouge. L'état de São Paulo (Brésil). Ses ressources, ses progrès, son avenir. Étude général économique et descriptive.** Paris, Augustin Challamel, ed, 1921.

WEBER. **França fin-de-siècle.** São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

WOLFF, Janet. **The social production of art.** New York, The New York University Press, 1984.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa. Um estudo econômico das instituições.** São Paulo, Ed. Pioneira, 1965.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZUMTHORR, Paul. **A Holanda no tempo de Rembrandt.** São Paulo, Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1989.

Enciclopédias

BENEZIT, E. **Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.** Paris, Librairie Gruna, 1976.

Familia. 6. Las colecciones. Madrid, Editorial Everest, 1972.

FLEMMING, John & HONOUR, H. **The Penguin dictionary of decorative arts.** Middlesex, Penguin Books, 1979.

HOOK, Philip; POLTIMORE, Mark. **Popular 19th century painting. A dictionary of European genre painters.** Suffolk, Antique Collectors' Club, 1986.

ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia EINAUDI. 1. HISTÓRIA/MEMÓRIA. 3. ARTES – TONAL/ATONAL.** Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

Nosso Século. 1910/1930 – Anos de crise e criação. São Paulo, Abril Cultural, 1981.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Periódicos

A Cigarra. São Paulo, 1916–1920.

“A Residência do Sr. Martinho Prado”. **Panóplia.** São Paulo, Jan, 1917.

“A Villa Kyrial”. **Panóplia.** São Paulo, jun, 1917.

AMARAL, Tarsila. “Freitas Valle”. **Diário de São Paulo.** São Paulo, 24 de março de 1942.

BANDEIRA, Manuel. “Freitas Valle”. **Folha da Manhã.** São Paulo, 26 de fevereiro de 1958.

Correio Paulistano. São Paulo, 1900–1910.

"Les Objets". **Communications**. Paris, Éditions Seuil, n. 13. 1969.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, 1912.

Ilustração Paulista. São Paulo. 1910–1912.

LUCCA Jr, Domingos de. "Jacques D'Avray. O Magnífico Ditador da Villa Kyrial". **Folha da Noite**. São Paulo, 30 de agosto de 1995

O Estado de S. Paulo. São Paulo, 1900–1920.

Mirante das Artes. São Paulo, 1967.

PICCHIA, Menotti del. "Freitas Valle, o Mecenas". **A Gazeta**. São Paulo, 25 de fevereiro de 1958.

Revista do Brasil. São Paulo, 1916.

RIO, João do. "Freitas Valle, o Magnífico". **A Gazeta**. São Paulo, 21 de fevereiro de 1958.

Revista Feminina. São Paulo. 1916–1920.

Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo, 1926. Edição fac-similar, São Paulo, Livraria Ed. Martins Fontes. 1977.

TAUNAY, Affonso d'Escragnole. "Cousas de Tempos Outros". **Panóplia**, São Paulo, julho 1917.

"The Art News 200". **Art News**. vol. 91, n. 1, January 1992.

Catálogos

A Taste for Angels. Napolitan Painting in North America. 1650–1750. New Haven, Yale University Art Gallery. 1987.

Exposição de Pintura e Escultura. Sob os Auspícios do Ministério da Educação e Saúde. Inauguração do Edifício da Sulamérica Terrestre, Marítimos e Acidentes, Companhia de Seguros. Rio de Janeiro. 1949.

Catálogo da Coleção Mindlin. Reunida pelo Dr. E. H. Mindlin. Leilão. Rio de Janeiro, 1941.

Catálogo da Venda da Coleção do Dr. José A. Gonsalves. São Paulo, Janeiro/fevereiro. 1937.

Catálogo do leilão da Coleção do Sr. Bernardino Bastos Dias. Rio de Janeiro. 1927.

Dezenove/Vinte: Uma Virada no Século. Pinacoteca do Estado, São Paulo, novembro, 1986.

Lasar Segall – A Exposição de 1913. Museu Lasar Segall, São Paulo, setembro/novembro, 1988.

Os Precursores. Ciclo de Pintura Brasileira Contemporânea. Museu Lasar Segall, São Paulo, setembro/outubro, 1974.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 1990.

Arquivos

Fundação Armando Álvares Penteado

Fundação Maria Luísa e Oscar Americano ✕

Instituto de Estudos Brasileiros da USP

João Moreira Garcez Filho

Márcia Camargos

Museu da Casa Brasileira

Museu de Arte de São Paulo

Museu Lasar Segall

Museu Paulista

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Entrevistas

Arnaldo Mindlin

Bellah Leite Cordeiro

César Luis Pires de Mello

Colette Pujol

Diran Moustadian

Domingos Giobbi

Eduardo Etzel

Elizabeth Malfatti

Flávia Matarazzo

Florence Tavares da Silva

Giada Misasi

Gilberto Chateaubriand

Ivo da Costa Mesquita

João Marino

João Moreira Garcez Filho

José Claudino da Nóbrega

José Eduardo Macedo Soares

José Mindlin

Ladi Biezus

Lilian Malfatti

Márcia Camargos

Margarida Lara

Maria Inês Mantovani Franco

Maria Matilde Pinto Lacerda

Olavo Queiroz Guimarães

Olívia e Waldyr Prado

Rosa de Castro

Stella Ribeiro dos Santos

Ilustrações



Faint text caption below the illustration, likely describing the building or its location.



- **Residência de Tommaso Bezzi, São Paulo**

Fotografia cedida pela profa. Maria José Elias



- Rodolfo Amoedo. **Figura de mulher**, s/d, desenho, 27 x 40 cm

Coleção Mindlin

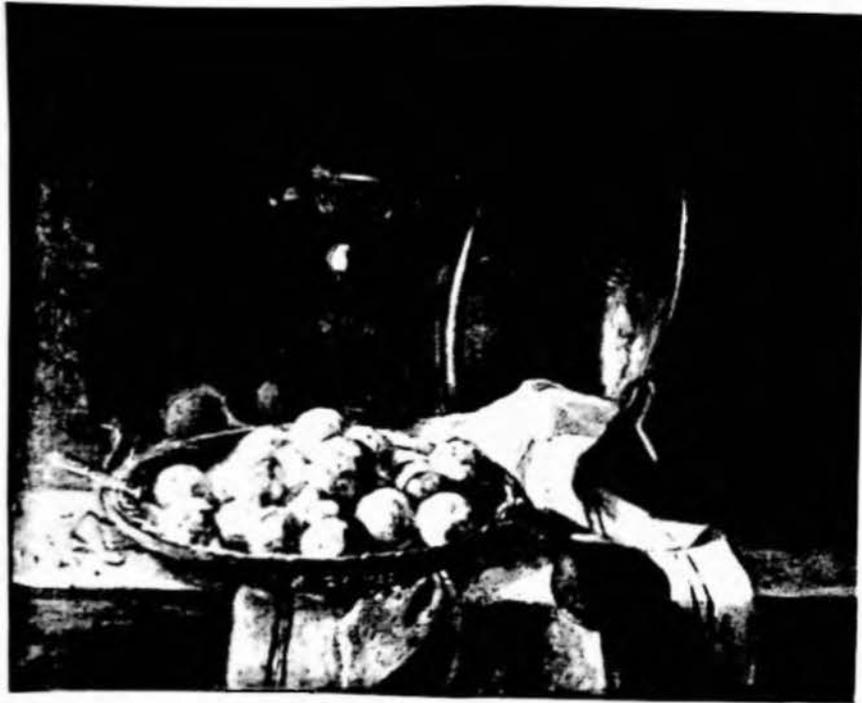


- Vila Kyrial. Sala de visitas
-



- Anônimo. **Aclamação de Amador Bueno**, bico de pena sobre papel, 29 x 32, 5 cm

Coleção Silveira Cintra, hoje na Pinacoteca do Estado



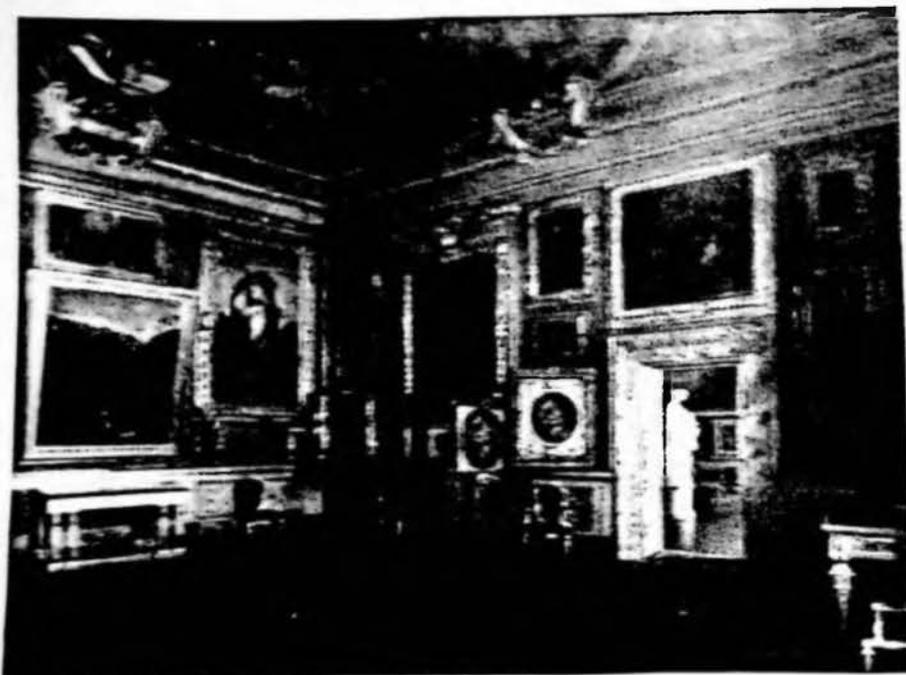
- Pedro Alexandrino. **Laranjas**, ost, 78 x 97 cm

Coleção José Carlos Macedo Soares, hoje com Bellah Leite
Cordeiro



- Oscar Pereira da Silva. **Estudos para painéis da Igreja da Consolação**, ost, três painéis, 79 x 40 cm cada

Coleção José Cássio Macedo Soares.



- Santi Corsi. **Galleria Pitti**, ost, 94 x 125 cm

Coleção Azevedo Marques, hoje na Pinacoteca do Estado



- **Guillemin. Paisagem. Tarde de luz, 1916, ost, 77 x 83 cm**

Coleção Azevedo Marques, hoje na Pinacoteca do Estado



- Paul-Michel Dupuy. **Praia de Biarritz**, 1913, ost, 152 x 380 cm

Coleção Azevedo Marques, hoje na Pinacoteca do Estado



- Rembrandt. **Retrato de Clément de Jonghe**, c1651 água-forte, 20, 5 x 16 cm

Coleção Azevedo Marques, hoje na Pinacoteca do Estado

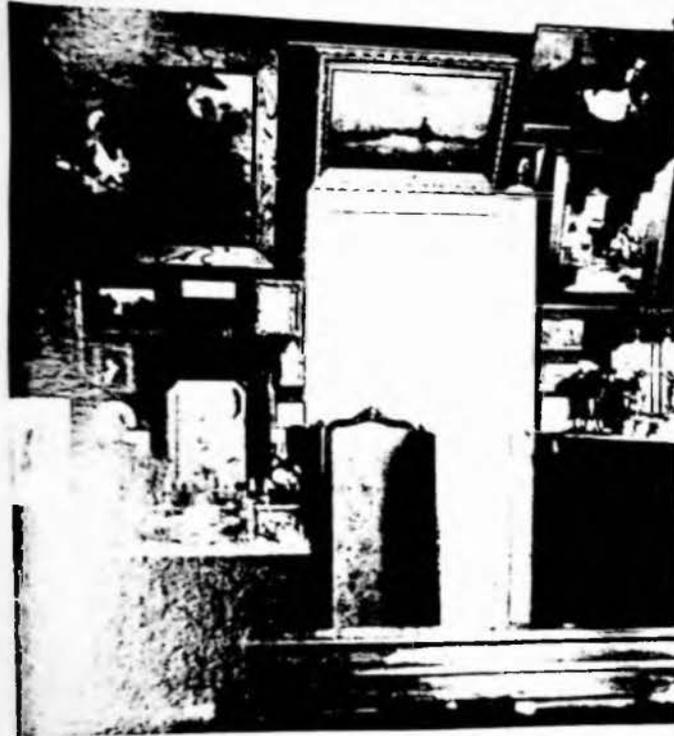


- Lasar Segall. **Menino**, c1923, óleo sobre papelão colado sobre conglomerado, 71 x 51 cm

Coleção Azevedo Marques, hoje na Pinacoteca do Estado



- **Sala de Estar de D. Olívia Penteado**
-



- Vila Kyrial. Galeria
-



- J. de Heem. (atrib). **Natureza-morta**, ost, 59 x 51 cm

Coleção Mindlin
