## *Artes Visuais*

# O crítico em performance

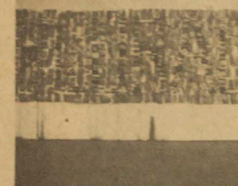
A Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo (rua Joaquim Floriano, 666 — fundos) vai ser o local da performance que Ivald Granato realizará no próximo dia 27, com início às 20 horas e 30 minutos, sob o título "O Crítico em Performance", um trabalho sobre o sistema crítico arte-cultura desenvolvido no período pluralista, com texto da crítica norte-americana Nancy Marmer, extraído da revista "Art in América", "firmando a pluralidade paralela ampla".

O Pluralismo é uma preocupação de Granato já desde 1973, idéia que vem desenvolvendo nestes anos e, já amadurecida, em 1979, foi apresentada na 15.ª Bienal Internacional de São Paulo. "Porém, não muito bem percebida pelo público" — disse o artista.

"Pluralismo é um fenômeno cultural complexo e interessante — explica Granato — que propõe um diálogo permanente do artista com a obra, onde não há compromissos formais e sim compromissos com a satisfação de criar. Isto é, coerência nas intensões e não nas formas. Podendo dar a impressão de muitos artistas a uma exposição de um só, ou melhor, parecendo uma coletiva. Como foi a minha exposição no MAC-USP (Granato com esta mostra ganhou o prêmio de melhor desenhista de 1979, conferido pela APCA). Assim, o artista se pintor não precisa fazer um quadro na mesma linha do outro. Não precisa ter estilo ou unidade formal."

"Para mim foi surpresa gratificante encontrar o texto de Nancy Marmer na revista "Art in América", um texto que diz o que eu queria dizer. Por isso eu me aproprio dele, que passa a fazer parte integrante da performance.

Em minha atuação no próximo dia 27 não vou criar nada, vai ser uma performance fria. Apenas vou ler o texto de Nancy Marmer e pô-lo em discussão. Não vai haver proposta alguma."


"Plural" de Granato, no último Bienal de São Paulo.

Aí o fato novo: Granato vai fazer o que todo mundo faz. Mas, que ele nunca fez. Formalmente, sentado frente à mesa, vai ler o texto e discutir com a platéia.

O que exemplifica bem o seu Pluralismo.

Ivald Granata documentará a sua performance por meio de fotos e gravação do som, material que levará pessoalmente a Nancy Marmer, em Nova York, no dia 22 de junho, já tendo feito os devidos contatos.

O texto referido de Nancy Marmer, para conhecimentos dos que pretendem comparecer à performance de Granato e pelas próprias idéias que ele encerra (em tradução de Lóris Machado), iniciamos hoje sua publicação, finalizando no domingo próximo. F.C.L.

## *O texto base*

Apesar de não faltarem comentários alvoroçados sobre o chamado pluralismo da arte dos anos 70, comparativamente falou-se pouco sobre a diversidade da crítica da década. Porém, muitos dos que escrevem sobre arte responderam com tanta avidez quanto os artistas ao clima permissivo da época. Recém-liberados do dogma de Greenberg e sem se constranger pela suposta objetividade da retórica formalista daquela escola, a crítica de arte deslanchou numa surpreendente variedade de direções. Algumas estratégias críticas que teriam parecido auto-indulgentes ou ultrajantes no clima tenso dos anos 60 agora constituem as metodologias familiares da imprensa artística.

Uma amostra casual de artigos publicados nos últimos anos pode revelar algumas táticas recentemente em moda, tais como confissões e diários íntimos com reportagem de arte; vastos levantamentos não avaliativos e "descrições horizontais"; secas diagramações semióticas das genealogias dos gêneros mistos da década; entusiásticos ensaios tipo **parti pris** em ação afirmativa; pedantes explicações estruturalistas das imagens abstratas e figurativas; estudos biográficos reveladores das ligações entre desavenças matrimoniais e mudanças nos estilos esculturais; virtuosos tratados antimodernistas à maneira da educação literária revisionista do século 19; severas anatomias marxistas das estruturas básicas e hierarquias antigas do mundo artístico; e animadas cruzadas populistas em prol da abolição de todas hierarquias, padrões e julgamentos críticos anteriores.

Por sinal, essas abordagens críticas coexistiram mais ou menos em harmonia com os remanescentes do antigo formalismo elitista que continua a transformar em heróis seus poucos escolhidos minimalistas, pretendendo, em cada temporada, nomear uma lista mais sucinta de descendentes.

Dada a mistura brava da crítica recente, torna-se mais surpreendente que os críticos de arte ainda não tenham aceito abertamente a influência sempre mais liberadora de uma importante idéia popularizada pela crítica literária francesa e frequentemente enunciada também nas letras americanas — a noção de que os textos críticos podem e, de fato, devem ser considerados como uma arte independente, autotélica. Os críticos das artes visuais parecem hesitantes em acreditar naquilo que os críticos literários aceitaram de há muito — que a crítica é ela própria um gênero literário, uma forma de écriture, uma ficção, um modo criativo diferente de, mas potencialmente igual (ou superior) em importância, à arte que ela comenta.

Oscar Wilde foi pertinente, em 1891, em "O Crítico como Artista": Quem se preocupa se as opiniões de Mr. Ruskin sobre Turner são corretas ou não? O que é que isso importa? Aquela sua prosa poderosa e majestosa, tão férvida e ardentemente colorida em sua nobre eloquência, tão rica em sua elaborada sinfonia..... é, no mínimo, uma obra de arte cuja grandeza iguala qualquer maravilhoso ocaso que descora ou apodrece suas telas corrompidas na Galeria da Inglaterra; com maior amplitude .... é-se capaz de pensar por vezes, não porque sua igual beleza é mais duradoura, mas por conta da plena variedade de seu apelo ....

A posição oposta — que a crítica é um empreendimento parasitário, uma sanguessuga no corpo da arte — foi expressa com suficiente frequência. Don Judd, por exemplo, insistiu que "a crítica de arte é muito inferior à obra que ela discute", e Robert Goldwater, em "Variedades da Experiência Crítica", referiu-se à literatura crítica como um "ofício secundário". É fácil contradizer este argumento; mesmo antes de os estruturalistas terem declarado iguais todos os textos criados, o crítico literário Stanley Edgar Hyman observou que o discurso crítico é, de fato, uma forma nem mais nem menos independente que a poesia ou a pintura; a relação do crítico com sua "matéria prima"— a obra de arte — é, a grosso modo, paralela à relação do artista com a indigesta experiência da vida. Cada qual usa seu material para seus próprios fins. Os artistas visuais, é claro, conquistaram para si um extraordinário grau de emancipação de sua matéria prima, uma liberdade das obrigações miméticas apenas igualada nas artes verbais pelos poetas concretos. É óbvio que não há equivalente, na crítica, para a escrita "não objetiva"; sem seu objeto, a crítica sofre uma metamorfose de gênero — torna-se um ensaio pessoal, ou um poema-prosa, ou um estudo histórico, ou um tratado filosófico. Assim, se eu falo de liberdade para o crítico, é necessariamente num sentido relativo e em reação à atitude muito difundida que ignora as possibilidades literárias dos textos críticos e percebe a disciplina como sua função menos interessante e mais prosaica.

Minha discussão dramatizará a atividade do crítico de um modo que pode parecer inaceitável àqueles que, ressentindo o poder implícito da crítica e nela pensando só (ou primariamente) quanto ao seu papel valorativo, insistem em classificá-la apenas como uma criada da arte — isto é, considerando apenas sua função diária de, como prosa, prestar serviços para a indústria artística.

Reconhecer a crítica como um gênero literário significa, em primeiro lugar, admitir o caráter fictício do ensaio crítico. A crítica não se interessa por revelar verdades proposicionais e objetivas sobre a arte mais do que a arte procura revelar essas verdades sobre a vida real. Talvez o aspecto da crítica mais flagrantemente fictício é sua inevitável tendência para descobrir aquilo que Leo Bersani chamou "procedimentos que fazem sentido" na arte, aqueles padrões ordenados de coerência, propiciadores de prazer, aquelas estruturas unificadoras e temas subjacentes que fazem com que a obra de arte pareça ser o produto de uma imaginação organizadora e totalmente racional. Essa crítica é sempre capaz de encontrar tais procedimentos em trabalhos isolados ou em obras totais e na arte de períodos inteiros — e encontrá-los mesmo quando o trabalho é fragmentário, a obra heterogênea e os períodos caracterizados por enorme diversidade — ela é, provavelmente, menos reveladora sobre a natureza universal da arte ou sobre a era em questão do que sobre as convenções e requisitos do próprio gênero da crítica. (Que a crítica desempenha assim, para a sociedade, o papel altamente conservador de recuperar e domesticar as energias irracionais e revolucionárias da arte, isso é outra questão).

A crítica bem sucedida cria uma ficção exegética um discurso coeso e satisfatório sobre a arte, um discurso que, apesar de seu status fictício, tem o poder de convencer o leitor de sua validade. Não há lugar na crítica para a suspensão voluntária da descrença. Assim não é surpreendente descobrir que entre os principais artifícios da literatura crítica constam a pretensão de absoluta candura em relação à obra interpretada e a reivindicação de uma visão autorizada. Uma parte crucial da ficção crítica consiste em que ela sempre está no banco das testemunhas, com a mão direita levantada. O escritor, fazendo habilidosos malabarismos com esboços e especulações, jamais pode esquecer que sua credibilidade está em jogo. Os formalistas são os que menos esquecem. De toda a série de metodologias críticas, a análise formalista faz o esforço mais estravagante para negar sua natureza fictícia e aparecer impecavelmente verídica, até mesmo, quase-científica, em sua dissecação objetiva" da estrutura e técnicas estilísticas das obras de arte.

A crítica impressionista — ridicularizada por meio século como a "grande alma vagando entre obras primas" — está no limite oposto do spectro com suas ênfases nas reações subjetivas do crítico; no entanto, ela também se apresenta como um veículo para a verdade, apesar de, menos pretensiosamente, apenas para a verdade de uma mente individual.

Quer sua tendência seja formal, sócio-política, biográfica, iconográfica ou psicológica, a crítica (oposta a história da arte)sempre parte da experiência de obras de arte específicas. O crítico — e isto é sua fraqueza e orgulho — permanece constantemente vulnerável à arte. Reunindo sua matéria prima, ele volta sempre as galerias e museus para receber novas impressões. Uma cor ácida aqui, uma borda de bronze ali, uma idéia convoluta batalhando para nascer, um arranjo chocante ou extravagante, uma pincelada flagrante contaminada de talento, uma forma implacável, uma linha lânguida, uma luz vibrante: os sentidos do crítico esperam essas experiências nas galerias do mundo. E o crítico não pode deixar de receber impressões que o olho aberto tampouco possa recusar ver. Porém, milhares de outros membros da audiência artística, tanto profissionais como não profissionais, também hiperventilam fenômenos visuais. Aquilo que os críticos consumados não compartilham com os outros, aquilo que os torna únicos é sua habilidade de escrever com sucesso sobre a arte.

Note-se que não disse sua habilidade de traduzir com perfeição suas experiências estéticas em palavras. Como James Ackerman e Ernst Gombrich concordaram numa edição recente de Critical Inquiry, é simplesmente impossível expressar verbalmente certas experiências sensoriais — "muito além do alcance das palavras" como diz Gombrich. Ambos vêem a brecha entre a expressão verbal e sensorial como uma limitação da crítica e, implicitamente, como uma afirmação da superioridade da arte. Vejo suas lamúrias como interpretações erradas da natureza da linguatem e dos discurso crítico, tão irrelevantes como um lamento pela inexistente dimensão tátil da música. Ainda mais, a própria experiência estética raramente é tão idílica quanto supõem Gombrich e Ackerman. Há pouco tempo, Murray Krieger examinou com requinte e minúcia os confrontos "combativos e abortivos" entre o crítico e o objetivo artístico — as "ações, falsas partidas, interrupções infelizes e intromissões pessoais ou auto-afirmações" que constituem as impressões reais do crítico ao tentar se concentrar uma obra individual. "Tudo que qualquer um de nós possui", ele afirma, "é nossa experiência subjetiva do objeto, uma experiência que nunca é tão boa quanto gostaríamos, assim nós expiamos nossos lapsos ao reconhecer ser o objeto potencialmente melhor do que nós o achamos." Ou, ele poderia ter dito, pior.

# Onde está Miguelzinho?

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS

Recebi denúncia pelo telefone de assíduo leitor, de que, indo ele ao Museu Paulista (do Ipiranga), constatou a ausência de todo o acervo de 72 aquarelas do importante pintor paulista do século 19, Miguel Arcanjo Benicio da Assunção Dutra, conhecido por Miguelzinho.

Dada a importância da informação, telefonei na 4.ª feira passada à historiógrafa Maria José Elias, lotada naquela instituição, solicitando autorização para fotografar as obras de Miguelzinho. A resposta veio por escrito no dia seguinte, 5.ª feira: "Caro Lemos. Lamento não poder atender ao seu pedido verbal para fotografar algumas das aquarelas de Miguelzinho Dutra, porque, segundo informação do responsável pela pinacoteca do Museu Paulista, sr. Lúcio A. Pegoraro, as 72 (setenta e duas) aquarelas foram retiradas pelo sr. Valter C. de Queiroz Guerreiro, para estudos e fotografias, sem determinação de prazo para devolução."

Insisti, então, para fotografá-las onde estivessem. Na sexta-feira última, dia 16, Maria José Elias manda outra nota escrita: "Lemos. Apesar da autorização do diretor do Museu Paulista, para o repórter da "Folha de S. Paulo" fotografar algumas aquarelas de Miguelzinho Dutra, nada poderá ser feito, pois as mesmas não se encontram no MASP — segundo o diretor Pietro M. Bardi — e sim numa gráfica — cujo nome não foi revelado — para confecção de fotolitos."

Paralelamente o prof. Setembrino Petri, diretor do Museu Paulista assina ofício em 16 de maio, que me foi encaminhado, autorizando fotografar as peças no MASP: "Senhor diretor (Bardi). Tem este por finalidade comunicar a V.S.ª. que a profa. Maria José Elias, funcionária do Museu Paulista, está autorizada a fotografar, juntamente com um repórter do jornal "Folha de S. Paulo", as aquarelas de Miguelzinho Dutra pertencentes ao Museu Paulista e que se encontram no Museu de Arte de São Paulo."

Maria José Elias, conforme sua carta já transcrita, telefonou ao prof. Bardi, obtendo a informação de que as aquarelas não estavam no MASP e sim numa gráfica para fazer fotolito, cujo nome e endereço não quis revelar.

Não é necessário enfatizar a gravidade do caso, dada a importância dessa coleção de 72 aquarelas, sendo que todas estão tombadas a nível federal pelo Sphan.

Ouvi do arquiteto Antônio Luis Dias de Andrade, diretor do Sphan em São Paulo, que a transferência de qualquer peça do Museu Paulista (cujo acervo é tombado) para outro local deveria antes contar com a ciência e autorização do Patrimônio Histórico. Uma vez que o transporte implica em riscos, deve haver controle e todos os cuidados precisam ser tomados. Entretanto, nem o Museu Paulista e nem o MASP comunicaram o empréstimo irregular.

Miguel da Assunção Dutra, nascido em Itu em 1810 e falecido em Piracicaba em 1875, é autor de importante obra, documento de transcendental importância para a iconografia paulista do século 19, tão pobre de imagens.

Executando uma pintura ingênua, de raro interesse, Miguelzinho auxiliou o padre Jesuino do Monte Carmelo na decoração da igreja do Carmo de Itu, também tombada pelo Sphan e pelo Condephaat.

Miguel Dutra foi citado pelo naturalista suiço barão J. J. von Tschudi, que em meados do século passado visitou Piracicaba (quando o artista construia a igreja da Boa Morte). Vom Tschudi conheceu a obra de Miguelzinho e disse dele em seu livro, editado na Alemanha, "Reisen durch Sud Amerika": "Asseguraram-me que se tratava de um homem modesto, trabalhador incansável e extremamente talentoso, que teria conquistado renome se tivesse tido uma educação adequada na Europa."

Retrato de Miguelzinho, por Pádua Dutra (1928).

As aquarelas que saíram do Museu Paulista foram executadas entre 1835 e 1855, portanto, há praticamente 150 anos, correndo riscos, onde quer que estejam, graças à sua fragilidade, de danos irreparáveis, o que seria um desastre. Além do risco de sumirem definitivamente.

Aliás, sabe-se que um "contador", móvel de extrema importância e raridade, do século 16, pois só existiam dois no Brasil, um no acervo do Museu do Ipiranga e outro na coleção de Tácito de Almeida (documentados pelo pesquisador José Wasth Rodrigues), simplesmente sumiu do Museu, como um passe de mágica.

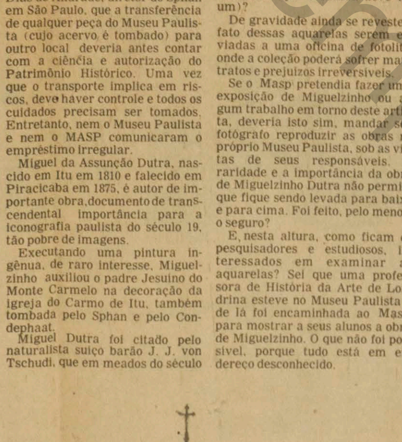
As aquarelas de Miguelzinho foram retiradas do Museu Paulista pelo antiquário Válter Cavalari de Queiroz Guerreiro, que acumula as funções de assessor do diretor da entidade, o geólogo prof. Setembrino Petri, ex-diretor do Instituto de Geociências.

Esse acervo, resta perguntar, saiu do Museu Paulista pelo menos com a devida autorização de seu Conselho (que o Museu deve ter um)?

De gravidade ainda se reveste o fato dessas aquarelas serem enviadas a uma oficina de fotolito, onde a coleção poderá sofrer maus tratos e prejuizos irreversiveis.

Se o Masp pretendia fazer uma exposição de Miguelzinho ou algum trabalho em torno deste artista, deveria isto sim, mandar seu fotógrafo reproduzir as obras no próprio Museu Paulista, sob as vistas de seus responsáveis. A raridade e a importância da obra de Miguelzinho Dutra não permite que fique sendo levada para baixo e para cima. Foi feito, pelo menos, o seguro?

E, nesta altura, como ficam os pesquisadores e estudiosos, interessados em examinar as aquarelas? Sei que uma professora de História da Arte de Londrina esteve no Museu Paulista e de lá foi encaminhada ao Masp para mostrar a seus alunos a obra de Miguelzinho. O que não foi possível, porque tudo está em endereço desconhecido.


Igreja do Rosário da Vila de Casa Branca (1854), uma das aquarelas do acervo do Museu Paulista.

Os 19 pintores em 1947, na União Cultural, vendo-se entre eles Volpi, Flávio Carvalho, Waldemar Cordeiro e Osório Cesar entre outros (foto coleção A. A. Marx).

## Sobre os "19 pintores"

LUIZ ERNESTO KAWALL

*A exposição dos "19 Pintores" realizou-se na Galeria Prestes Maia, em abril de 1947, sob o patrocínio da União Cultural Brasil-Estados Unidos. Sua organização ficou a cargo de Rosa Rosenthal Zuccolotto, colaboradora do programa cultural da União, dirigido pelo prof. Joseph Privitera. A idéia inicial era realizar apenas a exposição "Os novos de São Paulo", já exibida no Rio, com trabalhos de Marcelo Grassmann, Sacilotto, Andreatini e Otávio Araújo. Mas, a idéia se ampliou, estimulada por Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco e Bonadei, este indicando vários jovens para a mostra em São Paulo. Daí nasceu a exposição dos "19", ao invés dos "4" iniciais, já bem sucedidos no Rio.*

*Integraram a mostra: Aldemir Martins, Antônio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Enrico Camerini, Eva Lieblich, Flávio Ciro Tanaka, Huguette Israel, Jorge Mori, Lothar Charoux, Luiz Andreatini, Luiz Sacilotto, Marcelo Grassmann, Maria Helena Milliet Fonseca Rodrigues, Mário Gruber Correia, Maria Leontina Franco, Odetto Guersoni, Otávio Araújo, Raul Miller Pereira da Costa e Wanda Godoy Moreira.*

*Um total de Cr$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros velhos) foi concedido pelo sr. Geremia Lunardelli para prêmios aos melhores trabalhos apresentados.*

*Fizeram parte da Comissão Julgadora, a convite da UCBEU, os pintores Lasar Segall, Anita Malfati e Di Cavalcanti, que assim atribuíram os prêmios:*

*1.º prêmio (Cr$ 5.000,00): Mário Gruber; 2.º prêmio (Cr$ 3.000,00) Maria Leontina; 3.º prêmio (Cr$ 2.500,00): Aldemir Martins 4.º prêmio (Cr$ 2.000,00): Flávio Ciro Tanaka. Prêmio único de desenho (Cr$ 2.500,00): Cláudio Abramo.*

*Do catálogo constaram reproduções de auto-retratos (desenho) dos artistas expositores e uma apresentação do crítico Geraldo Ferraz. O desenhado da capa — "19 Pintores", teria sido de autoria de Camerini. Fizeram conferências no local da exposição os críticos Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Luiz Martins e Osório Cesar. Lasar Segall e Di Cavalcanti foram os que mais calorosamente participaram dos debates.*

*O "Diário da Noite" promoveu um inquérito, de Quirino da Silva, sobre a iniciativa entre artistas de renome no cenário das artes plásticas de São Paulo. Depuseram Flávio de Carvalho, Aldo Bonadei e Clóvis Graciano, todos enaltecendo o sentido cultural da mostra dos "novos". Odetto Guersoni redigiu 8 páginas, à mão, sobre a exposição, "Notas de meu diário", que serve de roteiro geral sobre a mostra dos "19 Pintores".*

*De 12 de novembro a 6 de dezembro de 1968, foi realizada uma retrospectiva didática dos "19", na Tema Galeria de Arte, promovida por Fernando Silva e sob auspícios do Instituto de Idiomas Yázigi. O catálogo reproduziu a apresentação de Geraldo Ferraz e inseriu texto de Reinaldo Bairão, de elogios à geração dos anos 40, aos artistas e à iniciativa.*

*A terceira exposição dos "19" foi realizada de agosto a setembro de 1978, no Museu de Arte Moderna, comemorando os 30 anos da 1.ª exposição. Coordenou a mostra, um dos "19", Maria Helena Milliet Fonseca Rodrigues, com supervisão e montagem de Diná Lopes Coelho. O catálogo reproduz as palavras de apresentação de Geraldo Ferraz e os auto-retratos do catálogo original de 47, publica um estudo crítico de Jacob Klintowitz, reproduzindo ainda a cores trabalhos atuais — até 1978 — dos integrantes dos "19".*

## Anotações para um estudo crítico

*Nem tanto ao mar, nem tanto à terra. O grupo, movimento, ou, simples exposição dos "19 Pintores", realizada 3 vezes em 1947, 1968 e 1978, simplesmente deixou de ser estudado e pesquisado em profundidade.*

*Daí, não ter sido medida, até hoje, sua importância artística, sócio-cultural, ou, até, histórica dentro dos eventos que se destacaram e causaram repercussões em nossa arte desde os anos 40. Faltou até agora aos "19 Pintores", por motivos que não cabe aqui esmiuçar, o talento pesquisador e crítico de uma Aracy Amaral, que estudou até a exaustão, por exemplo, a Semana de Arte Moderna de 22, ou de uma Daisy Piccininni, citada por seu exemplar trabalho sobre o Grupo Seibi, ou, ainda, de uma Lisbeth Gonçalves, com sua criteriosa e bem elaborada tese sobre o Grupo Santa Helena.*

*É preciso olhar a exposição dos então "jovens cheios de esperanças e expectativas" como os chamou Geraldo Ferraz em 1947, dentro da realidade social, política e cultural da época. O Brasil tinha ganho, ao lado dos aliados, a segunda grande guerra, havia uma grande euforia e otimismo nacional, a geração de 45 despontava na literatura e na poesia, e, nas artes... nada acontecia com a mesma repercussão. A exposição dos jovens "da lira dos 20 anos" foi, assim, resposta e integração dos 19 artistas ao meio cultural e às idéias que surgiam com impacto, servindo como "viva ativação artística e nossa integração com a nossa geração", segundo depoimento de Marcelo Grassmann. No mesmo sentido pronunciou-se Antônio Augusto Marx, que ainda assinalou terem os "19", além da preocupação com a participação no movimento cultural da época, se preocupado "em refazer o caminho trilhado pela arte moderna desde 22, sem cerebralismo, talvez intuitivamente, refazendo o rumo desse movimento", permitindo "uma grande abertura de nossas fronteiras artísticas e a visão total de nossas artes".*

*Otávio Araujo nos disse que os "19" tiveram a preocupação de fazer uma arte nacional, ligando-se, por exemplo, a Mário de Andrade, que alguns, muitas vezes, visitavam em sua casa da Barra Funda. Sem dúvida, a maioria se apegava ao expressionismo alemão, pelas leituras que faziam na Biblioteca Municipal, onde Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco, dois dos incentivadores da exposição, "os recebiam de braços abertos". Andreatini, mais velho, também era adepto do expressionismo, levando muitos jovens a conhecer obras sobre Max Beckman, Schmidt, Rotluff, Kirschner e outros. E, sem dúvida, a admiração por Segall era, à época, muito grande entre os jovens expositores.*

*Mas, outras influências recebiam muitos dos 19. Uns, eram autodidatas, como Aldemir Martins, recém-chegado do Ceará e vivendo em casa de Paulo Emílio Salles Gomes. Outros, como Charoux, alunos do Liceu de Artes e Ofícios. Flávio Tanaka era do grupo que estudava na Escola Profissional do Brás. Maria Leontina era aluna de Waldemar da Costa, e Camerini, de Bonadei. Bonadei também indicou Gruber, que morava em Santos. Cláudio Abramo chegava do ambiente intelectual e Otávio Araujo, como outros, fazia "roda" na Biblioteca Municipal. Odetto Guersoni acha que os "19 Pintores" têm importância histórica em nossa arte, afirmação reafirmada por Luís Sacilotto. Os jovens artistas não tinham onde expor, pois não havia galerias de arte à época; criadas, contudo, a partir da exposição de 1947. Como também o movimento dos "19", que cresceu em valores individuais e junto a outros grupos — por exemplo, com os artistas do Santa Helena, que todos respeitavam — resultou seguidamente em fatos como a criação do "Clubinho", do Salão Paulista de Arte Moderna, na fundação do Museu de Arte Moderna, ao final dos anos 40.* LEK