

A GÊNESE DO CAMPO ARTÍSTICO PAULISTANO: ENTRE VANGUARDA E TRADIÇÃO

Mirian Silva Rossi¹

Introdução

Na passagem do século XIX para o século XX, entre os anos de 1890 a 1920 aproximadamente, a cidade de São Paulo vivenciou um período de profundas e múltiplas transformações, que alteraram significativamente as funções e os espaços da cidade, propiciando novas oportunidades, novos empreendimentos, novos interesses e novas formas de participação.

O surto progressista projetou-se em todos os níveis da sociedade numa reação em cadeia. A cidade viu crescer o número de indústrias, de estabelecimentos comerciais, de praças e jardins, confeitarias e casas de chá, teatros e clubes, que se somam aos primeiros cinematógrafos, às primeiras exposições artísticas e aos primeiros salões privados. A partir daí, uma nova forma de sociabilidade seria engendrada, fazendo nascer uma nova classe jornalística: a do cronista social. Multifacetada por heranças exógenas que se expressavam na diversidade de estilos, etnias e culturas, a cidade de São Paulo experimentou, no período de maior florescimento de sua *Belle Époque*, uma fase de assimilação e absorção de hábitos, costumes, ideias, valores étnicos, éticos e estéticos, que a envolveram em uma metamorfose própria.

Na interseção dessa pluralidade de elementos é possível detectar a emergência de fenômenos ligados às práticas artísticas, que permitem questionar um panorama definido pela historiografia mais antiga, que no geral reitera-se em trabalhos mais recentes, sobretudo, os voltados para o estudo do Modernismo². Com poucas exceções³, esses estudos caracterizam os anos que precedem o movimento modernista como infensos à vitalidade artística, atribuindo à arte produzida no período um caráter utilitarista, com o predomínio de “telas medíocres, feitas quase sempre em série”⁴.

Essas afirmações não encontram consonância frente a um amplo e sistemático

¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora do LEER – Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-Mail: <misrossi@uol.com.br>.

² Ver por exemplo: CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “Andiamo in Merica”*. São Paulo: EDUSP, 2003; BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; ZANINI, Walter. “Arte contemporânea”. In: _____ (org.), *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2; FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1994; AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

³ Notadamente os estudos de Tadeu Chiarelli. Ver: CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995; TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890-1920*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial, 2002.

⁴ AMARAL, *Artes plásticas...*, p. 97; CENNI, *Italianos no Brasil...*, p. 448.

estudo, que resultou na nossa Dissertação de Mestrado⁵. Os dados colhidos na pesquisa trazem claras evidências da presença de um grande número de artistas nacionais e estrangeiros no cenário cultural da época, responsável por um rico acervo, que sobrevive ainda hoje em coleções públicas e particulares.

O texto aqui apresentado, ainda que de forma breve, intenta contribuir para um melhor conhecimento do *campo artístico*⁶ paulistano nas três décadas que antecederam o Movimento Modernista. Na análise do tema e suas inter-relações tangenciamos uma série de variáveis que indicam a formação de uma unidade institucional, que envolve o agente produtor, sua formação artística, as formas de mediação e fruição e as atividades de representação.

O produtor artístico

Nas três primeiras décadas da recém-nascida República, a cidade de São Paulo concentrou um número considerável de artistas, nacionais e estrangeiros, que morando ou visitando a capital por um determinado período, trabalhavam, realizavam exposições individuais e coletivas, expunham as suas obras nas vitrines da cidade, lecionavam, executavam encomendas ou participavam de concursos, de modo a trazer contribuições significativas para a constituição do campo artístico paulistano. Trabalhando com técnicas e estilos diversos, esses artistas formavam um grupo heterogêneo em termos de procedência geográfica, formação artística e consolidação profissional.

TABELA 1
ARTISTAS ATIVOS EM SÃO PAULO ENTRE 1890 E 1920

Procedência	nº	%
Brasil	133	55,2
Itália	61	25,3
Espanha	12	5,0
Portugal	11	4,6
França	8	3,3
Outros países	16	6,6
Totais	241	100,0

Fontes: *O Estado de São Paulo e Correio Paulistano*.

Conforme nossa amostragem (Tabela 1), o total de artistas nacionais (55,2%) supera em 10,4% o número de artistas estrangeiros (44,8%), como podemos observar na tabela acima, com evidente predomínio dos italianos (25,3%).

⁵ ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

⁶ Por *campo artístico* devemos entender um complexo circuito que envolve uma categorização social à parte de um tipo de objeto (a “obra de arte”), de seu produtor, dos mediadores (exposições, instituições expositivas e documentais, *marchands*, antiquários, galerias, mecenas, colecionadores, etc.), das formas convencionais de reprodução (formação artística), da fruição e das atividades de representação (teoria, história, crítica).

Entre os artistas nacionais que se apresentaram na capital no período, destacam-se: Almeida Júnior, Álvaro de Barros, Anita Malfatti, Antonio Diogo da Silva Parreiras, Aurélio de Figueiredo e Melo, Beatriz Pompeu de Camargo, Benedito Calixto, Campos Ayres, Carlos Chambelland, Carlos Oswald, Clodomiro Amazonas, Dakir Parreiras, Dario Villares Barbosa, Di Cavalcanti, Edgard Parreiras, Georgina e Lucílio de Albuquerque, Helios Seelinger, Jorge de Mendonça, Leopoldo e Silva, Mário Villares Barbosa, Marques Campão, Monteiro França, Nicolina Vaz de Assis, Nicota Bayeux, Oscar Pereira da Silva, Paulo do Valle Júnior, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Pedro Alexandrino, Pedro Bruno, Pedro Weingärtner, Roberto Mendes, Trajano Vaz, Túlio Mugnaini, Vicente do Rego Monteiro, Wash Rodrigues, entre muitos outros.

Dos artistas estrangeiros, muitos se fixaram em São Paulo, como a francesa Berthe Worms, o alemão George Fischer Elpons e, mais tarde, o lituano Lasar Segall, que expôs pela primeira vez na capital em março de 1913. Entre os italianos, com sedimentada cultura artística, merecem destaque Alfredo Norfini, Angelo Cantu, Antonio Ferrigno, Antonio Rocco, Beniamino e Salvatore Parlagreco, Carlo De Servi, Enrico Vio, Giulio Starace, Menotti e Umberto Della Latta, Nicolo Petrilli, Pasquale Fosca, Victor Brecheret, Torquato Bassi, Rosalbino Santoro⁷. A porcentagem dos artistas de origem italiana (25,3%) excede a de todos os outros estrangeiros que por aqui passaram ou se estabeleceram (19,5%), o que por si é testemunho da intensidade e do caráter multiforme da participação e integração italiana no País. Sua contribuição não se mede apenas pela quantidade e qualidade das obras deixadas em nossos acervos, mas também pela ação pedagógica dispensada aos jovens artistas nacionais, contribuindo para a afirmação de seu estilo, e para o aperfeiçoamento de seus conhecimentos técnicos.

A constante presença de artistas estrangeiros (44,8%), a grande maioria europeus, que iam e vinham com certa regularidade, traz um importante indício de que a cidade oferecia condições para o comércio artístico. Se assim não fosse, esses artistas que cruzavam longas distâncias, e muitas vezes voltavam nos anos seguintes para exporem as suas obras na capital, não assumiriam um empreendimento de tal monta. Além dos custos da produção e da montagem de uma exposição, contavam-se o armazenamento e transporte da obra, os riscos da travessia, os direitos de alfândega, os custos com hospedagem, alimentação e locomoção. Muitos vinham com a família e dependendo do tempo de permanência, que se estendia por meses ou até anos, executavam encomendas, o que presumia a necessidade de um espaço mínimo que fizesse as vezes de atelier. Entre esses artistas itinerantes, encontram-se Antonio Fernandez Gomez, Augustin e Pablo Salinas, Ernesto Valls, Richard Hall, Gabriel Biessy, Luiz Graner, Nicola De Corsi, Nicola Fabricatore, Ribas Prats, Tomaso e Michele Cascella e Giuseppe Amisani, que manteve um *atelier* no quarto 62, do Hotel Bela Vista, na extinta *Galeria Cristal*, situada entre a Rua 15 de Novembro e a Rua Boa Vista.

⁷ GIOVANNETTI NETO, Bruno Pedro (org.). *Artistas italianos nas praças de São Paulo*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992; MASP – Museu de Arte de São Paulo. *Pintores italianos no Brasil: catálogo de exposição*, São Paulo: Sociarte; Secretaria de Cultura de São Paulo, 1982.

Formação profissional

No campo do ensino e formação artística não existia na capital, nas primeiras décadas da República, uma instituição oficial ou particular com finalidade exclusivamente artística, como a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Por esta razão uma geração de artistas paulistas, entre os quais José Ferraz de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva, foi formada na então Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sob suas mãos e nas de experientes artistas estrangeiros, muitos já consagrados em seus países de origem, se formariam vários artistas que atuaram na capital paulista durante o período estudado, distanciando-se, desta maneira, do ensino oficial ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes.

Além dos cursos dirigidos por esses artistas, parte da formação artística levada a efeito em São Paulo imbricava-se com a formação profissionalizante, mediante o ensino das artes aplicadas à indústria, como no caso da Escola Profissional Masculina do Brás, e com os estudos preparatórios no campo das letras, artes e ciências oferecidos pelo Liceu de Artes e Ofícios.

Entre os primeiros cursos livres que se ocuparam da educação artística (entre 1895 e 1900), encontram-se os de Antonio Carlos Sampaio Peixoto, José Ferraz de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva, Carlo De Servi, Carlos Reis e Berthe Worms.

Com o início da década de 1910 começam a aparecer novos cursos de arte, como os ministrados por Pedro Alexandrino, George Fischer Elpons, Antonio Rocco, Angelo Cantu, Alfredo Norfini, Enrico Vio, César Colasuono, Giuseppe Perissinoto, William Zadig, Rosalbino Santoro, Lorenzo Petrucci, Giulio Starace, Nicola Rollo, Ettore Ximenes e Nicolo Petrilli.

Nessa década surgem também as primeiras iniciativas de implementação de cursos de caráter mais regular, como a *Estudantina de Pintura*, fundada em 1911 por Alfredo Norfini, e a *Escola de Arte Novíssima*, inaugurada em 13 de maio de 1916, pelos pintores Nicolo Petrilli e Antonio Rocco, pelo arquiteto Alberto Sironi e pelo jornalista Antonio Piccarolo, seus diretores. A existência da *Novíssima*, entretanto, seria breve. Em virtude da convocação de Nicolo Petrilli para servir no exército italiano durante a Primeira Guerra Mundial, em janeiro de 1917, Antonio Rocco foi forçado a fechar a escola, e passou a ministrar em sua residência um curso de desenho e pintura destinado a senhoras⁸.

O campo do ensino artístico na capital complementa-se com a criação do Pensionato Artístico, única instituição de caráter oficial, que surge para os novos artistas como uma alternativa às subvenções oferecidas pelo governo federal. Criado em 1892, o Pensionato só ganharia importância substantiva a partir das reformas iniciadas em 1912, principalmente pela presença em seus quadros do senador Freitas Valle, conhecido como colecionador e mecenas, com grande atuação em eventos artísticos que se realizaram na capital, principalmente nas três primeiras décadas do século XX.

A associação dessas diversas instâncias, somada à rápida acumulação de capitais que o Estado vivenciava, tornou o campo artístico paulistano menos

⁸ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1917, p. 04.

dependente de uma instituição central de ensino, subordinada às estruturas de um poder político-econômico, e de uma concepção estética rigidamente dogmática como no Rio de Janeiro, trazendo diversas e importantes consequências para o mercado de arte paulistano.

A obra de arte

Entre as categorias artísticas presentes no mercado de arte paulistano no período estudado, destacam-se a Pintura (em cujo âmbito inclui-se o óleo – meio predominantemente utilizado na produção plástica –, a aquarela, a têmpera, o guache, o pastel, além da gravura e do desenho) e a Escultura que, se comparada à pintura, teve um peso pequeno no mercado de arte paulistano, devido provavelmente à natureza da sua matéria prima, à especialidade do trabalho e ao perfil dos seus comitentes. Em 1912 a crítica de arte salientava que “a escultura não tinha em S. Paulo um número de amadores comparável aos de pintura”⁹.

Enquanto a escultura não ultrapassou 1%, a pintura representou 80% das obras adquiridas, constituindo-se no principal móvel de impulsão do mercado de arte paulistano (Tabela 2).

TABELA 2
TIPOLOGIA DAS OBRAS ADQUIRIDAS

Paisagem		Figura e Gênero		Retrato		Natureza Morta		Escultura		Outros		Total	
nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%
2.250	53	536	12,5	466	11	150	3,5	35	1	828	19	4.265	100

Fontes: *O Estado de São Paulo e Correio Paulistano*.

Como já mencionado, a produção pictórica realizada no período estudado costuma ser tratada pela história das artes visuais, especialmente por aquela que se dedica a estudar a Semana de Arte Moderna, como um bloco monolítico, encerrado sob a denominação, por vezes depreciativa, de *arte acadêmica*, que associa esta fase à conservação estética, à estagnação e ao passadismo, enquanto o Modernismo se reveste de inovação, criatividade e autenticidade nacional. Essa distinção, antes de estabelecer uma categoria temporal, determina uma categoria estética, e o termo “arte acadêmica” acaba por se tornar estigmatizante.

Embora o recorte temporal aqui privilegiado compreenda um período relativamente curto, é possível acompanhar as transformações das condições e dos efeitos da criação artística.

Até o final do século XIX, boa parte da produção pictórica obedecia ainda aos cânones técnicos acadêmicos e às convenções temáticas. A exigência de um desenho bem cuidado, de uma perspectiva justa, da máxima correção na composição e no uso das cores, eram limites que se impunham ao artista, impedindo-o muitas vezes de revelar seus recursos próprios. Não se pensava ainda na dissociação entre o ver e o saber, entre a imagem e o conceito, entre a arte e a ciência.

Aos poucos, as rígidas normas clássicas vão se atenuando e, apesar de a pintura

⁹ “Escultura”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1912, p. 7.

continuar ainda revestida da característica de expressar o referente exterior, o rigor absoluto no tratamento da forma, do tema e da cor é amenizado.

A partir das primeiras décadas no novo século, o artista experimentará uma maior liberdade para poder expressar o seu talento, o seu senso estético, o seu gesto individual, a sua emoção. Vão sendo deixadas de lado as pinceladas lisas e as veladuras. O desenho, mesmo o mais minucioso, omite certos detalhes tornando-se quase imperceptível. As massas vão sendo representadas por pinceladas mais largas, gestuais, pastosas, explorando os efeitos das cores na luz e na sombra, que começa a incorporar as cores complementares da cor do objeto que as projetava. A paleta vai aos poucos abandonando os tons escuros e se tornando mais luminosa, mais vibrante, mais colorida, revelando o caráter expressivo da matéria cromática (Fig. 1).



Fig. 1 – Alípio Dutra, *Touceiras de Bambu*, 1916;
Óleo sobre cartão; 24,5 x 34 cm; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Se entre as categorias artísticas a pintura ocupa lugar privilegiado, o gênero paisagem marcará as escolhas estéticas do período, podendo ser considerado o que mais contribuiu para o desenvolvimento do campo das artes visuais e para a formação do mercado de arte paulistano.

A partir das décadas finais do século XIX, o gênero paisagem, considerado até então inferior, assume um lugar de destaque na pintura nacional e não cessará de se desenvolver até suas consequências mais significativas. Fruto de um determinado contexto social e cultural, no qual moldou suas linhas, a paisagem, como tema autônomo, adquire uma estética própria, dissemina-se, e é para ela que fluem, efetivamente, as mudanças.

Com o nascer do século XX, uma nova geração de artistas brasileiros vai sendo formada *au plein air*, e a paisagem vai ganhando cada vez mais adeptos entre os artistas, apreciadores, críticos e consumidores de arte, transformando-se, ao lado da pintura de retratos, na especialização mais notória. Em contato direto com o objeto que lhe dominava a atenção, o artista sentiu-se cada vez mais voltado para

a exploração das próprias capacidades de observação. Nesse exercício foi surgindo um novo repertório do equivalente pictórico para a representação do espaço e dos efeitos transitórios da natureza como as variações da luz, da atmosfera, dos climas psicológicos, subordinando os detalhes ao conjunto, com sutileza e maior liberdade técnica.

Na tipologia da amostragem realizada, a paisagem, realizada a óleo, a pastel, a guache ou a aquarela, representou 53% do total das obras adquiridas, ocupando o primeiro lugar na preferência do público consumidor (Tabela 2). As imagens em questão foram produzidas tanto por artistas nacionais quanto estrangeiros, e não estão aqui circunscritas geograficamente. Esta opção evidencia semelhanças de fruição e apropriação em sistemas sociais diferenciados e indica que a comunicação visual pode desconhecer barreiras ou fronteiras (Fig. 2).



Fig. 2 – Antonio Parreiras, *Vieux Parc*, 1914;
óleo sobre tela; 88 x 116,5 cm; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

As exposições artísticas

As relações entre a oferta e a procura encontraram nas exposições artísticas o mais importante espaço para a sua concretização, ao proporcionar-lhes o necessário substrato. Despertando o interesse da sociedade e o fortalecimento da atuação dos artistas, as mostras de arte cumpriram a função de promover a educação estética e estimular a produção artística, constituindo-se no principal veículo de divulgação, mediação e integração econômica da obra de arte em São Paulo.

Quantitativamente este estudo revela que o número de exposições realizadas na capital seguiu uma trajetória ascendente, intensificando-se sensivelmente a partir de 1910. Enquanto em duas décadas, entre 1890 e 1910, tivemos 46 exposições nacionais e 31 estrangeiras, entre individuais e coletivas, de 1911 a 1920 estes números sobem para 131 e 102, respectivamente, além das 11 coletivas

de artistas nacionais e estrangeiros, indicando que este período passou a oferecer melhores condições para o comércio de arte. Após 1914, em virtude das variações econômicas decorrentes da Primeira Guerra Mundial, que teve imenso impacto na estrutura produtiva e nas relações internacionais de todo o mundo, o número de exposições declina para ascender novamente a partir de 1916 (Tabela 3).

TABELA 3
EXPOSIÇÕES REALIZADAS ENTRE 1890 E 1920

Ano	Nacionais		Internacionais		Estrangeiras		Total	
	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%
1890-1900	9	5,1	-	-	3	2,2	12	3,7
1901-1910	37	20,9	-	-	28	21,1	65	20,2
1911-1920	131	74,0	11	100	102	76,7	244	76,1
Totais	177	100	11	100	133	100	321	100

Fontes: *O Estado de São Paulo e Correio Paulistano.*

Até 1900, aproximadamente, poucos artistas, tanto nacionais quanto estrangeiros, aventuraram-se na organização de exposições individuais, que eram no geral de pequeno porte¹⁰. Com o passar dos anos, especialmente a partir da década de 10, as exposições individuais crescem em número e quantidade de obras apresentadas, chegando a abrigar, 100, 200, 300 obras¹¹. Entre as exposições estrangeiras, aproximadamente 33% foram realizadas por artistas italianos, alguns dos quais residentes na capital, e as restantes por artistas espanhóis, portugueses, franceses, alemães, suíços e de outras nacionalidades (Tabela 4).

TABELA 4
EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS REALIZADAS ENTRE 1890 E 1920

Ano	Nacionais		Estrangeiras		Total	
	nº	%	nº	%	nº	%
1890-1900	7	4,3	3	2,7	10	3,7
1901-1910	35	21,6	27	24,8	62	22,9
1911-1920	120	74,1	79	72,5	199	73,4
Totais	162	100	109	100	271	100

Fontes: *O Estado de São Paulo e Correio Paulistano.*

¹⁰ Conforme nossa amostragem realizaram exposições individuais na capital, nesse período, os artistas brasileiros Benedito Calixto (1890), Pedro Alexandrino (1896), Oscar Pereira da Silva (1896), Aurélio de Figueiredo (1898), Roberto Mendes (1898, 1900) e Almeida Júnior (1900 – póstuma); a francesa Berthe Abraham Worms (1894 e 1895) e o italiano Carlo De Servi (1896).

¹¹ Como exemplo, citamos a exposição de Giuseppe Cavaliere, em 1906 (93 telas), de Pedro Alexandrino, em 1910 (mais de 100 telas), de Nicola De Corsi e Nicola Fabricatore, em 1912 (aproximadamente 100 obras), dos irmãos Salinas, em 1912 e 1919 (mais de 100 telas), de Ernesto Valls e Luiz Graner y Arrufi, ambas em 1913 (mais de 100 obras), dos irmãos Dario e Mário Villares Barbosa, em 1916 (mais de 300 telas), de Carlos Reis e Carlos Reis Filho, em 1920 (400 obras).

No que diz respeito às exposições coletivas, o período que vai de 1890 a 1910 foi inexpressivo: uma estrangeira e quatro nacionais, nas quais participaram artistas de várias nacionalidades, residentes no país, e brasileiros residentes no exterior, destacando-se a *Exposição de Belas Artes e Artes Industriais*, de 1902.

Na década seguinte este número aumenta, com predomínio das exposições estrangeiras em relação às nacionais: 23 e 11, respectivamente (Tabela 5).

TABELA 5
EXPOSIÇÕES COLETIVAS REALIZADAS ENTRE 1890 E 1920

Ano	Nacionais		Internacionais		Estrangeiras		Total	
	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%
1890-1900	2	13,3	-	-	-	-	2	4
1901-1910	2	13,3	-	-	1	4,2	3	6
1911-1920	11	73,4	11	100	23	95,8	45	90
Totais	15	100	11	100	24	100	50	100

Fontes: *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*.

Entre as exposições coletivas nacionais merece ser citado aquele que foi, provavelmente, o mais ambicioso empreendimento para as artes plásticas brasileiras, levado adiante pela iniciativa privada paulista: as *Exposições Brasileiras de Belas Artes*, cujas edições, projetadas para serem anuais, foram realizadas em 1911 e 1912, no Liceu de Artes e Ofícios. A edição de 1913 teve que ser cancelada para dar lugar à *Exposição de Arte Francesa*, inaugurada em sete de setembro desse mesmo ano, nas salas do Liceu, único espaço que viabilizava exposições de tal monta. Em 1914 o projeto foi definitivamente interrompido pela instabilidade gerada pela Primeira Guerra Mundial.

Das exposições coletivas estrangeiras apresentadas na cidade de São Paulo, uma das maiores e mais importantes foi a *Exposição de Arte Francesa*. De cunho pedagógico, esse projeto previa um vasto plano para uma série metódica de mostruários da arte no século XIX, compreendendo as melhores produções das principais nacionalidades latinas.

Pelo exposto acima, é possível observar que as exposições artísticas realizadas na capital experimentaram um acentuado crescimento entre 1890 e 1920. Esta constatação é fortalecida por Menotti Del Picchia:

[...] o anseio artístico que agita o país, a preocupação estética e curiosa que atulha as exposições, o clarinar das nossas seções de arte anunciando nomes de pintores e escultores nacionais e estrangeiros, todo esse levedar de coisas de espírito deve dar o que pensar aos nossos sociólogos.¹²

O fragmento acima, extraído de um artigo sobre o pintor Pedro Bruno, contraria a análise de Aracy Amaral, em um dos mais completos estudos sobre a

¹² DEL PICCHIA, Menotti. "O pintor Pedro Bruno". *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 mai. 1920, p. 1.

Semana de Arte Moderna. Quando aborda o tema “A pintura antes de 1920”, a autora afirma que “à obra de construção de São Paulo - capital, em definitivo a pintura não fora chamada” e que “até 1917, os acontecimentos, na pintura, não assinalariam senão alguns registros, prenúncios do movimento de renovação que se instauraria a partir da exposição de Anita Malfatti”. Acrescenta ainda, que as “poucas mostras” que se realizavam na capital “eram diluídas num ambiente não apenas indiferente [...] mas também totalmente desinteressado pela renovação artística”¹³.

Pelo que pudemos observar, as mostras de arte que se realizaram na capital paulista anteriores a 1920, não foram poucas em relação à própria expectativa dos intermediários culturais. Pelo contrário. Várias são as avaliações da crítica que indicam um movimento crescente de exposições, nacionais e estrangeiras, com considerável concorrência e pleno êxito financeiro. Em 1913, um anônimo articulista do *Correio Paulistano*, comentando a exposição do artista italiano Angelo Cantu, observa que alguns críticos “se queixam (incompreensivelmente, aliás) de excesso de exposições e expositores”¹⁴. Esse “excesso de exposições” é apontado, ainda, em nota sobre a exposição do espanhol Ernesto Valls: “se, por cansados de quadros e exposições, muitos dos nossos mais ricos amadores deixaram de adquirir, e até de admirar, obras do talentoso artista valenciano, mal lhes fique a injustificável omissão”¹⁵.

Espaços expositivos

Entre o fim do século XIX e começo do século XX, São Paulo não possuía, a exemplo do Rio de Janeiro, espaços especializados para a exibição da obra de arte. O único museu de arte da cidade de São Paulo, a Pinacoteca do Estado, foi inaugurado em 15 de novembro de 1905, no prédio do Liceu de Artes e Ofícios, cujas atividades estavam voltadas para uma orientação técnica e profissional. Os limites impostos por essa dupla associação, a ausência de galerias de arte que permitissem ao artista pleitear o reconhecimento do seu trabalho – salvo por algumas obras que integravam o patrimônio de igrejas e edifícios públicos – e de um mediador especializado como o *marchand*, acabou por criar espaços alternativos e transformou segmentos não especializados da capital paulista em um dos mais importantes agentes que atuaram no cenário artístico da capital, criando, pouco a pouco, condições para o estabelecimento de um mercado produtor e consumidor com maiores ambições.

Embora sem caráter especialista, marcados pela heterogeneidade e impropriedade, esses espaços foram surgindo na capital como locais possíveis para exposições individuais e coletivas, divulgando e comercializando obras de arte de artistas nacionais e estrangeiros. O caráter peculiar, informal e pouco especializado do surgimento desses espaços expositivos dificulta uma análise diacrônica. Observa-se, no entanto, que entre os mais de 150 espaços registrados no período estudado, alguns, pela constância do uso, ofereciam melhores condições para

¹³ AMARAL, *Artes plásticas...*, p. 92, p. 97.

¹⁴ “Exposição Cantu”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 jun. 1913, p. 1.

¹⁵ “Exposição Valls”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 nov. 1913, p. 5.

abrigar mostras de arte. Entre eles contam-se bancos, hotéis, teatros, cinemas, revistas e jornais, associações comerciais, de classe, sociais e culturais, câmaras de comércio, casas de fotografia, instituições de ensino, cafés, confeitarias, salões de chá, clubes, livrarias, papelarias, casas de molduras e outras casas de comércio, além de um grande número de salões, alugados ou cedidos por seus proprietários, concentrados sobretudo no chamado triângulo central, em cujos vértices estavam os Conventos de São Francisco, de São Bento e do Carmo¹⁶.

Inseridos na geografia urbana em constante mutação, localizados nos pontos principais das atividades econômicas, políticas e sociais, esses estabelecimentos cumpriram importante papel cultural, no que diz respeito ao processo de integração social dos valores artísticos, mesmo que, por vezes, deixassem de oferecer as condições ideais desejadas. Esse possível obstáculo, por si, parece não ter sido suficiente para impedir a realização de algum projeto. Os aspectos desfavoráveis do ambiente, ou as possíveis inadequações, como a exiguidade das salas e a deficiência de luz, eram minimizados na montagem da exposição com a utilização de uma série de recursos, como revestimento das paredes, luzes direcionais, uso de tapetes e de plantas ornamentais.

Os primeiros indícios de uma possível especialização dos espaços expositivos surgem em 1917, com a inauguração da *Galeria Artística*, no 2º andar da Rua São Bento, nº 22, por iniciativa de De Bellido & Comp. A *Galeria* vinha preencher uma lacuna que dia-a-dia mais se acentuava na capital paulista: a falta de um local especificamente voltado para a arte, que possibilitasse o comércio artístico contínuo. Mantendo em exposição um acervo permanente, a *Galeria* esteve ativa até o final do período estudado, promovendo exposições individuais e coletivas de artistas de São Paulo, do Rio de Janeiro e do exterior.

Outros sinais de especialização verificam-se nas iniciativas da *Casa Editora “O Livro”*, da *Casa Freire* e da *Casa Mascarani*. Esta última foi a que mais exposições realizou: dezessete individuais e quatro coletivas. Chama a atenção, a quase simultaneidade com que ocorriam algumas delas, o que faz supor a existência de salas reservadas para esse fim.

Da análise efetuada, nenhum dado coletado indica que os proprietários dos estabelecimentos cedidos para exposições se ativessem a determinadas questões para a realização das mostras, como, por exemplo, o gosto pessoal, o lucro sobre as vendas, o critério de escolha dos artistas, o valor artístico das obras expostas, sua tipologia ou seu teor estético. Privilegiados pela concentração de renda e de consumo, esses indivíduos, que faziam parte de uma *elite* que inclui os profissionais liberais, os intelectuais, membros do corpo do Estado e, sobretudo, homens de negócios como banqueiros, industriais e comerciantes, tiveram acentuada influência no desenvolvimento das atividades artísticas na capital de São Paulo. O germe do mecenas, do *marchand* e o início da institucionalização das galerias artísticas começaram a ser esboçados nesse período.

¹⁶ O único espaço expositivo registrado, cedido por um órgão público, foi o da Secretaria do Interior onde se realizou, em maio de 1901, uma exposição individual de Benjamin Constant Neto.

Crítica de arte

A consolidação da imprensa diária a partir de 1870, enriquecida com o surgimento de várias revistas ilustradas, foi um dos fatores mais importantes na canalização de debates sobre a produção cultural da cidade. A atuação de grandes nomes da intelectualidade paulista da época, que assinavam artigos e notas de arte para grandes periódicos paulistanos como o *Correio Paulistano*¹⁷, o *O Estado de São Paulo*¹⁸ e a *Revista do Brasil*¹⁹, foi fundamental para o desenvolvimento do campo artístico paulistano, criando um clima de competição, de sectarismo, de polêmica e de entusiasmo.

O crítico de arte foi o interlocutor privilegiado do artista, com quem estabelece uma relação solidária, posicionando-se como intermediário entre um microambiente artístico e um ambiente cultural de maiores dimensões, estimulando a demanda e cumprindo uma função pedagógica, seletiva e orientadora, destinada tanto ao artista quanto ao consumidor.

Essa espécie de “poder”, entretanto, não era e nem poderia ser homogênea, uma vez que o campo artístico, assim como qualquer outro é, simultaneamente, um *espaço de conflito e competição* onde as posições dos agentes se encontram a priori fixadas, e onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em estudo²⁰.

Embora o discurso crítico apresente no geral certos traços de distinção cultural e signos de autoridade, a ele estavam circunscritas determinadas categorias de percepção e apreensão individuais, no que dizia respeito à incorporação de mudanças no ciclo reprodutivo. A preferência do articulista por determinados temas ou estilos, o nível de formação e/ou informação de cada um, resultava muitas vezes em discordâncias entre as maneiras de ver, de sentir e de pensar, entre os partidários de um gosto conservador e os defensores de uma nova arte. No desdobramento dessas questões encontram-se as oscilações, as contradições e os antagonismos, revelando uma sociedade que passava por profundas transformações, vivendo um período de dualidades, entre continuidades e rupturas.

No campo cultural essa sociedade estava dividida entre o peso de uma herança

¹⁷ Para o *Correio Paulistano*, assinavam artigos: A. Moreno, Alberto Azevedo, Alberto Souza, J. Antonio Nogueira, Alfeo Gamma, Arthur Motta, Arthur Vieira, Carlos Ribeiro, Cyro Mondim, Eurico de Goes, Fernão Vieira, Flexa Ribeiro, Freitas Júnior, G. R., Gomes dos Santos, Gonçalo Coelho, Guglielmo Ferrero, Irene de Sousa Pinto, José Manuel de Azevedo Marques, João Cresso, Júlia Lopes de Almeida, Menotti Del Picchia, Moscoso Bandeira, Mucio Teixeira, Nestor Victor, Oswald de Andrade, P. Deusdedit de Araujo, P.C., Plauto, Raoul Pollilo, Ribeiro Couto e Serzedelo Correa.

¹⁸ O jornal *O Estado de São Paulo* recebeu as colaborações de: P (Nestor Pestana), P.P., R. de L., Ricardo Severo, Alberto Torres, Ernesto Bertarelli, J. Antonio Nogueira, João Grave, Mário Pinto Serva e Monteiro Lobato.

¹⁹ Os artigos publicados na *Revista do Brasil* são de autoria de Benjamin Mota, Constâncio Alves, João Luso, Monteiro Lobato, Nestor Pestana, Raoul Pollilo e Rodrigo Octavio Filho.

²⁰ Conforme Pierre Bourdieu. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979; _____. *A economia das trocas simbólicas*. 3. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1992; _____. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press/ Nova York: Columbia University Press, 1993; _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papius, 1996; _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996; _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

européia e o desejo de uma identidade brasileira; entre o rigor de uma arte que obedecia aos cânones da Escola Nacional de Belas Artes e o desejo de uma “arte nova”. Momento de questionamentos e inquietações, o período foi assinalado pela preocupação em se discutir a identidade e os rumos da nação brasileira, num complexo processo no qual se imbricaram dinâmicas diversas. Como integrar passado e presente, tradição e modernidade, regional e universal, popular e erudito? Na tentativa de compreender a cultura brasileira e sintonizá-la com o contexto internacional, produziram-se imagens e reflexões sobre a nacionalidade, profundamente contrastantes entre si.

No âmbito das artes plásticas, ecos dos movimentos de vanguarda que surgiam na Europa, começavam a chegar ao Brasil, gerando uma série de confusões conceituais que marcariam todo o pensamento crítico da época.

Os intelectuais que se ocupavam da crítica de arte não tinham uma ideia clara das especificidades das propostas estéticas vigentes no velho mundo. Entendiam-nas como “delírios” de alguns que pensavam fazer uma “arte do futuro”²¹. Por arte “moderna” nossos críticos concebiam as composições que se distanciavam igualmente dos “exageros do realismo brutal” – aquele da Escola Nacional de Belas Artes – e dos “exageros do futurismo”. A designação “futurismo” não se referia necessariamente ao movimento surgido em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista pelo poeta italiano Filippo Marinetti no jornal francês *Le Figaro*, mas àquelas representações que de alguma forma não estavam ajustadas à experiência ou à visão de mundo daquela sociedade, para a qual a verdadeira arte deveria ter parâmetros e limites.

Sob esta perspectiva, o “clássico”, o “moderno” e a arte que se aproximava ora de um ora de outro, pareciam coexistir harmoniosamente no ambiente artístico paulistano, numa interpenetração constante entre o velho e o novo, entre avanços e resistências.

Mesmo entre os artistas que se propunham a romper com o modo de produção anterior como, por exemplo, Anita Malfatti, coexistia tanto a preocupação com a autonomia da representação quanto com o referente exterior, o “assunto”, o dizer alguma coisa. Sua obra *Tropical*²², apresentada na exposição de 1917, evidencia esta problemática pelo tema, pela composição e pelo tratamento pictórico. Embora se evidencie certa liberdade no uso das cores e no tratamento sintético que a artista confere à figura feminina, o tratamento dado às frutas do primeiro plano está mais comprometido com a realidade externa do que com a realidade interna da obra (Fig. 3). Essa ambiguidade gerava uma leitura paradoxal que, certamente, contribuiu para os julgamentos negativos que suas obras receberam. Nestor Pestana, comentando a mesma exposição de 1917, e a mesma obra, nos diz que “a senhorita Malfatti aceitou as franquias dessa pseudoescola (o ‘Futurismo’) para fazer a sua ‘Negra baiana’, que é para nós, pobres normais, um caso teratológico

²¹ Vale notar, que mesmo na Europa, as primeiras iniciativas de ruptura estética, como o Impressionismo, sofreram francas resistências por parte dos meios oficiais e da Academia Francesa. *Olympia*, de Manet, recusada no Salão de 1865, só foi acolhida no Louvre em 1907, por ordem formal de Georges Clemenceau, primeiro-ministro francês. Hoje a tela faz parte da exposição permanente do Musée D’Orsay, especializado em arte do século XIX.

²² Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

em anatomia. Mas ao lado dela, pôs uns abacaxis tão bem desenhados e tão acabadinhos que fariam as delícias de um botânico...”²³.



Fig. 3 – Anita Malfatti, *Tropical*, 1917; óleo sobre tela; 77 x 102 cm; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Embora as mudanças que se verificam na produção artística do período tivessem mais um caráter de novidade do que propriamente de ruptura, foram suficientes para comprometer o modo de percepção de um segmento que, naquele momento, parecia estar mais bem instrumentalizado para apreender as formas estéticas: os intelectuais que atuavam como críticos de arte.

As questões formais, quando incorporavam tendências de vanguarda, dividiam a crítica entre os que “entendem” e os que “não entendem” de pintura, produzindo uma série de análises ambíguas. Isto se dava não propriamente por uma recusa, mas por uma privação. Uma vez que a obra de arte não traz em si um sentido, nem se reveste de um interesse senão através de um código, os novos modos de produção eram apreendidos segundo os instrumentos antigos de percepção. O juízo crítico ficava muitas vezes na fronteira entre os velhos padrões e os valores novos que surgiam, ora pendendo para um lado, ora para outro. Aceitar os primeiros significaria provavelmente ser tachado de retrógrado, um homem “fora do seu tempo”. Aceitar os segundos representaria romper, de uma hora para outra, com as próprias certezas do ser, longamente construídas.

Notas conclusivas

Procuramos neste texto delinear algumas questões que envolvem um *campo*, pouco ou nada conhecido, onde se implantaram novas bases das artes visuais da cidade de São Paulo. Contribuíram para isso as profundas transformações ocorridas na capital paulista entre o final do século XIX e começo do século

²³ N. (Nestor Pestana). “Exposição Malfatti”. *Revista do Brasil*, n. 25, jan. 1918, p. 84.

XX, que favoreceram a constituição e o crescimento de determinados setores sociais e ensejaram o surgimento de um ambiente artístico mais permeável às inovações, abrindo espaço para o comércio de obras de tendências variadas, de artistas nacionais e estrangeiros. A diversidade de estilos e gêneros deu ao público consumidor a possibilidade de escolha, assinalando as preferências estéticas do período.

Sem contar com as instâncias de apoio convencionais em termos de formação artística, difusão da obra de arte, intermediários especializados ou galerias, o campo artístico paulistano foi se formando e se afirmando em meio ao crescimento súbito e desordenado da capital.

O que em princípio poderia inibir qualquer tentativa de desenvolvimento do meio artístico paulistano acabou por criar mecanismos substitutivos, que se mostraram capazes de oferecer as condições necessárias para que se gestasse e crescesse na capital paulista, nas três primeiras décadas do regime Republicano, um campo fértil em termos culturais.

Não deixa de ser surpreendente que esse sistema truncado, em grande parte não especializado, onde nem todos os atores econômicos estavam presentes, tenha abrigado o trabalho de tantos artistas, proporcionando-lhes o necessário substrato para produzir, divulgar e comercializar as obras realizadas. Isso só foi possível graças ao esforço coletivo de diferentes grupos sociais: artistas tornaram-se professores, articulistas transformaram-se em críticos de arte, setores diversos da sociedade assumiram o lugar dos mecenas, dos *marchands* e dos galeristas. Esse circuito solidário pavimentou o caminho das artes plásticas na cidade de São Paulo, dando o suporte necessário para a concretização de grandes eventos artísticos, entre eles a *Semana de Arte Moderna*, que, ao contrário do que apontam os estudos voltados para esse tema, não emergiu em solo estéril, já que a arte não “resulta de uma só causa, nem é fruto de um só momento”²⁴.



²⁴ KELLY, Celso. *Portinari, quarenta anos de convívio*. Rio de Janeiro: Edições G. T. L., 1960, p. 15.

RESUMO

Este artigo traz para discussão algumas questões que envolvem a constituição do campo das artes plásticas em São Paulo, entre 1890 e 1920, definindo as inter-relações que a práxis artística mantinha com os circuitos de produção, circulação, divulgação, consumo e representação. A emergência de fenômenos específicos ligados ao campo em causa foi favorecida pelo ambiente de mudanças profundas, nos mais diversos níveis, que se instaurara na capital paulista, em decorrência da proclamação da República, do desenvolvimento da lavoura cafeeira e do crescimento industrial. O amplo circuito que se formou em torno das artes permitiu apreender os principais elementos constitutivos do campo artístico paulistano em seu momento de nucleação original.

Palavras Chave: Arte; Campo Artístico; Cultura Material.

ABSTRACT

This article brings to discussion some issues that surround the constitution of the fine arts field in São Paulo, between 1890 and 1920, defining the interrelationships among the artistic *praxis* and the production, circulation, diffusion, consumption and representation circuits. The arising of specific phenomena related to this subject was favored by the profound changes environment, in many different levels, that has been established in São Paulo's capital, as a result of the proclamation of the Republic, the development of coffee farming and the industrial growth. The large circuit formed around the arts has allowed grasping the main constitutive elements of the São Paulo artistic field at the time of its original nucleation.

Keywords: Art; Artistic Field; Material Culture.

Artigo recebido em 1º abr. 2013.

Aprovado em 23 abr. 2013.