

O GRUPO SANTA HELENA E O UNIVERSO INDUSTRIAL PAULISTA (1930-1970)

Patrícia Martins Santos Freitas*

O Grupo Santa Helena teve em sua formação os artistas: Aldo Bonadei (1906-1974), Francisco Rebolo Gonsales (1903-1980), Mário Zanini (1907-1971), Manoel Martins (1911-1979), Humberto Rosa (1908-1948), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Clóvis Graciano (1907-1988), Alfredo Volpi (1896-1988) e Fulvio Pennacchi (1905-1992). Bonadei, Rebolo, Zanini e Manoel Martins são paulistanos, mas sua família tem origem estrangeira, como no caso de Rebolo, descendente de espanhóis e Manoel Martins, que tinha pais portugueses. Clóvis Graciano, Humberto Rosa, e Rizzotti nasceram no interior de São Paulo. Volpi nasceu em Lucca, na Itália, mas veio ao Brasil ainda quando criança. Pennacchi também nasceu na Itália, em Garfagnana, na região da Toscana, mas ao contrário de Volpi, chegou ao Brasil já adulto, em 1929 (ZANINI, 1991).

Alguns deles têm uma formação artística mais próxima das Academias de Arte, como no caso de Bonadei, que frequentou a Academia de Arte de Florença e Pennacchi, que estudou na Academia de Arte de Lucca e de Florença, mas a maioria deles tomou contato muito cedo com as atividades artesanais, dentro de escolas como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo ou a Escola Masculina do Brás, e acabou se aproximando das artes plásticas já com idade adulta, por meio de aulas particulares, ou por cursos oferecidos dentro de instituições como a Sociedade Paulista de Belas Artes. O que permeia a trajetória destes pintores é sua atividade como pintores decoradores, que os acompanha mesmo depois que eles ganham certa fama no cenário das artes em São Paulo. Os ofícios variam entre as ocupações mais próximas às artes como o trabalho de letrista empreendido por Mario Zanini entre 1922 e 1924, quando trabalhou para a Companhia Antártica Paulista, ou mesmo os trabalhos com ourivesaria feitos por Manoel Martins em 1924, mas também ocupações distantes como a sociedade que Pennacchi assumiu com o irmão, logo quando chegou ao Brasil, no começo dos anos de 1930. De uma forma geral, todos, mesmo que por caminhos sinuosos, conseguiram estabelecer um contato permanente com as artes plásticas.

O Grupo se formou em meados da década de 1930 e permaneceu em convívio até aproximadamente 1945, quando os artistas continuaram suas carreiras individualmente. Contudo, torna-se interessante para o presente estudo acompanhar estes artistas até 1970, década em que ainda se tem o registro de algumas paisagens industriais nas suas obras. A formação do Grupo

* Formada em História pela Universidade Estadual de Campinas e Mestre em História, na linha de Patrimônio, Memória e Cidades, pela Universidade Estadual de Campinas.

Santa Helena está intrinsecamente ligada à formação profissional de cada artista que constituiu o Grupo. É possível desta forma, compreender esta reunião em decorrência de suas amizades e aproximações profissionais, ligadas ao *metiê* em que os santelenistas estavam inseridos anos antes de se reunirem em um mesmo ateliê para conjugarem experiências, demandas profissionais e informações artísticas.

Durante o período em que desenvolvi a dissertação que inspira este artigo, meu objetivo principal foi compreender então as aproximações que este Grupo teve do universo industrial paulista dentre as décadas de 1930 e 1970. Em um primeiro momento, objetivou-se apreender quais seriam os trajetos destes artistas dentro da cidade e qual seria o contato visual que os artistas tinham com São Paulo. Para isso eu tive como fonte as próprias paisagens que os santelenistas produziam tanto do centro como dos arrabaldes da cidade, em que estava representado o universo industrial. Compreendo por universo industrial os gasômetros, as usinas, as estações de trem, fábricas, figura do trabalhador, ou mesmo os seus elementos isolados, como a própria chaminé. Analisando as obras do Grupo, foi possível estabelecer um perímetro de circulação dentro da cidade, como demonstrado pelo mapa (fig. 01).

O subúrbio foi um dos temas mais explorado pelas paisagens do Grupo Santa Helena. Nestas paisagens podemos encontrar a representação de diversos bairros de São Paulo que estavam se espraiando ao redor da parte central da cidade. O estudo das paisagens suburbanas pintadas pelo Grupo revela a escolha pelo recorte do ambiente ainda rural, mas que já apresentava signos modernos como, por exemplo, as fábricas, mas também os automóveis e os postes elétricos. Os bairros periféricos eram os novos abrigos para a incipiente industrialização. Contudo, ainda mantinham reminiscências de um mundo fortemente ligado às tradições rurais.

A prática da pintura ao ar livre levava os pintores e seus instrumentos aos arrabaldes de São Paulo, em jornadas em grupos ou individuais. Para este deslocamento, contribuiu efetivamente a acessibilidades que os subúrbios tinham através de transportes baratos como os trens. Como grandes observadores do cotidiano da cidade, os membros do Grupo retratavam a industrialização de São Paulo, o crescimento dos bairros e também o lazer de final de semana. A conversa no portão, as pessoas caminhando e as figuras comuns têm ao fundo, eventualmente, a paisagem urbana, a fábrica, ou a silhueta de uma chaminé. São crianças, ciclistas, pais e filhos que caminham de mãos dadas, em um passeio na periferia de São Paulo. A artista Alice Brill, a qual conviveu e fotografou tanto o Grupo Santa Helena, como a cidade de São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940, assim descreveu a prática dos artistas: “Aos domingos, os amigos iam para a periferia da cidade, como o Canindé, ao longo do rio Tietê com suas pontes e lavadeiras, ou ainda para o interior ou litoral próximos, para pintar ao ar livre” (BRILL, 1986).

Para os santelenistas, a fábrica não é tema central e, a despeito de aparecer com frequência em suas paisagens dos arredores da capital paulista, o que se pode observar a partir de um olhar geral nas obras do Grupo é um tratamento lírico que valoriza a presença fabril como parte integrante do cenário suburbano. Um exemplo desta abordagem da paisagem dos arrabaldes é a obra *Sem título (Canindé)*, de Mário Zanini, feita em 1942 (fig. 02). O singelo pescador, com seu chapéu e sua vara, chama atenção no primeiro plano do quadro. À sua esquerda, duas pessoas carregam sacos na cabeça. Com um lenço branco enrolado na cabeça, se aproxima uma mulher, a caminhar pela margem do rio. Estas figuras, dispostas nos planos mais próximos do espectador, emolduram as três casas que aparecem ao fundo. São três casebres e uma pequena fábrica, dotada de uma chaminé fumegante, além de três altos postes exibindo seus fios pelo céu predominantemente cinza, com pinceladas de azul – muito semelhantemente ao modo como Rebolo representou o céu em obra homônima, feita em 1937 (fig.03).

O retrato de Zanini alude à tranquilidade de um bairro, onde se podia brincar na rua, comer doces, pescar e andar de bicicleta. Mesmo a fumaça negra que sai da chaminé no centro do quadro aparentemente não aborrece esta dinâmica. E a cena parece prosseguir alheia à presença do pintor. A fábrica na obra de Zanini funciona como um elemento de estruturação da cena, indicando a convivência entre os elementos que caracterizam o universo do trabalho e do descanso. Embora Zanini se preocupe em legitimar sua cena com a presença da indústria, esta aparece ao fundo, em terceiro plano, precedida em segundo plano pela casa suburbana, característica nas obras dos santelenistas, e em primeiro plano pelas figuras humanas. A chaminé fumegante não está isolada e partilha com os postes de eletricidade representados a função de trazer verticalidade para a paisagem pintada, além de personificar os signos da modernidade no ambiente rural.

Enquanto os anos de 1930 e 1940 foram repletos de paisagens do subúrbio, nas quais freqüentemente a fábrica apareceu em plano secundário, a partir de meados da década de 1940, para muitos pintores que expuseram com o Grupo Santa Helena, como Raphael Galvez e Joaquim Figueira, e da década de 1950, para alguns dos santelenistas, as paisagens em que a indústria é objeto central passaram a aparecer com maior frequência. Esta recorrência do tema coincidiu com a entrada das tendências abstracionistas no Brasil. Os santelenistas, como tantos outros artistas do período, foram, de algum modo, impactados pelo ideal abstracionista e pela modernidade radical encontrada nas formas puras e geometrizadas. Os reflexos disso podem ser observados em algumas pinturas do Grupo Santa Helena, nas quais, sem abrir mão da figuração, estes artistas pintaram paisagens industriais geometrizadas. Dentre os pintores que mais se aproximaram desta nova linguagem, estão Volpi, Zanini, Rebolo e Bonadei.

Casario, pintada por Bonadei em 1972 (fig.04) representa uma paisagem repleta de casas em que se destaca verticalmente a imagem de uma chaminé. Diferentemente dos trabalhos de Bonadei anteriores ao final da década de 1940, com *Paisagem de Itanhaém* (fig.05), nesta pintura a linha ganha mais consistência e retém melhor as cores dentro do desenho, enfatizando os volumes. Enquanto em *Paisagem de Itanhaém*, o artista aparentemente está mais preocupado com a descrição que faz da paisagem, do assunto registrado – embora já notemos a atenção dedicada às formas lineares das janelas e portas das casas – em *Casario*, o esquema geométrico é que se apodera das formas, assumindo o papel norteador da paisagem. É possível intuir que no registro de 1943, o pintor cuidou para que a paisagem parecesse habitada, retratando a fumaça que denota a atividade fabril e traz verossimilhança à cena. Em 1972, esta questão estava subjugada ao gosto pela abstração das formas.

A fábrica – representada, neste caso, por metonímia pela chaminé – funciona como elemento pictórico importante para a estrutura do quadro, pois adquire força vertical, em oposição às casas, as quais estabelecem níveis horizontais em diferentes pontos da paisagem. Pintada deste modo, as casas produzem um efeito de profundidade na obra, acentuado pela rua que corta a paisagem diagonalmente no centro do quadro. Bonadei aplica o mesmo efeito pictórico que usou para pintar a chaminé na representação de uma árvore. A copa desta árvore acompanha artificialmente a linha que contorna o edifício situado logo à sua esquerda. Assim, chaminé, edifício e árvore formam um grupo no centro do quadro fundamental por dar coerência à maneira como Bonadei escolheu representar aquela determinada paisagem.

Arcângelo Ianelli (1922-2009) optou por soluções pictóricas semelhantes às utilizadas por Bonadei, 15 anos antes de *Casario*. Em 1957, época em que Bonadei já explorava as formas geométricas em algumas de suas obras, Ianelli pintou a obra *Antiga Cervejaria Brahma* (fig.06). No quadro de Ianelli podemos notar que o pintor, assim como Bonadei, delimitou seus objetos em linhas bem definidas, as quais ordenam as cores dentro da composição. Janelas, telhados e, novamente a chaminé são descritos como figuras geométricas, como o quadrado, o retângulo e o triângulo. As cores de Bonadei e Ianelli também são próximas, e se distanciam da sombra acinzentada que predominava na paleta de Bonadei à época das paisagens suburbanas. À semelhança do pintor santelenista de *Casario*, Ianelli consegue os efeitos de profundidade, com os telhados das casas, em níveis diferentes de altura, com os postes de eletricidade e as chaminés, seqüenciados em planos do quadro que se diferenciam também pelo tratamento de luz e sombra dado ao quadro pelo pintor. Em *Antiga Cervejaria Brahma*, a rua diagonal também sustenta a impressão de profundidade enunciada pela arquitetura.

Os santelenistas registraram não somente a paisagem industrial entendida como cenário em que se insere a fábrica, mas também o entorno desta paisagem, o ambiente do trem, que carregava as pessoas até o local de trabalho, e até mesmo as próprias pessoas, com suas feições esgotadas. A tradição da representação do operário desesperançoso e anônimo – representado em composição monocromática e em posição entregue – se remete a quadros como os do artista Honoré-Victorien Daumier (1808-1879). As pinturas de Daumier, menos numerosas que suas caricaturas, possuem uma paleta econômica semelhante a que os santelenistas usaram, simplificada em tons ocres e terra, como vemos em *O vagão da terceira classe*, obra de Daumier, de 1863 (fig.07).

As imagens do operário foram menos exploradas pelos membros do Grupo Santa Helena. O que se pôde observar foi a discreta presença do operário nas obras do Grupo. O artista que deu lugar à figura do trabalhador urbano com mais ênfase no conjunto de obras investigado foi Rebolo Gonsales. Em sua obra é possível notar o diálogo com obras de artistas modernistas do mesmo período, como vemos no quadro *Operários*, pintado na década de 1940, por Rebolo (fig.08). Na década de 1930, Lívio Abramo registrou a figura do operário na gravura homônima à obra de Rebolo (fig.09). A figura central do quadro de Rebolo, a saber, seu próprio retrato, está disposta na mesma posição que o operário de Abramo. Ambos estão representados lateralmente, modo como habitualmente se pintavam os retratos encomendados por grande parte das classes mais abastadas na Europa do século XV e XVI. É fato que o operário de ambos os pintores está representado com a mesma importância retórica que os personagens da retratística clássica. Contudo, ao contrário do que ocorria séculos antes, o retrato do trabalhador não tem a função de perpetuar a imagem de um indivíduo isolado, mas sim de ser o registro de um anônimo, que, por metonímia, é a sua classe.

Em 1943 é a vez de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) pintar uma obra com título *Operário* (fig.10). Assim como o faz Abramo no rosto de seu operário, Sigaud dota seu personagem de uma força de trabalho imponente, expressa pelos grandes braços do trabalhador, desproporcionais ao resto de seu corpo. O operário firma a barra de ferro, que parece muito fina diante de suas enormes mãos. No cenário em que se insere o trabalhador, novamente vemos apenas signos que remontam ao universo do trabalho: vigas de ferro, um balde de concreto, guindastes, pedaços de madeira, fios de aço. Tudo que envolve a imagem deste operário estrutura o retrato de sua condição. Contudo, são três obras que mostram diferentes formas de se ver o trabalhador. Para Abramo, está clara a preocupação em delinear os traços de um trabalho árduo no rosto deste trabalhador, enquanto que na obra de Rebolo, e mesmo na de Sigaud outras

questões estão pontuadas, como a força do trabalhador – algo como uma visão mais positiva do trabalho – e a coletividade de uma cena de saída de fábrica, por exemplo.

A aproximação dos santelenistas com o tema urbano e industrial foi de diversas formas interpretado pela crítica da época, encabeçada por Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luís Martins. De certa forma, seus recortes foram justificados nos dizeres destes intelectuais, pela suposta proximidade que os artistas tiveram do universo industrial no começo de suas carreiras. Dentro desta lógica, muitas vezes o argumento foi extrapolado até mesmo pela historiografia que sucedeu os modernistas, e termos como “artistas-artesãos” e “pintores-proletários” se tornaram conceitos definidores da identidade do Grupo. De fato, o Grupo Santa Helena não existiria sem que houvesse uma afinidade profissional entre aqueles artistas. Foi a necessidade de ter um espaço para receber encomendas que levou Reboló até o Palacete Santa Helena, por volta de 1935. Dali em diante não é possível aferir em que situações os santelenistas foram artistas e em quais foram artesãos. A diferenciação entre artistas e artesãos – e ousou até afirmar que o uso da palavra “artesão” em referência aos santelenistas – teve um uso específico e passível de localização histórica. O Grupo Santa Helena foi uma reunião de experiências em conjunto, a partir de um ateliê compartilhado por *artistas* durante um determinado período. Posso também afirmar que, partindo da análise das paisagens santelenistas em que a indústria está presente, é mais coerente pensar os santelenistas como cronistas de um cenário que lhes era próximo fisicamente e não ideologicamente.

Qual é então o universo industrial paulista compreendido pelo Grupo Santa Helena? Que lugares ocupam as fábricas, as usinas, os gasômetros, as estações de trem e os trabalhadores urbanos na apreensão dos santelenistas? O universo industrial que nos é apresentado pelos santelenistas é um mundo de apreensão visual, que se pretende muitas vezes verossímil e destituído de figuras alegóricas. No caminho de bonde entre suas casas e o Palacete Santa Helena, na vista dos ateliês no centro de São Paulo, no passeio até os arredores da cidade, nas redondezas dos bairros onde moravam, ou ainda no trajeto que percorriam a pé entre um Café e uma exposição de arte. Lá estavam as paisagens industriais com as quais se ocuparam os pintores do Grupo Santa Helena. O tema estava no recorte que o olhar fazia do cotidiano, nos caminhos entre a cidade e o subúrbio, na convivência diária que os artistas mantinham com a cidade. Contudo, diferentemente dos impressionistas, que saíam a observar a cidade e expressá-la em estudos de luz e atmosfera, as pinturas santelenistas revelam um apreço pelo desenho e pela estrutura, além de um uso diversificado da paleta, explorando desde as cores fauvistas até cores mais sóbrias e econômicas.

O tema do crescimento industrial e urbano de São Paulo aparecia na literatura, nas fotografias, nos escritos de especialistas como engenheiros, sanitaristas e médicos. Nos artistas do Grupo Santa Helena, a indústria parece ter ganhado cada vez mais a atenção dos artistas ao longo dos anos. O primeiro contato se deu nos arrabaldes da cidade, aparecendo ao fundo de um cenário ainda ruralizado, na fronteira entre o campo e a cidade. Aos poucos, o retrato da paisagem ganhou um desenho geometrizado, o que de certo modo levou alguns pintores a focalizar mais a arquitetura fabril em detrimento de outros objetos. O retrato das indústrias de São Paulo feito pelos santelenistas não tinha o objetivo de ser o registro histórico destas paisagens, mas acabou por fazê-lo. Algumas paisagens pintadas pelo Grupo Santa Helena mostram lugares ermos que foram rapidamente engolidos pelo crescimento urbano. Algumas das fábricas retratadas pelos santelenistas hoje estão abandonadas ou mesmo deixaram de existir assim como o próprio Palacete Santa Helena, que encontrou seu fim na dinâmica destrói/constrói que sempre marcou a história da capital paulista. O Grupo Santa Helena e suas paisagens suburbanas, urbanas e industriais não são apenas o registro de uma cidade do passado, mas a memória de vivências na cidade para as quais não temos mais acesso.

Referências Bibliográficas:

AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista*. São Paulo: MAC/USP, 2002.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano. Julho a dezembro de 1944, transcrito em MOTTA, Flávio L.. “A Família Artística Paulista”. Revista *Comunicações*, publicada pelo Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, SP, 1971, nº 10, pp. 137 a 175.

_____. Esta Paulista Família. *O Estado de São Paulo*, 02 de julho de 1939.

BELUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. Tese de doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU/USP, São Paulo, 1988.

BRILL, Alice Czapsky. *Aspectos da obra de Mário Zanini: do Grupo Santa Helena às Bienais*. São Paulo: USP, 1982 (Dissertação de Mestrado em Filosofia).

FOOT, Francisco e LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil (das origens aos anos vinte)*. São Paulo: Global, 1982.

MARTINS, Ana (org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MILLIET, Sérgio. A propósito de uma exposição. *O Estado de São Paulo*, 22/05/1941, São Paulo/SP.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

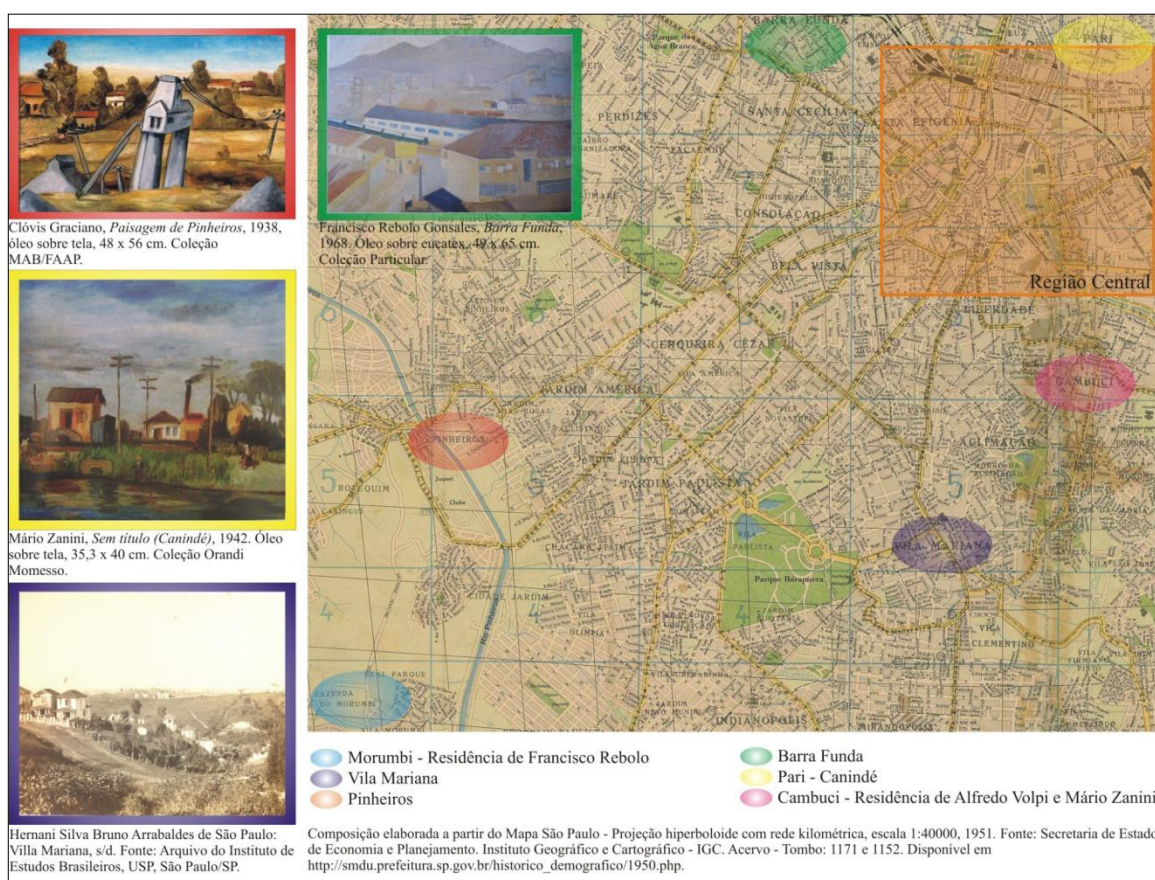


Figura 01: Mapeamento dos roteiros do Grupo Santa Helena em São Paulo apreendido pela análise de suas obras.



Figura 02: 1942, Mário Zanini, *Sem título (Canindé)*. Óleo sobre tela, 35,3 x 40 cm. Coleção Orandi Momesso.



Figura 03: 1937, Francisco Reboló Gonsales. *Canindé*. Óleo sobre papelão, 39,7 x 28,8cm. Coleção Tamagni, MAM -SP.

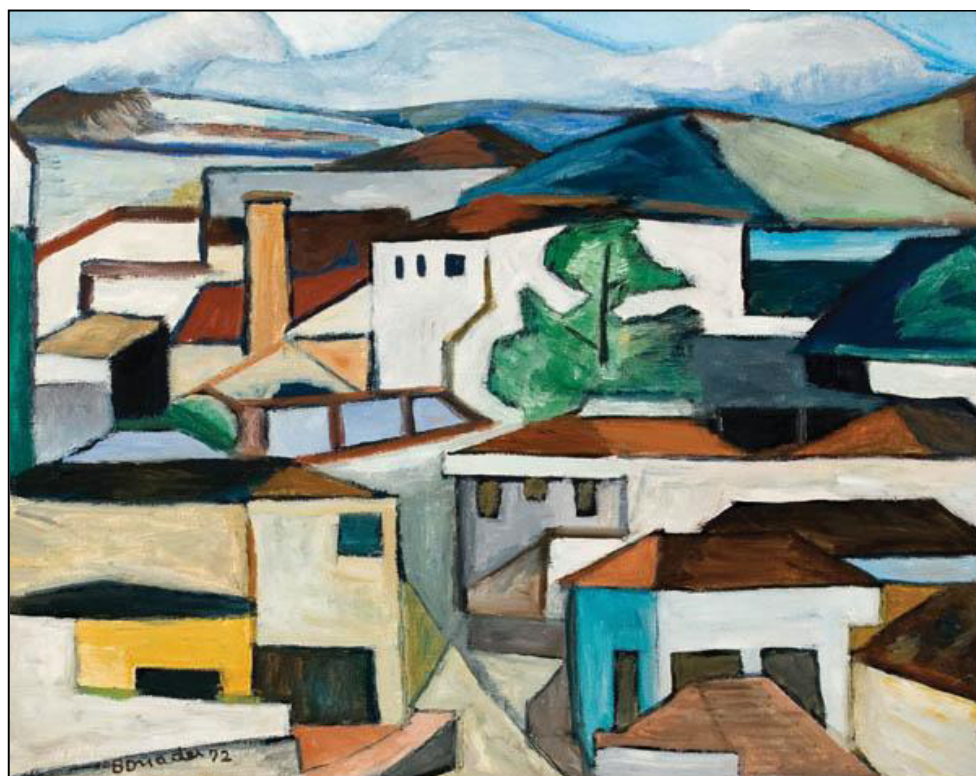


Figura 04: 1972, Aldo Bonadei, *Casario*. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Encontrado à venda no site: <http://www.escritoriodearte.com/leilao>. Acesso em janeiro de 2011.



Figura 05: 1943, Aldo Bonadei, *Paisagem de Itanhaém*. Óleo sobre tela, 46 x 56,5 cm. Coleção Carlo Tamagni, no acervo do Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP

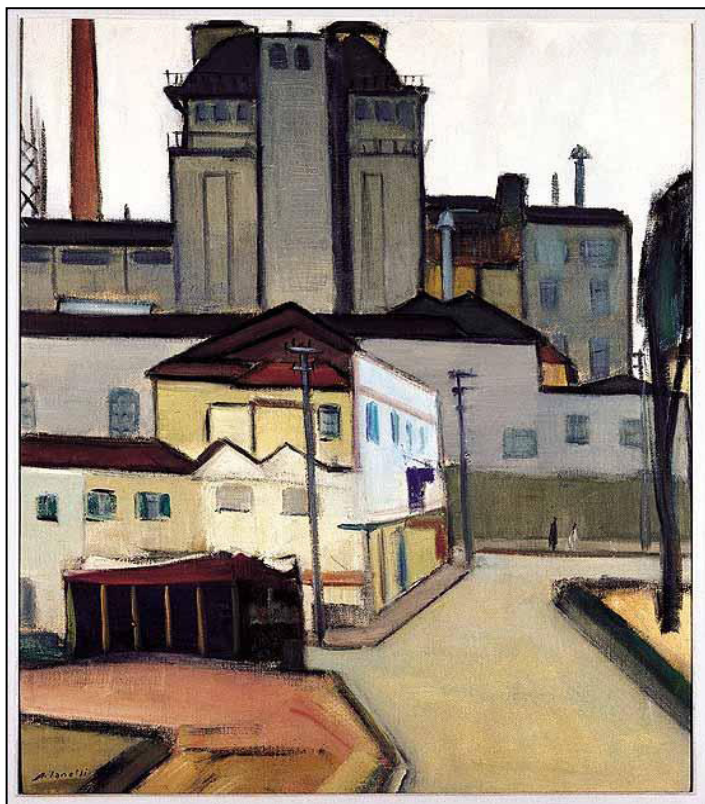


Figura 06: 1947, Arcângelo Ianelli, *Antiga Cervejaria Brahma*. Coleção não informada.



Figura 07: 1937, Francisco Reboló Gonsales, *Esperando o trem*. Óleo sobre madeira, 44 x 36 cm. Coleção Particular; 1938, Mário Zanini, *Sem título (marginais)*. Óleo sobre papel, 32,8 x 48,8 cm. Museu de Arte Contemporânea; 1863-65, Honoré-Victorien Daumier, *Vagão da terceira classe*. Óleo sobre tela, 65.4 x 90.2 cm. Coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

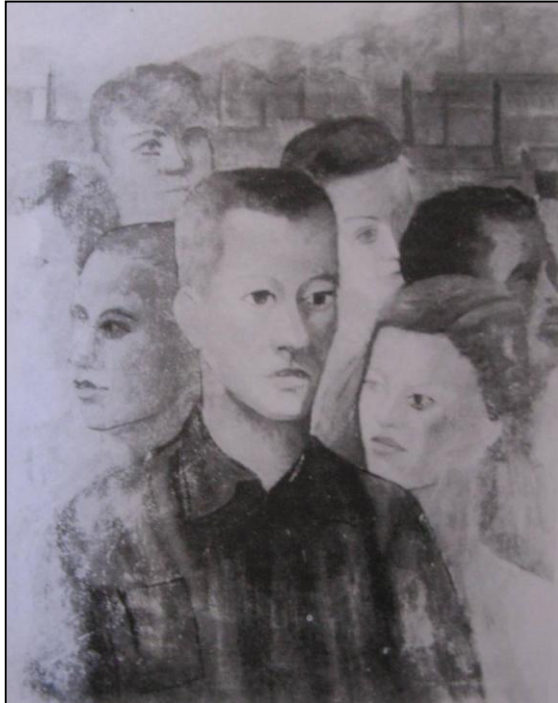


Figura 08: c.1940, Francisco Reboló Gonsales, *Operário*. Fotografia do acervo, sem registro das dimensões de suporte. Retirado de: "Reboló 100 anos". Coordenação editorial Antonio Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.



Figura 09: 1935, Lívio Abramo, *Operário*.
Xilogravura, 35,5 x 42 cm. Acervo do Museu de
Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP.



Figura 10: 1943, Eugênio de Proença Sigaud, *Operários*.
Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Coleção Particular.