



O Legado do Artista: Arte Brasileira na Coleção de Galdino Guttmann Bicho¹

Paulo Knauss²

The legacy of the artist: Brazilian art in the collection of Galdino Guttman Bicho

Resumo:

Este artigo procura chamar atenção para as possibilidades de se estudar coleções de artistas. No Brasil, ao longo do século XX, constituíram-se várias instituições dedicadas à promoção da obra de pintores destacados, formando coleções de arte valiosas. Entre elas, destaca-se a coleção Galdino Guttmann Bicho, no Museu do IHGSE, em Aracaju, Sergipe, e que se constitui no foco deste trabalho. A singularidade da coleção é não ter obras do próprio artista-colecionador, mas ser composta por peças representativas do círculo de pintores ao qual Guttmann Bicho se integrava. A análise da coleção permite identificar um certo programa artístico que representa uma certa vertente da arte no Brasil do século XX, renegado a um segundo plano pela crítica de arte comprometida com a hegemonia da arte moderna de vanguarda.

Palavras-chave: História de coleções; Coleções de arte; Arte no Brasil

Abstract:

This article seeks to draw attention to the possibilities of studying collections of artists. In Brazil, during the twentieth century, consisted various institutions for promoting the work of outstanding painters, forming valuable collections of art. Among them, there is the collection Galdino Guttmann Bicho, at the Museum IHGSE, in Aracaju, Sergipe, and that constitutes the focus of this work. The uniqueness of the collection is not having works of the artist-collector himself, but consist of pieces that are representative of a circle of painters that Guttmann Bicho was integrated. The analysis of the collection allows to identify a certain artistic program that represents a certain art tendency in Brazil of the twentieth century, renegade to the background by the art critique compromised with the hegemony of modern avant-garde art.

History of collections; Art collections; Art in Brazil.

301



- 1 Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Museu Galdino Bicho, do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), em Aracaju, no dia 15 de maio de 2014, durante a Semana de Museus. Registro ainda minha gratidão a Samuel Albuquerque, Magno Santos e Ane Mecenias, que me forneceram dados e abriram a reserva técnica do Museu do IHGSE para a realização da pesquisa, incentivando este estudo desde o primeiro momento.
- 2 Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e Presidente do Instituto Histórico do Rio de Janeiro.



O argumento deste estudo tem como ponto de partida a constatação de que vários artistas visuais, ao longo de sua trajetória, constituíram coleções de arte que se tornaram o centro de referência da memória de sua obra artística. Compreendendo a prática de colecionar como uma operação seletiva, a coleção de arte de um artista abre a possibilidade de se reconhecer por ele mesmo uma certa leitura da sua criação e da arte de seu tempo. Assim, a análise da reunião de obras de arte empreendida por um artista colecionador permite identificar um processo de construção de memórias da arte que se traduz no processo de acumulação que organiza relações entre as obras reunidas, o que autoriza caracterizar o colecionismo como um modo de produção de sentido sobre a arte. Na abordagem de toda coleção, interessa sublinhar mais o conjunto e sua lógica interna, do que valorizar peças isoladamente, fazendo com que uma peça menos consagrada possa alargar a interrogação geral sobre a coleção, tanto quanto uma obra notória possa representar o conjunto.

Noutro plano, este estudo pretende chamar atenção para o legado artístico do pintor brasileiro Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), procurando investigar sua coleção de arte que compõe a pinacoteca do Museu que leva o seu nome e faz parte do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), na cidade de Aracaju. A coleção propõe uma análise do universo do artista da geração de pintores formados na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, no tempo da Primeira República, e que ganharam projeção nas décadas de 1910 e 1920.³ A memória desta geração terminou sendo ofuscada pela hegemonia do projeto artístico das vanguardas modernistas, situando sua criação artística num limbo de esquecimento que é ratificada pelo silêncio da historiografia. Conhecer a arte de Guttmann Bicho pode ser uma contribuição para valorizar a pluralidade e riqueza do mundo da arte no Brasil e renovar sua abordagem.

É preciso anotar, ainda, que este estudo é motivado pelo compromisso de valorizar os museus como centros de produção de conhecimento e tomar suas coleções e seu acervo como fontes de estudo e pesquisa.

O artista na historiografia

Galdino Guttmann Bicho (1888-1955), mais conhecido no mercado de arte e tratado na historiografia apenas como Guttmann Bicho, e cujo primeiro nome de família é escrito, por vezes, somente com um T e um N, é um pintor brasileiro de extensa obra que circula bastante ainda nos nossos dias em leilões e galerias de arte, ainda que nem sempre tão presente nos museus.

3 Sobre o ambiente de formação na ENBA na época de Bicho, consulte-se: DAZZI, Camila. A Reforma de 1890: continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900). In: Atas do III Encontro de História da Arte - História da Arte e instituições culturais: Perspectivas em Debate. Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: <www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/DAZZI,%20Camila.pdf>.



Nascido na cidade serrana fluminense de Petrópolis, em 23 de novembro de 1888, Guttmann Bicho passou sua infância em Sergipe, vivendo por mais de dez anos, na época em que seu pai era contra-mestre da fábrica de tecidos local.⁴ Desse modo, o pintor manteve por toda sua vida uma relação afetiva com a terra nordestina. Mas o fato de ter se casado com uma sergipana deve ter sido decisivo para manter esse elo vivo entre Guttmann Bicho e o estado de Sergipe. Não sem razão, depois de sua morte em 1955, por decisão da viúva, sua coleção de arte encontrou destino na cidade de Aracaju, sendo integrada ao acervo do museu do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), que terminou por receber o nome do artista.⁵ Segundo seu cunhado e amigo, Agripino Grieco (1888-1973), a nostalgia da vida de criança nas praias, dos coqueiros e das jangadas do Nordeste, assim como o gosto por barcos e pescarias, acompanhou o artista por toda sua vida.⁶ O destino de sua coleção de arte se encontrou, portanto, com a memória pessoal do artista, mas não necessariamente com a memória corrente de sua obra artística, pouco associada ao mundo nordestino.



A formação de pintor de Guttmann Bicho se relaciona principalmente com o período em que foi assistente do pintor francês Auguste Petit (1844-1927), que chegou no Brasil em 1864, onde teve larga atuação em diferentes gêneros pictóricos e ficando conhecido acima de tudo como retratista.⁷ Falecido em 1927, na cidade do Rio de Janeiro, o pintor francês recebeu menção honrosa e medalhas de distinção em Exposições Gerais de Belas Artes. Exerceu também ativamente a atividade de professor de pintura no seu ateliê, especialmente entre os anos de 1898 e 1901.⁸ De acordo com Agripino Grieco, Bicho se sentia explorado pelo velho pintor francês e lastimava ter que trabalhar para ele no início de sua vida profissional.

De todo modo, além de trabalhar com Auguste Petit, Bicho estudou também no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde foi aluno do pintor Henrique Bernardelli (1858-1936), irmão do escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931), diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). En-

4 Esta informação consta em livro: OLIVEIRA, Jordão. Caminhos perdidos. Rio de Janeiro: G. Ovidor, 1975. p. 81. apud, SANTOS, Ane Luíse Silva Mecenaz. Encontros tecidos pelas memórias de uma coleção: a rede de sociabilidades dos pintores e intelectuais no Museu do IHGSE. IN: ALBUQUERQUE, Samuel Barros de Medeiros, SANTOS, Magno Francisco de Jesus, SANTOS < Ane Luíse Silva Mecenaz (org.). História, memória e comemorações na Casa de Sergipe: os 100 anos do IHGSE. Aracaju: Casa de Sergipe, 2014. p. 197-224.

5 IHGSE. Ata de 21 de agosto de 1956. p. 154. cf., SANTOS, Ane Luíse Mecenaz. op. cit. p. 217.

6 Agripino Grieco. *Memórias: Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Conquistas, 1972.

7 A produção retratística de Guttmann Bicho é abordada em: PEREIRA, Lucésia. Dilemas pinturescos: notas sobre a passagem do pintor Guttmann Bicho por Florianópolis em 1919. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/lp_gb.htm>.

8 Informações gerais sobre a biografia e a obra de Auguste Petit podem ser consultadas em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22571/auguste-petit>.



tre 1906 e 1910, Bicho cursou a ENBA como aluno livre, tendo sido aluno de Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Zeferino da Costa (1840-1915), além de Belmiro de Almeida (1858-1935) e Eliseu Visconti (1866-1944) que o influenciaram mais de perto. Conviveu, portanto, com velhos mestres com os quais dialogou por meio de sua criação artística. Participou ainda do certame das Exposições Gerais de Belas Artes, tendo recebido menção honrosa em 1906, pequena medalha de prata em 1912, Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1921, medalha de ouro em 1925 e, já na época do Salão Nacional de Belas Artes, em 1954 foi agraciado com o Prêmio de Viagem ao Brasil. Graças ao prêmio de viagem ao estrangeiro viveu uma temporada em Paris e Lisboa.⁹

Sua trajetória foi rica e variada, viajando pelo Brasil de diferentes regiões. Em 1917, por exemplo, viajou pelo Norte e Nordeste com o historiador Rocha Pombo (1857-1933) para ilustrar o livro *História do Brasil*, edição comemorativa do centenário da Independência. Com o prêmio de 1954, viajou pelo Maranhão produzindo imagens em óleo sobre tela da paisagem regional. Em 1919, passou uma temporada marcante por Florianópolis, onde tudo indica teria criado várias telas de paisagens locais, ainda que os três retratos que integram a coleção do museu de arte estadual tenham ficado como o legado público mais notório. Nota-se que cultivava suas viagens como princípio de sua criação, e para custear seu trajeto se comprometia com a criação de retratos. Contudo, é a pintura de paisagem a mais consagrada de suas facetas criativas. A arte de Guttman Bicho variou entre os retratos, as naturezas-mortas e a pintura de gênero, estendendo sua criação ainda sobre outros domínios, destacando-se, na década de 1940, como ceramista e professor de cerâmica.

Na historiografia da arte no Brasil, a obra de Guttman Bicho é uma referência no panorama da criação artística de sua época. Isso não significa necessariamente que sua obra receba um tratamento aprofundado por parte da crítica de arte. Como aponta Arthur Valle, os comentários são breves e as referências são repetitivas servindo pouco para realmente esclarecer a obra do artista. De todo modo, é recorrente o destaque da marca impressionista em sua obra, salientando o interesse pelos efeitos de luz e a de intensidade cromática. Assim, na historiografia e na crítica de arte, com frequência, a criação pictórica de Bicho é distinguida pelo uso da técnica do divisionismo ou do pontilhismo que mescla cores óticamente em vez de misturar pigmentos fisicamente, relacionando sua obra ao movimento artístico do Impressionismo francês, especialmente ao Pós-Impressionismo de Georges Seurat (1857-1891) e Paul Signac (1863-1935). Não foi o úni-

9 Arthur Valle apresenta um balanço da bibliografia crítica sobre a obra de Guttman Bicho: VALLE, Arthur. Questões semânticas na obra de Guttman Bicho: uma análise do Panneau Decorativo. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gb.htm>.



co artista brasileiro a fazer estas aproximações com o Impressionismo e o Pós-Impressionismo. De todo modo, essa marca de sua obra conferiu-lhe destaque na exposição *Reflexos do Impressionismo* no Museu Nacional de Belas Artes, realizada em 1974, e mesmo nos dias de hoje a associação com o olhar impressionista é a marca mais lembrada de sua obra. Seu quadro mais exposto no Museu Nacional de Belas Artes certamente é *Panneau Decorativo*, uma obra representativa do início de sua carreira de 1921, com a qual obteve o prêmio de viagem ao estrangeiro. Esta é uma obra em que o sentido pós-impressionista pode ser reconhecido na sua criação - e, diga-se de passagem, trata-se de obra anterior a sua viagem à França e contato direto com as coleções de pintura impressionista.

No entanto, como indica Arthur Valle, “um exame mais atento da produção do pintor serviria para relativizar essa leitura crítica, já que diversas obras de Guttman Bicho não se limitam à afirmação do aspecto puramente visual da imagem.”¹⁰ Tal como anota o historiador, a criação de Bicho variava de acordo com as encomendas, caracterizando um exercício de pintura livre e pessoal de caráter adaptativo, que também pode servir para identificar grande parte dos pintores de sua geração.

O conhecido ciclo de pinturas do Centro de Atendimento Psicossocial de Saúde, da Ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro exemplifica como Guttman Bicho era capaz de se adaptar ao programa artístico proposto pela encomenda.¹¹ *A Maternidade*, por exemplo, pelo motivo da figura feminina em situação de gênero, poderia facilmente se relacionar com *Panneau Decorativo*, mas terminou recebendo um tratamento pictórico tão distinto que distancia uma obra da outra, evidenciando a variação pictórica da criação de Bicho.

O que a anotação indica é que em termos historiográficos o estudo da obra de Guttman Bicho ainda é pouco aprofundado, o que pode ser estendido à obra dos artistas de sua geração formados na Escola Nacional de Belas Artes e que despontaram na cena artística com projeção social nas décadas de 1910 e 1920. Ao lado de Bicho, nomes como dos irmãos Rodolpho (1879-1967) e Carlos Chambelland (1884-1950) e dos irmãos João (1879-1932) e Arthur Timotheo da Costa (1882-1922), além do casal Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962), ou ainda Helios Seelinger (1878-1965) e Henrique Cavalleiro (1892-1975) – para ficar no circuito carioca – encontram pouco espaço na memória artística do Brasil e permanecem pouco valorizados na crítica e na historiografia da arte. Certo é que a obra de Guttman Bicho representa uma

10 Ibidem.

11 Sobre as pinturas do CAPS Ernesto Nazareth, consulte-se: VALLE, Arthur. O ciclo de pinturas de Guttman Bicho no CAPS Ernesto Nazareth - Ilha do Governador/RJ. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_gb_caps.htm>.



geração de artistas brasileiros que teve sucesso na sua carreira, mas que diante da hegemonia do modernismo foram mantidos numa plano sem destaque no universo da crítica de arte, ainda que tenham se mantido valorizados no mercado de bens culturais. Nesse sentido, a coleção de arte de Galdino Guttmann Bicho é singular ao se constituir como um lugar de memória da criação do artista e se oferece como campo para investigação da arte no Brasil do seu tempo.

Coleções de artistas

A coleção Guttmann Bicho não é a única coleção de artista que conhecemos no Brasil. O acervo se integra num conjunto de coleções que deram origem a instituições de promoção da obra de artistas que se constituem igualmente em lugares de memória da arte no Brasil.¹² Genericamente, pode-se apontar dois tipos de instituições dedicadas à memória da obra de artistas: a) as que se formam a partir do espólio do artista e que, em geral, resultam da iniciativa da família e amigos; e b) as que se formam por um ato curatorial de reconstrução do legado do artista. A coleção Bicho se integra no primeiro tipo caracterizado.

No primeiro conjunto de instituições que se formaram a partir do espólio do artista, o exemplo pioneiro no Brasil é o Museu Antonio Parreiras, inaugurado em 1941 e instalado na própria residência do artista, na cidade de Niterói, ainda no antigo estado do Rio de Janeiro. O museu preserva não apenas a casa, o jardim e o ateliê, mas igualmente seu acervo de arte e seu arquivo pessoal, rico em correspondência e fotografia, constituindo um centro de documentação valioso. Como primeira instituição fluminense dedicada ao cultivo e à preservação de obras de arte, o museu se tornou o centro da memória artística no Rio de Janeiro. Por isso, ao longo do tempo incorporou outros conjuntos de obras de arte.

Frequentemente, o acervo do museu é visto como representativo da obra do pintor Antonio Parreiras (1860-1937) consagrada pela crítica de arte. Contudo, o que se encontra em grande medida no acervo pessoal do artista são obras que não ganharam o mercado, destacando-se os estudos e croquis, que documentam o processo de criação de suas obras mais conhecidas que se encontram distribuídas em diversas coleções públicas e privadas do país. Assim, em sendo mais conhecido como pintor paisagista,

12 É importante não confundir este tipo de instituição com museus que ganharam o nome de artistas destacados, mas que não necessariamente são dedicadas à preservação da memória do artista patrono. Assim, por exemplo, na cidade cearense do Crato, o Museu de Arte Vicente Leite foi criado em 1972, idealizado por personalidades artísticas locais, mas realizado por iniciativa da administração municipal. O acervo se constituiu a partir da reunião de diversas doações, formando uma coleção variada que inclui autores do século XIX, como Pedro Américo, José Reis de Carvalho, Henrique Bernardelli, assim como artistas do século XX e contemporâneos como Sérvulo Esmeraldo e Sansão Pereira. Vicente Leite se define antes como um patrono, mas não o objeto da construção do acervo.



o que mais se encontra na coleção do artista não são telas do gênero que tiveram mais sucesso no mercado de arte e que marcam sua reputação. Ao contrário, destacam-se obras preparatórias das obras mais conhecidas, ou peças que eventualmente tiveram sucesso de salão – como seus famosos nus, mas que eram obras de difícil comercialização pelo tema e pela escala. Afinal, poucos ousariam colocar em sua sala de visita um nu como *A dolorida*, datado de 1911, um óleo sobre tela com altura de 1,08m e 2,235m de largura – e certamente não apenas por falta de espaço, mas por inadequação temática. Pode-se dizer que a coleção Parreiras é importante por revelar a diversidade da produção do artista e as bases de sua criação.

O pioneirismo do Museu Antonio Parreiras seguramente se deve à consciência do próprio artista de que a sua criação tinha um lugar na história da arte no Brasil. Essa consciência se expressa igualmente com o sentido da autobiografia publicada em vida pelo próprio Parreiras, e que alcançou algum sucesso. Do mesmo modo, compreende-se porque uma pequena tela intitulada pelo artista *Meu primeiro estudo* integra sua coleção de arte, assim como a última tela que o artista completou pouco antes de falecer. Assim, no caso do pintor Antonio Parreiras, fica evidente o seu compromisso e de sua própria família com a valorização da memória da obra e do artista após a sua morte, sendo a preservação da coleção pessoal a maior de suas expressões. Esta é uma característica que marca a história de outras instituições congêneres.

Outra instituição que pioneiramente também se constituiu a partir do espólio do artista é o Museu Lasar Segall, existente na cidade de São Paulo e igualmente instalado na casa do artista no ano de 1967. A instituição foi originalmente fundada por iniciativa da família do pintor Lasar Segall (1891-1957), dez anos depois do seu falecimento. Tal como Parreiras, Segall também teve uma participação ativa no mercado de arte, projetando sua geração e os padrões do olhar modernista. Ao preservar a obra do artista de origem europeia que imigrou para o Brasil em 1912 e que teve uma contribuição importante para o modernismo nas artes visuais no país, o Museu Lasar Segall se tornou um centro de referência para a história da arte moderna brasileira, tal como aponta Maria Cecília França Lourenço.¹³ O Museu foi criado como instituição cultural privada, mas em 1984 se inicia o processo de sua integração ao sistema federal de museus, tornando-se uma instituição pública desde 1985 e que atualmente faz parte da rede de museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Também neste caso, sua importância é ainda mais significativa porque o acervo reúne obras de arte do próprio pintor, assim como farta documentação sobre sua trajetória reunida ao longo de sua vida.

Há, contudo, um fato importante que singulariza a instituição de preservação da memória e da obra de Lasar Segall e que destaca o caráter



13 LORENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999. Cap. 11.



pioneiro da iniciativa de formação do museu. Em 1967, Jenny Klabin Segall, viúva do artista, inicia o processo de identificação e autenticação de obras não assinadas do pintor de origem lituana, mas que fez sua carreira no Brasil. É esta iniciativa que antecipa a inauguração do museu, caracterizando a instituição como um elemento de controle da presença da obra do artista no mercado. Não sem razão, Lasar Segall possui uma marca autoral qualificada em termos de circuito de arte pelo reconhecimento da procedência de suas obras. A família Segall antecipou iniciativas contemporâneas como a do Projeto Portinari que identifica e autentica a obra de um autor, preservando seu valor no mercado ao oferecer o controle de sua procedência e instalando a obra de arte na era dos direitos autorais.

Simbolicamente, as duas instituições do Rio de Janeiro e São Paulo são centros importantes da memória da arte da virada do século XIX para o XX e a arte moderna no Brasil. Demonstram, assim, que o modelo de instituição de memória da obra do artista a partir do espólio familiar, serviu a artista de diferentes tendências e época da arte no Brasil. Evidencia-se ainda que os exemplos pioneiros de Parreiras e Segall encontram paralelo em outras iniciativas que marcam o cenário artístico do Brasil recente.

No ano de 2001, na cidade de Florianópolis, surgiu a Fundação Hassis, criada no ano da morte do artista catarinense patrono da instituição, mantendo a casa-museu dedicada à preservação e memória de uma obra artística variada. Hiedy Assis Corrêa (1926-2001), conhecido simplesmente como Hassis, tal como assinava, nasceu em Curitiba, Paraná, em 1926, logo aos dois anos se estabeleceu com seus pais na cidade de Florianópolis, para ganhar projeção nos anos de 1940 e 1950, como um dos artistas do Grupo Sul, que marcou a história da arte moderna no Sul do Brasil e especialmente em Santa Catarina. Também neste caso, a diversidade da coleção constitui um acervo rico que documenta a trajetória e o processo criativo do artista.¹⁴

Exemplo próximo da Fundação Hassis é o Instituto Carlos Scliar, responsável pelo espólio e memória da obra do artista moderno gaúcho. Ao longo de sua vida, Carlos Scliar (1920-2001), que nasceu em Porto Alegre, viveu em Paris, manteve ateliês nas cidades do Rio de Janeiro, Ouro Preto e Cabo Frio. Após o falecimento do artista, a família decidiu pela criação do Instituto, abrindo ao público a casa-ateliê de Cabo Frio, no ano de 2004, com programação de oficinas de papel e pintura, cineclube, além de abrigar a coleção de obras de arte de Scliar, incluindo obras próprias e de outros artistas, bem como arquivo pessoal e biblioteca. Nos últimos anos, a instituição tem se dedicado a tratar o acervo para disponibilizá-lo à consulta. De todo modo, a Casa Ateliê de Carlos Scliar se tornou um centro que anima a vida cultural da cidade praieira do interior fluminense.¹⁵

14 <http://www.fundacaohassis.org.br/>.

15 <http://carlosscliar.com/>.



Entre as instituições contemporâneas voltadas à promoção da memória e da obra de um artista, destaca-se a Fundação Iberê Camargo, que se tornou um dos centros de arte de maior projeção no Brasil atual. A fundação se localiza na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, tendo sido criada em 1995, um ano após a morte do artista gaúcho, por iniciativa da viúva, com sede na casa do artista, até se instalar em 2008 num edifício contemporâneo arrojado concebido pelo arquiteto português Álvaro Siza. O núcleo original do acervo da instituição foi doado pela viúva e reúne cerca de 5 mil obras de arte, entre pintura, gravura e desenho, além de documentação escrita e fotográfica. Mais conhecida pela produção de grandes exposições, a fundação se dedica, igualmente, ao controle da obra do artista.¹⁶

No quadro nacional, há uma instituição congênere com característica ímpar que não pode deixar de ser mencionada: a Oficina Francisco Brennand, na cidade do Recife, em Pernambuco. A Oficina Brennand surgiu em 1971 e se estabeleceu numa antiga olaria do início do século XX e além de centro de preservação da memória do artista e sua obra, define-se como espaço expositivo e de criação de Francisco Brennand, caracterizando a instituição artística como um espaço vivo. A instituição se tornou uma referência da cultura da cidade, tornando-se um ponto de atração importante da cidade do Recife.¹⁷



Ato curatorial

No conjunto das instituições que se dedicam a promover a memória e a obra de artistas, distinguem-se as instituições que não se formaram a partir do espólio que caracteriza o artista como colecionador. Neste segundo caso, as instituições se definem pelo ato curatorial que é decisivo para a reunião de obras representativas da memória da obra de um artista. Há um outro processo de formação de acervo em que o espólio do próprio artista faz a diferença.

Entre as mais destacadas instituições originadas do ato curatorial, a mais antiga no Brasil provavelmente é o Museu Victor Meirelles, criado em Florianópolis, em 1952, onze anos depois do Museu Antonio Parreiras, tendo sido instalado na casa em que nasceu o famoso pintor brasileiro do século XIX, que viveu entre 1832 e 1903. O Museu Victor Meirelles surgiu por iniciativa federal do antigo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a partir da intenção de preservar o imóvel antigo. O resultado foi a desapropriação no ano de 1946, seguido do tombamento em 1950. Portanto, foi o objetivo de preservação de uma das edificações mais antigas da cidade que conduziu à concepção do museu, idealizado

16 www.iberecamargo.org.br/.

17 <http://www.brennand.com.br/>.



originalmente por Rodrigo Mello Franco de Andrade. O núcleo do acervo com obras de Victor Meirelles se constituiu por transferência do Museu Nacional de Belas Artes, sendo a coleção enriquecida por aquisições e doações posteriores, que também contribuem para a diversificação do acervo, especialmente de peças do entresséculos XIX e XX.¹⁸

Em Curitiba, a obra de Alfredo Andersen (1860-1935) possui uma criação artística tão importante regionalmente que levou à constituição de um museu dedicado à memória do artista e de sua obra. O artista de formação europeia, nascido na Noruega, em 1860, chegou ao Paraná em 1892, onde se estabeleceu e constituiu família, fixando-se definitivamente em Curitiba até sua morte em 1935. O processo de criação do Museu Alfredo Andersen se distingue por ter se originado da mobilização de amigos do pintor que se reuniram, em 1940, numa associação da sociedade civil para adquirir a edificação no bairro de São Francisco, na capital paranaense, onde viveu e trabalhou Alfredo Andersen, mas que só encontrou solução com a desapropriação do imóvel em 1959 a partir de uma proposta parlamentar estadual de 1947. Na casa, funcionou o ateliê e a escola de Alfredo Andersen, que seu filho Thorstein Andersen continuou conduzindo até meados da década de 1960. O processo de mobilização coletiva original levou ao estabelecimento de uma instituição pública que, desde a década de 1980, se tornou um centro regional de referência da história da arte no Paraná. O acervo do museu se constituiu de obras do próprio Alfredo Andersen e de seus discípulos, adquiridas por compra ou aquisição, principalmente de seu filho. O acervo conta ainda com um conjunto de obras cedidas por comodato que são de propriedade da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen e da Fundação Assistencial Honorina Valente. O resultado é que o museu apresenta um rico panorama da arte no Paraná do tempo do artista patrono da instituição. Demarca sua singularidade, porém, o fato de que a iniciativa de criação do Museu Alfredo Andersen não foi do Estado, ainda que sua ação tenha sido decisiva para a afirmação da instituição de memória do artista.¹⁹

Mais recentemente, em 1986, na cidade de Santos, do estado de São Paulo, foi criada a Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, também chamada simplesmente de Pinacoteca de Santos, que tem como missão o levantamento e a catalogação da obra do artista que viveu na cidade e onde criou obras emblemáticas da sua criação, tendo várias telas que retratam imagens do litoral santista. A pinacoteca foi instalada num antigo casarão luxuoso da avenida litorânea da cidade, preservando assim um elemento da memória arquitetônica do tempo de Benedito Calixto (1853-1927), ainda que ele nunca tenha vivido nesta residência. O acervo reúne 62 obras do artista, sendo 14 estudos de anatomia, 12 históricas, 14 marinhas, 11 re-

18 <http://www.museus.gov.br/tag/museu-victor-meirelles/>.

19 <http://www.maa.pr.gov.br/>.



tratos, 10 obras sacras e um nu, e que constituem o núcleo de exposição permanente na instituição. O trabalho técnico da instituição se dedica a inventariar a obra de Benedito Calixto avaliando sua qualidade.²⁰

Ora, possivelmente, a lista de instituições desse tipo possa ser ampliada. Cabe frisar, entretanto, que caracteriza estas instituições o cultivo de obras de artistas que se constituem em seus patronos e objeto de trabalho, empenhando-se na promoção da memória e no controle autoral da criação do artista. Assim, cumprem um papel específico no sistema de arte, institucionalizando a memória do artista, ao mesmo tempo, que servem de referência para garantir autenticidade e qualidade da obra artística no mercado de arte. O pólo dinâmico do trabalho destas instituições não é o espólio e a coleção do artista, mas o trabalho curatorial.

Nos dois tipos de instituições de memória da criação de um artista se coloca o desafio de lidar com a reunião de obras de arte com outra autoria. A dificuldade de obter originais do artista patrono da instituição pode conduzir a curadoria a abrir o acervo para outros artistas com obra correlata a do patrono. Contudo, no caso das instituições com base no espólio a importância das obras do próprio patrono tendem a ofuscar o olhar sobre as obras de outros artistas que integram a coleção. A rigor esta opção termina por não explorar a dimensão do artista colecionador desprezando as possibilidades de conexão entre a sua obra e a de outros artistas de seu tempo. Assim, mantém-se em segundo plano o destaque dos eventuais conjuntos de obras e documentos de outros artistas que integram o acervo colecionado pelo artista, afastando a sua obra do diálogo com a criação de outros nomes com os quais conviveu e compartilhou o mundo da arte. Quando eventualmente se explora esse conjunto de obras de arte, a tendência é a apresentação de uma história paralela, como se o mundo da arte fosse individual e a criação pessoal impermeável, isso quando não conduz a uma separação do espólio em conjuntos distintos, desconsiderando a procedência.

O Museu Antonio Parreiras é um exemplo da dificuldade que as instituições deste gênero têm para trabalhar o conjunto de seus acervos que não são de autoria do próprio artista patrono, chegando a apartar tecnicamente obras em coleções separadas, renegando sua procedência comum. A opção curatorial por afirmar a marca autoral conduziu a priorizar a aquisição de mais obras do artista que é o objeto central de trabalho da instituição, cuja integração ao acervo pode descaracterizar a coleção como espólio do artista e sua condição de colecionador, confundindo na organização técnica o que é o espólio do artista e o que foi reunido pelo trabalho curatorial póstumo, distorcendo a lógica de reunião original empreendida pelo próprio artista. Ao desprezar a procedência da peça se

20 <http://pinacotecadesantos.org.br/>

desqualifica o próprio processo de elaboração da memória de sua obra empreendido pelo artista. Esta tendência reforça o enfoque que individualiza a criação do artista patrono da coleção, explorando uma singularidade pouco contextualizada, o que certamente está em associação com a afirmação da categoria de gênio para conceituar o seu valor artístico e histórico. Além de deixar de lado a possibilidade de explorar a lógica de acumulação do próprio conjunto de obras reunidas pelo artista, estas instituições encontram dificuldade de colocar no seu horizonte de trabalho a possibilidade de conjugarem à missão de lugar de memória de um artista com a de se afirmar como lugar de memória da arte de seu tempo, pois afinal o artista foi um sujeito histórico, inserido em determinado contexto e com diálogos artísticos por filiação ou independência, mas que são peculiares à sua época.

312

Nesse panorama, a coleção Guttmann Bicho apresenta sua singularidade, pois ao não reunir obras do próprio artista parece não ter o que revelar sobre a obra de Guttmann Bicho. Mas é justamente pelo fato de reunir obras de outros artistas que a coleção revela sua vocação para ser representativa de como o artista se relacionava com a obra de outros artistas de seu tempo e quais aspectos valorizava no mundo da arte em que estava inserido. A coleção se constitui, assim, como uma expressão da visão que Guttmann Bicho tinha da arte de seu tempo, fonte valiosa para o estudo da história da arte no Brasil.²¹

Artista colecionador

Interessa insistir na possibilidade de caracterizar as coleções de artistas como um registro da história do próprio artista que reuniu as obras de sua coleção, bem como da história da arte de seu tempo e do mundo social da arte do qual participava o personagem artista-colecionador e sua obra. As coleções de artistas são assim um universo especial para a pesquisa e conhecimento da arte e da cultura no Brasil. Merecem, portanto, ser apreciadas, mas igualmente investigadas, tornando-se matéria de construção do conhecimento histórico.

No caso da coleção Galdino Gutmann Bicho, existente no museu do Instituto Histórico de Sergipe, cabe ressaltar sua singularidade, pois a coleção não reúne de obras do pintor fluminense e portanto não apresenta um painel de sua criação. Na verdade, a coleção se singulariza justamente por não ser formada por criações do próprio artista, mas sim de obras de

21 Cabe ainda uma lembrança de conjuntos documentais de artistas em arquivos, entre os quais se incluem, por exemplo, o arquivo pessoal Theodoro Braga, reunido no Arquivo Público do Estado de São Paulo; a coleção Lucílio de Albuquerque, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; e a coleção Eliseu Visconti, de correspondência e desenhos, no arquivo da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



artistas com os quais certamente o colecionador conviveu, como os irmãos Chambelland. Essa característica impõe a interrogação sobre como o conjunto se identifica com seu artista transmutado em colecionador.²²

Figura 1²³



- 22 No acervo do Museu do IHGSE existem retratos assinados por Guttman Bicho, mas que se relacionam com a expedição de 1917 que o pintor acompanhou. Além dos retratos do desembargador Manuel Caldas Barreto, do general Manuel Presciliano de Oliveira Valadão e Pedro Calazans, inclui-se o retrato do líder da expedição o retrato do historiador Rocha Pombo.
- 23 Carlos Chambelland (1884-1950). *Passeio no bosque*. Óleo sobre tela. Sem data. 33,5 x 27,4 cm. Coleção Galdino Guttman Bicho - Museu do IHGSE, Aracaju, SE.





Das 36 peças que compõem a Coleção Guttman Bicho, 27 são pinturas a óleo, algumas sobre tela, outras sobre cartão ou madeira e outra em tela sobre madeira, que convivem ainda com quatro desenhos, um pastel, duas gravuras em metal, dois relevos e uma têmpera. Observando o conjunto, facilmente se constata a identificação do colecionador com sua coleção de arte, na medida em que a pintura a óleo é a expressão mais valorizada no conjunto de peças. Além disso, a pintura de paisagem, combinada com a de marinha, assim como a pintura de gênero predominam no conjunto e dão sentido à coleção. Secundariamente, os retratos são o outro gênero de pintura que desponta no conjunto com três pinturas e um relevo, destacando-se o auto-retrato de Victor Meirelles e o retrato de Carlos Chambelland pintado por seu irmão Rodolfo, entre outros e ao lado de estudos de rosto de figuras. Nesse sentido, mesmo não havendo obras do artista colecionador na coleção, fica evidente a relação das obras com a própria criação do artista, afinal, o colecionador Guttman Bicho era ele mesmo um pintor que produziu parte significativa de sua obra em óleo e ainda que tenha experimentado outros gêneros e tendo sido um produtivo pintor de retratos, é muito claro que sua identidade artística se afirmava em torno da pintura de paisagem e de gênero.

314



Tudo indica que a coleção encontrou seu destino em Sergipe pela lembrança afetiva e os laços pessoais que o pintor cultivava de sua infância vivida naquele estado, assim como em outras temporadas. Contribuiu ainda decisivamente a intermediação do amigo e pintor sergipano Jordão de Oliveira (1900-1980), sócio do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. O amigo se encarregou da criação de um retrato de Bicho que acabou por ser integrado ao acervo do IHGSE, marcando a presença da figura de Guttman Bicho no museu. Na década de 1920, quando Jordão foi estudar no Rio, e ambos estavam ainda no início de suas carreiras artísticas, Bicho chegou a abrigar Jordão na sua casa no bairro da Ilha do Governador. Consta que Jordão de Oliveira teria se formado na arte de paisagem, trabalhando e percebendo a vista local, mas seguramente o diálogo com Bicho fortaleceu a dedicação de ambos a essa pintura de sensações.²⁴ De todo modo, interessa salientar que foi a partir do laço pessoal entre os dois artistas que a coleção ganhou seu destino. O retrato de Guttman Bicho, foi realizado por Jordão de Oliveira em 1955, no ano da doação da coleção, e incorporado e seguida ao acervo do museu do IHGSE, acompanhando assim o processo de exibição da coleção em Aracaju.

De outro lado, se os laços de amizade parecem ter determinado o destino da coleção, o sentido pessoal da coleção se afirma nas dedicatórias que constam em algumas obras e que deixam claro que os vínculos pessoais eram a base do processo de acumulação para a constituição da

24 RIBEIRO, Marcelo da Silva. Jordão de Oliveira. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.





coleção do artista. Heléne Sardeau, a escultora de origem belga, que fez carreira nos Estados Unidos e que esteve no Brasil na época da política de boa vizinhança com seu marido, o muralista norte-americano George Biddle, registrou em francês sua amizade por Bicho, em gravura em metal, datada de 1942, e oferecida ao artista. Do mesmo modo, seu marido registrou em português, em desenho a nanquim: “Ao bom amigo Guttmann Bicho, lembrança de George Biddle.” Giuseppe Gargaglione, ao oferecer um desenho a carvão ao pintor brasileiro, também completou a obra com a inscrição: “A meu bom amigo Bicho”, com assinatura e data de 1933.

Também os artista brasileiros contemporâneos de Guttmann Bicho que integram a coleção deixaram a sua marca de cumplicidade pessoal com o colecionador. Em tela de 1925, consta a anotação: “Ao Bicho, lembrança de Álvaro Amorim.” Do mesmo modo, Aluizio Valle registrou sua oferta inscrevendo a nota: “Amigo Bicho, com um abraço.” Também Edgar Parreiras dedicou uma tela a Bicho, com uma nota curta: “Ao Guttmann, Edgar Parreiras.”

As dedicatórias apontam para o fato de que várias peças da coleção são claramente registros dos vínculos pessoais que o colecionador-artista tinha com os artistas-doadores das telas, evidenciando que a amizade era o princípio motivador do ato de acumular, fonte da prática de colecionar. Define-se um tipo particular de colecionismo que se pode dizer caracteriza a prática de colecionar de artistas, reunindo obras de seus contemporâneos amigos e com quem dividiam trajetórias pessoais. Isso confere um tom totalmente pessoal à coleção que se caracteriza igualmente como registro do círculo de sociabilidade do artista-colecionador.

Esse tom pessoal que expressa o laço do colecionador com o autor de cada uma das obras reunidas, pode ser reforçado ainda ao se observar as obras. O tamanho das peças da coleção Galdino Guttmann Bicho também indica que as obras se caracterizam por um tom íntimo. Predomina a proporção entre 30 e 50 cm, seja na largura ou na altura, havendo algumas um pouco menores e outras ou pouco maiores. Ou seja, as peças da coleção se caracterizam por proporções domésticas e, não seria demasiado dizer, íntimas ou pessoais.

Além disso, o fato de na coleção haver obras que são claramente estudos, como cabeças, ou desenhos com sugestão de esboço, assim como pinturas em madeira usualmente típicas de estudos preliminares, e também telas que foram enmadeiradas, pode sugerir igualmente que há no conjunto da coleção obras que são registros da prática artística, do processo de criação de cada artista. Assim, a coleção compartilha a evidência de que não eram apenas laços pessoais que uniam o colecionador ao autor da obra colecionada, mas igualmente um diálogo sobre processos criativos entre artistas que motivava a reunião das obras. Nesse sentido, as obras da coleção Guttmann Bicho podem ser vistas como documentos da criação artística do seu círculo de amigos no campo das artes.



Contudo, analisando as peças que compõem a coleção, observa-se que algumas molduras não são originais. Tudo indica que foram trocadas no Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE) depois da doação, considerando que outras peças que entraram no museu mais ou menos na mesma época possuem a mesma moldura. Na coleção Galdino Guttmann Bicho, 17 molduras possuem molduras que coincidem com ao menos duas molduras de retratos de autoria de Jordão de Oliveira da mesma época feitas para o IHGSE. O fato é que estas novas molduras, por vezes, cobrem datas, assim como assinaturas e dedicatórias, parcial ou integralmente. Esta intervenção aponta para a vontade de homogeneizar o conjunto no processo de musealização da coleção. Portanto, sabe-se que no seu estado original, a coleção de pinturas e desenhos não tinha molduras de padrão unificado, particularizando as peças, o que fez os novos proprietários optarem por mudá-las. Isso aponta provavelmente para o fato de que o colecionador mantinha a obra num padrão que particularizava cada uma das obras de arte e mantinha um sentido pessoal do processo de acumulação. O fato é que sua incorporação ao museu terminou por descharacterizar este sentido original da coleção.

Gosto de colecionador

A coleção Galdino Guttmann Bicho pode ser definida como um campo para o estudo da arte do pintor e a compreensão de sua ação como sujeito do mundo da arte. Nesse caso, interessa valorizar o conjunto acumulado tanto quanto eventualmente as peças que mereçam destaque individual. Nesse sentido, a análise da coleção pode ser caracterizada como o resultado da seleção definida pelas opções artísticas de Guttmann Bicho e que podem ser consideradas representativas das ideias e do gosto de um pintor de sua época. A coleção, portanto, propõe um diálogo direto com a criação artística do colecionador, o que permite considerá-la expressão do seu gosto e pensamento sobre arte.

As peças da coleção revelam uma genealogia de artistas. Alguns nomes da geração anterior à de Bicho se destacam no conjunto. Há um óleo sobre madeira de seu mestre Auguste Petit, com quem trabalhou diretamente, assim como um óleo de Victor Meirelles (1832-1903), que certamente figura no conjunto como referência ancestral da pintura no Brasil, mas indica como a ressonância do pintor acadêmico ainda era viva para a geração de Guttmann Bicho. A tela de Petit é um retrato de um homem e a de Meirelles é o seu auto-retrato. De Henrique Bernardelli (1858-1936), seu professor de pintura, há um pastel e uma tela, sendo que o primeiro é um estudo de figura, e o segundo é um quadro de paisagem, *Riacho na floresta*, que emana mais claramente a escola a que Bicho filia sua obra.



Figura 2²⁵



Dos pintores de obra anterior à geração de Bicho, inclui-se também um desenho a bico de pena, *Paisagem com pedra*, do ítalo-brasileiro Castagneto (1851-1900), cuja obra marcada pela pintura de paisagem de marinha e pela pincelada livre pode facilmente ser relacionada com a criação de Guttman Bicho. Castagneto era muito próximo de Antonio Parreiras, que surpreendentemente não está representado na coleção, mas, em compensação, seu sobrinho e discípulo Edgar Parreiras (1865-1964) contemporâneo de Bicho compõe a coleção com uma marinha. Mas entre os contemporâneos, surge ainda Henrique Cavalleiro com um

25 Henrique Bernardelli (1858-1936). *Riacho na floresta*. Óleo sobre tela. Sem data. 30,5 x 36 cm. Coleção Galdino Guttman Bicho - Museu do IHGSE, Aracaju - SE.



desenho a crayon, *Nu feminino*. Destaca-se ainda o óleo sobre cartão de Rodolpho Chambelland, representando o irmão Carlos. Do próprio Carlos Chambelland consta *Passeio no bosque*, um óleo sobre tela sem data. Assim, observa-se que ao lado do registro documental, fica claro que a obra de destaque também conduz à paisagem.

Há no conjunto ainda obras de artistas da geração seguinte a de Bicho, todos nascidos na primeira década do século XX: Orlando Teruz (1902-1984), Vicente Leite (1900-1941), Aluízio Valle (1906-1988) e o mais jovem entre eles, Edson Mota (1910-1981). Neste caso, com exceção de Teruz, com o estudo *Rosto de Homem*, em todos os outros a paisagem e a pintura de gênero se impõem.

Portanto, a coleção apresenta assim uma certa genealogia de artistas relacionados não apenas na cronologia, mas também na criação correlata, marcada por motivos e tratamento pictórico não necessariamente comuns, mas de algum modo associados pela interrogação artística compartilhada no tempo histórico. Nesse circuito de nomes e gerações, revela-se uma experiência artística com laços comuns, que tem como elo de ligação a Escola Nacional de Belas Artes e as Exposições Gerais de Belas Artes e que situa os artistas da coleção no contexto político da construção republicana no Brasil.

Contudo, do universo de autores presentes na coleção, a grande maioria, praticamente todos, nasceram entre as décadas de 1880 e início dos anos de 1890, tal como o próprio Galdino Bicho. Há personalidades da arte pouco estudadas como Gastão Formenti (1894-1974), que se iniciou na pintura com o pai Cesare Formenti (1874-1944), um dos mais destacados vitralistas no Brasil do seu tempo. Gastão se destacou no campo artístico primeiro como cantor, gravando vários discos, e fortalecendo sua atividade de pintor especialmente a partir dos anos de 1940. No mesmo sentido, na coleção há uma peça de Virgílio Lopes Rodrigues (1864-1944), que além de pintor se tornou um *marchand* de destaque no seu tempo e na sua geração e que certamente deve ter favorecido a inserção no mercado de arte de Bicho e outros de seus companheiros. Inclui-se na coleção ainda peças de artistas estrangeiros, em que cabe destacar a convivência com o casal norte-americano George Biddle (1885-1973) e Hélène Sardeau (1899-1968), que estiveram no Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial, que constituiu um processo de aproximação de artistas dos EUA e do Brasil. Costa ainda um desenho a carvão de Giuseppe Gargaglione, italiano que se radicou no Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, com influência sobre José Pancetti. Chama atenção que, além da escultora dos EUA, só há uma mulher na coleção de Guttman Bicho: Angelina Agostini (1888-1973), sua contemporânea, filha de Angelo Agostini, o mestre da ilustração gráfica no Brasil da virada do século XIX para o XX. Assim,

as obras reunidas por Bicho evidenciam dimensões do mundo da arte e relações sociais do seu tempo, revelando meandros da construção do mundo da pintura no Brasil do seu tempo.

Cabe apontar ainda que a coleção é composta também pela obra de nomes de artistas pouco conhecidos e que merecem a atenção dos pesquisadores, pois registra que a projeção social dos artistas do tempo de Guttman Bicho não atingiu a todos do mesmo modo, evidenciando que o campo da arte sempre foi dinâmico. Por outro lado, chama atenção para ausência de obras de artistas contemporâneos de Bicho e que despontam na crítica de arte, como o casal Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962), ou Helios Seelinger (1878-1965). Certamente, a convivência os aproximou, mas o circuito de arte os distanciou, considerando que estes nomes não tiveram sua criação artística identificada com a pintura de paisagem, o que pode explicar a sua ausência na coleção. Mas a pincelada e/ou a cor luminosa de inspiração impressionista, poderia ter conduzido à sua integração na coleção.

Pode-se observar na coleção Bicho uma certa geografia da pintura no Brasil. Inclui-se na coleção uma obra do pintor Álvaro Amorim, de Belém do Pará, que foi aluno de Telles Junior (1851-1914), de Pernambuco, outro pintor cuja pintura de paisagem de inovação cromática também poderia ser facilmente relacionada à de Bicho. Os temas da pintura, como as jangadas do cearense Vicente Leite ampliam o horizonte da geografia da arte no Brasil representada pela coleção Galdino Bicho. Alfredo Andersen, pintor norueguês radicado no Paraná, em termos de idade antecede a geração de Bicho, mas sua obra chegou no Brasil mais tarde a partir de sua imigração, podendo-se considerar, portanto, sua obra brasileira contemporânea de Bicho. Contudo, entre *Barcos ancorados*, de Álvaro Amorim e *Retrato de homem*, de Alfredo Andersen a coleção revela o alcance nacional das relações artísticas constituídas por Bicho e sua geração, demarcando uma certa geografia integrada da arte no Brasil. Possivelmente, nessa geografia particular reside uma das razões da coleção ter encontrado seu destino em Aracaju, Sergipe.

Figura 3²⁶

320

Estes elementos apontam para o caráter da coleção de arte de Galdino Guttmann Bicho. As peças acumuladas e cultivadas pelo artista constituem um conjunto integrado que representa uma visão da criação de sua geração e que retrata seu circuito social, mas apresenta aos nossos olhos de expectadores um painel da pintura de paisagem no Brasil a partir do olhar do artista. A coleção revela a importância que a paisagem tinha na compreensão do sistema de arte de Guttmann Bicho. Nesse sentido, inverte a posição do padrão tradicional da arte acadêmica que tinha no topo da hierarquia das Belas Artes a pintura histórica. Bicho experimentou vários gêneros da arte, inclusive a pintura histórica, mas acompanhando a marca de sua geração, procurou reinventar o sistema de arte, e no seu caso, destacando o papel da pintura de paisagem.

No conjunto da coleção, chama atenção ainda o fato de não haver obras de autoria de pintores estrangeiros do campo da pintura de paisagem, dando assim um destaque aos artistas brasileiros de seu tempo nesse campo de criação. De um lado, isso pode ser resultado do fato de que Bicho fez uma carreira restrita ao mercado de arte brasileiro. Mas, de outro lado, a evidência revela como a pintura de paisagem expressa a criação de um conjunto de artistas de sua geração, marcando uma época da história da arte no Brasil. Ao não incluir paisagistas estrangeiros, a coleção de Guttmann Bicho afirma a consistência e a autonomia da criação artística no Brasil, não necessariamente rejeitando o diálogo, mas

26 Vicente Leite (1900-1941). Jangada e Jangadeiros. óleo sobre papelão telado. 1927. 24 x 18 cm. Coleção Galdino Guttmann Bicho - Museu do IHGSE, Aracaju - SE.



não colocando a criação local na dependência do diálogo com o mundo da arte europeia e muito menos numa ordem de genealogia que remete a clássicos estrangeiros.

Observando o conjunto da coleção Guttman Bicho, o tema da cor e da luz ressalta aos olhos e justifica a valorização da paisagem pelo círculo de pintores brasileiros representado na coleção, que fizeram da experimentação da paleta a sua marca. Claramente, a coleção caracteriza um programa artístico próprio que caracterizou o mundo da arte no Brasil do século XX. Em Aracaju, capital do estado de Sergipe, este programa artístico fica exposto aos olhos de que quiser ver.

