

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS**

*O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista  
(1930-1970)*

Dissertação apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Mestre em História, na área de Política, Memória e Cidade.

Orientador: Profa. Dr<sup>a</sup> Cristina Meneguello

CAMPINAS, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

**F884g  
1970)/** Freitas, Patrícia Martins Santos  
**O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-  
Patrícia Martins Santos Freitas. - - Campinas, SP : [s. n.], 2011.**

**Orientador: Cristina Meneguello.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Grupo Santa Helena. 2. Industrialização – São Paulo (SP). 3.  
Arte brasileira. I. Meneguello, Cristina. II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The Grupo Santa Helena and the paulista industrial universe  
(1930-1970)**

**Palavras chaves em inglês (keywords) : Industrialization – São Paulo (SP)  
Brazilian Art**

**Área de Concentração: Política, Memória e Cidade**

**Titulação: Mestre em História**

**Banca Examinadora: Cristina Meneguello, Silvana Barbosa Rubino, Helouise  
Lima Costa**

**Data da defesa: 29-03-2011**

**Programa de Pós-Graduação: História**

**PATRÍCIA MARTINS SANTOS FREITAS**

*O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)*

Dissertação de Mestrado em História, na Área de concentração em Política, Memória e Cidade, apresentada à Banca Examinadora no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Meneguello

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em \_\_/\_\_/2011.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Meneguello (Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Rubino (Unicamp)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helouise Lima Costa (USP)

Suplentes:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Iara Lis Franco Schiavinatto (Unicamp)

Prof<sup>a</sup>. Dr. Luciano Migliaccio (Unicamp)



Dedico esta dissertação ao meu pai, Gerson  
Mendonça de Freitas Filho; de onde ele  
estiver que tenha uma bela vista do enorme  
bem que me faz.



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a minha orientadora Cristina Meneguello por todos estes anos de paciência, compreensão e cuidado. Lembro-me até hoje do dia em que sentei em frente a ela – na época, ocupando o cargo de Coordenadora do curso de História – ainda no primeiro semestre da graduação, com os olhos marejados, dizendo que queria ser remanejada da Filosofia para a História. Deste dia em diante não foram poucas as vezes em que ela esteve ao meu lado, acompanhando e incentivando minha trajetória dentro da Universidade, nos diversos descaminhos que trilhei até aqui. Agradeço também à Silvana Rubino e à Helouise Costa pela leitura atenta que fizeram do meu trabalho e pelos apontamentos feitos na qualificação, que me levaram a muitos avanços.

De mesma forma, presto meus agradecimentos aos professores do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas por compartilharem comigo seu conhecimento com dedicação. Agradeço ainda aos docentes que participaram do Projeto Temático “A circulação de saberes eruditos e técnicos na reconfiguração do espaço urbano – Estado de São Paulo, séculos XIX e XX”, que estavam sempre dispostos a me ouvir e aconselhar. À Clecia Gomes, por sua enorme paciência. À CNPq, pela grande oportunidade que me proporcionaram e aos membros da secretaria da pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Agradeço a todos os funcionários dos arquivos e bibliotecas que frequentei. Em especial, aos da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e do Arquivo Edgar Leuenroth, ambos localizados na Unicamp, por seu atendimento sempre cortês. Aos responsáveis pelo acervo documental do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Léia e Tatiane; e ao Cídio e Virginia, funcionários do arquivo de Instituto Moreira Salles/SP. Agradeço, sobretudo, à profa. Lisbeth Rebollo Gonçalves pela entrevista cedida com gentileza.

Aos grandes amigos que estiveram ao meu lado nesta trajetória, dentro e fora da Universidade: amigos da Livraria Cultura, colegas e amigos da pós-graduação, colegas do ensino e amigos de longa data. No caminho, muitos se distanciaram fisicamente, mas todos foram essenciais, estando perto ou longe. Alguns deles, de tão próximos, acabaram fazendo parte deste

trabalho com inúmeras e preciosas contribuições: Fanny, a pessoa com quem eu troquei a primeira palavra na graduação em História e a quem admiro muito desde então, e Denise Geribello, uma grande amizade que se revelou nas ruas de Berlim e que felizmente perdura, para minha sorte. Agradeço à Letícia Lima, que mesmo longe, se fez sempre presente. Às “meninas”: Natália Tiso, Natália Campos, Ivya Minelli, Gabriela Rodrigues e Luciana Takara e aos “meninos”: Victor Lessa, Vinicius Muniz, Leonardo Matricard, Rafael Oliveira e Guilherme Calligaris. Sem eles, eu estaria *all by myself*. À Sonia Kodaira por todo o apoio, sempre.

Agradeço à minha cachorrinha Frida, que soube compreender (quase) todas as vezes que deixei de passear com ela pra ficar estudando. À minha mãe, amiga e mentora, Elisabeth Martins Santos, pela pessoa incrível que é, sempre ao meu lado, e ao seu marido Edson José da Silva, por todas as vezes que colocou as coisas em ordem para que tudo ficasse no prumo. Sem vocês e suas contribuições não apenas financeiras, mas de amor e aceitação, eu não teria conseguido. Por fim, ao companheiro que me surpreende sempre com seu interesse tão sincero pela minha vida, Guimarães Ferreira Ribeiro Junior. Obrigada por sua constante paciência, seu carinho, amor e dedicação.



## RESUMO

Entre as décadas de 1930 e 1940, reuniram-se em dois ateliês compartilhados no Palacete Santa Helena, os pintores que formaram o Grupo Santa Helena. Dentre suas obras, são notáveis as paisagens em que os artistas registraram o crescimento industrial e urbano de São Paulo. A presente pesquisa visa analisar este registro, por meio do estudo de obras em que os santelenistas retrataram o universo fabril e do modo como a crítica de arte do período, bem como a historiografia subsequente, interpretaram suas produções. Objetivou-se também caracterizar as formas encontradas pelo Grupo para representar o mundo industrial em suas telas, considerando, a partir do *corpus* trabalhado, as paisagens industriais como aquelas em que aparecem os signos do urbano e fabril, como as chaminés das fábricas e usinas, mas também as estações de trem e a própria figura do operário.

Com intuito de compreender como o Grupo Santa Helena e suas obras se inseriram em seu momento histórico, foram estudadas suas origens, formações profissionais, além da relação que mantinham com o cenário artístico paulista da época. Para tanto, as obras santelenistas foram colocadas em diálogo com produções contemporâneas, brasileiras e internacionais, de modo a apreendermos certa sensibilidade do período. Em um segundo momento, as críticas e a historiografia foram observadas com o objetivo de se entender a construção da identidade do Grupo Santa Helena.

Palavras-chave: Grupo Santa Helena; Industrialização (São Paulo); Arte Brasileira; Patrimônio Industrial.

## **ABSTRACT**

Between 1930 and 1940, the painters who formed the Santa Helena Group shared a room on Palace St. Helena. Among their works are remarkable landscapes recorded by these artists of the industrial and urban growth of Sao Paulo. This goal of this research is to analyze through these works how the artists portrayed the factory universe and how the art critics of the period and the subsequent historiography interpreted its productions. We will also characterize which shapes the Group chose to represent the industrial world in their paintings. Also from the paintings viewed the industrial landscapes in which the signs of urban factory, as the chimneys of factories and plants, the train stations and the actual figure of the worker appears.

In order to understand how the Santa Helena Group and their works were inserted in their historical moment, we studied their backgrounds, professional qualifications, and the relationship they had with the art scene in Sao Paulo at the time. To this end, the santelenista's works were placed in dialogue with contemporary productions, Brazilian and international, in order to grasp certain sensibility of the period. In a second step, criticism and historiography were observed in order to understand the identity construction of the Santa Helena Group.

Keywords: Santa Helena Group; Industrialization (São Paulo), Brazilian Art, Industrial Heritage.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 01: Fulvio Pennacchi, Reclame dos pneus Pirelli, 1931. Coleção Instituto Moreira Salles.</b>	<b>14</b>
<b>Figura 02: Mário Zanini, Rua Ana Néri, 1962. Nanquim sobre papel, 31 x 24 cm. Coleção Particular.</b>	<b>15</b>
<b>Figura 03: Alfredo Rullo Rizotti, s/d.</b>	<b>22</b>
<b>Figura 04: Fulvio Pennacchi, s/d.</b>	<b>22</b>
<b>Figura 05: Mário Zanini, s/d.</b>	<b>22</b>
<b>Figura 06: Francisco Rebolo Gonsales, s/d.</b>	<b>23</b>
<b>Figura 07: Alfredo Volpi, s/d.</b>	<b>23</b>
<b>Figura 08: Clóvis Graciano, s/d.</b>	<b>23</b>
<b>Figura 09: Bonadei, s/d.</b>	<b>23</b>
<b>Figura 10: Adolfo Fonzari, Vista panorâmica do Brás.</b>	<b>28</b>
<b>Figura 11: Antonio Rocco, Antigo Bixiga, 1944. Coleção não informada. Óleo sobre madeira, 26 x 36,5 cm. Coleção não informada.</b>	<b>28</b>
<b>Figura 12: Clóvis Graciano, Bombardeio, 1943. Óleo sobre tela, 93 x 65 cm. Museu de Arte Brasileira FAAP (São Paulo). Reprodução de Fábio Praça.</b>	<b>29</b>
<b>Figura 13: Cândido Portinari, Mulher e criança, 1938. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Particular, SP.</b>	<b>30</b>
<b>Figura 14: À esquerda, Praça Clóvis Bevilácqua, São Paulo, c. 1950. À direita, Francisco Rebolo Gonsales. Praça Clóvis, 1944. Óleo sobre tela, 66 x 77cm.</b>	<b>42</b>
<b>Figura 15: Interior de residência da Família Lunardelli com obra de Clóvis Graciano. São Paulo/SP, c. 1952, Alice Brill / Acervo Instituto Moreira Salles.</b>	<b>49</b>
<b>Figura 16: Hotel Toriba com obra de Fulvio Pennacchi. Campos do Jordão/ SP, c.1943. Foto: Cristina Meneguello.</b>	<b>49</b>
<b>Figura 17: Benedito Calixto, Porto de Santos, s/d. Óleo sobre cartão. Coleção Júlio Rego Filho.</b>	<b>53</b>

- Figura 18: Fotografia desconhecido, Porto de Santos, começo do século XIX, fonte: Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp, Campinas/SP. 53**
- Figura 19: Acidente na Gare Montparnasse, 22 de outubro de 1895. Paris. 57**
- Figura 20: E. F. Schute. Cachoeira de Paulo Afonso, 1850. Óleo sobre tela, 119 x 153,5 cm. Museu de Arte de São Paulo, SP. 60**
- Figura 21: Vincent Van Gogh, Fábrica em Asnière, 1887. Óleo sobre tela, 46,5 x 54 cm. The Barnes Foundation, Pensilvânia. 61**
- Figura 22: Francisco Rebolo Gonsales, Paisagem suburbana, 1938. Óleo sobre tela, 48 x 38cm. Coleção Particular. 67**
- Figura 23: Hernani Silva Bruno Arraballes de São Paulo: Villa Mariana, s/d. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo/SP. 67**
- Figura 24: Clóvis Graciano, Ilustração para a capa do livro “Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China” de Antônio Alcântara Machado, com introdução de Sergio Milliet. 2ª edição, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1944. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo/SP. 69**
- Figura 25: Da esquerda para a direita, em sentido horário: Alfredo Rullo Rizzotti. Paisagem, 1941. Óleo sobre tela, 43 x 55,2cm. Coleção Moacir Andrade Peres. Humberto Rosa. Tucuruvi, c. 1942. Óleo sobre papelão, 40 x 50 cm. Coleção Armando Rebollo, São Paulo, SP. Francisco Rebolo Gonsales. Paisagem com casas, 1940. Óleo sobre tela, 73,5 x 92,5cm. Coleção Mario de Andrade, IEB-USP. Raphael Galvez, Conjunto de casas (Casa Verde), 1944. Óleo sobre cartão, 32,5 x 44,5cm. Coleção Particular, São Paulo, SP. 71**
- Figura 26: Bonadei. Paisagem, déc. 1940. Óleo sobre conglomerado, 37 x 48,5 cm. Fonte: www.pinturabrasileira.com. Acesso em outubro de 2008. 73**
- Figura 27: Francisco Rebolo Gonsales. Canindé, 1937. Óleo sobre papelão, 39,7 x 28,8cm. Coleção Tamagni, MAM –SP. 74**
- Figura 28: Milton Dacosta, Paisagem de Santa Tereza, 1937. Óleo sobre madeira, 16 x 25cm, Coleção Particular. 75**

- Figura 29: Mário Zanini, Sem título (Canindé), 1942. Óleo sobre tela, 35,3 x 40 cm.  
Coleção Orandi Momesso. 77**
- Figura 30: Aldo Bonadei, Paisagem de Itanhaém, 1943. Óleo sobre tela, 46 x 56,5 cm.  
Coleção Carlo Tamagni, no acervo do Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP 80**
- Figura 31: Georges Seurat, Subúrbio, 1882-83. Óleo sobre tela, 32,4 x 40,5cm. Museu de  
Arte Moderna, Troyes, França. 80**
- Figura 32: Mário Zanini, Regata no Tietê, 1965. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm. Acervo do  
Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, SP 82**
- Figura 33: Andre Derain, Ponte de Charing Cross, c. 1906. Musée d'Orsay, Paris. 82**
- Figura 34: Max Bill, Unidade Tripartida, 1948. Aço inoxidável 115,0 x 88,3 x 98,2 cm.  
Coleção Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP). 85**
- Figura 35: Aldo Bonadei, Casario, 1972. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Encontrado à venda  
no site: <http://www.escriitoridearte.com/leilao>. Acesso em jan. de 2011. 87**
- Figura 36: Detalhe de Aldo Bonadei, Casario, 1972. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm.  
Encontrado à venda no site: <http://www.escriitoridearte.com/leilao>. Acesso em  
janeiro de 2011. 87**
- Figura 37: Arcângelo Ianelli, Antiga Cervejaria Brahma, 1957. Coleção não informada.  
89**
- Figura 38: Fábrica Antartica, 1930: parte do prédio do moinho e cozimento da fábrica  
da Av. Presidente Wilson, em São Paulo. (Acervo Antartica). Fonte: Paulo Celso  
Miceli, “Além da fábrica: o projeto industrialista em São Paulo, 1928-1948”. São  
Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1992. 89**
- Figura 39: Arcângelo Ianelli, Bairro Fabril, 1957. Óleo sobre tela, 46 x 60 cm. Coleção  
não informada. 92**
- Figura 40: Mário Zanini, Fábrica, 1966. Óleo sobre tela, 34 x 44 cm. Coleção Particular.  
93**
- Figura 41: Mário Zanini, Gasômetro de São Paulo, 1969. Óleo sobre tela, 36 x 46 cm.  
Coleção Simão Mendel Guss. 94**

- Figura 42: Massao Okinaka, Draga, 1951. Óleo sobre tela, 49,5 x 60,5 cm. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. 97**
- Figura 43: Franjo Mraz, Cascalho na estrada, 1947. Óleo sobre lona, 60 x 75,5 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia. 97**
- Figura 44: Omer Mujadzic, Zagreb, 1932. Óleo sobre masonite, 57 x 61 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia. 99**
- Figura 45: Raphael Galvez, Fábrica de cimentos Perus, 1943. Óleo sobre tela, 35,5 x 42 cm. Coleção João Ataliba de Arruda Botelho Neto. 99**
- Figura 46: Detalhes de Omer Mujadzic, Zagreb, 1932. Óleo sobre masonite, 57 x 61 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia à esquerda. E Raphael Galvez, Fábrica de cimentos Perus, 1943. Óleo sobre tela, 35,5 x 42 cm. Coleção João Ataliba de Arruda Botelho Neto à direita. 100**
- Figura 47: Francisco Rebolo Gonsales, Esperando o trem, 1937. Óleo sobre madeira, 44 x 36 cm. Coleção Particular. 104**
- Figura 48: Mário Zanini, Sem título (marginais), 1938. Óleo sobre papel, 32,8 x 48,8 cm. Museu de Arte Contemporânea da USP. 104**
- Figura 49: Honoré-Victorien Daumier, Vagão da terceira classe, 1863-65. Óleo sobre tela, 65.4 x 90.2 cm. Coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. 105**
- Figura 50: Mick Carnicelli, Sem título (Pátio de manobras da Sorocabana), s/d. Óleo sobre tela, 49 x 63,7cm. Coleção Particular. 107**
- Figura 51: Francisco Rebolo Gonsales, Barra Funda, 1968. Óleo sobre eucatex, 49 x 65 cm. Coleção Particular. 108**
- Figura 52: Francisco Rebolo Gonsales, Operário, c. 1940. Fotografia do acervo, sem registro das dimensões de suporte. Retirado de: “Rebolo 100 anos”. Coordenação editorial Antonio Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. 111**
- Figura 53: Lívio Abramo, Operário, 1935. Xilogravura, 35,5 x 42 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP. 111**

- Figura 54: Tarsila do Amaral, Operários, 1933. Óleo sobre tela, 150 x 230 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). 114**
- Figura 55: Hans Baluschek, Trabalhadores (mulheres operárias), 1900. Coleção não informada. 115**
- Figura 56: Lewis W. Hine, Meninos que trabalham na Pedreira Ewen da Companhia de carvão da Pensilvânia, jan. 1911. South Pittston, Pensilvânia. Coleção não informada. 117**
- Figura 57: Eugênio de Proença Sigaud, Operários, 1943. Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Coleção Particular. 119**
- Figura 58: Vista do Brás, 1910. Fonte: “São Paulo: metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais.” Candido Malta Campos, Lucia Helena Gama, Vladimir Sacchetta (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. 120**
- Figura 59: Claude-Lévi-Strauss, Carnaval na Avenida São João. São Paulo/SP, c. 1937. Fonte: Arquivo do Instituto Moreira Salles. Destaque para o edifício Martinelli, à direita. 122**
- Figura 60: Manuel Martins, Praça da Sé, 1940. Óleo sobre madeira, 50 x 40 cm. Coleção não informada. 124**
- Figura 61: Praça da Sé, São Paulo, déc. 1940. Fonte: <http://saopaulominhasmemorias.blogspot.com>. Acesso em dezembro de 2010. 124**
- Figura 62: Praça Clóvis Bevilacqua, São Paulo, c. 1950. Fonte: <http://saopaulominhasmemorias.blogspot.com>. Acesso em dezembro de 2010. 125**
- Figura 63: Francisco Rebolo Gonsales. Praça Clóvis, 1944. Óleo sobre tela, 66 x 77cm. Coleção não informada. 126**
- Figura 64: José Pancetti, Praça Clóvis Bevilacqua, vista do Ed. Santa Helena, 1949. Óleo sobre tela, 38,6 x 46 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP. 126**
- Figura 65: Francisco Rebolo Gonsales, Rua do Carmo, 1936. Óleo sobre tela, 40 x 49 cm. Coleção Particular. 129**

- Figura 66: Mário Zanini, Rua do Carmo, 1938. Óleo sobre tela, 50,5 x 45,3 cm. Coleção José Galvão Filho. 129**
- Figura 67: Charles Sheeler, Classic Landscape (Paisagem Clássica), 1931. Óleo sobre tela, 64 x 83cm. Coleção de Mr. And Mrs. Barney A. Fundação Ebsworth. 132**
- Figura 68: Tarsila do Amaral, Gare, 1925. Óleo sobre tela, 84,5 x 65cm. Coleção Particular. 133**
- Figura 69: Tarsila do Amaral, O Pescador, 1925. Óleo sobre tela, 66 x 75 cm. Coleção Museu Hermitage São Petersburgo. 156**



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1.O GRUPO SANTA HELENA.....</b>	<b>11</b>
1.1 GÊNESE DO GRUPO SANTA HELENA.....	11
<i>Vocabulário visual</i> .....	26
1.2 GEOGRAFIA DA SOCIABILIDADE EM SÃO PAULO (1920-1940).....	31
<i>Ver e ser visto: grupos e salões de arte em São Paulo</i> .....	31
<i>O Palacete Santa Helena</i> .....	40
<i>Trajeto do Grupo Santa Helena em São Paulo</i> .....	44
<b>2.PAISAGENS PAULISTAS COMO FRAGMENTOS DO OLHAR .....</b>	<b>51</b>
2.1 POLISSEMIA DO TERMO PAISAGEM .....	51
2.2 PAISAGENS DO SUBÚRBIO: ESPAÇOS DE FRONTEIRA.....	63
2.3 PAISAGENS INDUSTRIAIS .....	83
<i>Fábricas, usinas e gasômetros</i> .....	83
<i>Estações de trem e ferrovias</i> .....	102
<i>Imagens do trabalhador urbano</i> .....	109
2.4 VISTAS URBANAS A PARTIR DO CENTRO DE SÃO PAULO .....	119
2.5 PAISAGENS DE SÃO PAULO: FRAGMENTOS DO OLHAR.....	130
<b>3.VISÕES SOBRE O GRUPO SANTA HELENA .....</b>	<b>136</b>
3.1 INTÉRPRETES DO GRUPO SANTA HELENA .....	137
3.2 PILARES DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO GRUPO SANTA HELENA .....	142
<i>Artistas-artesãos</i> .....	142
<i>Pintores proletários</i> .....	149
<i>Paisagens suburbanas</i> .....	163
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>176</b>



# INTRODUÇÃO

Nós pensamos que sabemos quando conhecemos a causa.

Aristóteles, “Segundos Analíticos”

Início esta dissertação pedindo licença a meu leitor para apresentar-lhe os caminhos que me levaram a estudar o Grupo Santa Helena e a pintura de paisagens industriais em São Paulo, fazendo uso da primeira pessoa. De mesma forma, intento dar a conhecer ao meu interlocutor as maneiras que encontrei para acessar este objeto de estudo, apontando quais foram minhas fontes e meus métodos. O uso da linguagem pessoal não visa aqui relaxar o rigor e o comprometimento com as análises acadêmicas, mas explicitar o caráter subjetivo que também integra este estudo. Como historiadora, não posso ignorar o fato de que toda investigação sobre o passado tem um ponto de partida, e que as relações que estabeleço com o passado são também resultado das inquietações do meu presente.

Aderindo com restrições às concepções do presentismo apresentadas por R. G. Collingwood, devo admitir que “na história nenhuma conquista é definitiva. Um testemunho, válido num dado momento, deixa de o ser assim que se modificam os métodos e assim que mudam as competências dos historiadores<sup>1</sup>”. Isto posto, algumas premissas devem ser colocadas como fundamentais, sendo a primeira delas, a marca que deixo no meu trabalho de mim mesma, do meu tempo e do espaço que ocupo na sociedade e na história. Tal afirmação não significa, contudo, que não busquei um conhecimento objetivo do passado, por meio do estudo de fontes documentais e da formulação de análises fundamentadas. Apenas elucidado o fato de que as conclusões que esboço nesta dissertação são, eminentemente, datadas e passíveis de diálogos futuros com estudos que virão. O que desejo apresentar nas páginas deste estudo são visões que construí do Grupo Santa Helena e de suas obras, tendo como chave de entrada as paisagens

---

<sup>1</sup> Referência consultada em: COLLINGWOOD, R. G. A idéia de História. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Presença, 1994. Livro foi publicado postumamente, organizado por um de seus estudantes e lançado em 1946.

industriais de São Paulo. Esta análise representa uma das possíveis interpretações do assunto e não intenta esgotar as possibilidades de apreensão do tema.

### **Paisagens industriais na arte: caminhos possíveis**

O ano de 2006 marca o início do meu contato com as paisagens industriais na arte. O tema me foi apresentado pela minha orientadora, a profa. Dra. Cristina Meneguello por meio do catálogo *Industrial Landscape*, produto de uma exposição ocorrida em 2005, no Museu de Arte Moderna e Contemporânea da cidade de Rijeka, na Croácia. Repleto de pinturas cujo tema é o universo industrial, o catálogo possui ainda um breve texto da curadora Daina Glavicic, com a explicação da abordagem do tema, que, mesmo para uma cidade com passado e presente ligados à atividade industrial, é de certa estranheza para o mundo das artes. A partir desta luz, então, eu e a profa. Cristina partimos para a elaboração de um projeto de iniciação científica cujo objetivo era fazer o levantamento e a análise das pinturas de paisagens industriais em São Paulo. A pesquisa intitulada *Na fumaça das chaminés: análise iconográfica de paisagens industriais na arte paulista do final do século XIX e início do XX* foi financiada pela Fapesp (Fundo de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo) entre meados de 2006 e 2007.

Em um primeiro momento, não sabíamos o que nos esperava nesta empreitada em busca da representação do universo industrial nas artes paulistanas. A pesquisa, entretanto, nos revelou um grande número de obras de nomes como Benedito Calixto, Joaquim M. Dutra, Nicola Fabricatore, Aldo Fonzari, na virada do século XIX para o XX, e de Hugo Adami, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, e Eugênio de Proença Sigaud já em meados do século XX. Dentre estes artistas, um grupo de pintores se destacou pois suas paisagens com frequência registravam a industrialização de São Paulo: o Grupo Santa Helena. Formado em meados da década de 1930 e ocupando dois ateliês no centro da cidade, o Grupo suscitou diversas questões sobre o registro da indústria em São Paulo, que, compiladas, levaram a apresentação do projeto de mestrado, aprovado e financiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) já no ano de 2008. Desde então, os santelenistas – como os membros do Grupo

também são conhecidos – ocupam espaço privilegiado nas minhas reflexões acerca do registro das indústrias nas artes.

Como já citado anteriormente, este tema não prima pela abundância historiográfica. Se, por um lado, existe considerável literatura acerca da história do Grupo Santa Helena, por outro há muito pouco o que se ler sobre a pintura de paisagens industriais no Brasil. A fortuna bibliográfica existente acerca de paisagens está, sobretudo, ligada a obras do período colonial e a do século XIX. Já cursando o mestrado, pude perceber que não é apenas aqui que este tema da paisagem industrial tem poucos adeptos. Em 2009 tive a oportunidade de ir ao XIV Congresso Internacional do TICCIH, em Freiberg, na Alemanha<sup>2</sup>, apresentar minha pesquisa em formato de pôster. Por esta ocasião, tive a chance de assistir às comunicações sobre arte e indústria, agrupadas na mesa redonda “Arte e a Revolução Industrial”. A mesa foi presidida pelo pesquisador da Universidade Técnica Bergakademie, de Freiberg, Axel Föhl, que logo de início mostrou-se gratificado por ser a primeira vez nos comitês do TICCIH que um tema unindo as artes plásticas e o patrimônio industrial aparecia com tanto destaque.

A reunião contou com a participação de doze especialistas em diversas áreas tais como historiadores da arte, arquitetos, antiquaristas, dentre outros. Entre os países de origem destes estudiosos estão o Reino Unido, Croácia, República Tcheca, Suíça, Finlândia, Canadá e Dinamarca. Apesar do quão antiga seja a industrialização desses países e da importância desse processo tanto para a economia quanto para a transformação da sociedade e da própria paisagem desses locais, as pesquisas sobre a intercomunicação entre arte e indústria são uma iniciativa incipiente. Pude perceber que existem duas maneiras principais de se estudar o tema, apresentadas no Congresso. A primeira delas diz respeito à presença das artes nas indústrias. Neste sentido, vários trabalhos mostraram como a arte está inserida no mundo industrial, sobretudo nos países europeus. Estas pesquisas englobam primordialmente exemplos de como as fábricas eram ornamentadas, que símbolos eram explorados e como muitas vezes a arte tinha a

---

<sup>2</sup> TICCIH é a sigla em inglês para Comitê Internacional de Conservação do Patrimônio Histórico. A viagem a Alemanha se deu graças ao auxílio proveniente do Projeto temático com o apoio FAPESP: “A circulação de saberes eruditos e técnicos na reconfiguração do espaço urbano – Estado de São Paulo, séculos XIX e XX”. Coordenadora: Maria Stella Bresciani. Parceria entre Unesp - Bauru, Puc-Campinas e Unicamp. Neste projeto me inseri como pesquisadora do sub-tema de patrimônio industrial no Estado de São Paulo, coordenado por Cristina Meneguello e Silvana Rubino.

função de decodificar novas tecnologias dentro das sociedades industriais. Os estudiosos desta área trabalham fundamentalmente com monumentos públicos além de estátuas e pinturas que se encontram nas fábricas públicas ou privadas.

Segundo Axel Föhl, até meados do século XX, é comum o uso de figuras clássicas nas fachadas de prédios industriais, dentre as quais ele destaca o tema de Hermes. Na mitologia romana, o deus Hermes foi assimilado como Mercúrio, filho e mensageiro de Júpiter, também considerado deus dos bons negócios e dos lucros. Esta sua faceta provavelmente o ligou à imagem da indústria. A combinação entre os símbolos clássicos e os artefatos modernos no começo do século XX também é marcada pelo uso da imagem de Prometeu. O titã é narrado na mitologia grega como defensor da humanidade e responsável por garantir o desenvolvimento do homem, roubando o fogo dos deuses e entregando-o aos mortais. Por fim, o mito de Pandora encerrou a explanação sobre as imagens usualmente encontradas nas fábricas no período assinalado acima. De acordo com a mitologia grega, Pandora foi a primeira mulher criada por Zeus para punir os homens que foram beneficiados com o presente de Prometeu. Criada à semelhança dos deuses, o que condenou Pandora e toda a humanidade foi sua curiosidade, que a fez sucumbir e desobedecer à ordem que lhe tinha sido dada de não abrir a caixa que salvaguardava com si. O homem, então, estava condenado pela sua curiosidade e sua ambição a não se esquecer dos seus limites. Esta idéia estaria fortemente associada ao trabalho industrial na Europa dos séculos XIX e XX.

Estas imagens foram usadas dentro e fora das indústrias até metade do século XX, momento em que entram com mais força as figuras do feminino na representação da tecnologia. Neste sentido, são comuns as alegorias femininas representando a engenharia, ou a indústria, portando comumente ferramentas do trabalho fabril. O tema da proximidade entre o corpo humano e as máquinas também aparece celebrenemente no filme de 1936, *Tempos Modernos*. A visão crítica do cineasta britânico Charles Chaplin mostra um trabalhador fabril que tem um colapso ao trabalhar exaustivamente e acaba por quase ser engolido por uma das máquinas da fábrica em que trabalha. No fim, o personagem, interpretado pelo próprio cineasta, acaba por ser preso ao ser confundido com manifestantes comunistas. A ironia de Chaplin perde sua

comicidade quando lembramos que o diretor esteve envolvido com a perseguição política aos comunistas, empreendida em seu país pelo chamado macarthismo.

A segunda maneira de se abordar o contato entre arte e indústria é pensar como os artistas retrataram os motivos industriais desde a Revolução Industrial, no século XVIII, até os dias de hoje. A indústria é vista como objeto pictórico e busca-se entender como as mudanças no ritmo de vida das cidades e do campo atingiram a sensibilidade artística. O registro de um assunto especificamente ligado ao mundo do trabalho trouxe à baila debates – sobretudo nas décadas iniciais do século XX – acerca da função social que a arte assumiria ao registrar os cenários fabris e seu cotidiano. Na comunicação de Hanne Abildgaard, gerente da área de pesquisa e comunicação do Museu do Trabalhador de Copenhague, Dinamarca, pude vislumbrar muito nitidamente esta questão que é tão cara ao meu próprio trabalho, já que o papel social dos artistas nos anos de 1930 foi tema de boa parte da crítica modernista em São Paulo.

Para Abildgaard, no século XX, o crescimento e avanço da força dos movimentos de trabalhadores organizados levaram ao desenvolvimento de ambições para que a figura dos operários fosse reconhecida pela arte como tema pictórico. A pergunta que a estudiosa se faz é a mesma que permeou minha investigação: o que levou os artistas a pintarem a indústria? Dizer que houve uma mudança espacial no seu entorno com a entrada de indústrias nas cidades não é suficiente para chegar a um entendimento desta questão. Também não dá conta da complexidade do debate afirmar que os artistas tinham uma visão social do tema, como muitos críticos farão no caso específico do Grupo Santa Helena. Resta ainda lembrar que é anacrônico pensar que os artistas pudessem ter certa preocupação em registrar a memória do trabalho e da indústria, uma vez que a apreensão do mundo industrial como patrimônio é bem mais recente que esta produção.

Na Dinamarca, a pintura do tema das fábricas muitas vezes foi fruto de trabalhos comissionados, demandados pelos donos de indústrias. Mas há casos, lembra Abildgaard, em que o pintor desejou ele próprio trazer o tema do trabalho para o universo das artes. Apesar deste interesse dos artistas, a paisagem industrial e o retrato do operário não desfrutaram do mesmo prestígio de outros temas da modernidade entre os pintores e crítica. No final das contas, estas imagens terão seu valor reconhecido muitos anos depois, ao serem subtraídas de seu *locus*

histórico e passarem a fazer parte de um estudo acadêmico, ou de um projeto de conservação da memória do trabalho, como no caso do trabalho empreendido pelos dinamarqueses no Museu do Trabalho. Em ambos os casos, ocorre um complexo fenômeno de apropriação e ressignificação destas obras, as quais mesmo em seu próprio tempo, já eram vistas como peças complicadas de um quebra-cabeça.

Embora possam existir dezenas de maneiras de estudar as artes e o advento da industrialização, a questão mais importante a se delinear no horizonte consiste em refletir sobre como a arte nos ajuda a compreender a história das indústrias. Em que níveis a representação do universo fabril feita pelos santelenistas me informa sobre estes homens, sua sociedade e cultura? Partindo desta inquietação fundamental, outros questionamentos tiveram espaço, com, por exemplo, entender em que cenário artístico o Grupo Santa Helena se encaixou, quem os interpretou, quem os perpetuou na história e o quanto o fato - e o modo - de terem retratado as paisagens industriais de São Paulo os fez singulares ou comuns em sua própria época.

### **Alcançando o Grupo Santa Helena e seu legado**

Tendo estas questões em mente, empreendi minhas pesquisas pelos arquivos de São Paulo, no afã de ter acesso às paisagens industriais que o Grupo Santa Helena pintou dentre as décadas de 1930 e 1940, período em que o Grupo esteve reunido no Palacete Santa Helena. Neste caminho, o primeiro desvio que fiz foi induzido pelo que encontrei ao olhar as pinturas do Grupo. Precisei alargar o conceito de paisagem industrial que tinha conhecido antes, para que coubessem as várias formas em que a indústria aparecia nas telas santelenistas. As paisagens em que a indústria era o tema principal do Grupo existiram, mas foram menos volumosas do que o retrato que os artistas fizeram do universo industrial presente nos subúrbios de São Paulo. Isto inclui as estações de trem, gasômetros e usinas encontradas nos bairros periféricos da cidade. Com menor recorrência aparecem ainda os registros dos trabalhadores fabris, sendo encontrados apenas nas obras de alguns pintores santelenistas. Após esta primeira reconsideração, outro ponto precisou ser reformulado. Embora os membros do Grupo Santa Helena tivessem convivido mais



assiduamente entre 1935 e 1945, as paisagens em que a indústria está representada avançam nas obras de certos artistas do Grupo até a década de 1970.

Considerando então as duas ressalvas feitas acima, tive como objeto de pesquisa as representações do universo industrial pintadas pelo Grupo Santa Helena entre as décadas de 1930 e 1970. Dentre estas representações estão as paisagens suburbanas, urbanas e industriais de São Paulo, além dos retratos do trabalhador urbano. Ademais, procurei compreender com quem as telas santelenistas dialogavam e como a crítica e a historiografia contribuíram para a construção e consolidação de um determinado tipo de memória para estes pintores. Com efeito, as fontes utilizadas para a elaboração desta dissertação foram as próprias obras dos santelenistas, artigos de jornais, sobretudo das décadas de 1930 e 1940, catálogos de exposições dos anos em que os santelenistas estiveram juntos, mas também de exposições póstumas, ocorridas na década de 2000, entrevista com familiar, correspondências entre artistas modernistas, fotografias das zonas industrializadas de São Paulo entre os anos de atividade do Grupo, decretos do órgão de preservação do patrimônio municipal de São Paulo (Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo), mapas da cidade de 1940, vídeos institucionais e sítios da internet cujo tema é o Grupo Santa Helena.

A maior parte da pesquisa foi pautada no grande volume de artigos, obras e vídeos encontrados no Centro de Estudos Luis Martins, parte integrante do Museu de Arte Moderna de São Paulo. As fotografias de São Paulo, bem como os mapas da cidade foram reproduzidos a partir do acervo do Arquivo do Estado de São Paulo, bem como do arquivo do Instituto Moreira Salles/SP. Os artigos foram pesquisados em boa parte no Arquivo Edgar Leuenroth, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Os catálogos de época utilizados estão arquivados no acervo da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, da Universidade de São Paulo (USP), e no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (UNICAMP). Importantes artigos e fotografias foram retirados do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP). Foram visitadas ainda as bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Faculdade de Urbanismo e Arquitetura da USP; além do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. A entrevista gentilmente cedida por Lisbeth Rebollo Gonçalves também foi fonte para o presente trabalho. Muitas informações, como o

diário de Fulvio Pennacchi – um dos artistas do Grupo – foram extraídas de sítios da internet, cuja referência está transcrita na bibliografia da dissertação.

Todas as obras reproduzidas nas páginas que se seguem foram fotografias feitas por mim a partir de catálogos adquiridos, ou encontrados nos arquivos acima mencionados, bem como por meio de solicitação de digitalização direta do acervo dos museus. Algumas obras também foram acessadas em sítios de leilões na internet. Devido à boa parte das obras santelenistas estarem em posse de colecionadores particulares, o acesso às obras para minha própria reprodução fotográfica foi, muitas vezes, restrito durante os anos de pesquisa<sup>3</sup>. O trabalho com o Grupo Santa Helena tem a especificidade do filtro que as famílias dos pintores – mesmo que não intencionalmente – impõe aos pesquisadores. Alguns pintores em específico possuem determinados guardiões de suas memórias, parentes que se encarregaram de manter os estudos do Grupo em constante produção. Exemplo disso são os casos de Walter Zanini, sobrinho de Mário Zanini, a já citada filha de Francisco Rebolo Gonsales, Lisbeth Gonçalves e Valério Antonio Pennacchi, também sobrinho de Fúlvio Pennacchi. Vale lembrar que, exatamente por possuir estes fomentadores, estes três pintores são os que mais ocupam os livros e catálogos de exposições individuais, principalmente após os anos de 1980.

O fato de existirem diversos estudos sobre o Grupo Santa Helena – ainda que estes estejam concentrados em núcleos específicos como os familiares e amigos, ou ainda os acadêmicos, sobretudo ligados à Universidade de São Paulo, me instigou a buscar renovadas formas de enxergar o Grupo Santa Helena, sem, contudo, ignorar a importância do legado que estas visões construíram ao redor dos santelenistas. Devido a minha chave interpretativa, precisei buscar novas maneiras de acessar os artistas, levando em conta o eixo interpretativo das paisagens industriais. Dessa forma, no primeiro capítulo – *O Grupo Santa Helena* – tive como objetivo elaborar um histórico sobre o Grupo que pudesse levar em conta sua formação profissional e as condições em que a união se estabeleceu em meados do decênio de 1930. Alguns pontos foram iluminados com maior intensidade como, por exemplo, a maneira como os santelenistas se aproximaram uns dos outros, como estavam suas carreiras artística à época da união e como era a relação dos artistas com os modernistas paulistas. As redes sociais que

---

<sup>3</sup> O estudo de reproduções fotográficas implica restrições a possíveis características das obras, como por exemplo, as cores e a textura, que ficam inevitavelmente alteradas nas fotografias.

existiam no cenário artístico de São Paulo também foram tema de estudo, uma vez que era preciso entender o papel dos grupos de artistas e sua recorrência neste período.

Após esta apresentação de quem eram os santelenistas e como eles se relacionavam com o mundo das artes da época, lanço um olhar mais detalhado às obras do Grupo no segundo capítulo, intitulado *Paisagens paulistanas como fragmentos do olhar*. A idéia central deste capítulo reside na análise das frações da cidade que os santelenistas escolheram representar, com destaque para os registros do universo industrial. Busco assim apreender de que forma os pintores do Grupo viram e se expressaram com relação às transformações trazidas pela presença industrial na cidade. A reflexão tornou-se interessante à medida que coloquei em diálogo as obras dos santelenistas e as paisagens industriais pintadas por artistas contemporâneos. Este exercício me permitiu entender a produção santelenista ligada à representação da indústria sob uma nova perspectiva. Era necessário trazer à explicação empreendida no primeiro capítulo acerca do grau de proximidade física e ideológica entre os santelenistas e os outros artistas de sua época para a esfera pictórica, colocando as obras lado a lado e analisando-as umas sob a luz das outras.

Por fim, o terceiro e último capítulo, sob o nome de *Visões do Grupo Santa Helena*, encerra a dissertação, trazendo os pontos de contato e distanciamento entre as concepções que a crítica dos anos de 1930 e 1940 fez, e as leituras produzidas pela historiografia a respeito do Grupo Santa Helena. Ao longo dos anos, a memória dos santelenistas foi construída, tendo muitas vezes como base conceitos criados por críticos como Mário de Andrade, Sergio Milliet e Luis Martins. Estes intelectuais se debruçaram principalmente sobre o tema das paisagens, e formularam, a partir deste prisma, afirmações que contribuíram para moldar a identidade do Grupo até os dias de hoje<sup>4</sup>. Neste sentido, com o objetivo de conseguir melhor apreender de que forma a identidade do Grupo foi edificada, tendo como eixo interpretativo a relação entre os artistas e as paisagens de São Paulo, optei por acompanhar a trajetória de três termos – fundamentais para a elaboração de um vocabulário específico ligado à memória santelenista – dentro da historiografia. São eles: “artistas-artesãos”, “pintores-proletários” e “paisagens

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar que esta paisagem de que se ocupa a maior parte da crítica que lê o Grupo Santa Helena entre as décadas de 1930 e 1940 diz respeito ao retrato dos subúrbios de São Paulo. Contudo, a questão da representação da industrialização da cidade – importante para o estudo aqui proposto – não se configura como um ponto de reflexão para os críticos da época.

suburbanas”. Partindo destas três categorias-chave, pude constatar como estas idéias acompanharam o Grupo, desde o momento de sua convivência em conjunto no Palacete Santa Helena até as exposições comemorativas feitas nos anos 2000.

\*

Aproximar-se do passado é um desafio nem sempre fácil de ser superado. É preciso freqüentemente treinar a virtude do desapego. Primeiramente, ainda nos anos iniciais de sua formação como historiador, você é ensinado (ou algumas vezes, obrigado) a se desapegar do que entendia por verdade histórica. À medida que seu entendimento avança, a sensação de desamparo pelo primeiro choque esvanece e dá lugar a segurança de poder se aproximar do seu objeto de estudos com mais clareza. Depois de cinco anos próxima ao Grupo Santa Helena e suas paisagens industriais, preciso fazer novamente o esforço da abnegação. Terminei este estudo com mais inquietações do que o comecei e humildemente ofereço ao leitor alguns caminhos para encontrar possíveis respostas.

# 1. O GRUPO SANTA HELENA

Este primeiro capítulo é dedicado à compreensão das condições em que se formou o Grupo Santa Helena, bem como sua presença em consonância com outros grupos do cenário artístico paulista, nas décadas iniciais do século XX. Com este intuito, separei o capítulo em dois. Na primeira divisão que denominei “Gênese do Grupo Santa Helena”, discorro acerca da formação do Grupo, e da formação profissional de cada santelenista; além de tratar do que chamei de “vocabulário visual” do Grupo, a saber, as possibilidades de referências e escolhas pictóricas que norteavam os santelenistas a sua época.

A segunda parte do capítulo chamada de “Geografia da sociabilidade em São Paulo (1920-1940)” trata da existência de variados grupos e salões de arte em que o Grupo Santa Helena estava inserido e que davam visibilidade ao Grupo. Concomitantemente a esta exposição, analiso a rede de sociabilidade do Grupo e os pontos geográficos da cidade de São Paulo em que os santelenistas circulavam. Intento com esta demarcação cartográfica ter maior visualização dos locais da cidade que os santelenistas freqüentavam tais como escolas de artes, cafés, livrarias, e os subúrbios onde pintavam, tateando desta forma qual seriam as visões da cidade que o Grupo possuía.

## 1.1 GÊNESE DO GRUPO SANTA HELENA

A formação do Grupo Santa Helena – ou Grupo do Santa Helena, como eram conhecidos na época, em referência ao Palacete Santa Helena, local em que se reuniam – está ao meu ver intrinsecamente ligada a formação profissional de cada artista que constituiu o Grupo nos primeiros anos da década de 1930. Entendo a reunião do Grupo 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. Isto posto, optei por agrupar as informações de estruturação do Grupo

com os dados concernentes a formação que os santelenistas tiveram em escolas como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, ou ainda a Escola Masculina do Brás.

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 têm 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<sup>5</sup>.

Antes de discorrer sobre os santelenistas, é preciso salientar que alguns pintores têm sua biografia menos conhecida do que outros. Este é caso, por exemplo, de Humberto Rosa. O artista faleceu com 40 anos de idade e as informações sobre sua carreira estão sempre vinculadas ao período em que o pintor estava próximo ao Grupo Santa Helena. Desta forma são mais raras as notas sobre suas origens profissionais. Do lado oposto estão Mário Zanini, Francisco Rebolo Gonsales e Fulvio Pennacchi, os quais possuem diversas produções que abrangem suas trajetórias como artistas dentro do Grupo e individualmente. A frequência de publicações sobre alguns artistas, em detrimento de outros pode ser vista sob o prisma da perpetuação da memória familiar, uma vez que muitos familiares estão envolvidos em iniciativas de preservação do histórico destes pintores, como é o caso de Valério Antônio Pennacchi, que mantém o site oficial de Fulvio Pennacchi atualmente<sup>6</sup>. Feita a ressalva, inicio a descrição da formação dos santelenistas por Pennacchi.

Antes de chegar ao Brasil, Pennacchi havia estudado durante o ano de 1928 na Real Academia de Arte Augusto Passaglia, em Lucca, onde também lecionou por um tempo, substituindo seu mestre Antonio Pio Semeghini (1878-1964). Após este período, o artista passou

---

<sup>5</sup> ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, 1991.

<sup>6</sup> Organizado pela família de Pennacchi e reunindo fontes importantes sobre o pintor, como correspondências, diários e obras de arte, o site <http://www.fulviopennacchi.com> foi utilizado nesta pesquisa para extração de diversas informações entre agosto de 2010 e fevereiro de 2011.

alguns meses, entre 1929 e 1930, na Academia de Florença. Quando chegou ao território brasileiro, Pennacchi buscou empregar-se como pintor-decorador, apresentando-se em construtoras, meio em que provavelmente conheceu Mário Zanini, o qual cita no trecho escrito em seu diário na data de 08/07/1929: “... Mário se ocupou muito comigo hoje também, e talvez consiga algo na mais importante construtora daqui, a Severo e Villares”<sup>7</sup>.

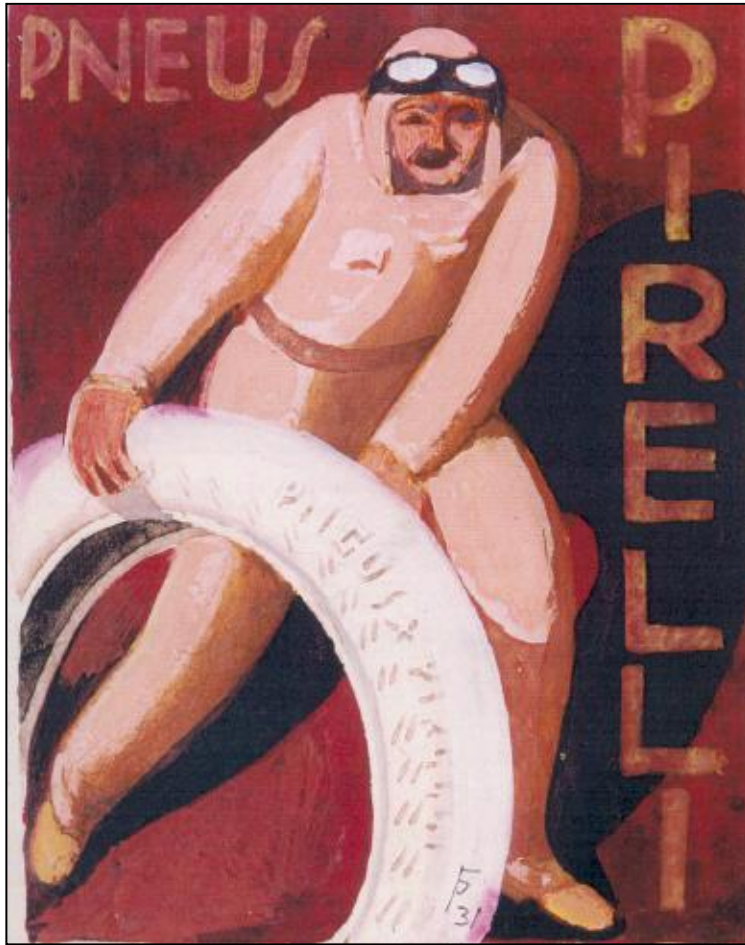
Sem sucesso inicial em sua empreitada pelos escritórios de construção, Pennacchi associou-se a Antello Del Debbio, seu colega de estudos ainda na Itália, e juntos criaram a Clamor, uma sociedade para produção de cartazes publicitários e de estabelecimentos de São Paulo<sup>8</sup> [fig. 01]. No entanto, Antonello Del Debbio seria importante na vida de Pennacchi por outros motivos. O pai de Debbio era construtor e trabalhava no escritório de Ramos de Azevedo. Por conta deste contato, Pennacchi recebeu muitas encomendas de desenhos e aquarelas, que foram vistas pelo escultor Galileo Emendabili (1898-1974). Interessado, Emendabili chamou Pennacchi para ir a seu ateliê, mas o pintor só atendeu a seu chamado em 1934, época em que Emendabili venceu o concurso do Monumento a Ramos de Azevedo, no qual Pennacchi também participou. A partir de então, os artistas passaram a conviver mais assiduamente. Pennacchi freqüentava o ateliê de Emendabili e mostrava seu trabalho. O escultor italiano, por sua vez, encantado com a obra do compatriota, deixava-o trabalhar em seu espaço e também o ajudava em termos profissionais, conseguindo para ele uma colocação como professor de Desenho, no Colégio Dante Alighieri<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Trecho do diário retirado do site <http://www.fulviopennacchi.com>. O escritório Severo e Villares, à época em que escreveu Pennacchi, acabava de perder seu fundador, o arquiteto Ramos de Azevedo e era assumido pelo também arquiteto Ricardo Severo, ao lado de Arnaldo Dumont Villares. Ramos de Azevedo fundou o escritório original, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo em 1907 e veio a falecer em 1928. Fonte: <http://www.severovillares.com.br/>. Acesso em setembro de 2010.

<sup>8</sup> Tais cartazes encontram-se atualmente na coleção do Instituto Moreira Salles, e foram publicados no livro *Reclames de Fulvio Pennacchi: primórdios da propaganda brasileira* (vários autores). São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

<sup>9</sup> ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *A Obra Escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano*. 2000. São Paulo: USP, 2000 (Dissertação, Mestrado em Artes).



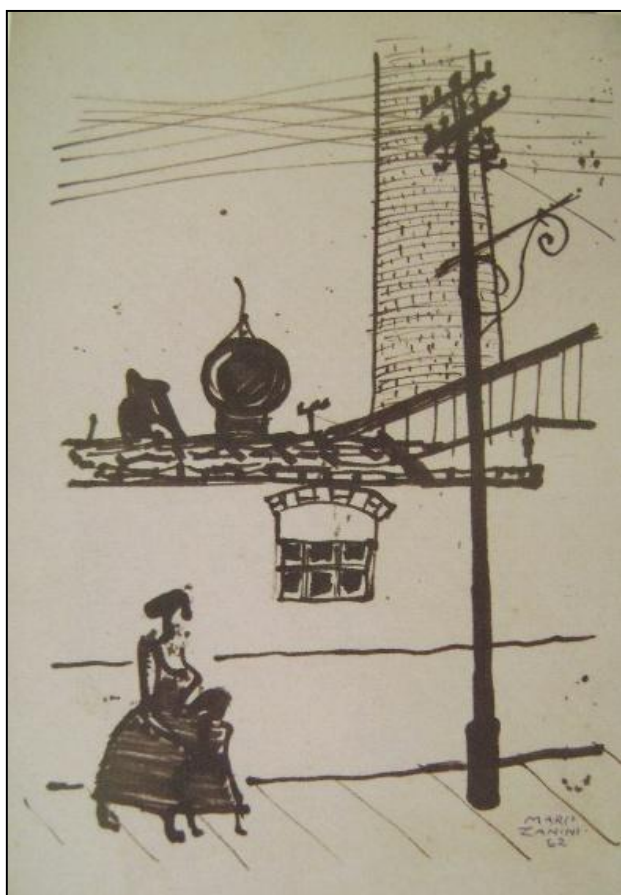
**Figura 01:** Fulvio Pennacchi, Reclame dos pneus Pirelli, 1931. Coleção Instituto Moreira Salles.

Ao mesmo tempo em que se empenhava para angariar espaço no âmbito da arte decorativa, Pennacchi administrava um açougue que comprou com o intuito de ter uma renda menos oscilante do que a que provinha da sua produção artística. Em 1936, Pennacchi expôs no III Salão Paulista de Belas Artes, onde também estavam expostas obras de Volpi, Bonadei, Zanini e Rebolo, este último tendo sido apresentado a Pennacchi e assim iniciando a aproximação que o levaria aos ateliês do Palacete Santa Helena em breve.

Mário Zanini era filho de imigrantes italianos, nasceu em São Paulo e viveu quase toda sua vida na Rua Ana Neri, no Cambuci. Em frente a seu quarto de infância ficavam os paredões da fábrica Minetti-Gamba, trazendo as chaminés para seu repertório visual logo nos anos iniciais de sua vida. A rua onde Zanini residia e seu entorno industrial foi registrado pelo pintor em



diversas ocasiões [fig. 02]. Em 1920, o artista estudou ainda adolescente, na Escola Profissional Masculina do Brás, a mesma em que esteve Rebolo Gonsales e Volpi<sup>10</sup>. Entre 1922 e 1924, Zanini trabalhou na Companhia Antártica Paulista, confeccionando letreiros para variadas aplicações. Um ano depois, o pintor buscou aperfeiçoar seus estudos, se inscrevendo no curso de Desenho e Artes do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde se formou em 1926<sup>11</sup>.



**Figura 02:** Mário Zanini, *Rua Ana Néri*, 1962.  
Nanquim sobre papel, 31 x 24 cm. Coleção Particular.

---

<sup>10</sup> A Escola Masculina do Brás, assim como o Liceu de Artes e Ofícios, foi uma iniciativa estadual para dar conta da educação do contingente populacional que aumentava com a industrialização de São Paulo, e com o grande número de imigrantes que chegavam à cidade no período. Chamada também de Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas, foi criada em 1911 e era dedicada ao ensino infantil e adulto. Era uma escola especializada em Artes e Ofícios e tinha como objetivo a incorporação das classes menos abastadas ao mercado de trabalho crescente. Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes\\_texto&cd\\_verbete=5397&cd\\_item=12](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=5397&cd_item=12). Acesso em setembro de 2010.

<sup>11</sup> BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo – do grupo Santa Helena às bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Após estudar no Liceu, por volta de 1927, Zanini conheceu Volpi, que já trabalhava com pintura decorativa. Os dois artistas também haviam compartilhado o mesmo bairro onde viveram ainda criança: o Cambuci. Assim firmaram uma amizade pautada, entre outras coisas, no trabalho com decoração de residências, que passaram a desempenhar em conjunto<sup>12</sup>. Em 1933, o pintor Paschoal Graciano recomendou Zanini a Rebolo e novamente o metiê os aproximou. Assim, em 1934, Zanini passou a trabalhar junto de Rebolo, no escritório de decoração montado no Palacete Santa Helena, onde recebiam as encomendas de empreiteiros e caiadores<sup>13</sup>.

Nascido em Lucca, na Itália, Volpi veio ao Brasil com sua família aos dois anos de idade. Ainda na infância, o artista estudou na Escola Masculina do Brás e este é o último registro de instituição de ensino encontrado na biografia de Volpi. O próprio pintor se considerava autodidata<sup>14</sup> e não há pistas de passagens de Volpi por nenhuma escola de arte no período. Após o fim dos estudos básicos, em 1911, o artista começou a trabalhar como marceneiro, entalhador e encadernador. Mantendo-se próximo dos trabalhos de decoração, Volpi tomou contato com Zanini e Rebolo, e assim passou a freqüentar os ateliês no Palacete Santa Helena na década de 1930. Contudo, a fama como artista ganhou força na década de 1940, quando Volpi venceu um concurso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com trabalhos realizados com base nos monumentos das cidades de São Miguel e Embu, em São Paulo. Em 1944, o artista fez sua primeira exposição individual em São Paulo e em 1950 viajou com Zanini e Paulo Rossi Osir para a Europa. Três anos depois, o reconhecimento de seu trabalho artístico veio com o prêmio de Melhor Pintor Nacional da Bienal de São Paulo, o qual dividiu com o pintor Di Cavalcante (1897-1976)<sup>15</sup>.

Aldo Bonadei teve trajetória diversa da maior parte do Grupo, indo ao exterior para estudar arte antes de se unir aos outros artistas do Grupo Santa Helena. Bonadei morava em Santos, litoral paulista, e veio a São Paulo em 1923 para ter aulas de desenho e composição com

---

<sup>12</sup> Zanini e Volpi estiveram juntos também no projeto de Paulo Rossi Osir para reavivar a arte do azulejo no Brasil, por meio da sua empresa criada em 1940, a Osirarte. O empreendimento durou até 1959 e foi responsável, entre outras obras, pela decoração de parte do edifício do antigo Ministério da Educação e Cultura, atual edifício Capanema.

<sup>13</sup> PECCININNI, Daisy. *Mário Zanini: territórios do olhar (Centenário 1907-2007)*. São Paulo: FAAP, 2007.

<sup>14</sup> Depoimento prestado a Walter Zanini, em maio de 1976, reproduzido em ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991. p. 125.

<sup>15</sup> ZANINI, Walter (Org. ). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djálma Guimarães : Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Pedro Alexandrino (1730-1812)<sup>16</sup> e Antonio Rocco (1880-1944), sendo ambos também professores do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1925, Bonadei estudou no próprio Liceu, o curso noturno de Desenho, no qual provavelmente conheceu Mário Zanini. Em 1930, o artista conseguiu fixar-se em Florença, na Itália, onde frequentou a Academia de Belas Artes, a mesma que Pennacchi, contudo, um ano após a vinda deste para o Brasil. Em 1931, Bonadei voltou ao Brasil. Antes da sua entrada no Grupo, o pintor já expunha em salões oficiais (Salão Paulista de Belas Artes, Salões de Maio I e II, Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, dentre outros). Nestes salões, Bonadei tomou contato com Rebolo e assim se aproximou dos outros pintores, indo também dividir o aluguel do ateliê situado no Palacete<sup>17</sup>.

Manoel Martins morou ao longo da infância no bairro do Brás, juntamente com sua família de origem portuguesa. Seu primeiro ofício, ligado à ourivesaria, veio por volta de 1924. Alguns anos depois, o artista passou a se dedicar a relojoaria e trabalhou ainda no comércio. Em 1931, conseguiu estudar com o escultor Vicente Larocca (1862-1964), que o indicou os estudos de desenho com modelo vivo, na Sociedade Paulista de Belas Artes, onde Martins efetivamente estudou em 1935. Neste ambiente conheceu Rebolo e Zanini e assim se instalou, ainda em 1935, no Palacete Santa Helena. Dois anos depois, Martins expôs junto aos outros artistas que frequentavam o Palacete na I Exposição da Família Artística Paulista, afirmando no cenário artístico paulistano sua afinidade com os membros do Grupo Santa Helena<sup>18</sup>.

Clóvis Graciano nasceu em Araras, interior de São Paulo, e ainda criança ajudava na oficina de sua família, decorando com pintura a óleo carroças e charretes. Com 20 anos, Graciano empregou-se na Companhia Ferroviária Sorocabana, fazendo os letreiros e avisos para as estações de trem. Com a chegada dos primeiros automóveis no interior de São Paulo, o artista também ficou encarregado de pintar as carrocerias. Em 1932, por ocasião da Revolução Constitucionalista, Graciano, que foi o único artista dentre os santelenistas que mantinha contato com o Partido Comunista, foi preso e enviado ao Rio de Janeiro. Depois de solto, o artista voltou

---

<sup>16</sup> Pedro Alexandrino foi discípulo de Almeida Jr. e aluno da Academia de Belas Artes. O artista também trabalhou na França sob a orientação de Volton e Chrétien. No Brasil, foi professor de desenho de figura e paisagem, no Liceu de Artes e Ofícios. Para mais informações, ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>17</sup> GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>18</sup> PECCININI, Daisy In: *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*. Elza Ajzemberg (org.). São Paulo: MAC USP, 2002. p. 69.

para São Paulo, onde conheceu Cândido Portinari (1903-1962) e passou a freqüentar o curso de desenho com modelo vivo na Sociedade Paulista de Belas Artes, um ano antes de Martins o ter feito, em 1934. Entre 1936 e 1937, conviveu com o pintor modernista Waldemar da Costa (1904-1982) em seu ateliê. Neste mesmo período, passou a freqüentar por dois ou três anos as salas do Palacete Santa Helena, entrando no lugar de Bonadei, que deixava de dividir o aluguel com os outros santelenistas.

Não demorou muito para Clóvis Graciano montar seu ateliê sendo o próximo a deixar o Palacete, em 1940. Em pouco tempo, o artista montou sua primeira exposição individual, seguida de uma série de prêmios no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, culminando no “prêmio-viagem” para Paris, em 1948. Neste ínterim, Graciano se envolveu com projetos paralelos a sua carreira artística, exercendo as funções de professor de cenografia na Escola de Arte Dramática de São Paulo, ilustrador de jornais, revistas e livros e ainda presidente do Clube dos Artistas e sócio-fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A partir da década de 1950, o artista se dedicou, sobretudo, à pintura mural e à cenografia<sup>19</sup>.

Em Santa Cruz das Posses, interior de São Paulo, Humberto Rosa começou a trabalhar cedo, ajudando o pai no armazém da família, oriunda da Itália. Rosa chegou à capital de São Paulo em 1927 para estudar na Escola Paulista de Belas Artes, de onde saiu em 1932. Neste meio tempo, conheceu Rebolo, o qual, por volta de 1936, o levou para compartilhar o ateliê no Palacete Santa Helena. Já unido aos santelenistas, Rosa lecionou Desenho, assim como Pennacchi, no Colégio Dante Alighieri, e também no Colégio Bandeirantes e Sion. Sua saúde era fragilizada, e deste modo, participou apenas de algumas exposições junto ao Grupo Santa Helena, falecendo no final da década de 1940<sup>20</sup>.

Alfredo Rullo Rizotti foi o último artista a inserir-se no Palacete Santa Helena, já em 1937. Rizzotti, assim como Bonadei, pôde ir ao exterior para estudar artes antes de unir-se aos santelenistas. Com 15 anos de idade, Rizzotti foi à Itália, só voltando em 1935, na altura de seus 26 anos. Lá estudou na Escola Profissional Novaresca e na Academia Albertina de Turim, como aluno livre. De volta ao Brasil, exerceu as atividades de torneiro mecânico, mecânico de

---

<sup>19</sup> ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991. E PECCININI, Daisy In: *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*. Elza Ajzenberg (org.). São Paulo: MAC USP, 2002.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

automóveis e fresador. Assim como Humberto Rosa, Rizzotti tinha sérios problemas de saúde, os quais incluíam alergia às tintas, dificultando seu trabalho nas artes plásticas. A despeito disso, o artista permaneceu expondo ao lado dos santelenistas em diversas ocasiões, dentre as quais no Salão Nacional de Belas Artes e no Salão Paulista de Arte Moderna, sendo premiado com medalhas de prata e bronze, na década de 1940<sup>21</sup>.

Francisco Rebolo Gonsales foi uma figura central para o Grupo Santa Helena, pois aglutinou os outros membros, sempre estando próximo a todos e permanecendo no Palacete Santa Helena até 1952<sup>22</sup>. Filho de imigrantes espanhóis, fez seus estudos no Grupo Escola da Mooca, mas por necessidades financeiras, precisou começar a trabalhar muito cedo, e já na adolescência tornou-se empregado em uma fábrica de cigarros. Em seguida atuou como entregador de chapéus e iniciou-se como aprendiz de pintor, com auxílio de seu irmão mais velho. Durante este período, decorou muitas residências, bem como detalhes das Igrejas de Santa Ifigênia e Santa Cecília. Rebolo morou no Brás e frequentou a Escola Profissional Masculina do Brás. Entre 1917 e 1934, o pintor atuou como jogador de futebol profissional, em vários times, dentre eles o Corinthians Paulista, o Clube Atlético Ipiranga e a Associação Atlética São Bento. Mesmo durante este período, Rebolo não deixou de exercer seu ofício, e assim se aproximou cada vez mais de Zanini, Volpi e dos outros pintores que formariam o Grupo Santa Helena. Em 1926, o artista montou seu ateliê na Rua São Bento para estudar pintura e, sobretudo, receber encomendas de decoração. A partir de 1933, Rebolo transferiu seu escritório/ateliê para as salas do Palacete Santa Helena. Assim como outros santelenistas, o artista viajou para a Europa em 1955, em decorrência do prêmio recebido no 3º Salão Nacional de Arte Moderna<sup>23</sup>.

O Grupo Santa Helena expôs em conjunto apenas em 1966, muitos anos após a dissolução dos ateliês no Palacete. Na ocasião, Paulo Mendes de Almeida ficou responsável pelo texto de apresentação do catálogo “Grupo Santa Helena hoje”. Na década de 1970, três novas

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Rebolo, no entanto, não foi o último a deixar o Palacete. Mário Zanini, que deixou o ateliê do Palacete por alguns anos, em que esteve associado a Raphael Galvez, Joaquim Lopes Figueira e Mário Levy, voltou ao Palacete em 1940, saindo por definitivo apenas em 1965. O Palacete Santa Helena foi demolido em 1971, ano da morte de Mário Zanini. Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

<sup>23</sup> CAMPOS, Celia Lucia Rodrigues Torres Parahyba. *Rebolo: uma poética da paisagem*. São Paulo: Universidade São Paulo, 1990, 159p. (Dissertação, Mestrado em Artes).

exposições aconteceram em São Paulo. Em 1973 e 1975, sob curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves e em 1977, sob a curadoria de Daisy Peccinini, unindo o Grupo Santa Helena e o Grupo Seibi na mesma mostra. Em 1981, ocorreu na Dan Galeria, em São Paulo, a exposição “Rebolo e os Pintores do Grupo Santa Helena”. Marcando 30 anos da união do Grupo, foi a vez de Walter Zanini e Marília Saboya de Albuquerque serem curadores da mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 2000, mais uma exposição contemplou o Grupo na Galeria Jô Slavieiro. Por fim, em 2002, a então diretora do Museu de Arte Contemporânea, Elza Ajzemberg, em parceria com o SESI (Serviço Social da Indústria), reuniu novamente os santelenistas na exposição “Operários na Paulista”<sup>24</sup>.

Podemos notar pelos dados arrolados acima, que os pintores do Grupo Santa Helena conviveram nos ateliês no Palacete de maneira não simultânea. O primeiro a chegar foi Rebolo, por volta de 1934. O metiê aproximou Zanini de Rebolo, e assim os artistas passaram a dividir o espaço de trabalho. Com o tempo e à medida que os artistas foram se aproximando uns dos outros, a frequência na sala alugada aumentou e a necessidade de mais espaço quando Bonadei, Pennacchi, Graciano, Rosa e Rizzotti chegaram acabou por levar ao aluguel do segundo ateliê, ao lado do primeiro. Volpi participava das reuniões, mesmo sem contribuir financeiramente. Embora frequentassem assiduamente os espaços, os artistas revezavam-se até conseguirem estabelecer-se individualmente, como no caso de Bonadei, que se utilizava muito do seu ateliê residencial, em Moema, e por isso, liberou sua vaga que foi ocupada por Clóvis Graciano. Graciano, por sua vez, também ficou apenas alguns anos no edifício, logo abrindo seu próprio ateliê<sup>25</sup>.

Na década de 1940 – época em que o Grupo Santa Helena ganhou sua alcunha definitivamente através da crítica – os santelenistas já se encontravam produzindo de maneira mais dispersa. Com a mesma dinâmica com a qual o grupo se uniu, foi se dissolvendo enquanto os artistas começaram a expor individualmente. A união em grupo surgiu para a maioria dos santelenistas no momento em que era importante poder criar condições estruturais e financeiras que possibilitassem o aprofundamento dos estudos e propiciasse a divulgação dos diversos

---

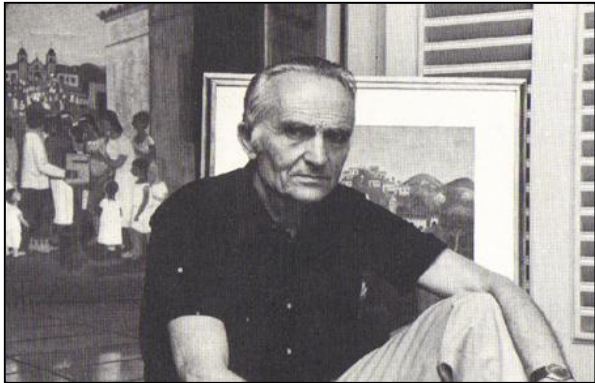
<sup>24</sup> COSTA, Helouise. A exposição como tema: o exemplo do Grupo Santa Helena. In: “Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos”. Elza Ajzemberg (org.). São Paulo: MAC USP, 2002.

<sup>25</sup> ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

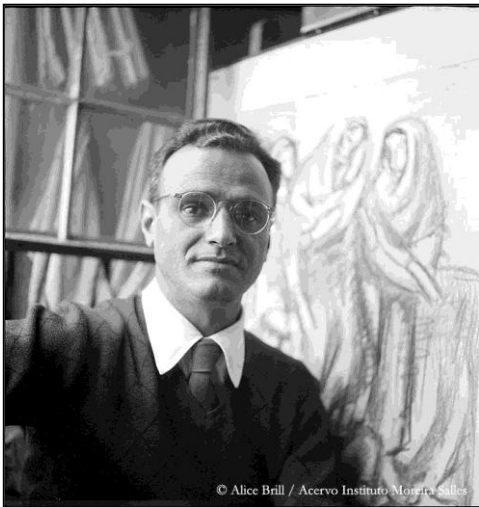
trabalhos do Grupo. Podemos observar que após as primeiras exposições que levaram os nomes dos santelenistas ao conhecimento da crítica, foram cada vez mais recorrentes os casos de premiações, incluindo viagens ao exterior, proporcionando a estes artistas novas e inéditas oportunidades de aperfeiçoamento, em um caminho oposto ao da maioria dos modernistas paulistas, que puderam viajar internacionalmente nos anos iniciais de suas carreiras. Os santelenistas uniram-se gradualmente por meio de suas afinidades no campo profissional – mas também no campo pessoal, já que partilhavam experiências de vida semelhantes – e separaram-se de mesma forma, diante das possibilidades que surgiram em virtude do reconhecimento individual que recebiam.



**Figura 03:** Alfredo Rullo Rizotti, s/d.

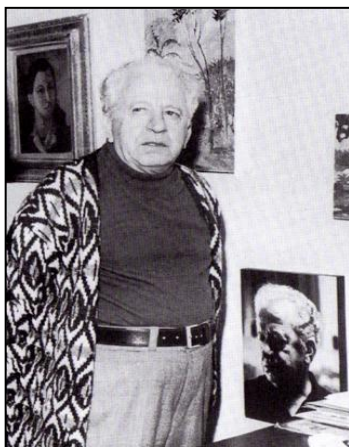


**Figura 04:** Fulvio Pennacchi, s/d.

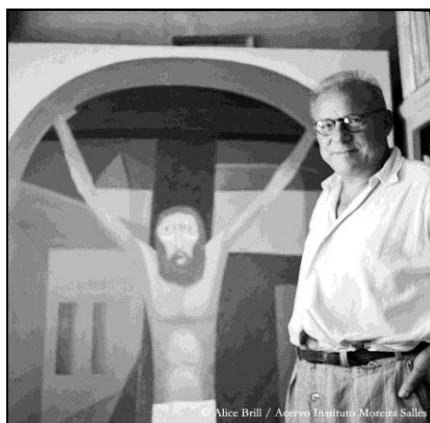


**Figura 05:** Mário Zanini, s/d.





**Figura 06:** Francisco Rebolo Gonsales, s/d.



**Figura 07:** Alfredo Volpi. s/d.



**Figura 08:** Clóvis Graciano, s/d.



**Figura 09:** Bonadei, s/d.

Mesmo unidos e expondo em diversos salões de arte, os santelenistas não abandonaram o ofício que tinham antes do Grupo se formar. Rebolo, por exemplo, decorou residências até 1970 e Pennacchi recebia encomendas dos escritórios de arquitetura mesmo na década de 1940, período em que já possuía certa fama como santelenista. Durante todo o percurso destes artistas, sua formação ligada às artes e ofícios está marcadamente salientada pela crítica e pela historiografia. É preciso ressaltar, contudo que nem todos os santelenistas tiveram uma formação em Liceus ou escolas profissionalizantes, como é o caso de Pennacchi, que teve formação em uma Academia italiana, ou mesmo Bonadei, que foi estudar na Itália, teve aulas com Pedro Alexandrino, e também estudou no Liceu de Artes e Ofícios. O que é comum a todos eles, como já dito, é a aproximação que existe com a prática decorativa, associada com frequência à instituição mais conhecida neste ramo em São Paulo, neste período: O Liceu de Artes e Ofícios.

São Paulo inaugurou seu Liceu de Artes e Ofícios em 1882. Com o objetivo de aplicar as artes à indústria, este centro de estudos destinava-se ao ensino das primeiras letras e a adequação da arte ao trabalho mecânico e fabril demandado pela cidade que crescia, se urbanizava e industrializava. De certo modo, o viés artesanal caracterizava a indústria primária na cidade de São Paulo. Estas fábricas eram, sobretudo, manufaturas que se destinavam à prestação de serviços: marcenarias, selarias, olarias, ourivesarias, alfaiatarias, sapatarias e carpintarias. Não obstante, dentre os cursos oferecidos pelo Liceu estão os de marcenaria, serralheria, carpintaria, mecânica, eletrotécnica, fundição em bronze, entre outros<sup>26</sup>.

O ramo da construção civil também crescia em São Paulo neste período. Novos bairros estavam sendo construídos e a demanda por trabalhadores capazes de dar conta deste contingente era grande. Deste modo, também aumentavam as oportunidades de trabalho para os decoradores que pudessem trabalhar no interior destas residências. Muitas eram as encomendas que os artistas recebiam para decorarem as residências de industriais e personalidades que enriqueciam com o crescimento de São Paulo. Com o intuito de atender a estas duas formas de trabalho, o Liceu oferecia, desde o final do século XIX, duas estruturas de cursos que se ramificavam em variadas especializações. Eram estas estruturas a de Ciências Aplicadas, que compreendia os cursos de

---

<sup>26</sup> GITAHY, Maria Lucia Caira (org.). *Trabalhadores urbanos e ensino profissional*. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

álgebra, geometria plana e descritiva, física, química, zoologia, botânica, mecânica, etc. e a de Artes, que incluía as oficinas de desenho geométrico, desenho de figura, de flores e paisagem, gravura, etc. O crescimento que estas oficinas tiveram em termos de variedade, entre 1912 e 1922 é notável, e demonstra como era crescente a demanda por este tipo de profissional. Em 1912 eram oferecidas três modalidades de oficina para Artes e Ofícios: arte em madeira, arte em ferro e fundição. Em 1922, este número passa para oito modalidades.

O curso de Desenho, freqüentado por alguns dos santelenistas, começou a ser ministrado na década de 1880, e estava inserido no grupo das Artes, juntamente com os cursos de caligrafia, pintura, gravura, modelagem, tipografia, dentre outros. Em meados de 1910, o Liceu já gozava de certa reputação positiva em São Paulo, como centro de excelência, premiado na Exposição Industrial de 1908, no Rio de Janeiro e na Exposição Industrial de Saint Louis nos Estados Unidos. Além das premiações, o Liceu já era reconhecido por suas obras espalhadas pela cidade de São Paulo, em edifícios públicos e particulares. O que caracterizava o Liceu também era seu caráter de escola-indústria, na medida em que os alunos aceitavam encomendas diretamente, e deste modo, trabalhando sob a estrutura da escola, conseguiam atender às variadas encomendas feitas pelo crescente mercado paulistano.

Os alunos do Liceu eram, na sua maioria, jovens entre 12 e 18 anos, com exceção de alguns adultos, em que se encaixam os santelenistas, que estudaram na instituição já com mais de 20 anos. Para cursar as oficinas de Artes e Ofícios no Liceu era necessário ter o primeiro grau completo; para as demais, o próprio Liceu oferecia os cursos primário e secundário. A maioria dos alunos era composta de imigrantes ou filhos de imigrantes, moradores da área urbana e que já possuíam alguma profissão ligada aos cursos lecionados, como carpintaria, por exemplo. Os professores também eram em grande parte imigrantes. Os nomes incluem o escultor italiano Amadeo Zani (1869-1944), o escultor sueco William Zadig (1184-1952), e os brasileiros, Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e Pedro Alexandrino. Todos estes professores tiveram formação acadêmica e traziam este conhecimento para o convívio com seus alunos. Em 1921, o Liceu tinha 1.300 alunos e 700 professores freqüentando a totalidade de seus cursos<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Ibidem.

## Vocabulário visual

Dentro do Liceu de Artes e Ofícios e durante as reuniões que se seguiram ao aluguel das salas do Palacete Santa Helena, os santelenistas puderam ter contato com diferentes criações artísticas e assim compor o que achei conveniente chamar de “vocabulário visual”. Trata-se de um amálgama de citações que o Grupo Santa Helena fez em suas obras e que colaborou para a construção das imagens da cidade criada pelos santelenistas. Interessa-me, neste sentido, apreender as referências que o Grupo possuía, desde já anunciando que não farei uma análise alongada deste vocabulário, para além do que será suficiente à observação proposta. Antes de iniciar a exposição destas referências, acredito ser necessário o breve esclarecimento quanto ao que entendo por referências pictóricas. Neste ponto, harmonizo-me com o pensamento que entende o processo criativo artístico de forma mais complexa do que a simples influência de um artista sob o outro. A idéia de “influências” pressupõe uma troca passiva de informações, a qual não leva em conta a subjetividade de cada indivíduo, dentro de sua historicidade<sup>28</sup>.

No que diz respeito aos santelenistas, em específico, a proposta de encontrar suas inspirações deve ser encarada com consciência da rede intrincada de possíveis fontes de informação que nortearam estes artistas. Durante a leitura da bibliografia acerca do Grupo Santa Helena, freqüentemente deparei-me com referências quanto ao peso de obras de Paul Cézanne (1839-1906) e Vincent Van Gogh (1853-1890) nas escolhas pictóricas dos santelenistas. De fato, a presença destes artistas nos estudos dos santelenistas é algo explícito. Tanto Cézanne quanto Van Gogh já tinham conhecida fama em meados da década de 1920, quando podemos dizer que a maioria dos santelenistas está se envolvendo com os estudos artísticos. Resta apreender outros diálogos presentes nas obras santelenistas, menos salientados, mas nem por isso menos importantes.

A referência italiana, apesar de não ser única, encontrou terreno fértil neste grupo de artistas. Um dos movimentos que inspirou os artistas paulistas, segundo a historiografia, foi o

---

<sup>28</sup> BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

grupo dos *macchiaioli*<sup>29</sup>. Entre 1850 e 1860 se desenvolveu em Florença o movimento denominado *macchiaioli*, no qual os pintores tinham em vista certo realismo relacionado à observação e estudo de elementos da paisagem aliados à imagem da figura humana<sup>30</sup>. Entre outras coisas, os *macchiaioli* buscavam expressar as cores puras e a composição da luz. A pintura ao ar livre, trazida como técnica por estes pintores de formação artística no século XIX tornou-se prática frequente entre diversos artistas de São Paulo.

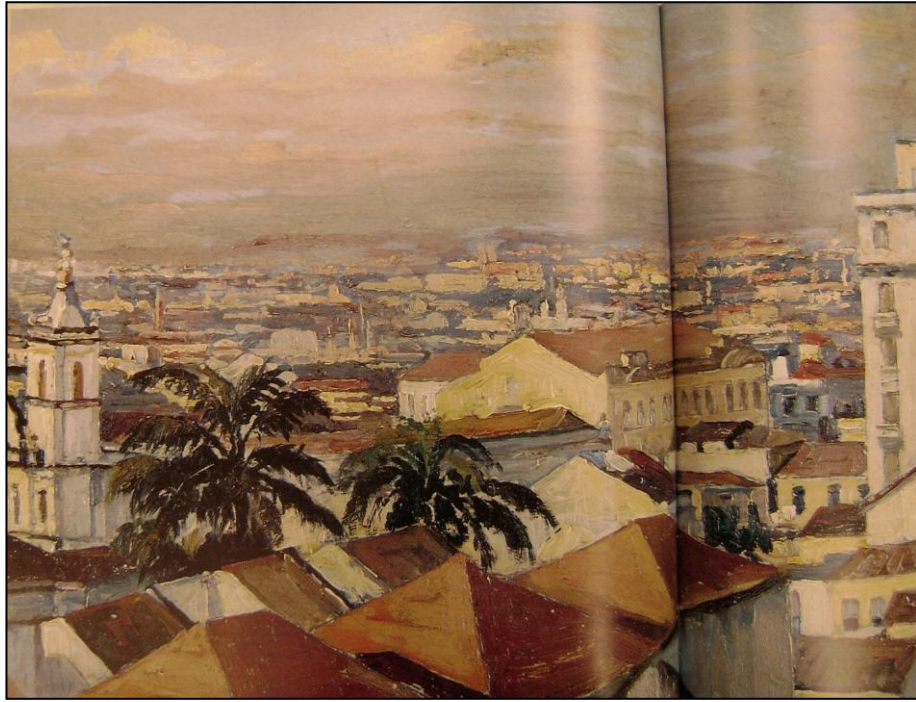
É provável que o contato dos santelenistas com professores italianos, por meio de aulas particulares, ou mesmo no Liceu de Artes e Ofícios tenha oferecido uma oportunidade de acesso às tradições italianas de pintura. Tais professores funcionavam como um filtro, e traziam para o conhecimento dos santelenistas as obras de arte, sobretudo européias, e em sua maioria ligadas às artes do século XIX e do início do século XX. Através da obra de outro estudante do Liceu de Artes e Ofícios, o italiano Aldo Fonzari (1880-1959), que estudou na instituição por volta de 1900, podemos notar a recorrência da técnica herdada dos pintores italianos e franceses do século XIX. Interessante notar ainda que a vista panorâmica, mote escolhido por Fonzari na obra *Vista panorâmica do Brás*, privilegiando um bairro industrial, também foi recorrente entre alguns santelenistas<sup>31</sup> [fig. 10]. Antonio Rocco, que também foi professor do Liceu e professor particular de Bonadei, imprimiu suas percepções quanto à paisagem paulistana, povoadas de casinhas e varais, um pouco à moda do que veremos nas obras de alguns pintores do Grupo Santa Helena [fig.11].

---

<sup>29</sup> O termo *macchiaioli* é a forma diminutiva da palavra *macchia*, que pode significar mancha, mas quando utilizado no âmbito da pintura, designa o toque, a pincelada, esboço para o estudo do claro-escuro e a forma de sombrear e de colorir. Alguns nomes ligados a este movimento são Giovanni Fattori (1825-1908), Giuseppe Abbati (1836-1868), Telemaco Signorini (1835-1901), dentre outros. Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

<sup>30</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

<sup>31</sup> Adolfo Fonzari também foi responsável pela decoração interna e pintura do teto do cine-teatro existente no Palacete Santa Helena. Discorrerei mais sobre o Palacete em item a seguir.



**Figura 10:** Adolfo Fonzari, *Vista panorâmica do Brás*.  
Óleo sobre madeira, 26 x 36,5 cm. Coleção não informada.



**Figura 11:** Antonio Rocco, *Antigo Bixiga*, 1944. Coleção não informada.

Os santelenistas também tiveram seu contato com o grupo dos modernistas da Semana de 1922. Os grupos de artistas de São Paulo conviviam muitas vezes nos mesmos ambientes e esta também era uma forma que os santelenistas tinham de conhecer outras linguagens, diferentes das vistas no Liceu. Ao olharmos a obra *Bombardeio* de Graciano [fig. 12], por exemplo, é possível apreender seu diálogo com as obras do pintor Cândido Portinari (1903-1962) [fig.13].



**Figura 12:** Clóvis Graciano, *Bombardeio*, 1943. Óleo sobre tela, 93 x 65 cm. Museu de Arte Brasileira FAAP (São Paulo). Reprodução de Fábio Praça.



**Figura 13:** Cândido Portinari, *Mulher e criança*, 1938. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm. Coleção Particular, SP.

Outra importante fonte para compreensão das referências do Grupo Santa Helena é a biblioteca que o pintor Mário Zanini montou ao longo de sua vida, e que atualmente se encontra no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP<sup>32</sup>. Alguns títulos nos dão pistas de quais eram os interesses de alguns membros do Grupo e quais seriam suas possíveis fontes de estudo. Os livros contemplam desde arte etrusca até Modigliani (1884-1920), passando por Leonardo da Vinci (1452-1519) e Antoon Van Dyck (1599-1641). Zanini possuía livros em português, inglês, espanhol, francês e italiano. As datas de publicação variam entre 1920 e 1970. São ao todo 92 livros e sete catálogos, sendo os catálogos apenas de exposições nacionais. Dentre os livros, destacam-se leituras de manuais de história da arte, monografia de artistas, como os supracitados,

---

<sup>32</sup> A lista das obras pertencentes à biblioteca pessoal de Mario Zanini está reproduzida em PECCININI, Daisy. *Mario Zanini: territórios do olhar (Centenário 1907-2007)*. São Paulo: FAAP, 2007. A biblioteca foi doada ao Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, pela família de Mario Zanini alguns anos após sua morte, em 1974.



mas também de artistas contemporâneos a Zanini, tais como Pablo Picasso (1881-1973), e Georges Braque (1882-1963), títulos sobre cidades históricas brasileiras e títulos escritos pelos críticos da época, como Luis Martins e Sergio Milliet, incluindo texto de Milliet, de 1943, sobre Rebolo Gonsales, com a observação “dedicatória de Rebolo”.

Para compreendermos a importância de se montar uma biblioteca pessoal com títulos sobre arte, é preciso se ter em mente que a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo só foi criada em 1945. Antes disso, não existiam muitas opções acessíveis para se obter este tipo de conhecimento. A Seção permitia o acesso às reproduções de obras de arte, revistas, livros ilustrados, etc. A Biblioteca Municipal ainda realizava mostras didáticas, palestras e conferências, abrindo um espaço cultural importante na cidade. A gama variada de títulos comprados por Zanini demonstra sua predisposição em aprofundar-se também teoricamente nos estudos artísticos. As publicações em várias línguas revelam o interesse pelo cenário internacional e o contato que os santelenistas podem ter tido com diversos movimentos artísticos.

## **1.2 GEOGRAFIA DA SOCIABILIDADE EM SÃO PAULO (1920-1940)**

### **Ver e ser visto: grupos e salões de arte em São Paulo**

Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, os grupos e os salões, sobretudo aqueles ligados ao movimento modernista, deram visibilidade aos artistas dentro do cenário artístico e social de São Paulo. O ambiente dos salões, os cafés, os ateliês que eram compartilhados coletivamente, como no caso do Grupo Santa Helena, eram espaços de troca de informações sobre arte, mas também eram ambientes de convivência e observação social. Na cidade de São Paulo das primeiras décadas do século XX, os signos da modernidade estavam sendo incorporados. O café, os clubes, teatros, cinemas, confeitarias, e mesmo as lojas de departamento eram lugares em que a elite cafeeira – dantes restrita aos espaços rurais – passava a procurar para seu lazer<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> RAGO, L. Margareth . A Invenção do cotidiano na Metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. In: PORTA, Paula. (Org.). *História da Cidade de São Paulo*. 01 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 03, p. 387-436.

Nestas localidades que pululavam na capital, os personagens urbanos marcavam sua presença. Corretores, jornalistas, advogados, repórteres, políticos, mulheres elegantes, artistas e intelectuais passeavam nas ruas paulistanas em direção a estes locais, onde se falava de política, arte, economia, ou simplesmente degustavam cafés e doces. Embora estes personagens partilhassem o desejo de participar ativa ou passivamente desta sociabilidade urbana, os espaços tinham seu público cativo de acordo com o que se era oferecido. Os cafés-concerto e os bordéis ficavam lotados de homens da elite paulistana. Às mulheres estavam disponíveis as lojas de departamento e as confeitarias para um passeio vespertino, enquanto os artistas e intelectuais divertiam-se na boemia dos bares e cafés espalhados pelo centro de São Paulo<sup>34</sup>.

A espetacularização da vida moderna, à imagem e semelhança do que ocorrera em Paris, no século XIX – guardadas as devidas especificidades – incorporava os espaços de exposição da nova arte, a arte modernista, condizente com as vanguardas e sintonizada com os movimentos da urbe. O modernismo paulista, apresentado como espetáculo da modernidade na Semana de 1922, buscou se estabilizar e consolidar durante as décadas de 1930 e 1940. Para tanto, tiveram importância fundamental a união de artistas em grupos e as suas respectivas exposições de arte, as quais expunham a um público cada vez mais ávido pelo consumo da arte feita sobre e para a cidade.

Desde meados da década de 1920 e na década de 1940, os grupos de artistas modernos preenchiavam espaços culturais da cidade. Eram, em sua maioria, artistas que se uniam para aperfeiçoar a produção, trocar idéias, técnicas e aprender uns com os outros. A vantagem também era sentida no âmbito financeiro. O aluguel de ateliês era dividido, como no Palacete Santa Helena, e desta forma intelectuais e artistas permitiam-se comparecer às reuniões periódicas para falar de uma infinidade de assuntos, desde música clássica até bailes de carnaval. Muitos encontros também eram organizados por nomes de destaque da elite paulistana, como

---

<sup>34</sup> Neste sentido, é interessante ressaltar o crescente número de cinemas que se espalhavam pela cidade e tornavam-se assim mais um ambiente de convívio dos artistas da época. Segundo Cristina Meneguello, em 1940, os cinemas de São Paulo ofereciam 100 mil lugares para uma cidade com 1.317.396 habitantes. Em 1950, o número de cinemas na cidade salta para 119, acumulando 35 milhões de espectadores por ano. O próprio Palacete Santa Helena possuía seu cine-teatro, sobre o qual discorrerei mais a frente. Para mais informações, consultar: MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Editora da Unicamp: Campinas, SP, 1996. E CAMPOS, Candido Malta (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2006.

Olívia Guedes Penteado (1872-1934) e Paulo Prado (1869-1943), ambos fomentadores da arte modernista em São Paulo. Estas reuniões, feitas no próprio domicílio de D. Olívia e de Paulo Prado, não tinham o intuito de dividir despesas, mas de aproximar os intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista, como Mário de Andrade (1893-1945), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964), dos membros da elite paulistana<sup>35</sup>.

Com o objetivo de propagar e popularizar a arte moderna, também foram incentivadas as criações do CAM e da SPAM. A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) teve sua fundação em 1932 e dela participaram nomes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, o arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972), Vittorio Gobbis (1894-1968), Paulo Rossi Osir (1890-1959), entre outros. A união tinha em vista promover a arte moderna e, desta forma, torná-la mais acessível àqueles que por ela se interessassem. O Clube de Arte Moderna (CAM), criado por Flávio de Carvalho também em 1932, colocou-se mais irreverentemente afastado das contribuições vindas das classes altas da sociedade paulista e partilhava de objetivos mais comprometidos com discussões acerca da função social do artista e de sua arte. Exemplo de tal comprometimento são as palestras que o CAM organizava, como as ministradas por Tarsila do Amaral e Mário Pedrosa, sobre arte proletária e a teoria marxista e a arte, respectivamente.

Os grupos, por mais diferentes que fossem em suas atividades, não raro tinham listados como seus membros mais assíduos os mesmos nomes. Os próprios artistas do Grupo Santa Helena freqüentaram diversos deles, como as reuniões do Sindicato dos Artistas Plásticos, cuja sede também estava situada no Palacete Santa Helena. Do mesmo modo estavam presentes nos encontros, entre 1942 e 1944, na casa do crítico e médico psiquiatra Osório César para discutir arte e música e mantinham contato com Anita Malfatti, com quem expuseram em salões da Família Artística Paulista<sup>36</sup>. Muitos dos membros do Grupo Santa Helena se conheceram através dos encontros nos salões de arte, e foi também em um Salão – o da Família Artística Paulista – de 1939, que Mário de Andrade viu as obras do Grupo Santa Helena, inspiradoras de um artigo fundamental sobre o Grupo, escrito no mês seguinte à sua visita.

Além de Malfatti, no seio da Família Artística Paulista os santelenistas tinham a oportunidade de expor e trocar idéias com artistas como Hugo Adami (1899-1999), Paulo Rossi

---

<sup>35</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Osir<sup>37</sup>, Waldemar da Costa (1904-1982) e Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), sendo os três últimos fundadores do grupo expositor. A Família reuniu-se nos anos de 1937, 1939 e 1941, e durante estas exposições Manoel Martins, Clóvis Graciano, Bonadei, Volpi e Pennacchi, entre outros santelenistas, puderam observar Carlos Scliar (1920-2001), Candido Portinari e Vittorio Gobbis, dentre outros, apreendendo novos conhecimentos, e interagindo profissionalmente com estes artistas. Além disso, os santelenistas promoviam-se desta forma, divulgando sua obra e permitindo que os críticos da época, como Sergio Milliet, Mário de Andrade e Luis Martins pudessem analisá-los e conhecê-los melhor<sup>38</sup>.

O texto de Introdução da 1ª exposição da Família Artística Paulista, escrito em 1937, por Paulo Mendes de Almeida, contém uma definição do que era a Família e de seus pressupostos. É possível notar que o principal valor exposto é a afinidade, que une artistas que fizeram parte da Semana de 1922, mas também aqueles que, tais como os santelenistas, não partilhavam diretamente do manifesto modernista:

A Família Artística Paulista é, por enquanto, um grupo de artistas plásticos. Sem qualquer preconceito de escola ou tendência, reuniu-os, contudo, uma certa afinidade no interpretar, conceber e realizar a arte; afinidade que não se poderia expressar, como é óbvio, na semelhança de côres, fórmulas ou volumes, mas nos princípios gerais que determinam o sentido das produções artísticas<sup>39</sup>.

Em muitos estudos sobre o modernismo paulista nas décadas de 1930 e 1940, afirma-se que a década de 1940 foi o período de consolidação do modernismo. A explicação está, entre outras coisas, na criação de importantes instituições nesta década, como o Museu de Artes de São Paulo (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1949. Pouco depois, foi criada a Bienal de São Paulo, em 1951. Trata-se da expansão de espaços que contemplem a arte modernista, ainda que dissolvida dentre acervos de arte que incluam obras de outros períodos, como no caso do MASP. Também de fundamental importância no cenário de debates sobre artes

---

<sup>37</sup>Paulo Rossi Osir também estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 1909 e 1911. Fonte: [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br). Acesso em setembro de 2010.

<sup>38</sup>A relação entre o Grupo Santa Helena e a crítica nascente na época será tema do terceiro capítulo desta dissertação, porém o que se pode apontar desde já é que as exposições em que o Grupo está presente são muito comentadas pelos críticos, em suas colunas nos jornais como o *Estado de São Paulo*. Um exemplo disso são as colunas “Esta Paulista Família” e “Um Salão de Feira”, ambas publicadas no *Estado de São Paulo*, em 1939 e 1941, respectivamente.

<sup>39</sup>*Família Artística Paulista. I Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos*. Introdução de Paulo Mendes de Almeida. Grill Room do Hotel Esplanada, São Paulo, 1937.

e humanidades, de uma forma geral, está a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, encabeçada pela inauguração da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Estes espaços deram novos ânimos ao convívio dos artistas modernistas em São Paulo.

O fim dos anos de 1930 e início dos anos de 1940 também abalaram os artistas residentes em São Paulo de uma forma particular. Isto porque muitos deles eram estrangeiros, ou filhos de imigrantes, dentre eles, muitos italianos e japoneses, que passaram a ser tratados com hostilidade após o estouro da Segunda Guerra Mundial. Um dos grupos de artistas mais afetado pela entrada do Brasil na Guerra, ao lado dos aliados, em 1942, foi o grupo Seibikai (ou somente Seibi). Compunham o grupo Seibi artistas japoneses tais como Tomie Ohtake (1913-), Manabu Mabe (1924-1997), Massao Okinaka (1913-2000), dentre outros. Eles buscavam, assim como o Grupo Santa Helena – com o qual tinham contato – espaços de integração e expansão de suas obras. Os pintores do Seibi freqüentaram os cursos de modelo vivo e desenho na Escola Paulista de Belas Artes de São Paulo e realizaram sua primeira exposição no ano de 1938, no Clube Japonês<sup>40</sup>.

A entrada do Brasil na Guerra dificultou as reuniões do grupo, que acabou se desconfigurando. Em 1947, os encontros foram retomados, e a partir de 1952, os artistas passaram a se apresentar em um salão chamado Salão do Grupo Seibi. A proximidade com o Grupo Santa Helena vem de vários pontos, dentre os quais se encontra o tema da indústria. Okinaka pintou em 1951, o quadro chamado “Draga”, no qual retrata um maquinário industrial com uma fábrica ao fundo. O tema das indústrias será retomado no capítulo dois da presente dissertação, mas o que já é possível ressaltar é o diálogo entre os grupos existentes em São Paulo, durante o período de 1920 e 1940<sup>41</sup>.

Em certo sentido, a união em grupos, bem como a rede social altamente interligada, era propícia à rápida divulgação dos trabalhos de diversos artistas, os quais, de outra maneira, permaneceriam no ostracismo e pior, sem ter como se sustentar financeiramente a partir

---

<sup>40</sup> O Grupo Seibi e os santelenistas estiveram juntos em exposição intitulada “Grupo Seibi – Grupo Santa Helena: década de 35 a 45”, no Museu de Arte Brasileira/ FAAP, em 1977. OS GRUPOS: a década de 40. Texto de Lisbeth R. Gonçalves. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1977. (Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea).

<sup>41</sup> Para saber mais sobre o Grupo Seibikai, ver: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. São Paulo: FAU/USP, 1990. (Doutorado). *OS GRUPOS: a década de 40*. Texto de Lisbeth R. Gonçalves. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1977. (Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea). *Grupo Seibi - Grupo do Santa Helena: década 35-45*. Apresentação de Daisy Peccinni. São Paulo: FAAP, 1988. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

unicamente de sua produção. Assim, compunha-se em São Paulo um cenário cultural que abarcava artistas de diferentes origens e experiências profissionais, unidos em prol da criação de um espaço em que pudessem se expandir artisticamente. É interessante notar como, ao longo dos anos, os artistas e intelectuais do período, a despeito de suas diferenças de origem, valores estéticos e até mesmo ideológicos, uniram-se e angariaram para si espaços culturais. Ao final da década de 1940, os artistas modernos já possuíam espaços exclusivos a sua arte, e, cada vez mais, ampliavam e consolidavam estes espaços com chancelas institucionais<sup>42</sup>.

Alguns destes importantes espaços, como já aludido, foram os salões de arte espalhados pela cidade no período entre 1920 e 1940. Constituídos formalmente, como os Salões de Maio, ou informalmente, como os Salões de Arte Moderna organizados na residência de Tarsila do Amaral, eram ambientes de convívio social essenciais, inclusive na aproximação dos santelenistas entre si. Um dos primeiros salões em que os santelenistas marcaram sua presença foi o Salão Paulista de Belas Artes, fundado em 1933, pela Sociedade Paulista de Belas Artes, instituição criada em 1921, pelo engenheiro Alexandre de Albuquerque. A Sociedade em si já tinha como objetivo ampliar e difundir o gosto pela arte, sobretudo através de exposições sistemáticas, ocorridas desde 1922. Enquanto a Semana de 1922 acontecia, a Sociedade organizou a I Exposição de Belas Artes. Em 1925, ocorreu a 2ª Exposição, no Palácio das Indústrias. Neste mesmo período, a Sociedade passou a oferecer um curso noturno de desenho livre em sua sede.

A primeira edição do Salão Paulista de Belas Artes, em 1934, rendeu a Rebolo uma medalha de ouro e tinha ainda a participação de outros santelenistas, como Volpi, Bonadei e Mário Zanini. Cabe ressaltar que em 1934, os santelenistas estavam ainda se estabelecendo no Palacete Santa Helena, de modo que neste período não eram reconhecidos como grupo. Em 1936, a Sociedade Paulista de Belas Artes se transformou em Sindicato dos Artistas Plásticos e

---

<sup>42</sup> Os modernistas como Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, fizeram parte de programas governamentais durante as décadas de 1930 e 1940, expandindo e consolidando seus ideais de cultura, de acordo com os preceitos modernistas. Desta forma, os artistas e intelectuais supracitados conseguiram ampliar os espaços da arte moderna, alcançando importantes empreitadas institucionais, como a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – em 1937. Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ IPHAN, 1996. MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Campinas: Unicamp, 1992 (Dissertação de Mestrado em Antropologia).

teve a participação ativa de membros do Grupo Santa Helena, uma vez que a sede passou a ser no próprio Palacete Santa Helena. Os santelenistas participavam organizando e administrando os salões do Sindicato, que passaram a ocorrer anualmente, de 1938 a 1949<sup>43</sup>.

Também no ano de 1936, no mês de outubro, os santelenistas ganharam grande notoriedade ao exporem suas obras na Exposição de Pequenos Quadros, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes no Palácio das Arcadas. No salão encontravam-se Rebolo, Humberto Rosa, Pennacchi, Volpi e Bonadei, além daqueles com os quais os santelenistas puderam conviver na qualidade de alunos do Liceu de Artes e Ofícios, como Adolfo Fonzari. Outros que se tornaram amigos, como Ottone Zorlini, Hugo Adami, Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbi também estavam presentes na exposição, e segundo depoimento de Rebolo a Walter Zanini, esta aproximação foi a primeira oportunidade em que o Grupo Santa Helena de fato chamou a atenção como tal<sup>44</sup>.

Em maio de 1933, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) promoveu o primeiro de seus dois salões, com as presenças de Hugo Adami, Anita Malfatti, Lasar Segall, dentre outros. O segundo salão foi dedicado aos artistas cariocas, em novembro do mesmo ano. O nome dos santelenistas não constava em nenhum dos dois salões. A ponte entre Anita Malfatti, pintora modernista, e os santelenistas aconteceu quatro anos depois, com a exposição da Família Artística Paulista, ocorrida no Grillroom do Hotel Esplanada, em novembro de 1937. A Família se reuniu ainda mais duas vezes, em 1939 no Automóvel Club, e em 1940, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, a convite da Associação dos Artistas Brasileiros. Nas três ocasiões, todos os santelenistas já se encontravam juntos e expuseram nos salões, à exceção de Rizzotti, que não esteve na 1ª exposição da Família<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991. p. 43.

<sup>44</sup> Ibidem. p. 103. A Exposição de Pequenos Quadros contou com cerca de 300 trabalhos e foi noticiada pela imprensa, no exemplo da *Folha da Manhã* (São Paulo, 02 out. 1936) e do *Estado de São Paulo* (São Paulo, 09 set. 1936).

<sup>45</sup> Podemos observar pelas localidades de exposição como a Família Artística Paulista, e por consequência os santelenistas, alçaram novos lugares para a arte moderna, aumentado seu status e seu espaço no cenário artístico paulista, até mesmo extrapolando-o, com a última exposição no Rio de Janeiro, com o patrocínio da revista *Aspectos*. De toda forma, já é notável o salto qualitativo alcançado da primeira exposição, feita no grillroom do Hotel Esplanada, para a segunda exposição, apresentada no Automóvel Club de São Paulo. Para saber mais, ver: ZANINI, op. cit. p. 104 e RAGO, op. cit. p. 06.

Neste mesmo período, tinham lugar de destaque no cenário artístico de São Paulo os Salões de Maio. O Salão de Maio foi idealizado pelo crítico de arte e artista Quirino da Silva (1897-1981) e teve três edições, entre 1937 e 1939. Estes salões de arte tinham como objetivo ser uma exposição coletiva de arte moderna, retomando, com diferenças, o caminho aberto pela SPAM e também pela Família Artística Paulista. As diferenças entre os grupos de artistas que conviviam e se associavam neste período nos é lembrada por depoimentos dados por artistas e críticos como Geraldo Ferraz, ressaltando o cuidado que se deve ter com qualquer homogeneização do movimento modernista. Segundo Geraldo Ferraz, o Salão de Maio mantinha como lema o experimentalismo vanguardista que serviu como combustível para os modernistas de 1922, contrapondo-se, ainda segundo o crítico, com os “tradicionalistas, defensores do carcamanismo artístico da paulicéia<sup>46</sup>”.

A crítica de Geraldo Ferraz tinha endereço certo. Expondo no mesmo período e muitas vezes no mesmo espaço que os membros da Família Artística Paulista, os artistas do Salão de Maio opunham-se aos ideais da Família de modo veemente, como a própria crítica de Ferraz denuncia. A despeito de terem muitas vezes os mesmos nomes nas listas de artistas expositores, à Família se atrelava uma imagem mais conservadora no que diz respeito às tradições da pintura. Pode-se observar certa cautela por parte da Família no tocante até mesmo da terminologia que define o modernismo à época que expunham. O objetivo era evitar o uso indevido das “liberdades” e “desvarios” que poderiam ser justificados sob a bandeira do moderno. Em contrapartida, os adeptos ao Salão de Maio se mostravam refratários às idéias da Família, proferindo, como demonstrado, adjetivos para qualificá-los como demasiado tradicionalistas. As disputas se mantinham no âmbito dos manifestos, como o exposto por Paulo Mendes de Almeida, na ocasião da I Exposição da Família Artística Paulista:

Muito a propósito, evitou-se incluir, na denominação dada ao novo grupo, a palavra ‘moderno’, ou qualquer coisa que a equivalesse. Já se disse que a Família Artística Paulista não nutre preconceitos de qualquer categoria. Cumpre acentuar, porém, o mau uso que se tem feito daquelle adjetivo, o qual tem servido não raro para acobertar as maiores heresias no domínio das artes

---

<sup>46</sup> ALMEIDA, op. cit. p. 116.



plásticas, criando assim, no espírito do público menos informado do assunto, a mais lamentável confusão<sup>47</sup>.

Pairando por sobre a querela, os santelenistas estiveram presentes tanto no II Salão de Maio, como nos salões da Família Artística Paulista. Contudo, a presença do Grupo aparece com maior volume nas exposições da Família Artística Paulista, às quais são associados com frequência tanto pela crítica da época quanto pela historiografia subsequente. Com a chegada da década de 1940, o que se observa é a já salientada inserção de artistas ligados ao modernismo em cargos oficiais do Estado, e a fomentação de exposições oferecidas pelo poder público. A primeira delas foi o 1º – e único – Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, de 1941. O salão reuniu grupos de artistas como os santelenistas, mas também Cícero Dias, Di Cavalcanti, Antônio Gomide, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, dentre outros. O catálogo do salão, publicado pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e escrito por Guilherme de Almeida (1890-1969), exprime a importância dada a um salão de arte ligado ao trabalho industrial:

(...) dessa indispensável união entre a indústria e a arte, do que realmente significa a palavra ‘artefacto’, da imperiosa e recíproca aplicação da arte à indústria, da urgente necessidade de dar-se às fábricas um sentido de escolas de artes aplicadas, de formar-se o artífice, enfim, de ao nosso progresso acrescentarmos, assim, cultura e civilização<sup>48</sup>.

Ainda dentro da iniciativa pública, teve lugar a I Exposição Circulante de Arte, em 1947, patrocinada pelo Departamento Estadual de Informações e pela Divisão de Turismo e Expansão Cultural de São Paulo. A Exposição, que incluiu 97 obras, viajou pelo interior do Estado, entre cidades como Araraquara, Ribeirão Preto, Franca e Jaboticabal, expondo obras de nomes como Volpi, Zanini, Bonadei, Rebolo, Pennacchi, Manoel Martins, Humberto Rosa e Raphael Galvez, entre outros. É provável que nesta viagem, Mário Zanini, como outros artistas, tenha tomado contato maior com a arte feita no interior de São Paulo. O interesse de Zanini, em especial, é expresso pela presença dos catálogos do 13º e 15º Salões de Belas Artes de Araraquara em sua biblioteca particular.

---

<sup>47</sup> Paulo Mendes de Almeida, na introdução do catálogo da I Exposição da Família Artística Paulista, em 1937.

<sup>48</sup> ZANINI, op. cit. p. 44.

Estes espaços de convívio entre artistas, intelectuais e membros da elite paulistana proporcionaram aos santelenistas a visibilidade que os alçou a um novo status, o de grupo. Dantes chamados apenas informalmente de Grupo do Santa Helena, a partir de 1941, é possível notar a recorrência do termo “Grupo Santa Helena” na crítica da época. Passavam agora a ter uma identidade, mesmo que forjada externamente, por pessoas que observavam os artistas com frequência. O estudioso Raymond Williams aponta em seu livro *Problems in the materialism and culture*, como a inserção em um grupo foi fundamental para a reputação de vários artistas na história da arte, de modo que é uma árdua tarefa, em certos casos, distinguir a memória individual de determinados artistas, de sua função dentro de um grupo, ou associação<sup>49</sup>. Este é o caso de alguns membros do Grupo Santa Helena.

## O Palacete Santa Helena

A posição geográfica em que se encontravam os ateliês do Grupo no centro de São Paulo também proporcionava a circulação de um grande número de pessoas em volta dos santelenistas. Inaugurado em 1925, o Palacete Santa Helena foi um edifício de arquitetura eclética, projetado pelo arquiteto italiano Giacomo Corberi. Continha 10 andares, e tinha a altura de 38 metros, estando entre os mais altos prédios do centro de São Paulo<sup>50</sup>. À época, o Palacete foi considerado um dos mais luxuosos edifícios em construção. O cenário do centro paulistano passava por uma verticalização, deixando para trás os vestígios do passado colonial e buscando transfigurar-se em um centro moderno, urbano, de acordo com o crescimento econômico e com as mudanças políticas e sociais pelas quais São Paulo passava. Originalmente, o Palacete Santa Helena havia sido projetado para o comércio e os serviços e era constituído por lojas no andar térreo, sobrelojas e pavimentos superiores contendo salas de escritórios<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> WILLIAMS, Raymond. *Problems in the materialism and culture*. Londres: Verso Editions, 1980.

<sup>50</sup> A título de referência, coloco em seguida a altura de alguns edifícios importantes do centro de São Paulo, no ano de 1926: Edifício Martinelli – 63m (projeto inicial); Edifício da Companhia Mecânica e Importadora – 54m; Edifício Sampaio Moreira – 50m; Hotel Esplanada – 38m. Fonte: Relatório do prefeito Pires do Rio à Câmara Municipal de São Paulo, 1926. Dados consultados em: CAMPOS, Candido (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

<sup>51</sup> CAMPOS, Candido (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Entre 1921 e 1922 o projeto inicial sofreu uma alteração. Com as obras das fundações já iniciadas, o proprietário solicitou juntamente à Prefeitura de São Paulo uma autorização para a inclusão de um cine-teatro. Os construtores apostavam no crescimento da movimentação cultural de São Paulo. De fato, a presença do cine-teatro no Palacete trouxe modernidade ao edifício, com aparelhos de projeção e todo o aparato necessário para as apresentações teatrais. O cine-teatro agregou requinte ao edifício, projetado para ser multifuncional, atraindo um público que de outro modo poderia ficar alheio a mais uma nova construção do centro paulistano. As atrações da casa de espetáculos eram produções hollywoodianas, apresentações cênicas e musicais. Nos anos que se seguiram a sua inauguração apresentaram-se no cine-teatro nomes da música caipira como Cornélio Pires e o duo Jararaca e Ratinho, trupe na qual o comediante Mazzaropi se destacaria anos depois. O conjunto arquitetônico luxuoso do cine-teatro convivia deste modo com as temáticas populares e refletia a situação do Palacete Santa Helena de um modo geral.

Durante a gestão do prefeito Prestes Maia (1938-1945) – período em que os santelenistas freqüentaram mais assiduamente os arredores e o próprio Palacete Santa Helena – foi traçada a praça Clóvis Bevilacqua, logo ao lado do Palacete, em local que antes era destinado ao paço municipal e que agora passava a ser o principal terminal de transporte coletivo da cidade, atendendo toda região leste. Naquela localidade encontravam-se os pontos finais dos bondes do Brás, da Mooca, Penha e outros subúrbios, muitos deles tema das pinturas do Grupo Santa Helena. A própria praça Clóvis Bevilacqua também preencheu as telas santelenistas, além das variadas vistas que os artistas produziram a partir da janela do ateliê, no Palacete [fig. 14].



**Figura 14:** À esquerda, *Praça Clóvis Beviláqua*, São Paulo, c. 1950. À direita, Francisco Rebolão Gonsales. *Praça Clóvis*, 1944. Óleo sobre tela, 66 x 77cm.

Por possuir pequenas salas em grande número, o aluguel de um espaço no Palacete Santa Helena se tornou cada vez mais atrativo por seu valor módico. A localização era fator de importância, e atraiu grupos de menor poder aquisitivo, que viam uma oportunidade de estar em um bom lugar por um preço mais acessível. Entre estes grupos, estão uma série de associações sindicais e de esquerda, que, à época de conturbações políticas, encontrava dificuldades de se estabilizar, dependendo de pequenas contribuições de seus colaboradores e até de trabalho voluntário. Entre 1934 e 1954 o Palacete Santa Helena abrigou, por exemplo, o Sindicato dos Metalúrgicos do Estado de São Paulo, o Sindicato dos Empregados no Comércio Juvenilista (ligado a ANL) e o já citado Sindicato dos Artistas Plásticos.

De um modo geral, a década de 1930 foi de grande agitação política e São Paulo, não raramente, foi palco de muitas destas movimentações. Dentro do Palacete, o cenário não foi diferente. Várias pessoas foram presas dentro do prédio, no encontro de jovens comunistas para a elaboração do Congresso Nacional Juvenil Comunista, que seria feito em 1935. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) invadiu o prédio e executou as prisões, dentre elas, a da jovem militante romena e judia, Genny Gleizer, de apenas 16 anos. Gleizer foi deportada e sofreu maus-tratos durante sua prisão, o que gerou uma campanha por sua libertação, incentivada por entre outros nomes, o de Mario de Andrade, além de inúmeros artistas e políticos de oposição ao governo de Getúlio Vargas. Já em meados da década de 1940, os sindicatos começaram a sair do prédio e também da ilegalidade. Muitos deles começaram a ganhar sedes maiores e a desocupar o Palacete Santa Helena, auxiliados pelas políticas populistas empreendidas no período.

Os santelenistas, como já aludido, também se dispersavam por este período. Nos anos de 1960, muitas das salas não eram mais ocupadas e se tornou difícil manter os inquilinos, sobretudo por um movimento de esvaziamento e desvalorização do centro de São Paulo. Ao final da década de 1960 e início da década de 1970, a criação da Companhia do Metropolitano de São Paulo (Metrô) findou definitivamente a existência do Palacete. Este foi demolido para as obras de construção da estação Sé, até hoje a maior estação de metrô da cidade. Durante seus anos áureos, entre as décadas de 1920 e 1940, o Palacete Santa Helena foi freqüentado por artistas, intelectuais e políticos, que se revezavam neste espaço de sociabilidade e nos cafés, como o café

Pio, situado ao lado do Palacete. Com efeito, no momento em que os santelenistas ganharam seu espaço de destaque no cenário artístico paulistano, sendo reconhecidos pelo nome de Grupo Santa Helena, a alcunha vinha carregada de inúmeros significados, os quais perpassam desde o local físico, de encontro e convivência, até o local ideológico, espaço de manifestações com as quais os santelenistas foram de várias maneiras identificados.

## **Trajetos do Grupo Santa Helena em São Paulo**

Com o objetivo de compreender mais eficientemente quais pontos da cidade de São Paulo foram freqüentados pelos santelenistas e assim apreender a visualidade que eles possuíam da cidade, reproduzo a seguir uma composição que nos permite enxergar a amplitude do perímetro em que os artistas circulavam. O primeiro mapa [fig.07] mostra em destaque as regiões suburbanas onde os pintores iam retratar suas paisagens ao ar livre. Com esta prática, os santelenistas registraram as vistas de bairros ribeirinhos, como Pari, Pinheiros e Barra Funda. Na imagem também aparecem assinalados por círculos coloridos os bairros em que moravam alguns dos pintores, e o registro do subúrbio em outra linguagem: a fotografia de Ernani Silva Bruno do bairro Vila Mariana. O objetivo principal deste mapeamento é permitir que visualizemos com maior clareza os caminhos que os santelenistas percorriam, observavam e registravam, dentro da cidade<sup>52</sup>.

A região central da cidade, destacada no mapa da fig. 07 em laranja, era o espaço em que os santelenistas tinham o maior convívio entre si e também com os outros artistas contemporâneos. O olhar aproximado desta região, trabalhado no segundo mapa [fig.08] nos revela pontos em que os pintores do Grupo tiveram contato com os grupos de intelectuais e artistas, como por exemplo, os apartamentos de Adolpho Jagle e Osório César; ou ainda lugares próximos ao Palacete Santa Helena, escolhidos pelos santelenistas como mote pictórico, tal qual a Rua do Carmo, ou a própria Praça da Sé. Nos pontos mais extremos do perímetro analisado

---

<sup>52</sup> A despeito de ser um mapa de 1951 em que localizo paisagens recuadas no tempo, a imagem foi a mais nítida que pude encontrar próxima temporalmente das pinturas santelenistas, de modo a deixar visível o nome dos bairros e ruas. São Paulo, Projeção hiperboloid com rede kilométrica em 1951. Fonte: Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1171 e 1152. Disponível em: [http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/1950.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1950.php). Acesso em novembro de 2010.

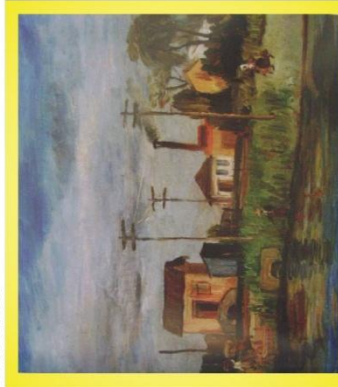
destaquei os locais de formação de alguns dos membros do Grupo, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina do Brás. O mapa ainda nos permite compreender como os santelenistas tinham uma visão ampla do Parque D. Pedro a partir do Palacete, com suas fábricas e chaminés fumegantes, as quais foram retratadas pelos artistas do Grupo e também por fotógrafos do período<sup>53</sup>. A exposição cartográfica destes lugares de encontro e de visualização da cidade permite-nos localizar os trajetos dos artistas na cidade e assim ter certa perspectiva do contato visual que eles tiveram com o universo urbano e industrial de São Paulo.

---

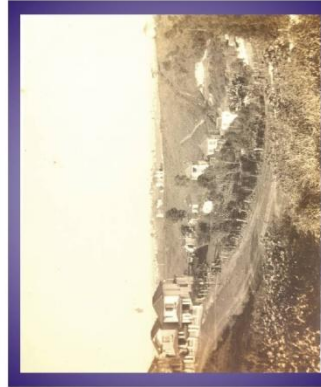
<sup>53</sup> As imagens citadas estão analisadas no segundo capítulo da presente dissertação.



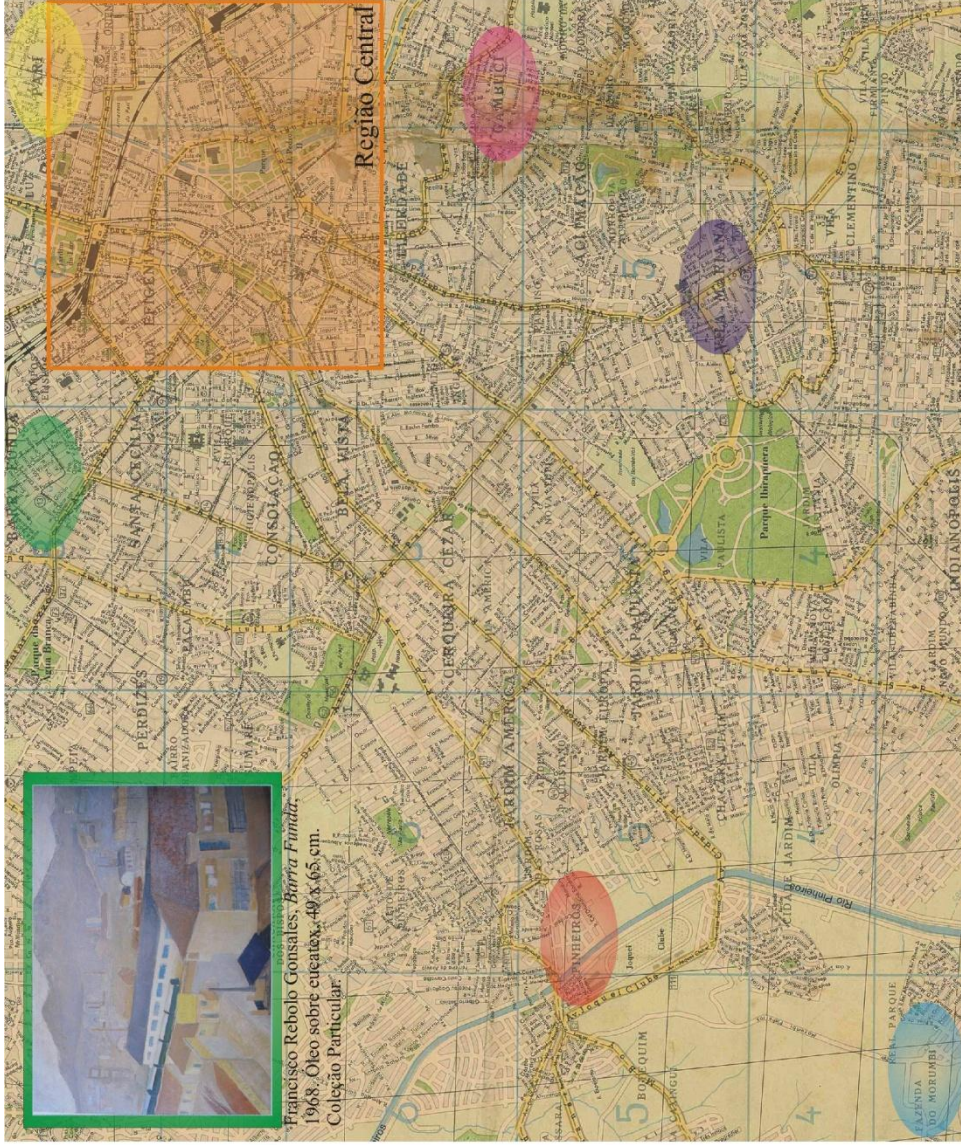
Clóvis Graciano, *Paisagem de Pinheiros*, 1938, óleo sobre tela, 48 x 56 cm. Coleção MAB/FAAP.






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



Hernani Silva Bruno *Arrabaldes de São Paulo: Vila Mariana*, s/d. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo/SP.

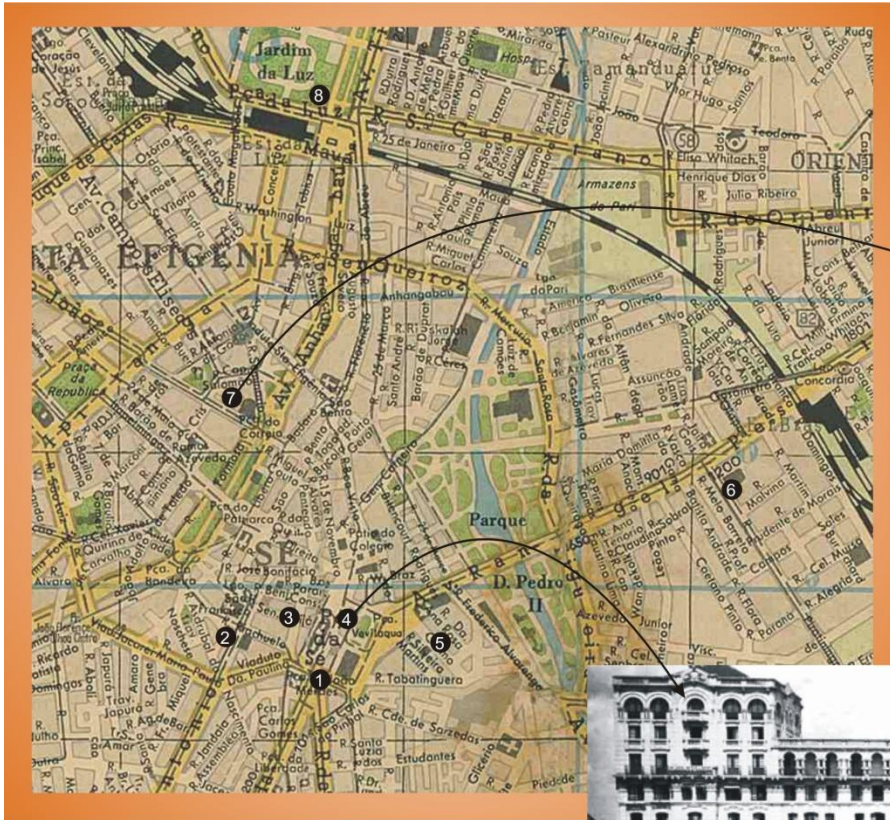


 Morumbi - Residência de Francisco Rebolo  
 Vila Mariana  
 Pinheiros

 Barra Funda  
 Pari - Canindé  
 Cambuci - Residência de Alfredo Volpi e Mário Zanini

Composição elaborada a partir do Mapa São Paulo - Projeção hiperbolóide com rede kilométrica, escala 1:40000, 1951. Fonte: Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1171 e 1152. Disponível em [http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/1950.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1950.php).





Anônimo, Avenida São João com edifício Martinelli. São Paulo/SP, c. 1930. Acervo Instituto Moreira Salles

1. Rua Onze de Agosto, s/n Escola Paulista de Belas Artes
2. Rua Brigadeiro Luis Antônio, 76 Apto. de Adolpho Jagle
3. Rua Senador Feijó, 28 - Livraria Elo, de Guido Del Picchia
4. Palacete Santa Helena
5. Rua do Carmo
6. Rua Piratininga, 105 Escola Profissional Masculina do Brás
7. Av. São João, s/n Apto. de Osório César
8. Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo

Composição elaborada a partir do Mapa São Paulo - Projeção hiperbolóide com rede kilométrica, escala 1:40000, 1951. Fonte: Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1171 e 1152. Disponível em



Vista frontal do Palacete Santa Helena por volta de 1930. Fonte: CAMPOS, Candido (org.). Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo. São Paulo: Senac/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Os santelenistas se encontravam em espaços que extrapolavam os ambientes dos ateliês. O Palacete era um ponto de encontro, de trocas e de trabalho, mas o Grupo Santa Helena avançava para além de seus limites físicos. O Grupo estava onde seus membros estivessem, e assim perdurou e se manifestou, ainda que sem a convivência assídua dos artistas no mesmo ateliê, durante o mesmo período. Pode-se dizer que eles conviveram juntos nas salas do Grupo Santa Helena por não mais do que os anos 1935, 1936 e 1937, após este período, alguns artistas passaram a ter seus próprios ateliês, ou mesmo se mudaram para dividir o espaço de trabalho com outros artistas da época. A despeito disso, o Grupo ainda aparece identificado como um coletivo mesmo em meados da década de 1940, nas críticas da época e em muitas obras da historiografia santelenista. No entanto cabe ressaltar o sentido prático afirmado anteriormente da união desse Grupo, não parecendo fazer parte do cotidiano dos santelenistas a presença de grandes reflexões sobre sua condição de grupo, ou mesmo um manifesto que os definisse.

O que de fato ocorreu foi uma reiterada atividade da crítica de arte da época, procurando definir o Grupo e atribuir-lhes valor e lugar no cenário das artes paulistas. O Grupo galgou assim certo *status* após terem suas obras elogiadas pela crítica. Prova disso é a série de encomendas que foram feitas aos artistas do Grupo para a decoração de residências de nomes importantes da sociedade paulista, sobretudo ao final da década de 1930 e no começo de 1940, como é o caso da encomenda da decoração da sala residencial da família Lunardelli, feita por Clóvis Graciano, em 1952, e a encomenda da decoração do Hotel Toriba, em Campos de Jordão, executada em 1943, por Pennacchi<sup>54</sup>[fig.15 e 16].

---

<sup>54</sup> O Hotel Toriba foi construído em Campos do Jordão no ano de 1943. A obra ficou sob responsabilidade do escritório de arquitetura Severo e Villares, cujo contato com Pennacchi foi explicitado anteriormente. Pennacchi tem ainda o importante contato com as classes mais abastadas de São Paulo, por conta de sua união em 1945 com a primogênita de uma das famílias mais ilustres de industriais de origem italiana, Filomena Maria Dall'Aste Brandolini Matarazzo, em um casamento polêmico para época. Acolhido pelo núcleo dos Matarazzo, Pennacchi passou a ter contato com importantes famílias, como os Lunardelli – de quem seu colega Clóvis Graciano recebeu encomendas – e os Pucci.



**Figura 15:** Interior de residência da Família Lunardelli com obra de Clóvis Graciano. São Paulo/SP, c. 1952, Alice Brill / Acervo Instituto Moreira Salles.



**Figura 16:** Hotel Toriba com obra de Fulvio Pennacchi. Campos do Jordão/ SP, c.1943. Foto: Cristina Meneguello.

Estarem reunidos em um grupo identificado como tal pela crítica, foi muito importante para a inserção dos membros do Grupo Santa Helena no cenário artístico paulista, e seu crescimento como profissionais da arte. O retorno de tal reconhecimento não se deu apenas no campo artístico, mas também no campo social e financeiro, denotando como estes três parâmetros estavam intrinsecamente ligados para o Grupo Santa Helena. Estes artistas estudaram, adquiriram um saber específico, e alçaram novos patamares sociais através de sua atuação profissional como pintores. As profissões exercidas por cada um deles antes da união no Palacete Santa Helena, e mesmo enquanto pintavam em grupo, asseguraram-lhes o sustento, mas a pintura feita nos ateliês do Palacete garantiu-lhes a fama.

Deve-se refletir então sobre uma questão fundamental: o que definia o Grupo Santa Helena? A historiografia considera que o grupo existiu durante as décadas de 1930 e 1940. Mas durante estes anos, os artistas não estavam todos unidos no mesmo ateliê, embora mantivessem os elos profissionais e, sobretudo, a amizade que os ligava como grupo. Os santelenistas tinham muito em comum. Muitos estudaram na mesma escola profissionalizante. Alguns partilharam o mesmo bairro de origem. Depois de adultos, passaram a exercer ofícios semelhantes, atendendo muitas vezes, a mesma clientela. Quando se conheceram, desenvolveram uma espécie de identidade fraterna que acabou por mantê-los unidos em busca de soluções para seus problemas em comum. Essas podem ser algumas das possíveis respostas para a interrogativa que encabeça este parágrafo. Notamos, contudo, que a experiência de participar de um grupo de artistas não é uma exclusividade dos santelenistas e a melhor maneira de compreender as relações entre o Grupo Santa Helena e o cenário artístico paulista, bem como as formas como estes vários artistas encontraram para se expressar quanto às paisagens da cidade, é entrelaçar as imagens produzidas na época e assim buscar enxergar os santelenistas em perspectiva. Destas imagens se ocupa o segundo capítulo da presente dissertação.

## 2. PAISAGENS PAULISTAS COMO FRAGMENTOS DO OLHAR

(...) Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente.

Simon Schama, 1996.

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.

Milton Santos, 1991

### 2.1 POLISSEMIA DO TERMO PAISAGEM

Antes de apresentar as paisagens pintadas pelo santelenistas e de trabalhar com o conceito de paisagem industrial, é preciso compreender a amplitude de significados que a palavra *paisagem* pode assumir, explorando, sobretudo, o uso deste termo também como caracterização de um gênero pictórico. No entanto, o termo *paisagem* correlaciona diferentes áreas, como a geografia, a história da arte, os estudos culturais, e ainda a área de patrimônio histórico. Com o objetivo de contribuir para a compreensão da concepção de *paisagem* e como esta interage com a representação de paisagem industrial, se buscou apreender determinados balizas da polissemia do termo *paisagem*, segundo algumas áreas específicas.

De acordo com a definição do termo *paysage* apresentada pelo geógrafo Yves Lacoste, o conceito surgiu no século XVI ao mesmo tempo em que as primeiras representações pictóricas que destacavam a paisagem como mote central<sup>55</sup>. Em *Paisagem e memória*, o historiador da arte Simon Schama aponta como a idéia de *paisagem* está intimamente ligada a sua representação na

---

<sup>55</sup> “De La Géopolitique Aux Paysages”, em *Dictionnaire De La Géographie*. Yves Lacoste, 2003.

pintura ao definir a origem da palavra inglesa *landscape*. Schama afirma que a palavra *landscape* entrou na língua inglesa no final do século XVI, procedente da Holanda, região em que existia um notável gosto pela pintura de paisagens. Em sua origem germânica, a palavra em questão significava tanto uma unidade de ocupação humana, quanto “qualquer coisa que pudesse ser aprazível objeto de pintura<sup>56</sup>”. Para Lacoste, a definição, mesmo sintética, suscita um dado relevante. Em sua descrição, a *paisagem* é: “o espaço geográfico que nós podemos ver a partir de um certo ponto”<sup>57</sup>. Tanto na definição de Schama, quando no dicionário, se pode perceber que a apreensão da paisagem pelo homem passa por um filtro fundamental: o olhar.

Assim, se deve entender que a *paisagem* – na qualidade de representação, seja ela escrita ou pictórica – é uma construção cultural do homem, e, como tal, está dotada de historicidade. Compreendida como recorte, a *paisagem* revela aspectos importantes acerca de quais valores lhe são atribuídos. Em outra definição, esta do *Dictionary of Human Geography*, no início do século XVII, sob a influência da pintura de paisagem alemã, o termo *paisagem* passou a se referir à aparência de uma área, e mais particularmente, à representação de um cenário. No século XIX, o advento da fotografia ratificou o significado da palavra *paisagem* como uma porção de terra ou território que o olho pode alcançar de uma só vez, incluindo os objetos vistos, “especialmente em seu caráter pictórico”<sup>58</sup>. A fotografia atuou como difusora do gosto pelas grandes vistas e panoramas, em certos casos, sendo utilizada nos próprios ateliês de pintura como referência para as composições, como podemos notar na obra do pintor Benedito Calixto, *Porto de Santos* e a fotografia localizada por mim no acervo do Arquivo Edgar Leuenroth [fig. 17 e 18].

---

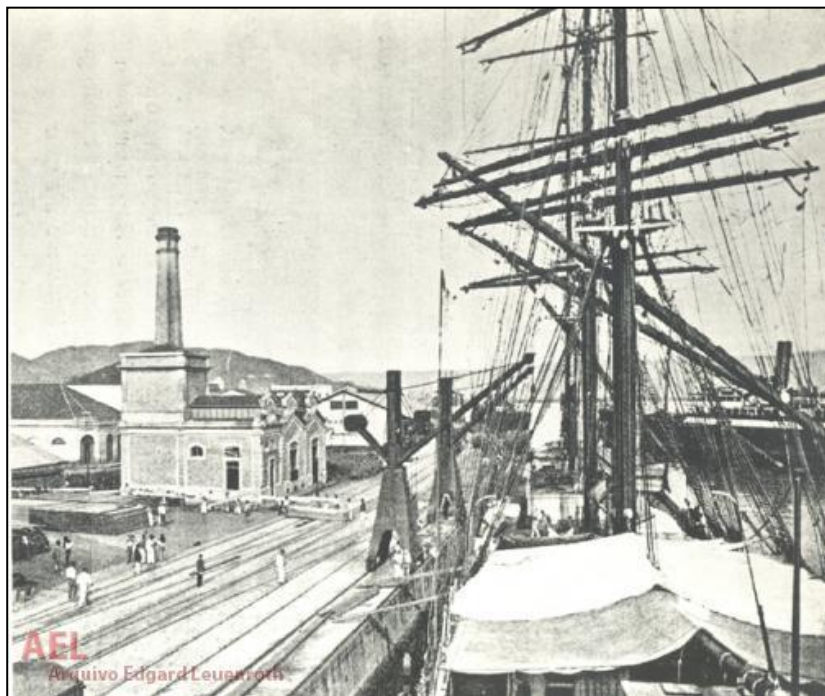
<sup>56</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 20.

<sup>57</sup> Lacoste, op. cit.

<sup>58</sup> *Dictionary of Human Geography*. Editado por R. J. Johston. Blackbell reference.



**Figura 17:** Benedito Calixto, Porto de Santos, s/d. Óleo sobre cartão. Coleção Júlio Rego Filho.



**Figura 18:** Fotógrafo desconhecido, Porto de Santos, começo do século XIX, fonte: Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp, Campinas/SP.

A filósofa Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*<sup>59</sup>, introduz a idéia da paisagem como uma construção intelectual passiva de datação. Para a produção artística ocidental, a noção de paisagem se funde à percepção visual da natureza. A fusão entre estes dois conceitos se deve à inseparabilidade entre a natureza e sua respectiva imagem. Tanto nas artes visuais como na literatura, a paisagem aparece como um recorte, pensado retoricamente para dissolver a sensação de distância entre o ambiente natural e sua representação.

A transfiguração da paisagem em natureza foi um fenômeno de longa duração. Os tratados paisagísticos expressaram em cada época as inquietações do homem diante da sua realidade sensível. Modelos de representação da natureza permitiram o nascimento e credenciamento de uma forma simbólica de reprodução paisagística. Cauquelin aponta a dificuldade em datar com precisão o momento em que a paisagem passou a ser um conjunto estruturado, com regras próprias de composição e um esquema simbólico imagético. Por muitos anos, a noção de paisagem permaneceu atrelada à imagem mimética da natureza, pura e pacificadora, liberta do poder transformador do homem. Nas palavras de Cauquelin:

(...) A imagem construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria imagem. (...) Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza<sup>60</sup>.

Entretanto, a idéia da correlação entre natureza e paisagem pode, erroneamente, atribuir à imagem produzida certo “realismo”, que se tornou uma preocupação pictórica posterior às primeiras paisagens pintadas. Os pintores da Renascença se inspiravam na sua realidade sensível para representar as paisagens, cuja equivalência com o real nem sempre se fazia de maneira direta. A autora Joana Vieira Tuttoilmondo afirma, em sua dissertação, que nas origens da representação de paisagens no Ocidente estão as marcas de uma pintura idealizadora da natureza. Segundo ela, a invenção da paisagem artística não foi nem realista, nem naturalista – no sentido

---

<sup>59</sup> CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>60</sup> Anne Cauquelin, op. cit. p. 38.



que estes termos receberam a partir do século XIX – mas obedeceu a um olhar laicizado das formas naturais, não mais regidas por princípios divinos, mas sim por valores humanizados<sup>61</sup>.

Apenas na França do século XIX é que se passou a abdicar da representação da natureza de maneira idealizada. Os realistas e românticos impulsionaram a mudança que, em certa medida deve seus créditos a uma nova ordenação do espaço físico que rodeava os artistas. A correspondência da paisagem representada com a realidade era um elemento caro a estes pintores. Neste sentido, a pintura se valeu amplamente de ferramentas como a fotografia, a qual trazia em si uma captação do real inovadora e única. Data deste período também a influência das teorias estéticas criadas no século XVIII, que vão buscar a racionalização das impressões provocadas pelas mudanças na natureza sobre os sentidos humanos. Trata-se de refletir sobre um novo mundo visível, e seus impactos trazidos pela incorporação de elementos na cidade, como as indústrias<sup>62</sup>.

Particularmente, interessa-me o momento de diálogo entre artistas e natureza, no qual pintores e intelectuais procuraram definir novas formas simbólicas de percepção e expressão da realidade. Assim, é possível pensar a paisagem industrial definindo seu espaço pictórico como representação do novo encontro sensível que os artistas têm com a natureza que os circunda. A temática industrial se situa na contramão da concepção de natureza idealizada, porém parte desta concepção para criticar, ou emoldurar, as sensações de cada pintor diante de um ambiente modificado. No século XX, os movimentos artísticos modernistas apresentaram uma nova sensibilidade quanto às paisagens, passando a pensá-las não mais como uma expressão atrelada à realidade, mas problematizando, entre outros, o conceito de paisagem. Eventos como as grandes guerras e as crises econômicas, levaram alguns artistas a incutir variáveis nas representações da natureza, e retratar o homem como sujeito atuante em seus recortes pictóricos.

---

<sup>61</sup> TUTTOILMONDO, Joana Vieira. *País paisagem: uma análise da produção paisagística de Tarsila do Amaral e Alberto da Veiga Guignard*. USP: São Paulo, 2003. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social).

<sup>62</sup> As teorias estéticas a que me refiro surgiram em meados do século XVIII, com escritos do jurista Edmund Burke, e do filósofo Emmanuel Kant. Contudo a questão da relação dos artistas e pensadores com o mundo visível e o mundo das idéias vem desde a Antiguidade. No século XIX e XX, muitos projetos políticos e artísticos foram influenciados pelas teorias presentes no século XVIII, cujo cerne é a ordenação do mundo pela razão. Na modernidade, tais escritos se tornaram base para a formulação de práticas de controle e disciplina estendidas desde a fábrica até a moradia do trabalhador urbano. Segundo esta maneira de ordenar a sensibilidade humana, para assegurar os elementos de civilização do homem era necessário aumentar a racionalidade na mesma proporção em que se diminui a emoção.

André Lothe, teórico e pintor francês do início do século XX, em texto publicado no catálogo croata<sup>63</sup> de uma exposição dedicada às paisagens industriais, introduziu argumentos os quais exploram a idéia de uma mudança temática nas pinturas de paisagem. Para Lothe, na segunda metade do século XIX, artistas inspirados pelas mudanças estruturais, econômicas e sociais, aderiram à expressão de paisagens construídas unicamente pelo homem, cenários inteiros cuja natureza original foi marcada pela ação humana. De fato, as transformações trazidas pelo desenvolvimento das cidades alcançaram de maneira específica à sensibilidade de homens e mulheres, cidadãos que produziram, ao seu modo, suas leituras da urbanidade.

A partir do século XIX e da consolidação das máquinas a vapor nas fábricas, sobretudo na Europa, o embate travado no campo da *paisagem* – aqui entendida como gênero artístico, mas também como conceito – ocorreu entre a natureza tida como selvagem e inatingida pela mão humana em contraposição à paisagem manufaturada, fabril, explorada pelo homem. O século que assistiu ao crescimento urbano e industrial em escala inédita passou a absorver uma idéia que parece ter se tornado corrente: “(...) a vida campestre devia ser valorizada como um corretivo moral contra os males da cidade; pelas propriedades medicinais de suas plantas; pelas associações cristãs de ervas e flores; e, sobretudo, por sua proclamação da estupenda benevolência do Criador<sup>64</sup>”. Em pouco tempo, o romantismo se apropriou da crença construída de que o campo era o refúgio ideal para os malefícios promovidos pela urbe, em constante desenvolvimento. A paisagem idílica, bucólica e nostálgica de um período imaculado se propagou em obras de arte de pintores como Caspar David Friedrich, Théodore Rousseau, Albert Bierstadt, entre outros. Deste modo ocorre o que Schama denominou de “anexação da natureza pela cultura”<sup>65</sup>.

Ao mesmo tempo em que as ninfas povoavam os quadros de pintores românticos do século XIX, as páginas dos livros editados em meados e fins do século, em Paris e Londres, eram preenchidas por imagens terríveis, mas ao mesmo tempo fascinantes, das máquinas produzidas pelo homem, do avanço tecnológico e dos novos tempos que avançavam rapidamente. Figuras grotescas eram usadas como metáforas da cidade, as chaminés e os trens, novos personagens da

---

<sup>63</sup> Industrijski Krajoblik – Industrial Landscape. Daiana Glavovic (org.). Museum of Modern and Contemporary Art. Rijeka, Croatia, 2005.

<sup>64</sup> Schama, op. cit. p. 21.

<sup>65</sup> Idem, p. 22.

literatura, ganharam vida, uma vida amedrontadora e muitas vezes representada como fora de controle, como no registro fotográfico de um acidente de trem em Paris [fig. 19].



**Figura 19:** Acidente na Gare Montparnasse, 22 de outubro de 1895. Paris.

Charles Dickens, William Blake, Edgar Allan Poe, e muitos outros escritores descreveram a cidade, a multidão e as fábricas, instaurando assim um vocabulário que definiu de certo modo a forma das paisagens urbanas e industriais serem representadas na arte do período. O trecho da obra “Tempos difíceis”, de Charles Dickens, escrito em 1854, descreve uma cidade dominada pelas máquinas:

(...) Na parte mais industrial de Coketown; nas mais recônditas fortalezas daquela feia cidadela, onde a Natureza era tão rechaçada quanto as exalações de gases mortais eram acolhidas; no coração do labirinto acanhado de pátio atrás de pátio, de beco atrás de beco, que se construiu aos bocados, cada construção respondendo tão-somente às urgências de um sujeito qualquer e o todo formando uma família inatural de edifícios que se digladiam, se sufocam, se empurram reciprocamente para a morte, no nicho mais remoto desse grande e exausto reservatório onde as chaminés, na busca de um pouco de ar, exibem uma imensa variedade de formas atrofiadas e retorcidas, como se quisessem indicar que tipo de gente poderia nascer naquelas casas, em meio à multidão de Coketown, chamada genericamente “Mão-de-Obra”(…) vivia um certo Stephen Blackpool, quarenta anos de idade<sup>66</sup>.

No trecho transcrito acima, podemos notar o importante papel que ocupam as fábricas na narração de Dickens. As máquinas têm aspectos humanos, são dotadas de comportamento, descrito como agressivo, quando se “digladiam”, “sufocam”, se “empurram reciprocamente para a morte”. As chaminés buscam o ar e dão forma aos seres humanos, atrofiados e retorcidos. Para o personagem da história, o ser verdadeiramente humano, resta uma linha de descrição sumária, que se resume a nome e idade, denotando o caráter genérico que a produção fabril impõe aos homens. A natureza para Dickens é uma entidade. Grafada com a primeira letra maiúscula, a natureza é vítima, “rechaçada” e engolida pelo corpo de chaminés e edifícios.

A complexa relação entre o homem e a natureza passava por uma reavaliação no momento em que entra em jogo a técnica. Segundo Schama, alguns historiadores levantam a hipótese de que durante o Renascimento e as revoluções científicas dos séculos XVI e XVII a terra foi condenada a ser tratada pelo Ocidente como uma máquina que nunca quebraria, por mais que o homem usasse e abusasse. Com a Revolução Industrial, a autonomia do homem em

---

<sup>66</sup> DICKENS, Charles. *Tempos Difíceis*. São Paulo: Clube do Livro, 1969.

relação à natureza aumenta, e em apenas alguns anos, as máquinas despertaram uma espécie de fascínio e horror nos habitantes das cidades no final do século XVIII e XIX. Atualmente já se aceita a idéia de que mesmo a *paisagem* tida como selvagem também é uma construção cultural da mente humana. Na metade do século XX, teóricos ligados à área da geografia e dos estudos culturais enriqueceram a discussão, demonstrando o impacto do gosto nacional e da classe social na criação da paisagem. Em 1984, Daniel Cosgrove definiu *paisagem* como um modo de olhar de um grupo particular e a maneira como este grupo representou a si mesmo e sua propriedade. Cosgrove trabalha desta forma mesclando estudos culturais e sociais de origem marxista, para compreender como o homem constrói o ambiente que o circunda.

Partindo da premissa acerca da construção da noção de *paisagem* por meio da concepção visual que um indivíduo ou grupo possuem, inserido em um universo historicamente datado, o que se pode notar na passagem do século XIX para o XX é uma transformação na apreensão que o homem tem de sua relação com a natureza, e, por conseguinte, da sua concepção da natureza. Enquanto as paisagens românticas denotavam o caráter sublime<sup>67</sup> da relação entre o homem e a natureza – descrevendo, por exemplo, a pequenez do homem diante da paisagem natural, como no quadro de E. F. Schute, Cachoeira de Paulo Afonso [fig. 20] – nas décadas iniciais do século XX, os movimentos artísticos irão emprestar a relação de magnitude entre o homem e a natureza para descrever a força exuberante das máquinas, obra advinda da potência humana, mas que muitas vezes aparece insinuando a superação desta potência. Para além de uma mudança estilística do tema mais bucólico para o mote mais próximo do realismo, a variação na paisagem representada indica uma mudança na direção do olhar da sociedade, sobretudo européia, da virada do século XIX para o XX: a natureza selvagem passou a ceder cada vez mais espaço para a urbanidade e a paisagem fabril.

---

<sup>67</sup> O conceito de sublime ao qual me refiro está esmiuçado na obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do Sublime e do Belo*, de Edmund Burke, publicada em 1757.



**Figura 20:** E. F. Schute. *Cachoeira de Paulo Afonso*, 1850. Óleo sobre tela, 119 x 153,5 cm. Museu de Arte de São Paulo, SP.

Em Paris, neste meio tempo, outro espaço, algo entre a cidade e o campo, mas distinto de ambos, também fascinou os artistas, em específico, os impressionistas e pós-impressionistas. O subúrbio se constitui um espaço fronteiro entre a urbe e o campo e abriga uma série de signos identificáveis aos olhos dos artistas da época. As chaminés estavam presentes delineando o horizonte. No primeiro plano, figuras da burguesia francesa, as quais descobriram o subúrbio como espaço de lazer. Na mesma medida em que deslumbravam o lado exótico de um território pouco explorado, logo se instalavam nos locais, estabelecendo vínculos simbólicos que representassem a presença constante do cidadão citadino naquele ambiente. A paisagem do subúrbio também é fabril, mas não somente. A fábrica representada nos arredores da cidade parece domesticada, e reparte o espaço com a estrada de terra e o homem simples que habita estes lugarejos, como na obra de Van Gogh, *Fábrica em Asnières*, de 1887 [fig. 21].



**Figura 21:** Vincent Van Gogh, Fábrica em Asnière, 1887. Óleo sobre tela, 46,5 x 54 cm. The Barnes Foundation, Pensilvânia.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, em especial nas cidades do Sudeste, a industrialização impulsionada pelo período de inserção em duas grandes guerras mundiais e pela oferta de mão-de-obra abundante em cidades como São Paulo, transformou visivelmente o horizonte urbano. No entanto, a maneira como os pintores paulistas enxergaram estas modificações não segue especificamente os mesmos preceitos pictóricos que nortearam a pintura de paisagens nos séculos anteriores. Os artistas do Grupo Santa Helena fizeram uma leitura específica das paisagens de São Paulo. Suas obras revelam o diálogo com obras impressionistas e pós-impressionistas, mas existe uma complexidade maior que delinea a forma como os santelenistas se expressaram pictoricamente quanto à presença da indústria na cidade de São Paulo.

Neste capítulo, estão expostas as paisagens que o Grupo Santa Helena registrou da cidade e seus arrabaldes. Também se encontram obras do mesmo período de artistas que conviveram

com o Grupo, bem como o que o cenário artístico da época produzia. O objetivo é buscar compreender de que modo os santelenistas representaram as paisagens industriais e urbanas de São Paulo e de fazer dialogarem as obras tanto literárias, quanto plásticas e fotográficas do período, buscando assim um “espírito da época”, um vocabulário comum em que se localizava o Grupo Santa Helena, por meio de aproximações e distanciamentos. Iluminando as obras, também estão alguns comentários feitos pela crítica das décadas de 1930 e 1940, além de análises acadêmicas feitas pela historiografia acerca do Grupo.

Para a crítica de 1930 e 1940 não há dúvidas que a paisagem foi o tema mais explorado pelos pintores do Grupo Santa Helena. A afirmação é ratificada pelos diversos artigos em que críticos como Luis Martins, Mario de Andrade e Sérgio Milliet, dentre outros, analisam a pintura de paisagens no conjunto de obras do Grupo, levantando questões pertinentes a sua época, como o embate entre a chamada “arte pela arte” e a “arte engajada”, esta última enaltecida pelos debates do momento acerca do papel político e social dos artistas. À luz destes debates, as paisagens – sobretudo as do subúrbio de São Paulo – pintadas pelos artistas santelenistas ganharam ressignificação ao longo dos anos em que foram estudadas.

Ao tomar contato com o *corpus* do gênero de paisagens na obra do Grupo Santa Helena, o que encontrei foram várias categorias de representação do crescimento industrial e urbano de São Paulo. Desta primeira observação das paisagens pintadas pelo Grupo, o que se pode notar é a presença do maior número de paisagens dos arredores de São Paulo – também designado de subúrbio – nas quais a indústria aparece em boa parte dos quadros. Sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, os santelenistas retrataram os bairros ribeirinhos de São Paulo, como Tremembé, Tucuruvi, Canindé e Cambuci. Nas décadas seguintes, entre 1950 e 1970, paralelamente à adesão de muitos artistas brasileiros ao abstracionismo, o retrato da indústria como tema central apareceu com maior frequência. Há ainda a representação de signos urbanos como o automóvel, as lojas do centro da cidade e o movimento constante de pessoas.

Como forma de sistematizar e analisar as obras do Grupo, optei por segmentar o capítulo em três partes: paisagens suburbanas, paisagens industriais e vistas urbanas. Cabe a ressalva de que a divisão é meramente artificial, e não intenta reduzir às obras a categorias herméticas. As divisões funcionam apenas como forma de agrupar as paisagens e auxiliar na visualização do



conjunto das obras. Como paisagens suburbanas, compreendo os recortes que enquadram partes dos arrabaldes paulistas, nos quais a presença da indústria aparece representada por uma pequena fábrica, geralmente recuada ao fundo da paisagem. Nestas obras também são pintados pelos santelenistas, eventualmente, símbolos da urbanização da cidade, como o automóvel e os postes de fiação elétrica, em conjunto com aspectos suburbanos, quase totalmente rurais, tais quais os casebres simples e, em alguns casos, o trabalhador rural.

A paisagem industrial é trabalhada como pintura que tem como objeto central o mundo do trabalho industrial, a saber, fábricas, gasômetros, ferrovias, usinas e mesmo a figura do operário, menos recorrente no conjunto de obras santelenistas. Por fim, as vistas urbanas englobam outro ponto de vista da cidade muito explorado pelo Grupo Santa Helena: as vistas que os artistas tinham do ateliê no Palacete Santa Helena, e o retrato que faziam da sua vivência com o centro da cidade. Colocadas em contraponto com as paisagens suburbanas, estas vistas podem nos fornecer uma gama importante de informações sobre a maneira que os santelenistas viam a cidade e que retrato escolhiam fazer da mesma. O fato de o Palacete Santa Helena ter sido demolido também incorpora a estas vistas o importante papel de relato desta memória visual atualmente extinta.

## **2.2 PAISAGENS DO SUBÚRBIO: ESPAÇOS DE FRONTEIRA**

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 espalhando 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. As obras refletem um espaço intermediário entre a paisagem urbana e a paisagem industrial. Os bairros periféricos eram os novos abrigos para a incipiente industrialização. Contudo, ainda mantinham reminiscências de um mundo fortemente ligado às tradições rurais. Os arredores de São Paulo eram os lugares que mais fortemente denunciavam as mudanças pelas quais a cidade passava. Neste ambiente

conviviam as duas medidas que davam ritmo a vida paulistana. Este era o espaço de coexistência entre a modernidade e a tradição.

Entre 1899 e 1930, com a introdução do mundo fabril em seu cenário, São Paulo passou por profundas mudanças em sua paisagem e na vida cotidiana de seus moradores. As vilas operárias se espalharam ao longo dos trilhos dos trens e seguiram o crescimento desordenado das indústrias e casas nos arredores da cidade. O subúrbio de São Paulo passou a ser, deste modo, o lugar por excelência da consolidação do crescimento industrial a partir da década de 1930. A produção de café sofria os reveses da crise mundial de 1929 no mercado internacional e era acompanhada de perto pelo crescimento fabril. As cidades passavam por uma reformulação que incorporava novos meios de produção, mas também um convívio inédito com a modernidade. A indústria, como personagem fundamental desta emancipação econômica, mas também cultural, figurou na reflexão de muitos especialistas, dentre eles os engenheiros e médicos higienistas<sup>68</sup>.

Os apontamentos do engenheiro agrônomo Henrique Dumont Villares, em 1946, por exemplo, apontam as preocupações quanto ao crescimento e instalação das indústrias na cidade. Suas descrições revelam o cuidado inspirado pela estruturação de indústrias em localidades do centro da cidade, ou próximas aos bairros residenciais. As fábricas no centro tinham dificuldades de se expandir e escoar sua produção. Segundo Villares, havia fábricas que se localizavam nos bairros residenciais mais afastados do centro, devido à utilização de terrenos baldios mais baratos. Desta forma, as fábricas e a urbanização cresciam de maneira desordenada, seguindo diversas variáveis, como a especulação imobiliária. Villares afirma:

É ponto pacífico (...) a inconveniência de localizar fábricas em imediato contato com os distritos residenciais. Não só razões de salubridade, de conforto para os moradores e de estética se opõem a esta prática, como também motivos técnicos e econômicos. A indústria pesada precisa ser localizada a grande distância das zonas residenciais, pois a fumaça, o barulho e os maus cheiros são inevitáveis em muitos processos fabris<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Neste sentido, a presente pesquisa dialogou com as produções acadêmicas advindas do projeto temático com o apoio FAPESP: “A circulação de saberes eruditos e técnicos na reconfiguração do espaço urbano – Estado de São Paulo, séculos XIX e XX”. Coordenadora: Maria Stella Bresciani. Parceria entre Unesp - Bauru, Puc-Campinas e Unicamp. Em andamento desde o ano de 2006.

<sup>69</sup> VILLARES, Henrique Dumont. Urbanismo e Indústria, 1946.

É possível perceber na descrição de Villares, além da preocupação com as questões técnicas e econômicas, o mal estar, até mesmo estético, causado pela instalação das indústrias próximo às localidades residenciais. O mau cheiro, o barulho, a fumaça, são alguns dos problemas enumerados pelo autor, os quais possivelmente também afetavam a população em geral. Desta forma, podemos enxergar os subúrbios como espaços vazios, em transição, sendo paulatinamente ocupados com expurgos da cidade e reminiscências do campo. Esta foi a ambiência que emoldurou muitos quadros santelenistas que registraram a proximidade das fábricas na vida dos moradores da cidade, nos arredores de São Paulo. Frequentemente a fumaça que sai das chaminés invadem o cotidiano pacato do subúrbio pintado pelos artistas do Grupo Santa Helena.

A prática da pintura ao ar livre levava os pintores e seus instrumentos aos arrabaldes de São Paulo, em jornadas dominicais, em grupos ou individualmente. Para este deslocamento, contribuiu efetivamente a acessibilidades que os subúrbios tinham através de transportes baratos como os trens<sup>70</sup>. 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<sup>71</sup>.

O adentramento da indústria na periferia de São Paulo resignificou este espaço e provocou impacto visual registrado por fotógrafos, artistas, literatos e intelectuais diversos. A imagem foi a linguagem escolhida pelo Grupo Santa Helena para a expressão de sua sensibilidade quanto às mudanças ocorridas na cidade. Contudo, outras linguagens foram usadas

---

<sup>70</sup> As linhas de trem têm papel importante tanto no transporte dos membros do Grupo Santa Helena, como na inspiração para temas pintados pelo Grupo.

<sup>71</sup> BRILL, Alice, *Os 50 anos do Grupo Santa Helena*. O Estado de São Paulo, 13/12/1986.

por aqueles que pensaram a cidade como forma de sentir e expressar suas impressões das novas paisagens paulistas. A modernidade era um tema em voga. O jornalista Ernani Silva Bruno relatou em suas memórias de 1925, ano em que chegou a São Paulo, como se desenhavam algumas paisagens da cidade, que certamente poderiam ser tema de um quadro santelenista:

(...) para os lados do Brás, do Belém, da Mooca, estendiam-se imensos quarteirões de pequenas casas geminadas, em ruas sem pavimentação e sem árvores, alternando às vezes com grandes edifícios de tijolo aparente ou de paredes de um encardido cinzento de fuligem à sombra de altas chaminés que tentavam enfumaçar o céu<sup>72</sup>.

Pode-se enxergar a obra *Paisagem Suburbana*, de Rebolo Gonsales [fig. 22], à luz das palavras de Ernani Silva Bruno. A despeito da distância entre as datas de produção do texto de Silva Bruno e da obra de Rebolo – 1925 e 1938, respectivamente – ao defrontarmos-las percebemos como a imagem do subúrbio paulista circulava no meio artístico e intelectual, se tornando objeto de observação e reflexão. A comparação permite notar como os arredores da cidade tomaram o lugar de destaque em determinadas discussões. Silva Bruno produziu uma série de fotografias de São Paulo, documentando locais como a Rua Vinte e cinco de Março, o Vale do Anhangabaú e também muitos bairros periféricos. As fotografias revelam a vontade do jornalista de registrar as rápidas transformações da cidade. Para além da imagem literária, a imagem pictórica produzida por Silva Bruno nos indica as referências para a pintura de Rebolo<sup>73</sup> [fig. 23].

---

<sup>72</sup> BRUNO, Ernani Silva. “Almanaque de Memórias”. São Paulo: Hucitec/ Pró-Memória/ Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 49-51.

<sup>73</sup> As fotografias produzidas por Ernani Silva Bruno, incluindo a exposta no presente trabalho, se encontram arquivadas no Fundo Ernani Silva Bruno, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP.



**Figura 22:** Francisco Rebolo Gonsales, *Paisagem suburbana*, 1938. Óleo sobre tela, 48 x 38cm. Coleção Particular.



**Figura 23:** Hernani Silva Bruno Arrabalde de São Paulo: Villa Mariana, s/d. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo/SP.

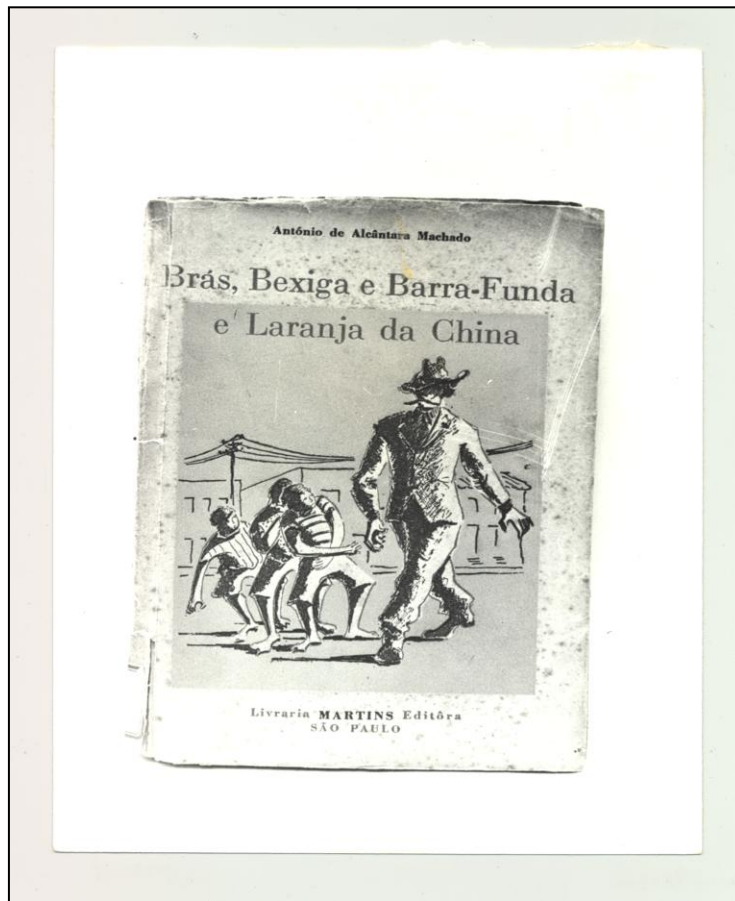
Assim como Silva Bruno, Guilherme de Almeida publicou em 1929, no jornal O Estado de São Paulo, um conjunto de crônicas cujos temas eram os mais diversos aspectos dos bairros de São Paulo e seus moradores, de maioria imigrante. Ao descrever o bairro dos húngaros, o escritor se utiliza de muitos símbolos presentes nas obras dos santelenistas, como a figura das chaminés e a citação da “cor de barro”, recorrente na paleta santelenista:

(...) O bairro húngaro de São Paulo. De São Paulo? Não sei. São Paulo parece estar tão longe, tão longe, lá, muito além desta planura cor de barro, bem além daquele arripio de chaminés de fabricas e balões de gasômetros; onde estão uns cubos altos, oxidados de distancia<sup>74</sup>.

A aproximação entre a imagem literária e pictórica dos subúrbios está exemplificada de maneira mais explícita na ilustração feita por Clóvis Graciano para a capa da 2ª edição do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado [fig. 24]. A obra que reúne crônicas do jornalista paulistano foi ilustrada pelo artista santelenista em 1944, ano em que – como vimos no capítulo anterior – os membros do Grupo Santa Helena, e em especial Clóvis Graciano, já gozavam de bom *status* como artistas. A fama cresceu graças a figuras como Sergio Milliet, o qual se juntou à produção do livro de Alcântara Machado, contribuindo com a introdução da edição de 1944. A união do nome destes três artistas sob o mesmo objeto, a saber, a representação dos bairros suburbanos de São Paulo, denota a idéia da constância do tema e de sua ratificação por um grande expoente da crítica modernista, a qual na década de 1940 já tinha suas raízes aprofundadas no cenário artístico paulista.

---

<sup>74</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Cosmopolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004, p. 13.



**Figura 24:** Clóvis Graciano, Ilustração para a capa do livro “Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China” de Antônio Alcântara Machado, com introdução de Sergio Milliet. 2ª edição, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1944. Fonte: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo/SP.

As imagens do subúrbio de São Paulo, tanto literárias, como fotográficas, contribuíram para a criação de um imaginário visual da cidade. Estes registros dialogam com a maneira dos artistas do Grupo Santa Helena representar a paisagem paulistana, muitas vezes destacando o mesmo recorte na paisagem suburbana, como se pôde notar nos exemplos acima. As palavras do antropólogo Claude Lévi-Strauss, extraída de sua obra *Saudades de São Paulo*, possuem um caráter mais memorialista do que os trechos literários expostos anteriormente. A descrição do crescimento da cidade feita por um estrangeiro nos aponta um olhar que engrossava os relatos encantados com as mudanças urbanas:

O encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e a defasagem no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos. Bairros novos nasciam<sup>75</sup>.

Os novos bairros de São Paulo, descritos por Lévi-Strauss ganham nas obras santelenistas tons ocres, como a “cor de barro” descrita por Guilherme de Almeida. A paleta econômica – sobretudo se comparada, por exemplo, aos modernistas como Tarsila do Amaral – usa tons terrosos como o bege, o marrom e o verde escuro, reforçando o aspecto rural das paisagens suburbanas representadas pelo Grupo Santa Helena, como demonstrado no esquema comparativo entre três obras do Grupo e uma de Raphael Galvez, pintor próximo dos santelenistas [fig. 25]. Nas paisagens de Rizzotti, Humberto Rosa, Rebolo, e Galvez, o céu cede espaço para a representação dos vales e ruelas de terra, ocupando uma faixa estreita na parte superior da tela. As casas são pequenas, agrupadas normalmente no centro da imagem e não ostentam luxo. Em sua maioria, estas obras revelam o ponto de vista do pintor que se posiciona a distância de seu objeto, e, como ocorre em alguns casos, como nas paisagens de Rebolo e Rosa [fig. 25], tem uma visão superior, como se avistasse o vale representado do alto de um morro.

---

<sup>75</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Tradução Paulo Neves. Ricardo Mendes (org.), 1ª edição. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996. O livro é uma compilação de textos e fotografias, sendo estas feitas pelo antropólogo durante sua estada em São Paulo, entre 1935 e 1937.





**Figura 25:** Da esquerda para a direita, em sentido horário: Alfredo Rullo Rizzotti. *Paisagem*, 1941. Óleo sobre tela, 43 x 55,2cm. Coleção Moacir Andrade Peres. Humberto Rosa. *Tucuruvi*, c. 1942. Óleo sobre papelão, 40 x 50 cm. Coleção Armando Rebollo, São Paulo, SP. Francisco Rebolo Gonsales. *Paisagem com casas*, 1940. Óleo sobre tela, 73,5 x 92,5cm. Coleção Mario de Andrade, IEB-USP. Raphael Galvez, *Conjunto de casas (Casa Verde)*, 1944. Óleo sobre cartão, 32,5 x 44,5cm. Coleção Particular, São Paulo, SP.

A impressão que os santelenistas tiveram do subúrbio de São Paulo foi objeto de análise de diversos críticos dos decênios de 1930 e 1940. Para intelectuais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luís Martins, o lirismo característico das paisagens suburbanas pintadas pelo Grupo encontra seu contraponto nas representações da periferia carioca. No início da década de 1940, os pintores do Grupo já haviam exposto suas obras na cidade do Rio de Janeiro por ocasião da III Exposição da Família Artística Paulista, e também gozavam de certo reconhecimento no âmbito artístico do eixo Rio - São Paulo. A presença dos santelenistas em salões ocorridos no Rio de Janeiro chamou a atenção não apenas da crítica paulista, mas também de jornalistas cariocas, tais como Ruben Navarra e Antonio Bento<sup>76</sup>. A comparação entre pintores paulistas e cariocas feita pela crítica de São Paulo salienta, sobretudo as questões relativas às escolhas cromáticas de cada pintor, de acordo com sua origem. Para Milliet, por exemplo, as tonalidades de cinza utilizadas pelos santelenistas retratam com honestidade um subúrbio conhecido apenas pelos habitantes de São Paulo. Em maio de 1941, o crítico vai ao Rio de Janeiro palestrar em uma exposição de pintores modernistas paulistas. Logo sua coluna do jornal *O Estado de São Paulo* expunha suas considerações sobre a exposição:

Houve no Rio quem se espantasse com o cinza da pintura de São Paulo e o taxasse de “granfino”. Nada mais injusto: nada mais apressado. Só quem vive em São Paulo sabe quanto é proletária a pintura de um Volpi ou de um Rebolo. E quanto é expressiva também, com seus cinzas, seus carrascais de verdes preto e terra, seus casebres de bairro<sup>77</sup>.

Em 1941, Rebolo, Rizzotti e Bonadei já tinham exposto seus quadros *Paisagens com casas* [fig. 25], *Paisagem* [fig. 25], e *Paisagem* [fig. 26] respectivamente, dando base para a argumentação de Sergio Milliet. No início da década de 1940, os santelenistas já tinham sido assunto de importantes textos como “Esta Paulista Família”, de Mário de Andrade, escrito em 1939. Desta forma, à época em que a crítica paulista comparou as paisagens suburbanas de São

---

<sup>76</sup> A lista com as referências dos artigos supracitados está em: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

<sup>77</sup> Sergio Milliet, “A propósito de uma exposição”. *O Estado de São Paulo*, 22/05/1941.

Paulo e as cariocas, os nomes de intelectuais modernistas respeitados já haviam elegido o Grupo como leitor privilegiado das paisagens ribeirinhas de São Paulo.



**Figura 26:** Bonadei. *Paisagem*, déc. 1940. Óleo sobre conglomerado, 37 x 48,5 cm. Fonte: [www.pinturabrasileira.com](http://www.pinturabrasileira.com). Acesso em outubro de 2008.

Ao colocarmos lado a lado a paisagem pintada por Rebolo, em *Canindé*, de 1937 [fig. 27], e a *Paisagem de Santa Tereza*, de Milton Dacosta (1915-1988), pintada no mesmo ano [fig. 28], podemos perceber os pontos de afastamento e de aproximação entre as representações do subúrbio paulista e do carioca. A despeito de ambas as obras sofrerem alterações em seus matizes devido às características da reprodução fotográfica, o que se pode notar é que a obra de Rebolo mantém em toda extensão do quadro uma atmosfera cinza, da qual se ocupou a crítica, como nas palavras de Sérgio Milliet transcrita acima<sup>78</sup>. Na obra de Dacosta, a presença do mar, que ocupa quase metade da tela, imprime a cor azul ao horizonte da paisagem. Tal tonalidade se

---

<sup>78</sup> Elza Ajzenberg evocou esta captação que Rebolo fez da atmosfera de São Paulo no catálogo “Rebolo 100 anos” ao escrever: “(Rebolo) Às vezes cai em certas tendências naturalistas, passando, através de seus matizes discretos, certa fidelidade à atmosfera característica de São Paulo, em certas épocas, com o céu encoberto.” AJZENBERG, Elza, “Rebolo 100 anos”. Coordenação editorial Antonio Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 50.

expande do mar para as montanhas e enfim para o céu, na faixa superior da obra. Em *Canindé*, o azul do céu está insinuado, escondido atrás de nuvens acinzentadas. Da observação das pinturas em paralelo, se verifica ainda o mesmo cuidado ao retratar a arquitetura dos subúrbios, de modo que encontramos semelhanças no estilo de residência retratado tanto na obra de Rebolo, como de Dacosta. Contudo, enquanto as casinhas de Rebolo são emolduradas por uma vegetação de aspecto ressequido, misturando tons como o verde, preto e marrom, a natureza de Dacosta se precipita no primeiro plano da obra, apresentando ao público um ambiente de verdes vivos.



**Figura 27:** Francisco Rebolo Gonsales. *Canindé*, 1937. Óleo sobre papelão, 39,7 x 28,8cm. Coleção Tamagni, MAM –SP.



**Figura 28:** Milton Dacosta, *Paisagem de Santa Tereza*, 1937. Óleo sobre madeira, 16 x 25cm, Coleção Particular.

Milton Dacosta tinha mais em comum com Rebolo do que o tema de representação. Durante a década de 1930, Dacosta participou do Núcleo Bernardelli, juntamente com pintores como José Pancetti (1902-1958), e Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), dentre outros<sup>79</sup>. Muito próximos em seu princípio, a saber, buscar por meio de associações de artistas novos caminhos para o aprimoramento técnico e a divulgação de sua arte, tanto os artistas do Núcleo Bernardelli como do Grupo Santa Helena, se reuniam em ateliês conjuntos e tinham práticas em comum, como a pintura de paisagens ao ar livre. Assim como ocorreu com os santelenistas, a união não perdurou mais do que até meados dos anos 1940, contudo, diferentemente do Grupo Santa Helena, o Núcleo Bernardelli possuía a proposta de, a partir de suas pesquisas técnicas,

---

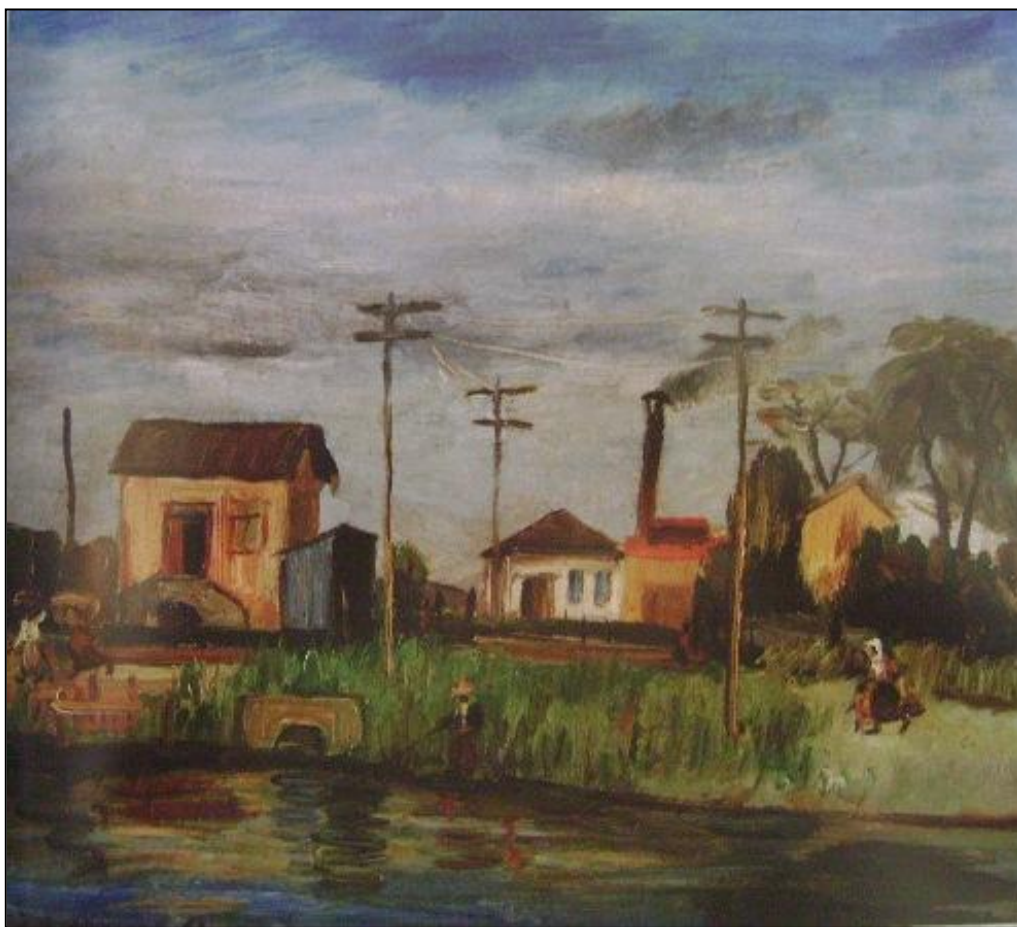
<sup>79</sup> Os nomes de Pancetti e Sigaud foram escolhidos dentre a lista de artistas pertencentes ao Núcleo Bernardelli, pois em seguida reproduzirei obras destes dois artistas que dialogam com a produção santelenista. Os outros membros do Núcleo são: Ado Malagoli (1906 - 1994), Bráulio Poiava (1911), Bustamante Sá (1907 - 1988), Bruno Lechowski (1887 - 1941), Camargo Freire (1908 - 1988), Joaquim Tenreiro (1906 - 1992), Quirino Campofiorito (1902 - 1993), Rescála (1910 - 1986), Manoel Santiago (1897 - 1987), Yoshiya Takaoka (1909 - 1978) e Tamaki (1916 - 1979).

reformular o ensino das artes promovido até então pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>80</sup>.

Outro ponto importante de distanciamento entre as paisagens suburbanas de São Paulo e do Rio de Janeiro é a presença das indústrias, mais freqüente nas pinturas dos santelenistas em comparação aos artistas do Núcleo Bernardelli. Para os santelenistas, a fábrica não é tema central e, a despeito de aparecer com freqüência 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. 29]. 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 [fig. 27].

---

<sup>80</sup> O próprio nome do agrupamento dá indícios dos objetivos dos artistas participantes, já que foi pensado pelos seus integrantes como uma homenagem aos professores da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Henrique Bernardelli (1858-1936), os quais se afastam do ensino promovido pela instituição em que lecionavam, por questões estéticas, mas também políticas, abrindo um curso de arte paralelo e com propostas diferentes das da Escola Nacional de Belas Artes. Dentre as novas práticas promovidas pelos professores, ao final do século XIX, está a pintura de paisagens ao ar livre. Fonte: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.



**Figura 29:** Mário Zanini, *Sem título (Canindé)*, 1942. Óleo sobre tela, 35,3 x 40 cm. Coleção Orandi Momesso.

Inserido no distrito do Pari, situado na região central de São Paulo, o bairro do Canindé se localiza entre os rios Tamanduateí e Tietê. Como aponta o pescador de Mário Zanini, a pesca era uma prática usual nestes rios, que por muitos anos funcionaram como meio de sustento das primeiras famílias a se instalarem no Pari, no século XVI. Muitos anos depois, já nas primeiras décadas do século XX o Canindé se consagrou como o “bairro doce”. O apelido veio com as fábricas de doces que se espalharam pelo local, enfeitando a atmosfera do bairro com o aroma adocicado de sua produção. O grande número de imigrantes a desembarcar no porto de Santos – portugueses, japoneses, e italianos, entre outros – logo ocupou os bairros de São Paulo. As fábricas, vilas operárias, e mesmo as ruas, do Brás, Barra Funda, Pari, para mencionar apenas alguns lugarejos, se encontravam cheias de estrangeiros. A fábrica retratada por Zanini, em 1942,

pode ser uma destas indústrias de doces, mais especificamente a fábrica de biscoitos Bella Vista, a qual se situava próximo ao rio Tietê, formando assim um cenário semelhante ao retratado pelo pintor. Juntamente com a fábrica Bella Vista, havia outras fábricas, como a Fábrica Dizioli, a Confiança e a Neuza, todas especializadas no ramo de doces e biscoitos. Contudo, os indícios pesquisados e aqui apresentados são insuficientes para identificar com precisão qual fábrica Zanini representou<sup>81</sup>.

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. Como aponta a historiadora da arte Daisy Peccinini, Zanini tinha afeição em representar “(...) os bairros proletários, ruas e casas humildes, onde o povo se movimenta nas ruas e nas várzeas onde trabalha e se diverte<sup>82</sup>”. 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<sup>83</sup>. 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.

Por fim, é possível notar o efeito pictórico que a fumaça da chaminé ocupa no quadro. A proximidade com os impressionistas e pós-impressionistas se enuncia na representação das manchas que a fumaça produz no céu. A pincelada negra que se segue à boca da chaminé é semelhante em termos de forma e cor às nuvens espalhadas pelo horizonte de Zanini. O mesmo efeito ocorre na obra *Paisagem de Itanhaém*, pintada em 1943, por Aldo Bonadei [fig. 30].

---

<sup>81</sup> O intuito desta investigação é apenas inferir algumas hipóteses para a pintura do Grupo Santa Helena, não podendo averiguar com precisão determinados objetos retratados pelos pintores. Considero que, de certa forma, as conclusões deste trabalho devem seguir parâmetros de legitimidade, não arriscando a afirmação de informações duvidosas e mesmo não significativas para esta dissertação.

<sup>82</sup> PECCININI, Daisy. *Mário Zanini: territórios do olhar (Centenário 1907-2007)*. São Paulo: FAAP, 2007. p.20.

<sup>83</sup> Ao olharmos as obras de Mário Zanini que representam as indústrias, podemos notar que a presença humana é uma constante. Sempre em primeiro plano, a figura humana assume as funções de escala para a paisagem que se ergue ao fundo, bem como traz uma dimensão de veracidade para a cena retratada.



Ambas as obras podem ser comparadas quanto a este aspecto à obra *Subúrbio* de Seurat [fig. 31]. Ao analisar a pintura dos arredores de Paris, em que se encontra a referida pintura de Seurat, o historiador da arte T. J. Clark traz luz para este tratamento dado pelos pintores à representação das chaminés:

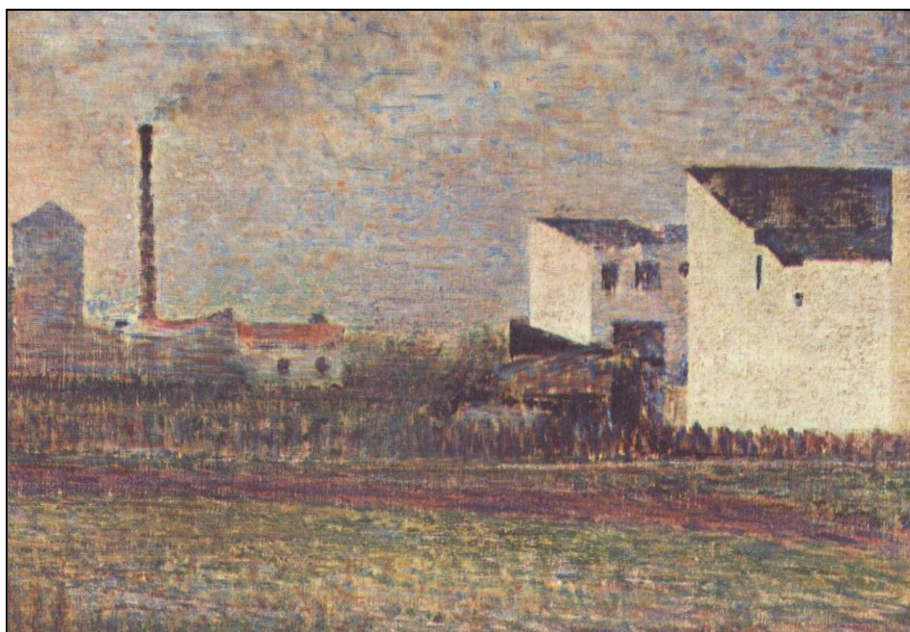
(...) Uma chaminé não é assim tão diferente de uma árvore ou de um mastro; a forma e a consistência de um rastro de fumaça podem ser absorvidos em outros traços mais fortes – o contorno de um reflexo ou o corpo de uma nuvem. A fábrica é uma nota menor, e a fumaça serve para provocar várias analogias – entre fumaça e tinta, fumaça e nuvem, nuvem e água – todas garantindo a coerência da cena.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup>CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 251.



**Figura 30:** Aldo Bonadei, *Paisagem de Itanhaém*, 1943. Óleo sobre tela, 46 x 56,5 cm. Coleção Carlo Tamagni, no acervo do Museu de

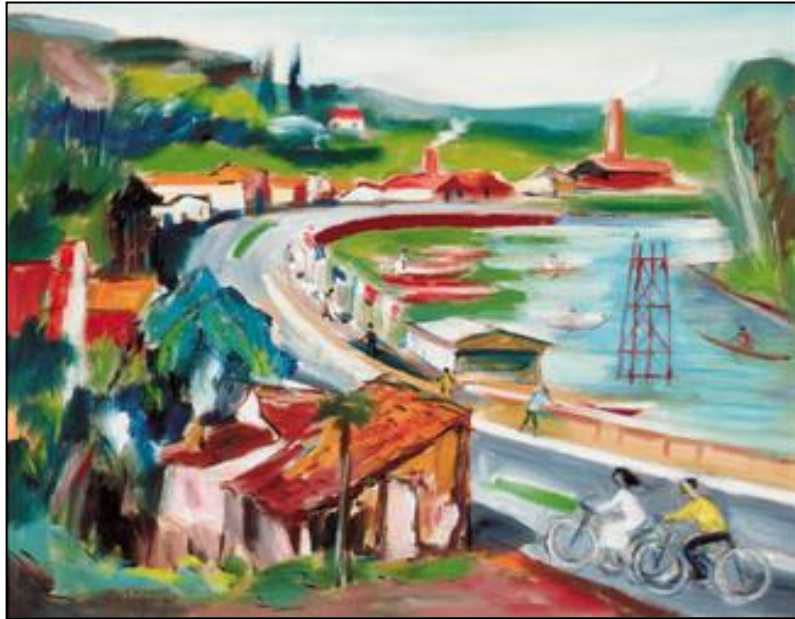


**Figura 31:** Georges Seurat, *Subúrbio*, 1882-83. Óleo sobre tela, 32,4 x 40,5cm. Museu de Arte Moderna, Troyes, França.

À sua maneira e de forma diversa de sua paisagem *Sem título (Canindé)*, Zanini retratou o convívio entre o urbano e o rural em *Regata no Tietê*, de 1965 [fig. 32]. Recuperando as cores do fauvismo<sup>85</sup>, Zanini retrata nesta obra uma paisagem que contém novamente a fábrica em plano de fundo, convivendo com residências rurais e hábitos de lazer como andar de barco ou de bicicleta. Olhada à luz do quadro *Ponte de Charing Cross*, do pintor francês André Derain (1880-1954) [fig. 33], *Regata no Tietê* guarda semelhanças para além do retrato do ângulo de visão semelhante, que reúne no mesmo espaço o rio, a cidade e a rodovia.

---

<sup>85</sup>Na descrição de Belinda Thomson, “o *fauvismo* não é uma escola com teorias, manifestos ou programa definido. Para boa parte dos artistas que adere ao novo estilo expressivo - com forte presença na França entre 1905 e 1907 -, o *fauvismo* representa, sobretudo, uma fase em suas obras. Falar em vida curta e em organização informal de pintores em torno de questões semelhantes, não significa minimizar as inovações trazidas à luz pelos *fauves* ('feras'). O grupo, sob a liderança de Henri Matisse (1869-1954), tem como eixo comum a exploração das amplas possibilidades colocadas pela utilização da cor. A liberdade com que usam tons puros, nunca mesclados, manipulando-os arbitrariamente, longe de preocupações com verossimilhança, dá origem a superfícies planas, sem claros-escuros ilusionistas. As pincelas nítidas constroem espaços que são, antes de mais nada, zonas lisas, iluminadas pelos vermelhos, azuis e alaranjados”. Cf. THOMSON, Belinda. *Pós-Impressionismo*. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. (Movimentos da arte moderna).



**Figura 32:** Mário Zanini, *Regata no Tietê*, 1965. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm. Acervo do Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, SP



**Figura 33:** Andre Derain, *Ponte de Charing Cross*, c. 1906. Musée d'Orsay, Paris.

A vida campestre está presente na paisagem de Zanini, nos casebres suburbanos, na faixa de terra que aparece na parte inferior do centro da tela e no lazer dos personagens que participam da regata, no rio Tietê. Contudo, a dinâmica urbana se faz sentir no movimento acelerado das bicicletas na curva, denunciado pelo esvoaçar do cabelo do personagem em primeiro plano. Os ciclistas encontram seu análogo nos carros pintados por Derain. O mesmo sentido de movimento está anunciado, no caso de Derain, pelo modo como o pintor dissolve a forma dos carros à medida que a curva se acentua. A cidade de Derain é uma silhueta informal pintada contra um céu amarelo. Ao pintar os prédios de azul e amarelo, Derain rompe o compromisso com a verossimilhança, ação a qual Zanini se privou. Para o pintor santelenista, as cores, as formas e o arranjo entre signos do moderno e do campesino tinham um espírito diferente de Derain, mas o que o diálogo pode nos informar é, sobretudo, a permanência de determinados pontos de destaque na representação de paisagens da cidade.

## **2.3 PAISAGENS INDUSTRIAIS**

### **Fábricas, usinas e gasômetros**

Enquanto os anos de 1930 e 1940 foram repletos de paisagens santelenistas do subúrbio, nas quais freqüentemente a fábrica aparece 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, a paisagem industrial – entendida como paisagem que representa a indústria como objeto central – passou a aparecer com maior freqüência. Como já enunciado anteriormente, faço a ressalva de que o tema da indústria não foi unanimidade para os artistas do Grupo, de modo que em todo o *corpus* de obras com o qual foi possível trabalhar nesta pesquisa, alguns nomes se destacaram no que concerne à representação de paisagens industriais. É preciso salientar ainda que muitas obras do Grupo estão em coleções particulares ou em processos de venda, o que às vezes dificulta o acesso, inclusive a uma base de dados que catalogue as obras, ou forneça informações sobre as mesmas.

Deste modo, os artistas cujas obras foram acessadas e que representaram as indústrias com maior evidência são: Mário Zanini, o qual pintou de maneira mais assídua as indústrias de São Paulo, que já apareciam, como visto, em seus retratos do subúrbio e Francisco Rebolo Gonsales, que, após Zanini, foi o artista que mais representou em suas obras aspectos do mundo industrial, incluindo muitas vezes não apenas a paisagem industrial, mas também a figura do trabalhador. Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi e Aldo Bonadei também registraram a indústria, embora com menor destaque que Zanini e Rebolo. Não encontrei registros de paisagens industriais em Volpi, Humberto Rosa e Alfredo Rizzotti, para além dos panoramas dos arredores da cidade, que incluíam as fábricas ao fundo.

O aumento da frequência das paisagens que envolvem a indústria como tema central nas obras santelenistas coincidiu com a entrada das tendências abstracionistas no Brasil. O expoente mais significativo deste período foi a realização da I Bienal Internacional de Arte, realizada em São Paulo, no ano de 1951. A Bienal de São Paulo foi a maior exposição de arte moderna organizada em um país fora da Europa e dos Estados Unidos da América, e estava ligada ao movimento de consolidação do modernismo em São Paulo, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947 e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1949. A criação da instituição teve o apoio de Francisco Matarazzo Sobrinho, o qual ficou conhecido por seu envolvimento na profusão dos modernistas na capital paulista. Estavam presentes nesta edição da Bienal obras de artistas com grande importância no cenário artístico europeu e norte-americano, que poderiam ser vistas pela primeira vez no Brasil, tais como René Magritte (1898 – 1967), Pablo Picasso (1881 – 1973), Jackson Pollock (1912-1956), George Grosz (1893 - 1959), entre outros. Dentre os brasileiros, tiveram destaque os nomes de Di Cavalcante, Oswaldo Goeldi (1895 - 1961), Lasar Segall (1891-1957) e Vitor Brecheret (1894-1955) <sup>86</sup>.

O prêmio de melhor escultura desta edição da Bienal foi concedido a Max Bill, pela obra *Unidade Tripartida*, feita em 1948 [fig. 34]. A presença e premiação do artista suíço no Brasil refletem a valorização da arte racional, voltada para a geometrização das formas e para a abdicação do figurativismo. A utilização de parâmetros geométricos objetivava trazer uma nova linguagem às artes, em que a forma e o conteúdo seriam indissociáveis em seu significado. Este

---

<sup>86</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

objetivo está explicitado na obra citada de Bill, na medida em que o artista cria formas contíguas, geométricas, que começam e terminam em si mesmas, criando um universo particular à obra. A escultura é deste modo, sintética, tem formas puras e organizadas racionalmente<sup>87</sup>. 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<sup>88</sup>.



**Figura 34:** Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1948. Aço inoxidável 115,0 x 88,3 x 98,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP).

---

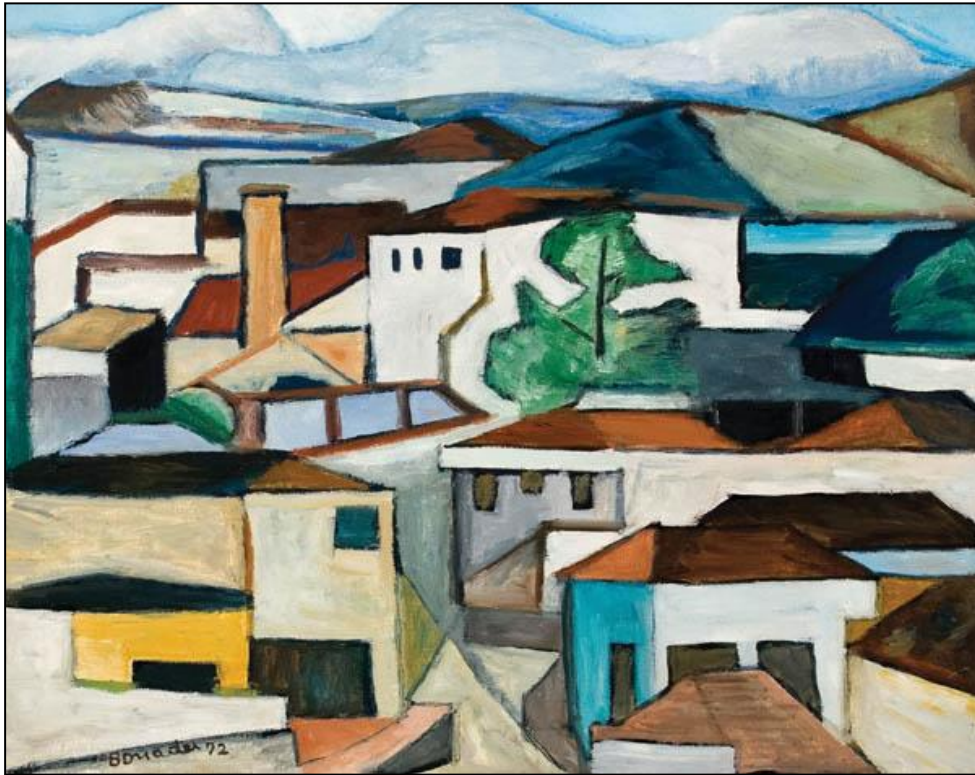
<sup>87</sup> Para saber mais, ver texto de Kátia Canton, docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sobre Max Bill e o abstracionismo, publicado no site: <http://www.mac.usp.br/>. Acessado em dezembro de 2010.

<sup>88</sup> Cabe ressaltar que estes artistas também se aventuraram pelo abstracionismo, como é o caso de Volpi, cuja fama se vincula muito mais a sua fase “das bandeirinhas”, do que ao período em que esteve reunido com os santelenistas.

*Casario*, pintado por Bonadei em 1972 [fig. 35] 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, nesta pintura o desenho tem seus limites bem delineados pelo traçado preto de seus contornos. Este recurso já era utilizado por Bonadei, mas de maneira diversa. Como podemos notar em *Paisagem de Itanhaém*, de 1943 [fig. 30], a linha que separa os elementos na obra tem um traçado preto e contínuo, porém em certos pontos do quadro, a linha parece ser mais difusa. Em *Casario*, a linha pintada por Bonadei 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 [fig. 36]. 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.





**Figura 35:** Aldo Bonadei, *Casario*, 1972. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Encontrado à venda no site: <http://www.escritoriodearte.com/leilao>. Acesso em janeiro de 2011.

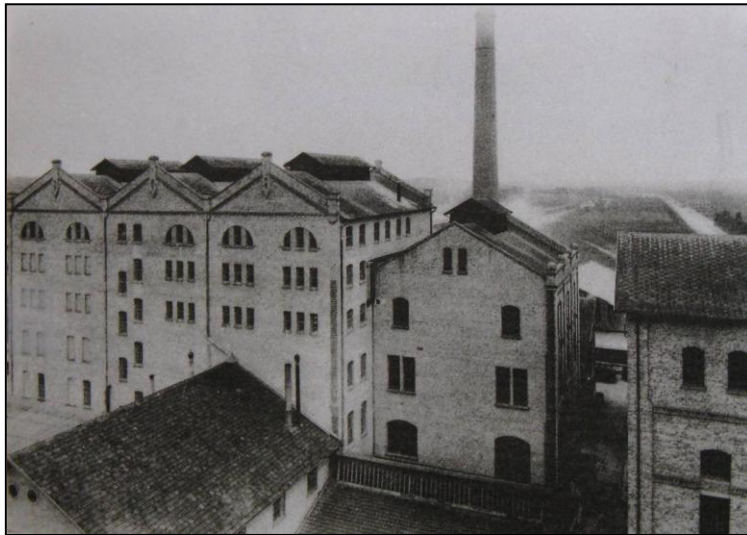


**Figura 36:** Detalhe de Aldo Bonadei, *Casario*, 1972. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm. Encontrado à venda no site: <http://www.escritoriodearte.com/leilao>. Acesso em janeiro de 2011.

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*, que, a despeito do título, em muito se assemelha com fotografias da Cervejaria Antártica [fig. 37 e 38 respectivamente]. No quadro de Ianelli podemos notar que o pintor, assim como Bonadei, delimita 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.



**Figura 37:** Arcangelo Ianelli, *Antiga Cervejaria Brahma*, 1957. Coleção não informada.



**Figura 38:** Fábrica Antarctica, 1930: parte do prédio do moinho e cozimento da fábrica da Av. Presidente Wilson, São Paulo. (Acervo Antarctica). Fonte: Paulo Celso Miceli, “Além da fábrica: o projeto industrialista em São Paulo, 1928-1948”. São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1992.

Assim, tal como Bonadei, Ianelli encontra três elementos seqüenciados que dão estrutura à obra: a chaminé, o edifício – neste caso, da fábrica – e a árvore, na lateral direita do quadro. Chaminé e árvore trabalham como dois sustentáculos de toda paisagem, se assemelhando a duas colunas que estão postas com o objetivo de ao mesmo tempo sustentar e arranjar os elementos dentro do quadro. A indústria, ou sendo mais precisa, a chaminé, não se constitui objeto de reflexão em si. Seu significado é sintetizado pela harmonização que sua forma encontra juntamente com os outros objetos representados. Tanto em *Casario*, como em *Antiga Cervejaria Brahma*, a chaminé pode ser comparada a uma nota musical em uma composição: não resume a obra, mas é importante fator para dar sentido a ela. Insistindo ainda na metáfora, se pode afirmar que se destrincharmos uma composição até seu ponto mais essencial, o que restará será a nota musical isolada, e então esta será a forma mais pura a ser encontrada. Neste sentido, Ianelli descreveu o conselho vindo de um colega de metiê, o qual, segundo o artista, foi fundamental para sua vida artística:

Você deve concentrar-se na organização dos elementos e não tanto na representação destes, isto é, não com aquilo que é efêmero, passível de transformações, mas com aquilo que é permanente<sup>89</sup>.

As aproximações entre Arcângelo Ianelli e os membros do Grupo Santa Helena são anteriores às obras analisadas acima. Ianelli, assim como alguns membros do Grupo, se iniciou no desenho sem o respaldo de nenhum mestre ou academia. Em 1940 frequentou a Associação Paulista de Belas Artes e quatro anos depois conviveu no mesmo ateliê com Waldemar da Costa, nome que esteve muito próximo dos santelenistas por meio de aulas (para Clóvis Graciano) e da fundação, juntamente com Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobis, da Família Artística Paulista. Na década de 1940, Ianelli partilhava a mesma prática que os santelenistas, descrita pelo próprio artista em entrevista:

---

<sup>89</sup> Tal depoimento aparece duas vezes, com pequenas alterações em “Ianelli: 50 anos de pintura”, catálogo para exposição de maio de 1993, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. É no vídeo organizado pelo Itaú Cultural, disponível no link: [http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2844&id=001303&titulo=Arcangelo%20Ianelli&auto=undefin](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2844&id=001303&titulo=Arcangelo%20Ianelli&auto=undefin) ed. Acesso em dezembro de 2010.

Nós íamos em grupo, grupos de artistas, naquele tempo havia bonde, nós tomávamos o bonde na praça da Sé e íamos então para estes arredores de São Paulo, e isso foi importante pra mim. Foi importante porque eu tive quase uma educação visual, no sentido da cor, pra gente controlar a cor (...) <sup>90</sup>.

Pintando em proximidade, no mesmo tempo e espaço que os santelenistas, aos poucos Ianelli criou amizade com os artistas do Grupo, em especial com Volpi, com quem manteve contato inclusive por meio de obras que dialogavam entre si <sup>91</sup>. Em 1950, Ianelli se juntou a outros artistas em torno de Tikashi Fukushima (1920-2001), fundando o Grupo Guanabara. A maioria dos artistas que formaram o Grupo Guanabara era imigrante e também fazia parte do Grupo Seibi <sup>92</sup>. Suas mostras coletivas foram também comentadas pelos mesmos críticos que se ocuparam dos santelenistas. Desta forma, a conexão entre os artistas que formaram os dois grupos foi se fortalecendo, seja no convívio pessoal, seja nos escritos de intelectuais como Lourival Gomes Machado ou Paulo Mendes de Almeida. Tal crítica aproximou Ianelli e os santelenistas, sobretudo pela temática das paisagens dos subúrbios, a qual, em geral foi tema mais recorrente nas colunas de arte do que as figuras industriais que analiso. Em 2004, é inaugurada no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado a exposição “Ianelli: os caminhos da figuração”, com curadoria de Kátia e Rubens Ianelli, filhos do artista. Este aspecto encerra cronologicamente os pontos de contato entre santelenistas e Ianelli, na medida em que exprime o papel fundamental que os parentes irão adquirir na preservação e divulgação da memória destes artistas, sobretudo nos anos 2000 <sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Depoimento registrado no vídeo:

[http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2844&id=001303&titulo=Arcangelo%20Ianelli&auto=undefin](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2844&id=001303&titulo=Arcangelo%20Ianelli&auto=undefin) ed. Acesso em dezembro de 2010.

<sup>91</sup> Para maior elucidação quanto à proximidade entre as obras de Volpi, ver as obras: *Composição Geométrica Azul e Verde*, de Arcângelo Ianelli, de 1973; em diálogo com a pintura *Geométrica em Verde e Azul*, de Volpi, datada da década de 1950.

<sup>92</sup> Como salientado no primeiro capítulo da presente dissertação, o Grupo Seibikai ou somente Seibi, esteve muito próximo do Grupo Santa Helena nas décadas de 1930 e 1940.

<sup>93</sup> O que se pode sugerir neste aspecto é a importância da dimensão de legitimidade que os herdeiros destes artistas imprimem ao unirem seus nomes a exposições de seus familiares. Um claro exemplo do que denominei “dimensão de legitimidade” é o encontrado no site de leilões <http://www.lordelloegobbi.com.br/>. Como já salientado anteriormente, muitas obras dos santelenistas estão a venda em sítios de leilões, e com Ianelli acontece o mesmo. Tendo em vista que a exclusividade e a autenticidade são muito valorizadas no mercado de arte, o sítio citado encontrou uma forma de autenticar um quadro pertencente à Ianelli, se utilizando do nome da sua filha Kátia Ianelli. Ao lado da obra exposta para venda, se lêem as informações centrais do quadro, em que consta a frase “Com certificado de autenticidade emitido por Kátia Ianelli.”

Para além das características que os santelenistas e Ianelli guardam em comum, o mais interessante para o desenvolvimento desta dissertação é o diálogo existente entre suas obras. Em 1957, Ianelli pintou *Bairro Fabril*, obra em que o artista descreveu uma construção fabril de um ponto de vista bem específico [fig. 39]. Como se vendo o edifício na esquina de uma rua, da calçada oposta, Ianelli recortou a paisagem, de modo que a fábrica representada extrapola as dimensões do quadro e o observador fica privado da visão geral do conjunto arquitetônico. Quase uma década depois, Mário Zanini parece voltar ao mesmo ponto que Ianelli e pintar *Fábrica*, de 1966 [fig. 40]. A pequena faixa de rua que aparece em ambos os quadros no primeiro plano revela o ponto de vista do pintor, que pinta a paisagem logo a sua frente, tendo como local de partida a rua que está bem abaixo de seus pés, no seu campo de visão. Estas paisagens industriais diferem substancialmente das paisagens suburbanas santelenistas, em que a indústria aparece nuançada, em uma vista que está fisicamente distante do ponto onde o pintor se localiza. As indústrias retratadas por Zanini e Ianelli adquirem caráter monumental, sobretudo em *Fábrica*, obra na qual as pessoas retratadas transitando em frente à construção fabril funcionam como escala, denotando a grandeza da máquina representada.



**Figura 39:** Arcângelo Ianelli, *Bairro Fabril*, 1957. Óleo sobre tela, 46 x 60 cm. Coleção não informada.



**Figura 40:** Mário Zanini, *Fábrica*, 1966. Óleo sobre tela, 34 x 44 cm. Coleção Particular.

A obra *Gasômetro de São Paulo*, pintada em 1969 por Zanini [fig. 41], guarda semelhanças notáveis com *Fábrica* [fig. 40]. Lado a lado, as duas obras nos permitem intuir ser o mesmo local representado em ambas, à exceção da caixa d'água, que não aparece no quadro de 1969. As torres e o edifício têm o mesmo formato e ocupam a mesma posição em ambas as telas. Com a pintura *Gasômetro de São Paulo*, Zanini nos informa muito sobre a obra feita três anos antes. O que era uma fábrica genérica passa a ter um endereço.



**Figura 41:** Mário Zanini, *Gasômetro de São Paulo*, 1969. Óleo sobre tela, 36 x 46 cm. Coleção Simão Mendel Guss.

O gasômetro de São Paulo representado por Zanini foi inaugurado em 1890 e foi desativado em 1974. Situado na várzea do Tamanduateí, e construído pela empresa inglesa The San Paulo Gas Company, sua arquitetura é herdeira do estilo industrial inglês, com tijolos vermelhos e estruturas, como os balões de armazenamento do gás, trazidas diretamente da Inglaterra, entre os anos de 1898 e 1908. Ainda no século XIX, o gasômetro armazenava e distribuía o gás por meio da queima da hulha – uma espécie de carvão vegetal, formado a partir de folhas, galhos e raízes de árvores decompostas em pântanos – que vinha de navio, do Reino Unido para São Paulo. Na época, o gás era utilizado na iluminação pública, que contava com 700 lâmpadas, e em aquecedores e fogões domésticos nas apenas 174 residências cadastradas para receber o benefício. Nas primeiras décadas do século XX, os lâmpadas da cidade cresceram e saltaram da casa das centenas para os milhares de postes espalhados pelos bairros em franco



desenvolvimento. O avanço econômico e tecnológico de São Paulo na década de 1930, impulsionado pelo aumento do aparato industrial na cidade, auxiliou a substituição da iluminação pública a gás pela elétrica, em meados da década. Este fato foi registrado por Zanini, em obras as quais os postes de eletricidade aparecem conduzindo fios elétricos, sobretudo nas paisagens suburbanas, como em *Sem título (Canindé)* [fig. 29]. No final da década de 1960, época em que Zanini retratou a usina de gás, o edifício foi desapropriado pela Prefeitura de São Paulo, que passou a ser responsável pelo serviço de distribuição. Após a sua desativação, o gasômetro ficou abandonado até 2006, quando o Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) tombou o complexo do gasômetro e as obras de restauro começaram. Atualmente a usina fica aberta à visitação do público e abriga a área de operações, almoxarifado e o laboratório da Comgás (Companhia de Gás de São Paulo, que detém a concessão para distribuição de gás na cidade desde 1999), bem como um museu com exposição permanente sobre a história do gás.

Entre *Fábrica*, de Zanini – vista então como retrato do gasômetro de São Paulo – e *Bairro Fabril*, de Ianelli, podemos encontrar um ponto em comum, a saber, a caixa d'água branca, que pode representar o elo entre as duas paisagens industriais. Ianelli nos aponta como existiam outros artistas em São Paulo, além dos santelenistas, que viam o universo fabril como tema pictórico. Em sua suposta descrição da usina de gás da cidade, o artista tem uma visão menos panorâmica que Zanini, mas assim como o santelenista, atribui cores que vão do bege ao marrom à arquitetura fabril que, sabemos, invocava estes tons através de seus tijolos vermelhos manchados pela fuligem. As cores cinza e preto também marcam presença em ambas as obras, desta vez não nas nuvens, como nos registros do subúrbio santelenista, mas nos telhados, nas ruas e nas estruturas metálicas. O verde que antes era explorado em suas nuances na natureza dos arredores de São Paulo, agora aparece como uma nota nas árvores de Zanini, ou no portão de uma casa, em Ianelli. A paisagem representada se tornou urbana e industrial por completo. A natureza, que ainda ocupava boa parte dos bairros periféricos da cidade, nestas telas fora subjugada pelo ferro, aço e tijolos das usinas, gasômetros e fábricas.

As cores da paleta de Zanini e de Ianelli assinaladas acima se repetem na obra *Draga*, pintada por Massao Okinaka (1913-2000), em 1951 [fig. 42]. Tons de cinza, preto, bege e

marrom aparecem fortemente na tela de Okinaka, que à época da produção da obra fazia parte do Grupo Guanabara. Okinaka esteve entre os nomes ligados ao Grupo Seibi, ao final da década de 1940. Na descrição que faz de uma draga<sup>94</sup>, o pintor nos conduz por um longo duto o qual adentra os planos do quadro, desembocando na estrutura de dragagem. O cenário é desprovido de qualquer indício de vida humana, e mesmo a draga parece ser autônoma, expelindo, como que por conta própria, os resíduos representados pelo tracejado negro à esquerda do quadro. Ao fundo, atrás da vegetação disforme, uma fábrica é identificável por sua alta chaminé. Okinaka muito possivelmente não conheceu o pintor croata Franjo Mraz (1910-1981), mas partilha com o artista uma visão muito próxima do universo industrial.

Mraz pintou *Cascalho na estrada*<sup>95</sup> em 1947 [fig. 43]. A obra se encontra atualmente no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, cidade de grande importância industrial e com o maior porto da Croácia. Assim como Okinaka, Mraz registra uma paisagem industrial árida e inabitada. A estrutura do quadro de Mraz também nos leva pelo caminho de uma estrada em que cascalhos estão sendo carregados até dois guindastes centrais, produzindo a mesma sensação de incursão ao mundo industrial encontrada em *Draga*. Os tons da tela de Okinaka também estão presentes na paisagem do pintor croata, denotando certo vocabulário comum para a representação dos elementos industriais. Na obra do pintor nipônico, os traçados pretos que delimitam a arquitetura são mais fortes que os pintados por Mraz na pintura analisada. Em contrapartida, o artista croata consegue o mesmo efeito de frieza e força com a massa negra que pinta no centro da tela, supostamente representando a locomotiva de um trem. Para os dois artistas está clara a relação que fazem entre as linhas e formas pretas e cinzas e a representação do ferro, usado industrialmente.

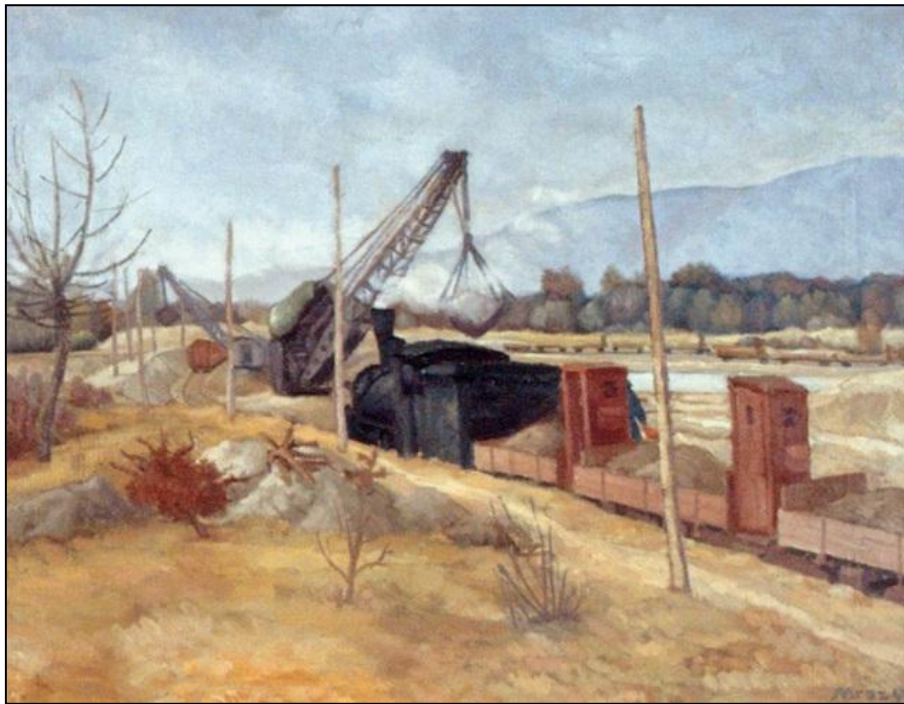
---

<sup>94</sup> Draga é “uma escavadeira, flutuante ou não, usada para retirar areia, lama ou lodo do fundo do mar, de rios ou canais”. Sua função básica é aumentar a profundidade dos leitos, de modo a torná-los seguros para a navegação. Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

<sup>95</sup> Livre tradução do croata Šljunčara na autostradi.



**Figura 42:** Massao Okinaka, *Draga*, 1951. Óleo sobre tela, 49,5 x 60,5 cm. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



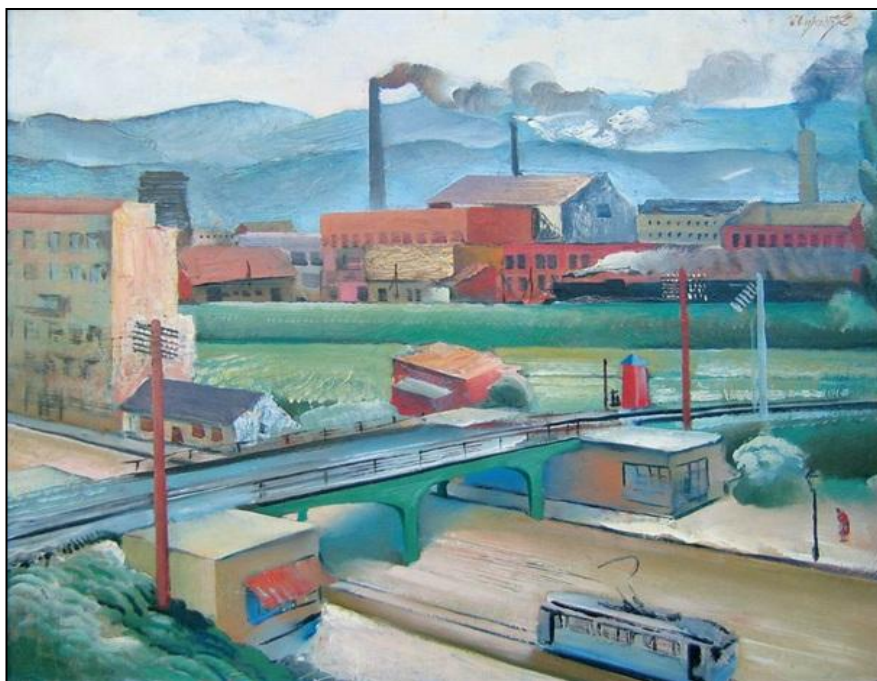
**Figura 43:** Franjo Mraz, *Cascalho na estrada*, 1947. Óleo sobre lona, 60 x 75,5 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia.

Outro pintor croata cujo retrato da paisagem industrial se assemelha às obras paulistanas é Omer Mujadzic (1903-1991). Mujadzic registrou em 1932 a paisagem de Zagreb, maior cidade da Croácia, onde o artista faleceu. Em *Zagreb* [fig. 44] o artista croata retrata uma paisagem urbana, em que ao fundo, cobrindo todo o horizonte, aparece um complexo industrial. Em Zagreb está concentrada a maior parte da produção industrial croata, abrangendo setores como o têxtil, químico, elétrico, etc. O aspecto fabril da cidade aparece na obra de Mujadzic em vários elementos como o trem e a própria fábrica, dotada de chaminés fumegantes. A natureza está presente na tela nas figuras do rio e da montanha, os quais funcionam como meio de transporte e de fornecimento de matéria-prima para a estrutura industrial conseguir atingir seu pleno funcionamento. A cidade descrita no primeiro plano do quadro exibe símbolos da urbanização, como os edifícios, o bonde e os postes de eletricidade. O movimento da paisagem repousa na fumaça das chaminés, no trem que se movimenta em frente às fábricas e no bonde, que acompanhando as linhas traçadas na rua, atinge o efeito de velocidade.

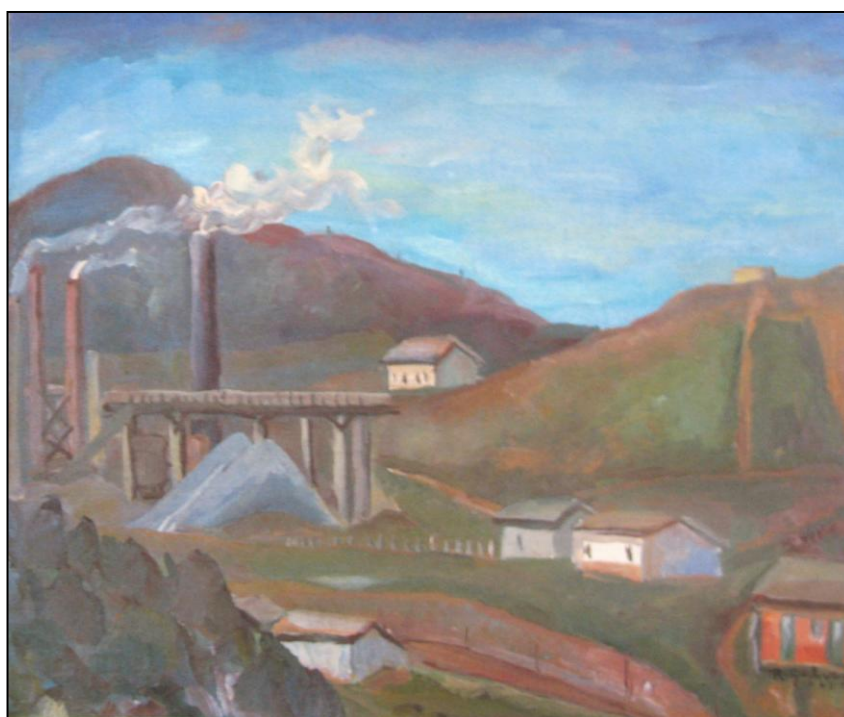
As cores mais predominantes na representação que Mujadzic fez de Zagreb são o verde, o azul e tons entre laranja, marrom e vermelho. Tais cores aparecem associadas à paisagem industrial também na obra *Fábrica de Cimentos Perus*, de Raphael Galvez (1907-1998) [fig. 45]<sup>96</sup>. Ao contrário do que aparece na tela do pintor croata, Galvez representou uma fábrica inserida em um ambiente fora da cidade. Mas o que podemos notar pelos detalhes [fig. 46] são as proximidades tanto na representação da arquitetura fabril, como da estrutura das casas que aparecem em ambos os quadros. As telas, tanto de Mujadzic, quanto de Galvez, parecem denunciar, cada uma a seu modo, a forte presença das fábricas nas cidades. Presença tal que impõe às pequenas residências que ocupem os espaços que restaram, seja entre a montanha e a fábrica – como no caso de Galvez – seja entre um edifício, o rio e a fábrica, como na tela de Mujadzic. Cabe ainda a ressalva de que as residências mais próximas das usinas eram, em geral, a moradia dos trabalhadores. Para Mujadzic, mas, sobretudo, para Galvez, esta moradia é simples e genérica.

---

<sup>96</sup> Na década de 1940, Raphael Galvez montou um ateliê com Mário Zanini e Joaquim Figueiroa, ficando assim cada vez mais próximo dos santelenistas.



**Figura 44:** Omer Mujadzic, *Zagreb*, 1932. Óleo sobre masonite, 57 x 61 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia.



**Figura 45:** Raphael Galvez, *Fábrica de cimentos Perus*, 1943. Óleo sobre tela, 35,5 x 42 cm. Coleção João Ataliba de Arruda Botelho Neto.



**Figura 46:** Detalhes de Omer Mujadzic, *Zagreb*, 1932. Óleo sobre masonite, 57 x 61 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Rijeka, Croácia à esquerda. E Raphael Galvez, *Fábrica de cimentos Perus*, 1943. Óleo sobre tela, 35,5 x 42 cm. Coleção João Ataliba de Arruda Botelho Neto à direita.

O que torna a obra do pintor paulista interessante é a leitura *naif* feita da fábrica e das vilas operárias que realmente existiram naquele espaço. Em comparação à *Zagreb*, a obra de Galvez se aproxima mais nitidamente ainda da qualificação que foi imputada a diversas produções santelenistas. A história do conceito de arte *naif* tem seu início marcado pelas obras do pintor Henri Rousseau (1844 - 1910), no século XIX. Na definição do que é arte *naif*, se encaixam termos como primitivo, ingênuo, infantil, original e instintivo. Na sua essência, este modelo artístico é praticado por pintores que não frequentaram nenhuma academia de arte e/ou que, mais do que isso, rejeitaram qualquer tipo de sistematização das maneiras de se fazer arte. Deste modo, a arte conseguiria atingir seu status mais puro e menos contaminado pelas escolas

de pintura. Contudo, a sensação de pureza e de subjetividade da arte *naif* mudou definitivamente no século XX, quando muitos movimentos de vanguarda, como o simbolismo e o pós-impressionismo assimilaram diversos atributos utilizados por pintores de arte *naif*<sup>97</sup>. Na obra santelenista – e na de Galvez – se ressaltam as características *naif* da simplificação dos elementos decorativos, do uso de cores alegres, da visão idealizada da natureza e do uso pouco acurado da perspectiva e da verossimilhança na dimensão da arquitetura representada<sup>98</sup>. Na pintura de Mujadzic não encontramos estes aspectos. As formas são bem definidas, as cores são mais sóbrias e existe ainda uma exploração maior dos detalhes dos objetos e edifícios representados.

A Companhia Brasileira de Cimentos Portland Perus que aparece na obra de Galvez foi fundada em 1926 em Perus, próximo ao Pico do Jaraguá, na região noroeste de São Paulo. A região possuía grande potencial para a exploração de cal e logo surgiu o interesse de investidores canadenses na construção da usina de cimento no Brasil. O período era propício, já que a cidade de São Paulo aumentava consideravelmente o número de edifícios em construção. Perus ainda era bem atendida pela Estrada de Ferro Perus-Pirapora, a qual trazia matéria-prima do bairro Gato Preto até Perus. Deste modo, existia na região o aparato suficiente para o investimento internacional na construção de uma usina de cimentos<sup>99</sup>.

A usina ganhou grande importância, pois até a década de 1930 foi uma das únicas a produzir cimento com estabilidade em todo o país. A construção industrial, afastada do centro de São Paulo, atraiu mão-de-obra e logo foram construídas vilas operárias para abrigar o grande número de trabalhadores empregados na usina. No começo da década de 1980, a usina foi fechada. Em 2004, o Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo) oficializou o projeto de “revitalização (sic) do conjunto das antigas instalações da Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (CBCPP)”,

---

<sup>97</sup> CHALVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2.ed. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>98</sup> O uso das cores está presente principalmente nas obras de Mário Zanini, como no quadro exposto na figura 17. Contudo, não podemos afirmar que os santelenistas são considerados pintores *naif* pois há na maioria do Grupo Santa Helena a introdução dos artistas aos estudos artísticos, mesmo que em instituições de Artes e Ofícios.

<sup>99</sup> Para saber mais, ver: SIQUEIRA, Elcio. *Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus: contribuição para uma história da indústria pioneira do ramo no Brasil (1926-1987)*. Unesp-Araraquara, 2001 (Dissertação de Mestrado).

determinando a revisão do processo de tombamento, aberto em 1992<sup>100</sup>. Ao tombar o complexo da Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus, o Conpresp considerou relevante incluir o entorno, o que atingiu também a Estrada de Ferro Perus-Pirapora. Ao contrário do que ocorreu com o Gasômetro de São Paulo, registrado por Mário Zanini, a CBCPP e a Estrada de Ferro Perus-Pirapora continuam em estado de abandono, aguardando as obras de restauro se iniciarem.

## **Estações de trem e ferrovias**

Como se pôde observar pela descrição dos locais representados pelos santelenistas, seja nos arredores ou no centro da cidade de São Paulo, o trem ou bonde foram importantes não só como meio de transporte, mas também como tema pictórico. A locomoção coletiva permitia que os pintores chegassem aos subúrbios com facilidade, levando consigo seu material de trabalho. A presença freqüente dos pintores paulistas nos trens da cidade foi até mesmo tema da crítica de Luís Martins, que afirmou: “Quantos Rebolos excelentes a gente não vê numa viagem de trem!..<sup>101</sup>”. O bonde já era tema da literatura desde o século XIX, como na crônica de Machado de Assis “Como comportar-se no Bond”, de 1883, em que o escritor narra com ironia as práticas que considerava adequadas ao meio de transporte público; ou ainda no conto “Gaetaninho”, publicado em 1927 por Antônio de Alcântara Machado. Neste conto, o jornalista descreve o atropelamento de um menino que saiu correndo atrás da bola, quando brincava na rua. No bonde vinha o pai de Gaetaninho, que presenciou a morte do filho<sup>102</sup>.

Assim como a figura do bonde aparece na obra de Antônio de Alcântara Machado próxima aos bairros mais periféricos de São Paulo, nas obras santelenistas, a vivência com os trens e bondes aparece, sobretudo, no período em que os arrabaldes da cidade são o mote central do Grupo, durante as décadas de 1930 e 1940. Não apenas a locomotiva é objeto de representação, mas também as estações de trem e as pessoas que se encontram no caminho

---

<sup>100</sup> Ofícios da prefeitura de tombamento da fábrica e da Estrada de Ferro Perus-Pirapora sob o número de Resolução 27/CONPRES/1992, de 11 de setembro de 1992.

<sup>101</sup> Luis Martins, “Medo da Paisagem”. *Diário de São Paulo*, 27/10/1943.

<sup>102</sup> A crônica de Machado de Assis está no livro “Fuga do Hospício”. Editora Ática: São Paulo, 2003. O conto de Antônio de Alcântara Machado foi retirado de “Brás, Bexiga e Barra Funda e outros contos”. Editora Moderna: São Paulo: 1997.



trilhado pelos santelenistas. Em *Esperando o trem*, de 1937, estas pessoas estão sentadas de frente para o observador, a dividir um estreito banco [fig. 47]. Na lateral esquerda, o trilho do trem corre vazio. Os personagens têm às costas a estação de trem, um poste de eletricidade e um muro branco. A espera pelo trem, registrada pelo santelenista é lenta e desanimadora. As pessoas no quadro tombam o rosto levemente para o lado e levam uma mão à face, transparecendo cansaço e abatimento. A estação de trem de Rebolo é o local de espera e também de descanso. As cores escolhidas pelo artista terminam de dar o tom desesperançoso para a cena, o marrom melancólico da estação vazia, do trilho e do banco se transferem para o retrato do rapaz sentado, cujas vestes também têm tons amarronzados<sup>103</sup>.

Com o mesmo espírito encontrado na tela de Rebolo, o quadro *Sem título (marginais)*, de 1938, pintado por Mário Zanini, explora os tons terrosos e imprime um ar “sujo” às personagens retratadas [fig. 48]. A tela é quase monocromática e o primeiro efeito que notamos deste aspecto é o anonimato e a falta de vivacidade – também aparente em *Esperando o trem* – presente nas pessoas. As três figuras humanas se encostam umas nas outras e assim como os personagens de Rebolo, levam a mão ao rosto, em claro sinal de desesperança, cansaço e desânimo. Vale ressaltar que o próprio título do quadro faz alusão àqueles que não estão inseridos na sociedade. *Outsiders* de algum modo, tanto os personagens de Zanini, como os de Rebolo, evocam a representação das pessoas que vivem no meio industrial.

---

<sup>103</sup> Percebemos aqui que os tons terrosos assumem outra função na representação da estação de trem, função esta diversa da assumida na representação dos subúrbios, em que os tons de terra invocavam a ruralidade da paisagem.



**Figura 47:** Francisco Reboló Gonsales, *Esperando o trem*, 1937. Óleo sobre madeira, 44 x 36 cm. Coleção Particular.



**Figura 48:** Mário Zanini, *Sem título (marginais)*, 1938. Óleo sobre papel, 32,8 x 48,8 cm. Museu de Arte Contemporânea da USP.

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). Daumier foi um caricaturista, ilustrador e pintor francês. Suas pinturas, menos numerosas que suas caricaturas, possuem uma paleta econômica semelhante a que os santelenistas usariam anos depois, simplificada em tons ocres e terra, como vemos em *O vagão da terceira classe* [fig. 49].



**Figura 49:** Honoré-Victorien Daumier, *Vagão da terceira classe*, 1863-65. Óleo sobre tela, 65.4 x 90.2 cm. Coleção do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

As estações de trem também foram objeto de Mick Carnicelli (1893-1967), como em *Sem título (Pátio de manobras da Sorocabana)* [fig. 50]. Na obra de Carnicelli podemos observar a recorrência dos tons terrosos, também utilizados por Rebolo e Zanini, para descrever a estação de

trem. O pintor originário da Itália veio ao Brasil ainda muito novo, em 1899, e aqui conheceu, muitos anos depois, os santelenistas, com quem expôs nos salões do Sindicato dos Artistas Plásticos durante várias edições. Apesar de ter em comum com alguns santelenistas um trabalho artesanal logo no início da adolescência, quando Carnicelli trabalhou na alfaiataria do pai, em São Paulo, o artista italiano foi à Europa já com 16 anos, estudar na Academia de Arte de Veneza, passando ainda um período em Londres e Paris, antes de voltar ao Brasil, no início dos anos de 1920<sup>104</sup>. A figura do trem aparece na tela de Carnicelli envolto na fumaça produzida pela locomotiva, que percorre o quadro até se concentrar nas nuvens do céu. As linhas pouco definidas do centro da representação imprimem a sensação de neblina. As pinceladas do artista, e mesmo a forma como ele estrutura a tela, ordenada diagonalmente pelo edifício em primeiro plano, denotam movimento e dinamicidade. Novamente aqui o lirismo transcende o assunto social e a abordagem é mais poética que política.

Algumas das obras santelenistas evocam a imagem de uma crônica visual. O registro do que os rodeava era uma constante, como em *Barra Funda*, pintado por Reboló em 1968 [fig. 51]. Ao final da década de 1960, o bairro da Barra Funda não era mais considerado uma várzea na periferia da cidade, como nos anos de início da união dos santelenistas. O crescimento do bairro está intimamente ligado às duas linhas ferroviárias que cortavam a região: a Estrada de Ferro Sorocabana e a São Paulo Railway. A estação da Barra Funda da Estrada de Ferro Sorocabana foi inaugurada em 1875, e era utilizada para transporte do café produzido na cidade, também funcionando como depósito para as cargas que eram transportadas entre o porto de Santos e a capital. A São Paulo Railway teve sua estação inaugurada em 1892, próximo à estação da Estrada de Ferro Sorocabana. A Companhia ligava o porto de Santos a Jundiaí, no interior de São Paulo.

---

<sup>104</sup> Como visto no capítulo anterior, só foi possível a Aldo Bonadei viajar ao exterior para estudar artes plásticas, assim como o fez Mick Carnicelli. Informações biográficas de Carnicelli se encontram em: *Mick Carnicelli: São Paulo paisagem da alma*. Curadoria e texto Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mameso, MAM, 2004.



**Figura 50:** Mick Carnicelli, *Sem título (Pátio de manobras da Sorocabana)*, s/d. Óleo sobre tela, 49 x 63,7cm. Coleção Particular.



**Figura 51:** Francisco Rebolo Gonsales, *Barra Funda*, 1968. Óleo sobre eucatex, 49 x 65 cm. Coleção Particular.

Assim como Carnicelli, Rebolo retratou uma estação de trem que estava na cidade há dezenas de anos à época da pintura *Barra Funda*. O artista santelenista representou a estação de trem na Barra Funda com cores frias e diluídas, como se reveladas por detrás de uma cortina de fumaça leve, diferentemente de como o fez em *Esperando o trem*, pintado 29 anos antes. De algum modo, as reflexões acerca da forma dos objetos, inspirada pelo já citado abstracionismo no Brasil, está presente na maneira como Rebolo ordenou a composição do quadro em questão. Os vagões do trem - dispostos diagonalmente no centro da tela, como Carnicelli faz com sua estação de trem em *Sem título (Pátio de manobras da Sorocabana)* – são um exemplo de como o pintor santelenista sintetiza os significados dos elementos por meio do uso de linhas para descrever toda a paisagem urbana. Podemos perceber que as únicas formas dotadas de curvas são as montanhas ao fundo do cenário, colocando em evidência o contraste entre a cidade e o campo.

### **Imagens do trabalhador urbano**

As imagens do operário foram menos exploradas pelos membros do Grupo Santa Helena. Durante a pesquisa desenvolvida na presente dissertação, o que pude 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<sup>105</sup>. Em sua obra é possível notar o diálogo com obras de artistas modernistas do mesmo período, sobretudo, na passagem do decênio de 1920 para 1930. Como será mais detalhado no próximo capítulo, no começo da década de 1930, os questionamentos intelectuais e artísticos brasileiros passaram a enfocar o homem não somente com o olhar étnico, mas também, e mais detidamente, com o viés social. Pensadores como Caio Prado Jr. e artistas como Tarsila do Amaral, Eugênio de Proença Sigaud e Cândido Portinari, se interessam por temas como os trabalhadores e operários.

O expressionismo importado da Europa reforçava esta retórica imagética que crescia entre os artistas americanos. Não apenas no Brasil, mas no resto da América – guardadas as devidas especificidades – o caráter social se tornou preocupação estética constante. As críticas e

---

<sup>105</sup> Podemos ainda somar a este repertório a obra já analisada, *Sem título (marginais)*, de Mário Zanini [fig. 49].

os artigos jornalísticos também se harmonizavam com uma nova maneira de apreender a arte moderna. Mário de Andrade, por exemplo, manifestou diversas vezes seu descontentamento com a ausência de uma arte social sensível dentro do Brasil. Não raras eram as comparações entre o artista e o proletário, e suas consciências eram chamadas para uma luta comum, de denúncia e atenção ao realismo social. Annateresa Fabris, em seu livro *Portinari, pintor social*, compara a arte de temática social de Portinari, com os muralistas mexicanos. Segundo a autora, mesmo se utilizando de temas sociais, Portinari só pode ser aproximado dos mexicanos no que diz respeito às referências iconográficas comuns. Ao contrário dos pintores mexicanos, o artista não alia suas obras a qualquer propósito revolucionário, produzindo muitas vezes a serviço do governo de Getúlio Vargas<sup>106</sup>.

O quadro de Rebolo, *Operários*, pintado na década de 1940 [fig. 52] está inserido nas discussões que se apresentam aos modernistas na década anterior, bem como corrobora a forma como o trabalhador urbano foi representado por pintores já consolidados no modernismo paulista como Tarsila do Amaral e Lívio Abramo (1903-1992). Na década de 1930, Abramo registrou a figura do operário na gravura homônima à obra de Rebolo [fig.53]. 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.

---

<sup>106</sup> A ligação entre artista e trabalhador era tamanha que suscitava casos como o do Sindicato dos Pintores, Escultores e Gravadores Revolucionários do México. Fundado em 1922, o Sindicato defendia a bandeira de uma arte coletiva, que servisse ao povo como instrumento de luta. Annateresa Fabris expõe como a diferenciação entre trabalhador e artista era repudiada pelo Sindicato, que impunha a ambos a responsabilidade pela construção de um novo país, havendo para eles salários e horários idênticos. FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.





**Figura 52:** Francisco Reboló Gonsales, *Operário*, c. 1940. 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 53:** Lívio Abramo, *Operário*, 1935. Xilogravura, 35,5 x 42 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM-SP.

Em paralelo, as obras nos revelam que o operário de Abramo é alguém mais marcado pelo trabalho duro, com o rosto cravado de linhas profundas e nenhum sinal de leveza. A técnica da xilogravura utilizada pelo artista intensifica o efeito da representação do operário como força de trabalho. As figuras de Rebolo também estão relacionadas ao trabalho, pela analogia feita com as fábricas no horizonte da cena. Contudo, seu semblante é mais sintético, resumindo todos os rostos em contornos que definem os olhos, o nariz e a boca de maneira semelhante. A temática do trabalhador urbano tem dimensões diferentes para ambos os artistas. Abramo foi filiado ao Partido Comunista durante o início do governo de Vargas, e foi preso por motivos políticos diversas vezes. Na época, o artista estava mais envolvido com questões sindicalistas do que com as artes plásticas, e sua produção passou a ter mais estabilidade apenas após 1935, ano em que o artista fez a gravura *Operário*. Na representação do trabalhador feita por Abramo é possível depreender ainda a leitura que o artista fez do expressionismo como forma de identificar a força da fisionomia humana marcada pelo trabalho<sup>107</sup>.

Rebolo tinha outras reflexões em mente quando pintou seu quadro, aproximadamente cinco anos após a obra de Abramo. O pintor santelenista tinha contato com questões relativas à vida política de São Paulo<sup>108</sup>, contudo sua inspiração parece vir muito mais do convívio que teve com as obras modernistas do que de uma reflexão individual acerca do assunto social nas artes plásticas. Rebolo parece experimentar o tema do trabalhador urbano. O artista se permite migrar das paisagens suburbanas, que o ocuparam neste ínterim entre as décadas de 1930 e 1940, para se aventurar no estudo da figura, no desenho de um tema, o operariado, com o qual a crítica insistiu haver familiaridade por parte do pintor. Este aspecto está salientado pelo fato de Rebolo se identificar como operário no retrato que faz de si mesmo como figura central de sua obra. O artista faz ecoar em sua tela a fala de Mário de Andrade, que anuncia os pintores do Grupo Santa Helena como “pintores-proletários”<sup>109</sup>. Na imagem, podemos intuir que o pintor assimilou a

---

<sup>107</sup> AMARAL, Aracy. *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 2003.

<sup>108</sup> Como explicitado já no primeiro capítulo desta dissertação, no Palacete Santa Helena Rebolo tivera contato com o Partido Comunista, que tinha sede no edifício, bem como com o Sindicato dos Artistas Plásticos, do qual fez parte na década de 1930.

<sup>109</sup> Em 1939, um ano antes da produção da tela de Rebolo em questão, Mário de Andrade usou esta terminologia no artigo “Esta Paulista Família”, *O Estado de São Paulo*, 02 de julho de 1939.

discussão no entorno do Grupo Santa Helena, encabeçada pelos intelectuais modernistas da época, na qual foi explorada a relação entre os santelenistas e a pintura social.

Os operários representados pelo artista santelenista remetem a uma forma tradicional de retratar o trabalhador fabril em um momento específico da rotina do trabalho nas indústrias: a saída da fábrica. Rebolo registra a dispersão dos personagens, que vão, aos poucos, se afastando do local de trabalho. A recorrência do modelo em que são destacados os rostos dos trabalhadores está presente na pintura em questão, e denota a importância dada à representação da massa de rostos iguais, que partilham das mesmas agruras e do mesmo estilo de vida. A abordagem de Rebolo encontra paralelo na tela *Operários*, de Tarsila do Amaral, pintada em 1933 [fig. 54]. Na pintura de Tarsila, o mesmo motivo das faces enfileiradas, que desta vez encaram o observador, está presente. A evocação da fábrica atrás dos trabalhadores funciona como um lembrete da origem comum daquelas pessoas tão diferentes. A pintora modernista acabara de voltar de uma viagem à URSS quando pintou *Operários*. Em várias viagens à Europa, a artista teve oportunidade de observar e apreender soluções pictóricas ligadas às vanguardas modernistas. A despeito do impacto que os cubistas, por exemplo, tiveram sob a pintora, ao observarmos a tela *Trabalhadores (mulheres operárias)*, produzida pelo pintor alemão Hans Baluschek (1870-1935) em 1900 [fig. 55], podemos notar nitidamente que o mote social impulsionou os artistas – sobretudo os americanos, para os quais esta abordagem ganhou força nos idos de 1930 – a certa pesquisa voltada para os movimentos artísticos pré-vanguardas, na virada do século XIX para o XX.



**Figura 54:** Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933. Óleo sobre tela, 150 x 230 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP).

O tema social, portanto, estava presente nas obras de Tarsila na década de 1930. Ao contrário do retratado por Rebolo, os personagens da pintora modernista nos informam muito mais sobre si mesmos. A idade aproximada, o gênero e a etnia são dados encontrados na tela de Tarsila, que estão ausentes na obra de Rebolo. Aparentemente, o pintor santelense se debruçou muito mais sobre sua ligação com o mundo fabril retratado do que sobre as características deste universo em si. Ainda assim, vale ressaltar que Rebolo se serviu de um modo comum de representação do trabalhador urbano, utilizado por pintores que estavam próximos dele na década de 1930, mas que também aparece pouco antes nos Estados Unidos da América, nas obras do fotógrafo Lewis W. Hine (1874-1940), cujas fotografias ficaram famosas por seu conteúdo social. Hine se envolveu com o estudo acerca do trabalho infantil por volta de 1908, quando viajou pelos EUA para registrar centenas de imagens ligadas ao abuso de crianças em fábricas do país. Seu trabalho serviu de base para a publicação de livros e denúncias contra o trabalho infantil, resultando na pressão, em 1916, para a votação no Congresso norte-americano de restrições para o emprego de menores de 14 anos em fábricas. Em sua fotografia de 1911, intitulada *Meninos que trabalham na Pedreira Ewen da Companhia de carvão da Pensilvânia*



**Figura 55:** Hans Baluschek, *Trabalhadores (mulheres operárias)*, 1900. Coleção não informada.

[fig. 56], o modelo das faces enfileiradas aparece enaltecido pelo olhar antropológico de Hine. O trabalhador pobre, com roupas e corpo sujos de um dia inteiro de trabalho ganha maior valor dramático quando subtraído de sua esfera individual e posto lado a lado com seus semelhantes. Neste âmbito, as obras expostas se utilizam deste recurso para corroborar sua retórica quanto às questões sociais que norteavam a época em que foram produzidas.



**Figura 56:** Lewis W. Hine, *Meninos que trabalham na Pedreira Ewen da Companhia de carvão da Pensilvânia*, jan. 1911. South Pittston, Pensilvânia. Coleção não informada.

Em 1943 é a vez de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979) pintar uma obra com título *Operário* [fig. 57]. Como já salientado anteriormente, Sigaud fez parte do Núcleo Bernardelli, mas também, por volta de 1935, esteve muito próximo de Cândido Portinari (1903-1962), com quem guarda semelhanças na maneira de representar o trabalhador exposta na tela pintada do início da década de 1940<sup>110</sup>. 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, e que divide sua figura exatamente ao meio. No cenário em que se insere o trabalhador, novamente vemos apenas signos que remontam ao universo do trabalho:

---

<sup>110</sup> ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

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.

O mesmo não acontece com a tela de Rebolo, pintada em 1940 [fig.52]. Apesar de trabalhar com o mesmo modelo de representação visto nos outros trabalhos expostos, é possível notar que a questão social não encontra profundidade na tela de Rebolo, como nas outras produções. O pintor santelenista se revelou conhecedor dos debates de sua época, e mais especificamente, das questões que diziam respeito a sua posição, e a posição do grupo ao qual fazia parte, em meio a estes debates. Contudo, o substancial número de obras em que Rebolo registrou as paisagens de São Paulo, e o modo como o fez, em comparação à pequena exploração que o pintor fez do tema de Operários, nos faz intuir que o artista deu sua contribuição para a discussão acerca do papel do artista na sociedade, mas de uma maneira muito particular, tendo em mente questões muito mais individuais do que coletivas.





**Figura 57:** Eugênio de Proença Sigaud, *Operários*, 1943. Óleo sobre tela, 100 x 80cm. Coleção Particular.

## 2.4 VISTAS URBANAS A PARTIR DO CENTRO DE SÃO PAULO

As vistas do centro da cidade de São Paulo também foram tema do Grupo Santa Helena, principalmente na época em que os artistas conviveram nos ateliês do Palacete, entre meados da década de 1930 e 1940. A forma com que os santelenistas retrataram a paisagem do centro da cidade está intimamente ligada às vistas urbanas retratadas por diversos fotógrafos do mesmo período. Em comum, estes observadores têm o mesmo objeto de reflexão: o edifício, e o que ele representava, a verticalização da cidade. Os fotógrafos, desde os que ganharam notoriedade, como o antropólogo Claude Lévi-Strauss, até os anônimos, expressaram sua sensibilidade quanto ao crescimento urbano e industrial da cidade de São Paulo. Estes cidadãos produziram desta

maneira, um acervo diversificado de imagens, privilegiando, sobretudo, os panoramas urbanos<sup>111</sup>. As vistas da cidade que aparecem nas fotografias e telas produzidas no período revelam o recorte que opõem as residências de baixa altura, às chaminés que se erguiam no horizonte dos bairros periféricos, como visto na fotografia de autor anônimo, intitulada *Vista do Brás* [fig. 58].



**Figura 58:** Vista do Brás, 1910. Fonte: “São Paulo: metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais”. Candido Malta Campos (org.). São Paulo: Ed.Senac, 2004.

---

<sup>111</sup> Vale ressaltar neste ponto o grande número de fotografias encontradas, cujo tema era o crescimento e transformações do centro de São Paulo, sendo estas mais numerosas que os panoramas dos bairros industriais. Ainda assim, podemos considerar que a cidade tenha tido um elevado número de registros quanto ao seu desenvolvimento industrial, produzido por anônimos, artistas, e ainda, fotógrafos contratados pela própria indústria. Os principais arquivos que contém este acervo são: Arquivo do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles (SP), Arquivo Edgar Leuenroth (Unicamp – Campinas, SP) e Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP, SP).

As chaminés que aparecem ao fundo, pontilhando o horizonte da vista urbana, são representadas muitas vezes, nas obras santelenistas, ao lado de um edifício, revelando a aproximação feita pelos pintores dos símbolos urbanos e industriais. Tanto a chaminé, quanto o arranha-céu são ambos signos do processo de verticalização da cidade de São Paulo, sobretudo do centro da cidade. Tal processo foi acompanhado de perto pelos membros do Grupo Santa Helena, que freqüentavam o Palacete justamente à época em que os mais famosos edifícios estavam sendo erigidos na capital. Segundo Nádia Somekh, o engenheiro Cristiano Stockler da Neves (1889-1982) reivindicava para o edifício Sampaio Moreira, projetado por seu escritório e construído em 1924, o título de primeiro arranha-céu de São Paulo. Porém, é o edifício Martinelli que ganhou a fama por concretizar o imaginário de modernidade ao ser construído, em 1929. Como visto no primeiro capítulo da presente dissertação, a paisagem urbana de São Paulo em 1926 já era marcada por edifícios com 30m de altura, em média. A nova estrutura arquitetônica do centro, que se modernizava rapidamente, expõe uma relação simbólica entre a figura do arranha-céu e a cidade, como explicita Somekh:

(...) Nas primeiras décadas do século XX, o edifício alto torna-se, mais do que uma curiosidade da arquitetura comercial, uma poderosa e ousada força, capaz de transformar o ambiente urbano em seu tempo, tanto quanto o automóvel nas décadas subseqüentes<sup>112</sup>.

A presença marcante do arranha-céu aparece na fotografia de Claude Lévi-Strauss, de cerca de 1937, como a força descrita por Nadia Somekh [fig. 59]. Destacado em primeiro plano está o poste de eletricidade que encontra logo ao fundo, como análogo, outro símbolo da modernidade paulista, o edifício Martinelli. Na foto do antropólogo existe uma escala de grandeza entre os elementos retratados, enaltecida pelo ângulo do fotógrafo. A imagem vista da parte de baixo da Avenida São João, ganha profundidade com a linha arquitetônica que divide o edifício à esquerda. As janelas deste edifício se sucedem uma a uma, acompanhando a edificação e enaltecendo o sentido de aprofundamento da imagem. No olhar de Lévi-Strauss, a figura

---

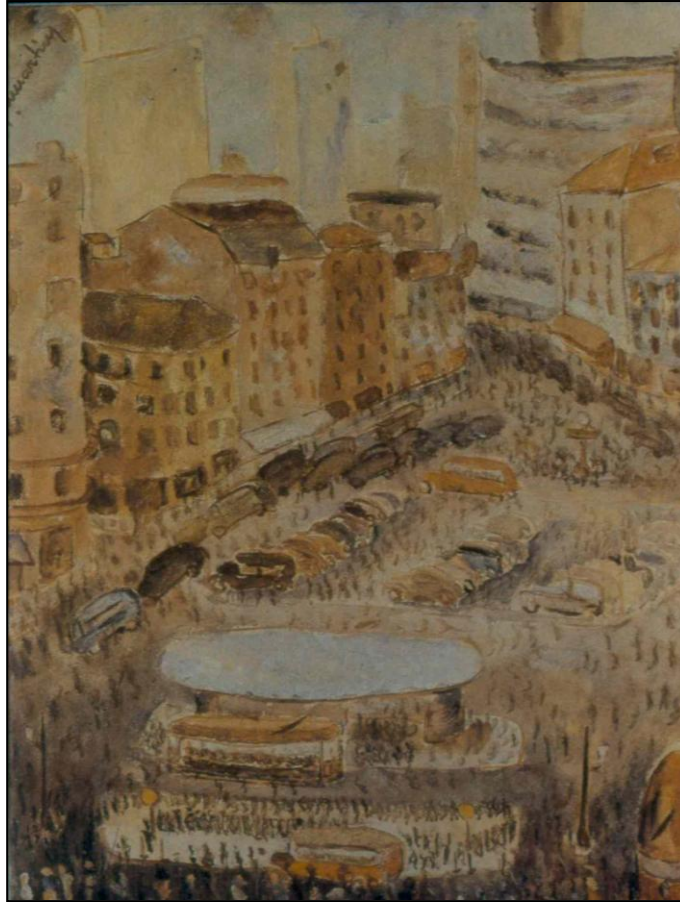
<sup>112</sup> SOMEKH, Nadia. “O arranha-céu e a remodelação das cidades”. In: CAMPOS, Candido Malta (et all). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006. p. 39.

humana, representada pelo homem que se encontra à frente do poste e pela massa de pessoas vestidas com roupas escuras entre o poste e o edifício à esquerda, funciona como escala para os signos da modernidade apresentados. Da menor dimensão para a maior estão, respectivamente, o homem, o poste de eletricidade e o edifício Martinelli.



**Figura 59:** Claude-Lévi-Strauss, *Carnaval na Avenida São João*. São Paulo/SP, c. 1937. Fonte: Arquivo do Instituto Moreira Salles. Destaque para o edifício Martinelli, à direita.

O diálogo entre as fotografias e algumas obras dos membros do Grupo Santa Helena revelam um interesse compartilhado pelos signos de urbanidade que os rodeavam. O automóvel aparece predominantemente na tela de Manuel Martins, *Praça da Sé*, de 1940 [fig.60]. A vista, que parece ter como ponto de partida a janela de um prédio da Praça da Sé, mostra como o centro da praça era utilizado como estacionamento e o grande movimento de pessoas proporcionado pelos pontos de ônibus, que centralizavam as linhas que iam para bairros periféricos, como Brás, Santo Amaro, Cambuci, dentre outros. A fotografia de autoria desconhecida tirada no final da década de 1930 traz detalhes semelhantes aos expostos na tela de Manuel Martins. Estão presentes os automóveis, as pessoas circulando e ainda a Igreja da Sé, cujas torres ainda aparecem em fase de construção [fig. 61]. O centro de São Paulo e suas constantes reformas urbanas foram observados pelos santelenistas de maneira muito próxima. Deste modo, os artistas puderam se debruçar, por exemplo, na retratação da vista da Praça Clóvis Bevilacqua, construída durante a gestão do prefeito Prestes Maia (1938-1945).



**Figura 60:** Manuel Martins, *Praça da Sé*, 1940. Óleo sobre madeira, 50 x 40 cm. Coleção não informada.



**Figura 61:** Praça da Sé, São Paulo, déc. 1940. Fonte: <http://saopaulominhasmemorias.blogspot.com>. Acesso em dezembro de 2010.

Erguida em local antes destinado ao Paço Municipal, a Praça Clóvis Bevilacqua se tornou um ponto de convergência entre as linhas de bonde e ônibus, sendo o principal terminal de transporte coletivo da cidade. A fotografia de autoria desconhecida demonstra de modo elucidativo a quantidade de pessoas que passavam pela praça, bem como a arquitetura que se tonava eminentemente vertical [fig. 62]. Sob diferente ângulo, mas tendo como objeto a mesma fração da praça, o quadro *Praça Clóvis*, de Rebolo nos mostra como o artista se atentou à nova reformulação do centro, logo em seguida ao término das obras de construção da praça. Na tela do pintor santelenista, podemos notar a mesma igreja e o mesmo edifício que vemos na parte direita da fotografia [fig. 63]. Infelizmente não podemos mais observar o entorno do Palacete Santa Helena, por conta de sua demolição, mas a pintura de José Pancetti (1902-1958) intitulada *Praça Clóvis Bevilacqua, vista do Ed. Santa Helena* [fig. 64] nos fornece um importante indício de que a vista registrada por Rebolo tenha sido proveniente do Palacete Santa Helena.



**Figura 62:** Praça Clóvis Bevilacqua, São Paulo, c. 1950. Fonte: <http://saopaulominhasmemorias.blogspot.com>. Acesso em dezembro de 2010.



**Figura 63:** Francisco Rebolo Gonsales. *Praça Clóvis*, 1944. Óleo sobre tela, 66 x 77cm. Coleção não informada.



**Figura 64:** José Pancetti, *Praça Clóvis Bevilacqua, vista do Ed. Santa Helena*, 1949. Óleo sobre tela, 38,6 x 46 cm. Coleção Particular, São Paulo, SP.



A despeito do foco central de Pancetti ser a igreja, é possível perceber parte do edifício registrado por Rebolo aparecendo timidamente na faixa esquerda da tela. Pintadas na década de 1940, e provavelmente do mesmo ponto de vista, colocadas lado a lado, as telas nos mostram caminhos específicos de representação do centro de São Paulo. José Pancetti nasceu em Campinas, passou por uma temporada, entre os seus 11 e 16 anos na Itália, onde se tornou marinheiro e trabalhou em fábricas de bicicletas e de material bélico. Em 1920, o artista voltou para o Brasil, e foi morar em Santos, cidade em que exerceu vários ofícios, como operário têxtil, auxiliar de ourives, trabalhador na rede de esgotos e faxineiro de hotel. Finalmente em São Paulo, em 1921, trabalhou como cartazista, pintor de paredes e auxiliar do pintor Aldo Fonzari<sup>113</sup>. Decorrente deste contato com Fonzari e com o ofício de pintor-decorador Pancetti se aproximou dos santelenistas. Em 1949, época em que o artista registrou a vista do Palacete, Pancetti já havia passado pelo Núcleo Bernardelli e se consagrado como pintor de paisagens e marinhas. Na tela *Praça Clóvis Bevilacqua, vista do Ed. Santa Helena* [fig. 64], a presença do antigo mestre, Fonzari, é observada na diluição dos elementos no horizonte e nas pinceladas largas que definem as formas arquitetônicas descritas tanto por Pancetti, como por Fonzari, na tela exposta no primeiro capítulo desta dissertação, *Vista panorâmica do Brás* [fig. 10].

Diferindo de Pancetti nas cores e nas formas, Rebolo registra a Praça Clóvis Bevilacqua se detendo mais no desenho, no traço que delimita os objetos representados e na verossimilhança em que define as proporções pintadas. O pintor santelenista também incluiu dois edifícios, um deles de altura destacada, que não aparecem na tela do artista campineiro. Ao lado direito do prédio que é destacado por Rebolo, está retratada ainda a estrutura do Gasômetro de São Paulo. A paisagem que rodeia os santelenistas está retratada por eles em diversos perímetros, que contém desde a paisagem mais afastada dos ateliês, nos arrabaldes, passando pelas paisagens industriais, mais próximas do centro da cidade, até as vistas que provinham do convívio cotidiano com as ruas periféricas ao Palacete Santa Helena. As vistas urbanas não escapam aos olhares observadores dos membros do Grupo. A pequena Rua do Carmo, por exemplo, que fica próxima à Praça da Sé, também foi tema de quadros de Rebolo e de Mário Zanini.

---

<sup>113</sup> PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Rebolo pintou *Rua do Carmo* em 1936, apenas alguns anos depois de se instalar no Palacete. Dois anos depois, Zanini produziu o quadro homônimo, apresentando um fragmento da paisagem mais ampla que encontramos na tela de Rebolo [fig. 65 e 66]. O conjunto de edifícios que visualizamos no centro da tela de Zanini também aparece registrado na parte esquerda da vista de Rebolo. Este referencial nos permite intuir que ambos os pintores observaram a rua de um mesmo ponto de vista, do alto, permitindo o registro de uma visão panorâmica do cenário urbano. Na obra de Rebolo, notamos a mesma atmosfera esfumada de outras paisagens pintadas pelo pintor, expostas no presente estudo [vide fig. 51 e 63]. O pintor se detém na descrição da arquitetura e na abertura ao horizonte da paisagem, muito mais que Zanini o faz. A *Rua do Carmo* de Zanini se restringe ao fragmento da rua, sem a vista do que a rodeia. Outros dois elementos freqüentes na obra de Zanini, que ressurgem em *Rua do Carmo* são a figura da chaminé e de duas pessoas passeando no primeiro plano da imagem [vide fig. 29 e 32]. As figuras humanas são especialmente cuidadas por Zanini. Este aspecto, bem como a recorrência de vistas pintadas pelos santelenistas dos endereços que os rodeavam, demonstra o caráter de crônica apresentada pelas obras dos membros do Grupo Santa Helena, presente também na fala de Manoel Martins, em que o artista afirma “Creio que nasci com alma de repórter. Sempre gostei e gosto de interpretar a vida dos que me rodeiam<sup>114</sup>”.

---

<sup>114</sup> Manoel Martins, entrevista dada em 03/03/1971, transcrita no Catálogo *8 pintores do Grupo Santa Helena*. Editado pelo Centro de Artes Novo Mundo, por ocasião da inauguração da Uirapuru Galeria de Arte. São Paulo, Março de 1973. Coordenação de Luiz Ernesto M. Kawall.



**Figura 65:** Francisco Reboló Gonsales, *Rua do Carmo*, 1936. Óleo sobre tela, 40 x 49 cm. Coleção Particular.



**Figura 66:** Mário Zanini, *Rua do Carmo*, 1938. Óleo sobre tela, 50,5 x 45,3 cm. Coleção José Galvão Filho.

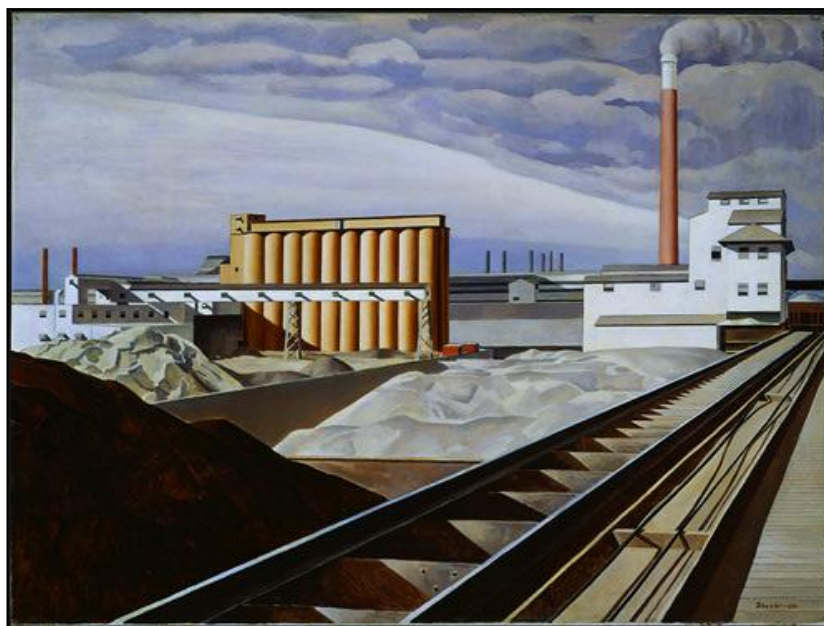
## 2.5 PAISAGENS DE SÃO PAULO: FRAGMENTOS DO OLHAR

O olhar panorâmico sobre as obras do Grupo Santa Helena, explorado neste segundo capítulo, nos revela os temas em que os santelenistas se sentiam mais a vontade, dentro do gênero de paisagens em que a indústria aparece representada quase sempre. A paisagem suburbana de São Paulo foi, sem dúvida, o registro mais recorrente tanto em termos de quantidade, como em frequência de tipos diferentes de representação dentro das escolhas dos artistas do Grupo. Em seguida, notamos a reflexão do Grupo sobre a paisagem urbana em que o universo industrial é destacado. Neste âmbito, alguns pintores têm maior constância de representação destas paisagens, tais como Rebolo e Zanini. Para efeito de estudo, convencionei analisar separadamente as pinturas em que a linguagem industrial aparece como imagens da indústria, representações de ferrovias e trens e ainda a figura do trabalhador urbano. Esta repartição seguiu uma ordem de aparição, apresentada neste capítulo respectivamente na ordem da maior para a menor assiduidade dentro do tema industrial. Entretanto, a artificialidade da separação dos temas pode ser percebida na mescla que muitas vezes aparece nas obras, entre o ambiente suburbano e o industrial. Por fim, as vistas urbanas próximas à localização do Palacete Santa Helena foram examinadas como forma de nos informar acerca da visualidade que os santelenistas tinham de seu entorno, observada tanto como panoramas advindos do ateliê, como cenas registradas de um ponto de vista de pedestres na cidade.

Considerando o Palacete Santa Helena como ponto de partida, podemos concluir que os artistas do Grupo circulavam em um perímetro que vai dos arrabaldes de São Paulo até as ruas do centro da cidade. Os caminhos que os santelenistas fizeram ficaram retidos no olhar observador e nas escolhas de quais paisagens representar pictoricamente. Nestes fragmentos da cidade apresentados sob a forma de pintura, ficaram notáveis as transformações na visibilidade que os membros do Grupo tinham da capital paulista ao longo do tempo, bem como nas resoluções que encontraram para se expressar quanto às paisagens da cidade. É possível afirmar que, durante os anos iniciais do Grupo e seus primeiros encontros entre meados de 1930 e de

1940, os arrabaldes de São Paulo eram os que mais apareciam como temática das paisagens santelenistas. Na década de 1950 e até cerca de 1970, o universo industrial é representado com maior constância. O período coincide com a chegada de correntes abstracionistas no Brasil, as quais tiveram importância na forma de representar a indústria encontrada nas obras santelenistas. Apesar da adesão à geometrização das formas partilhada por alguns membros do Grupo, ainda podemos perceber certo apego à representação verossímil de elementos como as figuras humanas, recorrentes nas obras de Zanini, por exemplo.

A forma como os pintores exploravam a periferia, onde a indústria tinha espaço como cenário, remete a referências pós-impressionistas, mas também à mescla de informações pictóricas trazida pelos professores do Liceu de Artes e Ofícios e pela gama variada de grupos de artistas com os quais os santelenistas conviviam, por meio de um câmbio de informações constantes. Vale ressaltar que as escolhas feitas por mim dos contatos pertinentes entre as obras dos santelenistas e de pintores contemporâneos buscou por vezes contemplar artistas menos conhecidos, sem, contudo deixar de considerar os diálogos que a historiografia já enfatizara antes. Certamente muitos outros estudos possíveis ficaram de fora, apesar de meu anseio em abranger a maior gama possível destes contatos. Um importante exemplo desses diálogos preteridos está na observação das obras de pintores norte-americanos da década de 1930, que possuem uma expressiva reflexão acerca da paisagem industrial e do meio urbano, como podemos notar em *Classic Landscape (Paisagem Clássica)*, de Charles Scheeler [fig. 67].



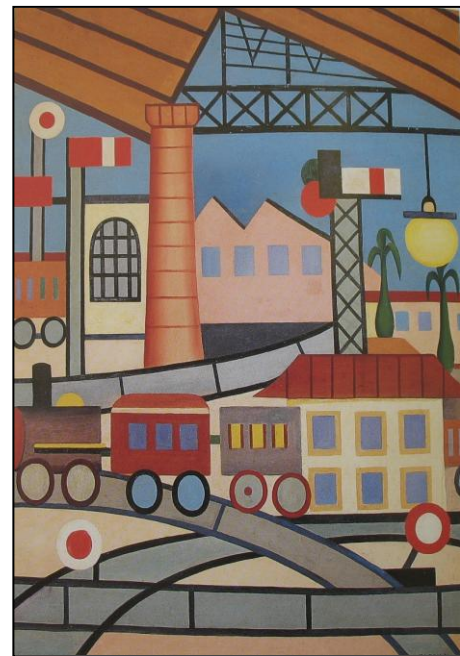
**Figura 67:** Charles Sheeler, *Classic Landscape (Paisagem Clássica)*, 1931. Óleo sobre tela, 64 x 83cm. Coleção de Mr. And Mrs. Barney A. Fundação Ebsworth.

Embora a indústria não fosse um tema específico para os santelenistas, sua presença está assinalada de diversas maneiras, como foi demonstrado ao longo de minha análise. A reflexão acerca da produção artística contemporânea à união do Grupo e, mesmo do que foi exposto nos anos seguintes à separação dos santelenistas, é esclarecedora da inserção dos artistas do Grupo no cenário das artes em São Paulo. A efervescência dos grupos de artistas e suas redes de trocas expostas no primeiro capítulo da presente dissertação ganharam embasamento ao colocarmos em paralelo as obras santelenistas e de artistas como Massao Okinaka e Arcângelo Ianelli. Os acervos fotográficos e literários também formaram uma estrutura de possíveis diálogos entre as pinturas do Grupo Santa Helena e a sensibilidade de sua época.

A paisagem de São Paulo entendida como construção simbólica de um grupo determinado de artistas revela que valores nortearam os recortes feitos pelos artistas do Grupo Santa Helena. Ao final desta explanação, conseguimos apreender que os santelenistas não foram os únicos intérpretes da cidade no período entre sua formação, no decênio de 1930, e 1970. Tampouco os artistas do Grupo foram exceção na maneira como representaram tanto as

paisagens mais suburbanas, quanto àquelas em que o universo industrial aparece com maior destaque. Contudo, as comparações entre as obras santelenistas e a produção paulistana do período nos permite enxergar como o Grupo Santa Helena partilhava mais pontos em comum com determinados artistas do que com outros. As semelhanças aproximavam dos santelenistas artistas que, em sua maioria, possuíam origem mais humilde, e ainda algumas vezes, imigrante.

Próximos do Grupo em termos pictóricos, mas também na trajetória de vida, os artistas cujas obras coloquei em paralelo tinham uma vivência dentro da cidade na qual muitas vezes compartilhavam os mesmos objetos de reflexão com os santelenistas. Com os modernistas que participaram mais profundamente da Semana de 1922, os membros do Grupo dividiam muito mais o espaço de exposição e os meios de divulgação da arte moderna em São Paulo, do que a visão que tinham da cidade. Mesmo o assunto social e a paisagem industrial de São Paulo ganham versões diferentes e particulares nas obras dos santelenistas, quando comparadas aos modernistas de 1922. Refiro-me neste sentido, por exemplo, à representação do universo urbano e industrial feita por Tarsila do Amaral em telas como *Gare* [fig. 68], cuja representação da cidade é feita de maneira estilizada, cubista e com cores diferentes das escolhidas pelos santelenistas.



**Figura 68:** Tarsila do Amaral, *Gare*, 1925. Óleo sobre tela, 84,5 x 65cm. Coleção Particular.

De certo modo, o ambiente do trem e da paisagem industrial se tornou familiar aos santelenistas. Todo este cenário foi representado pelo Grupo Santa Helena como o registro de alguém que estava inserido neste espaço tão naturalmente que sua presença não seria ponto de perturbação. Entretanto, isso não significa afirmar que os membros do Grupo Santa Helena, de alguma forma, se identificavam com os personagens retratados, como alguns críticos do período asseguraram. Nem tampouco, o conjunto de obras pode nos indicar que este era um tema de constante reflexão para os santelenistas, haja vista que o universo industrial e, mais ainda a figura dos trabalhadores, são bem menos numerosos que as paisagens suburbanas, por exemplo. Mesmo ao retratar a indústria, a preocupação dos artistas do Grupo Santa Helena pareceu repousar na plasticidade das formas e cores, muito mais do que em aspectos concernentes ao conteúdo social dos quadros.

O Grupo Santa Helena e seus fragmentos da cidade – os quais já devem ser pensados como uma construção imagética – sofreram uma apropriação na medida em que foram largamente interpretados pela crítica da época e posteriormente pelas produções acadêmicas. A leitura feita pelos intelectuais modernistas contemporâneos aos santelenistas imprimiu novos rumos à trajetória dos artistas do Grupo, de modo que certas vezes há uma sobreposição entre as diversas formas de se entender a obra santelenista e a própria produção do Grupo, se construindo assim novos significados para algo que já é essencialmente um simulacro em constante mutação. As várias formas de enxergar o Grupo Santa Helena e seus fragmentos de São Paulo serão analisadas no próximo capítulo.





### 3. VISÕES SOBRE O GRUPO SANTA HELENA

Aquêles tempos foram difíceis. Os acadêmicos e o público não nos reconheciam. Tínhamos que fazer uma vaquinha para pagar os 10 mil réis de Adolfina. A nossa alegria maior era quando apareciam os intelectuais: Mario de Andrade, Sergio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Magalhães, todos eles nos visitavam<sup>115</sup>.

Rebolo Gonçalves

Durante o período das décadas de 1930 e 1940, muitos pensadores que se viam ligados aos artistas modernistas de diversas maneiras<sup>116</sup>, buscaram modos de observar e analisar as obras e movimentos artísticos que surgiam na capital paulista, bem como no resto do país. Os “intelectuais”, como denominou Rebolo, tais quais Sergio Milliet, Luis Martins e Mário de Andrade formaram uma tríade importante na história e historiografia do Grupo Santa Helena, por terem sido responsáveis pelas primeiras e fundamentais considerações sobre o Grupo. A partir destes escritos, a identidade do Santa Helena foi se configurando e se alterando à medida que cada época revisitava os intelectuais paulistas das primeiras décadas do século XX.

Para compreender melhor o que se escreveu até a contemporaneidade sobre o Grupo, e como este presente trabalho se encaixa nesta produção historiográfica, busquei compreender de que modo a historiografia leu e representou o Grupo Santa Helena, a partir dos textos fundamentais produzidos em 1930 e 1940. Para tanto, lancei mão da leitura de obras e artigos publicados. Após esta primeira investigação, pude observar como se deram as continuidades e rupturas entre o que foi escrito pela crítica e pela historiografia no que diz respeito à imagem construída para qualificar o Grupo e a sua obra. Com o objetivo de explorar mais detidamente os pontos de contato e de distanciamento entre crítica e historiografia, nas próximas páginas estão

---

<sup>115</sup> Apenas a título de curiosidade, Adolfina, citada por Rebolo, era uma modelo muito requisitada na época para servir como inspiração aos artistas em estudos feitos nos ateliês do Palacete Santa Helena. Cf. SCHIMIDT, Carlos Von. “O Grupo Santa Helena”. Revista Artes, n° 25, p. 6, 1971.

<sup>116</sup> Refiro-me neste ponto às ligações profissionais, mas também afetivas, como no caso de Luis Martins e Tarsila do Amaral, que foram casados.

descritas as categorias mais recorrentes na literatura santelenista para descrição do Grupo e sua obra. No entanto, para que seja possível compreender a distribuição destas categorias no tempo, e os diálogos que as produções estabeleciam na sua época, foi elaborado um panorama geral dos autores mais assíduos e características gerais. Dentro deste recorte, trabalhou-se preferencialmente às paisagens urbanas, suburbanas e industriais.

### **3.1 INTÉRPRETES DO GRUPO SANTA HELENA**

Ao analisar a historiografia acerca do Grupo Santa Helena e suas obras, pode-se fazer uma divisão cronológica sumária, ressaltando o uso desta separação como ferramenta para uma visão mais ampla e objetiva dos trabalhos publicados, sem com isso desconsiderar as lacunas eminentes de tal processo. Os estudos sobre o Grupo e suas obras se iniciaram no período em que os artistas freqüentavam os ateliês do Palacete Santa Helena, se prolongando até o momento atual. O intervalo entre 1930 e 1940 apresenta, em sua maioria, artigos em jornais e revistas, como o *Estado de São Paulo* e o *Diário de São Paulo*, para os quais contribuíram escritores tais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luis Martins.

Como já explicitado, o encontro entre os artistas paulistas nas décadas de 1930 e 1940 se dava com freqüência em locais de convivência social, ou mesmo em espaços de exposições de suas obras. Os membros do Grupo Santa Helena tornaram-se cada vez mais próximos de pessoas como Sergio Milliet e Mário de Andrade, à medida que expunham suas obras em grandes encontros de artistas como os Salões da Família Artística Paulista, por exemplo. A proximidade trouxe a liberdade e a curiosidade para estes intelectuais, os quais buscavam um meio de decodificar obras que se afastavam, de certo modo, do projeto modernista de 1922, como as do Grupo Santa Helena.

A crítica parecia curiosa pelas naturezas-mortas, as personagens humildes, e, mais marcadamente, as paisagens suburbanas pintadas pelo Grupo. Tendo muitas inquietações em mente, os críticos se expressaram em artigos, comentários e depoimentos, buscando explicações quanto aos motivos, temas, formas, cores e referências, bem como qualquer pista que pudesse ajudá-los a entender melhor um grupo tão heterogêneo como o Grupo Santa Helena. A

responsabilidade por estes textos tornava-se maior ainda diante da ausência de outras fontes de informação sobre arte para os leitores paulistanos da época. É na voz destes intelectuais, que acompanhavam o Grupo Santa Helena com fidelidade, que este ganhou a fama que os consagrou<sup>117</sup>.

Os intelectuais e artistas buscavam teorizar a cultura nacional e alinhá-la com as preocupações éticas e estéticas do momento, em um esforço de atualização. Atento ao que acontecia ao seu redor, o crítico de arte deste período trabalhava essencialmente com o que podia ver em exposições espalhadas pela cidade. O universo em que se inseriam estes pensadores estava circundado por temas ligados às teorias marxistas e à psicologia social, que ganhavam muita força neste momento. Munidos destas ferramentas, estes críticos observaram as ações artísticas que tomavam lugar no cenário nacional e mundial. Para nomes como Andrade e Milliet, tratava-se de pesquisar um método de abordagem para compreender a arte do período.

A maioria dos críticos de arte escrevia para jornais como os já citados *Diário de São Paulo*, o *Estado de São Paulo*, ou revistas, tais como as revistas *Cultura*, ou mesmo as conhecidas modernistas *Klaxon* e *Revista Nova*. O tipo de texto, sobretudo nos jornais, em que o espaço reservado às artes não era muito extenso, tinha um caráter ensaístico, não apenas pelo tamanho curto, mas também pelas características de sua forma e conteúdo. Como aponta o historiador Peter Burke, o gênero ensaístico teve seu auge – já como tendência a gênero literário – no final do século XIX e início do XX, a despeito de suas origens remontarem ao século XVI, com os *Ensaíos*, de Michel de Montaigne. Particularmente no Brasil, a década de 1920 e 1930 é permeada por grandes ensaístas, como o próprio Mário de Andrade e também Gilberto Freyre<sup>118</sup>.

Para os intelectuais brasileiros do período, o gênero do ensaio permitia a flexibilização da escrita, o uso de uma linguagem mais informal e a possibilidade de amplitude nos assuntos tratados. Desta forma, os modernistas conseguiam transitar em meios midiáticos, expondo suas idéias freqüentemente e respeitando os próprios preceitos modernistas de valorização da linguagem falada e das formas simples de escrita. Para a historiadora da arte Lisbeth Rebolo

---

<sup>117</sup> Ressalto ainda que mesmo a denominação de “Grupo Santa Helena” foi atribuída pela crítica, em 1941, após a união dos artistas no Palacete Santa Helena, ocorrida em 1935.

<sup>118</sup> BURKE, Peter. *O historiador como colunista: ensaios da Folha*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Gonçalves, a crítica francesa, a qual ela denomina “crítica de impressão”<sup>119</sup>, tem forte impacto sobre Sergio Milliet. Tendo morado alguns anos na Suíça, durante a década de 1910, o intelectual conheceu e conviveu com nomes importantes do mundo literário e artístico europeu, em um período de mudanças na forma de se pensar e escrever sobre arte. Segundo Lisbeth Rebolo:

Não se trata de uma crítica objetiva que determina valores em si e revela importâncias, mas de uma crítica que mede importâncias por critérios como influências, necessidade interior, boa realização, função social, lugar na evolução de um gênero.<sup>120</sup>

Esta forma de ver a obra de arte, também reservando um olhar atento ao artista, marcou a forma como Milliet observou o Grupo Santa Helena, e a importância de sua crítica para o que se escreveu sobre os santelenistas posteriormente. De um modo geral, os santelenistas que mais ocupavam as páginas das críticas de arte, nas décadas de 1930 e 1940 foram Rebolo, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Pennacchi e Volpi. Conseqüentemente, o material encontrado, mesmo em período posterior, é bem mais volumoso se comparado ao que se encontra sobre Humberto Rosa, Rizzotti, ou mesmo Manoel Martins. A dedicação maior dos críticos a determinados artistas em detrimento de outros, pode ser enxergada pelo prisma do tema de pintura escolhido pelos santelenistas em questão. Como visto no capítulo anterior, as paisagens suburbanas e industriais eram motes recorrentes em Zanini, Rebolo e Bonadei, enquanto para os demais artistas do Grupo, a frequência maior eram de naturezas-mortas e temas religiosos.

Os anos de 1950 e 1960 são marcados por transformações no cenário artístico paulistano, como foi explicitado no capítulo anterior. Após a morte de Mário de Andrade em 1945, Luis Martins foi o crítico que mais de perto acompanhou os santelenistas, mesmo nas exposições

---

<sup>119</sup> Segundo Lisbeth Rebolo, a “crítica de impressão” se afirma entre 1885 e 1895, “pondo em cheque o culto da ciência, da razão, a poesia formal e plástica, o realismo. Esta crítica adentrará o século XX, tendo no ensaio a expressão mais importante a ser destacada. Significativa aproximadamente até o primeiro quarto do século, entendida num sentido vivo que leva em conta, além da própria matéria artística, os costumes, a vida, o homem num sentido mais amplo, esta crítica tem sua raiz no século XVI, com Montaigne (*Essais*), e será praticada por Sergio Milliet, posteriormente.” GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>120</sup> GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 15.

individuais que se seguiram ao fim do convívio do Grupo nos ateliês do Palacete Santa Helena. Neste ínterim, os santelenistas foram tema de colunistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, à medida que expunham individualmente nestas cidades. A esta altura, os nomes destes artistas já eram conhecidos pelo público mais próximo do cenário artístico paulista e dos intelectuais mais eminentes do momento. Consolidados como artistas, a fama de grandes desenhistas atribuída pelos críticos enquanto o Grupo estava unido fisicamente os permitiu permanecer na mídia mesmo após a dissolução dos ateliês conjuntos. Mesmo apresentando publicamente sua contrariedade a determinadas opiniões de Mário de Andrade, Luis Martins demonstrou muitas vezes a continuidade de conceitos que o escritor modernista fundou em seus artigos sobre o Grupo Santa Helena<sup>121</sup>.

Em 1976, Paulo Mendes de Almeida, um crítico de arte que conviveu com boa parte dos artistas nas décadas de 1930 e 1940, publicou seu livro *De Anita ao Museu*. O nome da obra se refere a dois importantes marcos do modernismo paulista, segundo o escritor. A primeira baliza se refere à exposição de Anita Malfatti, em 1917, preconizadora da arte modernista que teria lugar alguns anos depois no Teatro Municipal de São Paulo. A segunda, o *Museu* seria o MAM de São Paulo, inaugurado em 1948. O marco simboliza a institucionalização e o reconhecimento da arte moderna. Entre estes dois eventos da história das artes em São Paulo, Paulo Mendes de Almeida situou os artistas do Grupo Santa Helena, dedicando-lhes um capítulo inteiro. O livro é

---

<sup>121</sup> Ao afirmar que Luis Martins expunha suas querelas com Mário de Andrade publicamente, tenho em mente o artigo publicado em agosto de 1939 por Luis Martins, intitulado “Que é isso, Mário?”, em resposta ao “Esta Paulista Família”, publicado por Mário de Andrade em julho de 1939. No referido artigo, o Luis Martins começou sua argumentação afirmando que Mário de Andrade estava envelhecendo e se “reconciliando” com pontos que o modernista combateu fortemente nos primeiros anos de 1920. Martins continua sua explanação afirmando que Andrade renegou os ímpetus de libertação característicos dos modernistas de 1922, e pelos quais o próprio escritor lutou com empenho. Martins acusou Mário de Andrade de se comprometer com uma nova arte, que para Martins simplesmente se assemelha às obras dos acadêmicos (dentre os quais ele cita Amoedo e Bernardelli). É nítido que Luis Martins está se referindo à avaliação que Mário de Andrade fez da formação técnica dos santelenistas. O trecho elucidado: “Agora vem Mario de Andrade e ensina assim: o problema da pintura carece de ser recolocado no seu lugar técnico-estético.” Para terminar, Martins transfere o problema para a esfera literária e assim defende seu ponto de vista, em que compara o elogio à técnica, empreendido por Mário de Andrade, ao que faziam os parnasianos, elaborando textos cheios de virtuosismos, mas altamente criticados pelo próprio Mário de Andrade. Martins diz: “Mario afirma: é preciso não confundir pintura com assunto. Pronto. É a apologia mais franca da famosa “arte pela arte”, a arte sem finalidade, isto é, a arte estéril e rebuscada.” Luis Martins, “Que é isso, Mario?” Revista Cultura, Agosto de 1939. Segundo Aracy Amaral, Mário de Andrade respondeu o artigo de Luis Martins, mas o conflito foi abafado por Tarsila do Amaral. Há suspeitas de que a artista pode ter sido a verdadeira fonte da discórdia, já que, depois que se casou com Luís Martins, Tarsila se afastou bastante de Mário de Andrade. Cf. *Correspondência Mario de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização e introdução de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

uma coletânea de textos que já haviam sido publicados antes, contudo esta é uma das primeiras vezes em que a história do Grupo Santa Helena aparece sistematizada.

Paulo Mendes de Almeida inaugurou uma série de trabalhos que se seguiriam ao seu e que tem a autoria de críticos que são amigos e/ou parentes do Grupo. São, em geral, pessoas que conviveram intimamente com estes artistas e produziram estudos que possuem, entre outras coisas, um caráter memorialista. Encontram-se nestes trabalhos características ligadas ao testemunho e ao depoimento pessoal. Assim, as entrevistas dos pintores, e a própria memória destes escritores, são grande fonte para tais produções bibliográficas. Apesar da idade avançada de muitos santelenistas na década de 1980, estes artistas permaneceram ativos por muitos anos e o desenvolvimento de suas carreiras individuais suscitou a realização de variados estudos sobre os artistas paulistas.

A partir da década de 1990, os trabalhos adquiriram um caráter mais acadêmico, e ainda que muitos dos estudiosos tenham laços familiares com os pintores, quase todos possuem formação acadêmica, nas áreas de artes, filosofia, sociologia e história. Ao final desta década e início dos anos 2000, muitos catálogos e estudos foram desenvolvidos por razão do centenário de nascimento de vários destes pintores, como é o caso de Rebolo Gonsales (2002) e Mário Zanini (2007). Este é um momento crucial para a historiografia do tema abordado, pois representa a elaboração de formulações críticas a respeito de idéias e conceitos cunhados pelas fontes de 1930 e 1940 e enraizados pelas produções das décadas de 1970 e 1980.

Ressalto que a intenção de muitos destes pesquisadores nem sempre é produzir uma revisão historiográfica. Contudo, certos questionamentos levantados surgiram como fruto de uma nova maneira de enxergar este grupo de pintores, a partir de debates próprios do período de criação destas investigações acadêmicas. A produção deste momento também é reveladora de um desafio duplo: por terem uma proximidade íntima dos santelenistas, alguns autores atraem para si certo discurso de legitimidade, o qual funciona muitas vezes como prova de verdade no que se refere ao Grupo Santa Helena. Este discurso vem, na maior parte das vezes, acompanhado pela responsabilidade, por certo compromisso, de honrar a posição privilegiada de herdeiros dos santelenistas.

As próximas páginas são dedicadas à análise de alguns conceitos que compõem a construção da identidade santelenista e como eles foram sendo forjados ao longo do tempo. Dentre a variada gama de definições que foi estabelecida pela historiografia, optou-se por aprofundar em três aspectos considerados fundamentais para se apreender a edificação da memória do Grupo Santa Helena. Este tripé é formado pelo conceito de “artistas-artesãos”, que diz respeito ao rigor técnico e à formação particular que o Grupo teve em escolas de arte ligadas aos ofícios decorativos; “pintores-proletários”, que concebe a condição de trabalho e o caráter associativo do convívio entre os santelenistas; e por fim o conceito de “paisagens suburbanas”, que, segundo crítica e historiografia, representa a expressão artística na qual convergem as concepções anteriores.

## **3.2 PILARES DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO GRUPO SANTA HELENA**

### **Artistas-artesãos**

Em 1941, Mário de Andrade descreveu o Grupo Santa Helena como um “grupo artesanal”<sup>122</sup>. Para entender o significado de tal afirmação, é preciso se centrar nas discussões do período acerca do que seriam artistas-artesãos, bem como o que o próprio Mário de Andrade entendia por arte e artesanato. É notável nos textos de Andrade da época, sua diferenciação dentre estes dois conceitos. De um modo geral, Mário de Andrade possuía um interlocutor, alguém para quem o debate entre o que diferenciaria um artista de um artesão, em uma escala hierárquica, fazia sentido e interessava. No trecho a seguir, extraído do texto intitulado “O artista e o artesão”, torna-se patente como o autor pensava a questão:

...Que a arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material que é necessário pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se

---

<sup>122</sup> ANDRADE, Mario de. Um salão de Feira - Parte II, *Diário de São Paulo*, dia 02/11/1941, São Paulo/SP.



aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que **todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão**. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão<sup>123</sup> (grifo meu).

Ao lermos o trecho acima, fica claro que para o escritor modernista, o trabalho artesanal é intrínseco ao fazer artístico e mesmo precede a fase em que o artista imprime suas características pessoais às obras de arte. O caráter artesanal da arte, ainda para Andrade, repousa na maneira como o artista modela o material com que trabalha, como vence as dificuldades impostas pela técnica e assim atinge o sucesso. Nas palavras de Mário de Andrade podemos notar também como o artesanato se liga a uma espécie de aprendizado, isto é, a técnica artesanal é algo obtido por meio do aprendizado até mesmo coletivo, enquanto o processo criativo artístico reside na subjetividade de cada artista. Deste modo, ao conhecer o Grupo Santa Helena e qualificá-lo como “artesanal”, o intelectual modernista enxergou no Grupo as características da produção técnica que descrevera em seus escritos.

Em 1938, ano do texto de Andrade supracitado, os membros do Grupo Santa Helena já haviam se instalado no Palacete, e vinham ganhando cada vez mais espaço nas exposições e nas críticas publicadas nos jornais diários. Dentre outras publicações de Andrade, o texto citado ratifica a existência da hierarquia entre arte e artesanato e ilumina a maneira como os santelenistas foram interpretados ao final da década de 1930 e 1940. Ao sobrepor o artista e o artesão como formas distintas, o autor confirma a dissociação entre elas. Torna-se importante então ressaltar que, para Andrade e também para boa parte da crítica, os artistas “artesanais” distinguiram-se substancialmente de outros artistas – e muitas vezes era considerado um artista menor, mesmo que esta categorização fosse algo velado – por sua formação, suas referências artísticas e sua origem social. O trecho de outra crítica de Mário de Andrade, esta se referindo diretamente aos santelenistas, faz-se esclarecedor quanto ao último ponto exposto:

Não era exatamente a amizade que os ligava mas um poder imperativo maior: uma troca de experiências, uma fatalidade nova do trabalho em comum. Uma tendência artesanal ao “é assim que se faz, assim que já se fez, assim que sempre se fará”. Serão por isso mais técnicos que os individualistas?

---

<sup>123</sup> ANDRADE, Mario de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975. p. 11.

Absolutamente não. Mas, **levados talvez pela própria condição social de que provinham, são mais “artesanais”**<sup>124</sup> (grifo meu).

Destrinchando as falas de Andrade, pode-se observar diversas maneiras que o intelectual encontrava de analisar o Grupo Santa Helena. Do trecho acima, extrai-se três grandes características que separam um artista de um artesão, na visão de Andrade, tributária, no entanto, de uma tradição marxista. A primeira delas diz respeito ao trabalho em grupo, no que descreve Andrade: “uma troca de experiências, uma fatalidade nova do trabalho em comum”. Em uma distinção meramente esquemática entre o trabalho do artista e o trabalho do artesão, este é um ponto crucial, a saber, o artesão trabalha em grupo, normalmente liderado por um mestre, enquanto o artista, mestre de si, trabalha individualmente. Apesar da fragilidade desta separação – já que na passagem das guildas medievais para o estúdio do artista da renascença, o trabalho em equipe continuou a ser uma prática – é notável que Mário de Andrade via o trabalho do Grupo Santa Helena como uma espécie de guilda moderna, em que os artistas, mesmo trabalhando individualmente, necessitassem do grupo para sua sobrevivência. O trabalho artesanal, para Andrade, depende da coletividade e este é o motivo principal que une os santelenistas em um mesmo ateliê. De certo modo, o crítico se remete àquele que será o principal motivo para a união do Grupo: a necessidade – ou fatalidade, nas palavras de Mário de Andrade – profissional de ter um escritório que atenda às encomendas de decoração e que também possa ser um espaço de trabalho artístico coletivo.

Ao escrever “uma tendência artesanal ao ‘é assim que se faz, assim que já se fez, assim que sempre se fará’”, Andrade aborda outro importante ponto de contato entre artesãos e artistas, nesta linha fronteira entre as duas categorias, na qual os santelenistas são encaixados pela crítica. Trata-se da tradição da passagem do conhecimento artesanal de geração em geração, espinha dorsal das oficinas artesanais, desde antes mesmo das guildas medievais. Neste ponto se encontram muitas questões delicadas. A primeira delas é a questão da genialidade. A tradição não deixaria espaço para “o gênio” ou para uma expressão artística individual. O conhecimento artesanal tradicionalmente passado baseia-se em procedimentos cunhados e aceitos pela sociedade, dispensando a subjetividade do improviso, que normalmente está atrelada à idéia de

---

<sup>124</sup> ANDRADE, Mario de. Um Salão de Feira – Parte I, *Diário de São Paulo*, 21/10/1941, São Paulo/SP.

genialidade<sup>125</sup>. Para o crítico modernista, esta ausência de destaque individual está presente no Grupo Santa Helena, no que Andrade classificou como uma falta de ousadia.

Mário de Andrade recuperou o saber tradicional do artesanato e atribuiu aos santelenistas este tipo de conhecimento. Para o intelectual, mais de um fator os faz artesanais, mas este em específico – o da perpetuação de uma tradição artística criticável na visão do modernismo – faz destoar mais ainda o Grupo Santa Helena dos demais modernistas. Mais uma vez, está posta a diferenciação entre a figura do artista e do artesão, em meio a qual o artesão se aproxima perigosamente de uma arte “acadêmica” pelo excessivo apego à técnica em detrimento da expressão. A linha divisória – sempre bom lembrar, imaginada pelo crítico e pelo intelectual, olhando de fora – carrega idéias pré-concebidas, como a suposição de que um artífice trabalha apenas funcionalmente, ao contrário do artista, que tem permissão para trabalhar a subjetividade.

No caso do Grupo Santa Helena, as palavras de Andrade, em outro trecho, são elucidativas de seu pensamento quanto à capacidade de expressão do “grupo artesanal”. Não apenas neste texto, mas constantemente, Andrade, dentre outros, elogia o Grupo Santa Helena por seu rigor técnico. Em contrapartida, são freqüentes na mesma medida a crítica quanto a sua ausência de ousadia. Em 1939, Mário de Andrade escreveu, em um de seus mais conhecidos textos sobre a Família Artística Paulista e os artistas do Grupo Santa Helena:

(...) Tôda esta nossa forte e consanguinea Família Paulista já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquêlo trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte<sup>126</sup>.

No trecho transcrito acima, é possível notar mais nitidamente como Andrade salienta, de forma negativa, a ausência de “expressão pessoal” dos membros da Família Artística Paulista, e conseqüentemente dos santelenistas. Pode-se concluir que, para Andrade, a despeito do rigor técnico ser uma característica imprescindível para a formação de grandes artistas – e é exatamente neste ponto que o intelectual se rende às obras dos santelenistas – sem a ousadia de alçar vôo, em suas próprias palavras, não há possibilidade de existência artística. No mesmo ano

---

<sup>125</sup> SENNET, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>126</sup> Mário de Andrade, Esta Paulista Família, *O Estado de São Paulo*, 02/07/1939, São Paulo/SP.

e escrevendo sobre a exposição da Família Artística Paulista, o crítico Alfredo Mesquita também encontrou o que chamou de “certa ingenuidade” nas telas dos santelenistas. Usando um vocabulário semelhante ao de Mário de Andrade, porém escrevendo quase um mês antes dele, Mesquita publicou no mesmo jornal em que o crítico modernista contribuía:

Como é justo, sente-se nas telas que expõe uma ligeira hesitação, certa timidez facilmente justificável. (...) Tanto no traço como no colorido, ainda não se nota aquela firmeza, aquela certeza do artista maduro ou prestes a amadurecer (...) para gente moça, lhes falta um pouco de coragem<sup>127</sup>.

Em 1940, os santelenistas vão ao Rio de Janeiro, expor suas obras juntamente com outros artistas modernistas no III Salão da Família Artística Paulista. O nome de muitos santelenistas já era então reconhecido pelo público nos salões paulistas e a apreciação da sociedade também vinha por meio de encomendas de famílias tradicionais da cidade. A “falta de coragem” apontada pelos críticos em 1939, no prazo de pouco mais de um ano, ganhou outra interpretação nas linhas escritas por um crítico carioca. Com o objetivo também de divulgar a exposição da Família Artística Paulista na cidade do Rio de Janeiro, Raul de Azevedo elogiou os “novos paulistas”, na sua coluna do *Correio da Manhã*, dialogando com o que provavelmente leu no ano anterior nos jornais de São Paulo:

O exagero na arte muita vez não é ousadia, e sim a máscara que esconde a mediocridade. Não será esse o caso dos “novos” paulistas, todos com responsabilidades, habituados a expor, e muitos premiados em diversos “Salões”<sup>128</sup>.

Contudo, mesmo que a crítica carioca reconhecesse nos artistas do Grupo Santa Helena autenticidade e compromisso, os escritores paulistas exibiam as dificuldades de se afastar do arcabouço que Mário de Andrade criara para interpretar o Grupo. Com efeito, em 1946 – passado apenas um ano da morte de Mário de Andrade – Luís Martins já fazia sua referência ao pensamento sistematizado pelo escritor modernista:

---

<sup>127</sup> Alfredo Mesquita, II Salão da Família Artística Paulista, (Coluna Artes e Artistas). *O Estado de São Paulo*, 10/06/1939, São Paulo/SP.

<sup>128</sup> Raul de Azevedo, Os “novos” paulistas. *Correio da Manhã*, 25/08/1940, Rio de Janeiro/RJ.

Esse grupo tem o feitiço de uma “escola”, porque seus componentes se caracterizam por tendências gerais comuns, como a preocupação absorvente da técnica, aquela “timidez” a que se referiu Mario de Andrade, certos preconceitos estéticos que limitam os arroubos da imaginação (com exceção de alguns, como Bonadei e Graciano)<sup>129</sup>.

Ainda sobre a questão da separação entre arte e artesanato, vale apontar como a separação enunciada pelos críticos de 1930 e 1940 permanece latente no mundo das artes, mesmo anos depois de suas publicações. Como bem aponta Richard Sennett:

(...) O contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas<sup>130</sup>.

Cabe ressaltar que o juízo de valor entre uma obra coletiva e anônima e a peça de arte única não é intrínseca ao objeto em si, e sim é atribuído pelos críticos, de maneira específica, e pela sociedade, de um ponto de vista mais amplo. O que está patente nos textos dos críticos de 1930 e 1940 é a já aludida diferenciação entre o artista e o artífice. No caso dos santelenistas, a formação no Liceu de Artes e Ofícios contribuiu para a classificação destes pintores como artesãos, denotando a hierarquia entre estas categorias. Diferentemente de uma Escola de Belas Artes, os Liceus procuravam formar profissionais capazes de aplicar as artes às indústrias. Segundo Ana Maria Beluzzo, a convivência entre artesanato e indústria é possível no momento que antecede a mecanização da produção. Nas palavras de Beluzzo:

(...) Na etapa da mecanização, a arte já não poderá mais fornecer um modelo técnico para a produção, que passará a contar com a tecnologia científica<sup>131</sup>.

Não obstante, para ser considerado artista ainda era necessário ter formação na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. De fato, estes primeiros artesãos não eram considerados artistas de excelência na época. Trabalhar como artífice, em um país em que, tradicionalmente,

---

<sup>129</sup> Luís Martins, Crônicas de arte – Escola Ítalo-Paulista, *Diário de São Paulo*, 09/04/1946, São Paulo.

<sup>130</sup> SENNET, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>131</sup> BELUZZO, Ana Maria. *Artesanato, arte e indústria*. Tese de doutoramento. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1988.

os trabalhos manuais são considerados pouco dignos, inferioriza a produção destes homens das artes. A tensa separação entre o artista que forma-se academicamente e o artífice que domina as normas técnicas ganhou corpo na definição de Beluzzo. De acordo com a autora, no começo do século XX, era claro que o artista deveria dedicar-se às belas artes, enquanto caberiam ao artífice as artes mecânicas.

A hierarquia entre artistas e artesãos, entendida também aqui como entre modernistas de 1922 e os santelenistas, aparece até mesmo embutida no discurso de Aldo Bonadei. Em entrevista a Carlos Von Schmidt, Bonadei afirmou que, em ordem de importância no cenário artístico de São Paulo estava em 1º lugar a Semana de Arte Moderna, de 1922, seguida pela Bienal – importante, segundo o pintor, por mudar a opinião do público em relação à arte – e, por último, o Grupo Santa Helena<sup>132</sup>. Na descrição do santelenista está clara a assimilação da distinção feita pela crítica, e a manutenção – intencional ou não – de certo ar ingênuo e humilde que também marcou a trajetória dos santelenistas nos escritos sobre o Grupo.

O termo “artesão” adquiriu duas funções opostas ao longo do tempo na historiografia, uma decorrente da outra. Primeiramente, os críticos, iluminados muitas vezes por Mário de Andrade – viram nos artistas do Grupo Santa Helena as restrições artísticas advindas de uma formação artesanal extremamente técnica, mas que os impedia de atingir certa excelência, ou ainda nos termos da crítica, certa “ousadia” artística. Anos mais tarde, a historiografia retomou o uso da palavra “artesão” e, ainda que mantendo a consideração do peso que a formação nas escolas profissionalizantes teve na vida dos santelenistas, buscou edificar uma abordagem mais positiva da classificação. A profissão artesanal, que para alguns escritores definiu as fronteiras da atuação artística dos santelenistas, para a historiografia – em especial a literatura dos anos 2000, mais voltada para a retrospectiva memorialista – permitiu aos membros do Grupo Santa Helena explorar com mais propriedade a técnica, a serviço do lirismo.

Neste sentido, em 2002, ano do centenário de nascimento de Rebolo, Elza Ajzemberg denominou o artista como “artesão da cor”. O termo já havia sido utilizado anteriormente, na década de 1970 e 1980, por ocasião de exposições individuais do artista, como a ocorrida em 1985, no Museu Lasar Segall, chamada “Rebolo o artesão da cor”. Nesta conjuntura, o termo

---

<sup>132</sup> Carlos Von Schmidt. “O Grupo Santa Helena”. Revista Artes, n° 25, p. 6, 1971.

“artesão” remete muito mais a alguém com o domínio técnico suficiente para atingir a excelência criativa do que às restrições de um artista que não frequentou nenhuma escola tradicional de artes. O uso metafórico da palavra também indica sua extração do debate social a que se ocupou boa parte da crítica modernista, na medida em que busca se aproximar da concepção poética das paisagens santelenistas.

Na estrutura analítica criada nos anos de 1930 e 1940, cujo expoente maior foi Mário de Andrade, a imagem dos artistas do Grupo Santa Helena giravam como satélites em torno do assunto de suas pinturas. Um estava refletido no outro: a paisagem suburbana, com suas casinhas humildes, era o retrato das origens e dos anseios dos artistas-artesãos que as pintavam, uma escolha pictórica, então, “natural”. Em 2002, Elza Ajzemberg subverteu a lógica deste pensamento ao afirmar que Rebolo:

(...) está convencido de que a força da pintura reside na própria pintura e não no tema. O desenvolvimento de pequenas verdades que o afirmam em sua busca recompensa-o do cansaço cotidiano. Não aceita a pintura puramente visual, quer ser poeta; porém a sua poesia pretende fazê-la como pintor; não traduzindo temas em figuras, senão construindo imagens com materiais de pintura, provando que é, ao mesmo tempo, poeta e artesão da cor<sup>133</sup>.

Nas palavras de Ajzemberg estão as marcas da valorização do rigor técnico aliadas ao lirismo do pintor. Rebolo não é mais um artesão que se aventura pela arte, mas um artista que se beneficia da formação artesanal. Além de inverter a hierarquia que havia se estabelecido décadas antes, a maneira de apreender os santelenistas apresentada por Ajzemberg quebrou o paradigma – caro a grande parte da historiografia – de que os santelenistas foram levados aos seus temas pictóricos por um leque de escolhas pré-determinadas por suas origens e, sobretudo, formações em escolas de artes e ofícios. Dentro desta linha de pensamento, outro termo ganhou força na construção da memória dos santelenistas, a saber, o conceito de “pintores proletários”.

## **Pintores proletários**

---

<sup>133</sup> AJZEMBERG, Elza. *Rebolo 100 anos*. Organização de Lisbeth Rebolo Gonçalves. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

No dicionário Houaiss da língua portuguesa, a palavra “proletário” significa “cidadão pobre que vive apenas de seu pequeno salário” ou ainda “membro da classe trabalhadora”<sup>134</sup>, mas para Mário de Andrade, quando se tratou de classificar os artistas do Grupo Santa Helena, o verbete estava repleto de outros significados. Em outubro de 1941, o crítico visitou o Salão de Artes da Feira das Indústrias de São Paulo, na qual estavam sendo exibidas obras de Rebolo, Volpi, Humberto Rosa, dentre outros santelenistas. Escrevendo para o jornal *O Estado de São Paulo*, Mário de Andrade utilizou o termo “pintores-proletários” e explicou o modo como empregou a classificação. Para o escritor, o salão de arte em questão deveria prestar-se para a difusão das artes plásticas em São Paulo, já que, em sua própria definição, encontrava-se em uma feira popular. Assim, o crítico faz sua reclamação quanto aos participantes do salão:

O mais engraçado é que a fraqueza, o verdadeiro fracasso, a meu ver, deste salão dependeu em principal a quasi exclusivamente dos que mais deveriam lhe compreender a finalidade: os pintores que, pra simples efeito de fichário distinguidor, chamarei de pintores-proletários<sup>135</sup>.

Para além da queixa do crítico, a informação que mais nos é cara é o “fichário distinguidor” de que se ocupou Mário de Andrade. Nas próximas linhas da coluna, Andrade expõe os dois grupos de artistas paulistanos que estão separados pela classificação supracitada. O primeiro grupo é chamado pelo escritor de “aristocracia de espírito”. Logo de pronto, o crítico alerta ao leitor que não há qualquer intenção de ser pejorativo na definição e descreve os artistas que fazem parte desta qualificação como dotados de “independência individualista, irredutível e impositiva”, a que se referem os nomes de Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Ernesto De Fiori, Lasar Segall, dentre outros. São artistas que, segundo Andrade:

Apresentam toda riqueza, toda grandeza violenta e apaixonante da aristocracia de espírito (...) cada um deles é um só, derivam de uma fatalidade irredutível de si mesmos, de suas próprias experiências e pensamentos. (...) Pouco importa a intenção “social” que possam ter em suas obras: como arte, como

---

<sup>134</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

<sup>135</sup> Mário de Andrade. Um Salão de Feira - Parte I, *Diário de São Paulo*, 21/10/1941, São Paulo/SP.



concepção estética e expressão artística, nada os reduz a qualquer funcionalidade coletiva<sup>136</sup>.

Em contraposição estão os membros do Grupo Santa Helena. Um grupo que para o crítico se equipara aos “individualistas” em termos técnicos, mas emprega a técnica coletivamente, artesanalmente, e neste aspecto reside sua força. Das explicações de Mário de Andrade depreendemos as subdivisões que o escritor enxergava no cenário artístico paulistano e como elas eram importantes nas análises feitas das exposições visitadas por Andrade. Os modernistas de 1922, no início de 1940, já eram largamente conhecidos da crítica e do público paulistano que freqüentava as diversas exposições na cidade. Neste cenário, porém, adentrava um grupo expressivo, que vinha desde meados de 1930 abrindo espaço nos salões modernistas para dar a conhecer suas telas. Os santelenistas tinham origens diferentes, histórias de vida singulares, mas uma prática artística voltada ao convívio coletivo. Aos olhos de um dos modernistas mais famosos da Semana de 1922, a comparação entre as gerações de artistas foi inevitável.

Nesta construção, a alcunha de “pintores-proletários” ganhou cada vez mais força como descrição do Grupo Santa Helena. O que distingue e define os santelenistas está assim resumido na categoria de proletariado, na “fatalidade nova do trabalho em comum”<sup>137</sup>. Como fundamento para sua argumentação, Mário de Andrade expôs diversas características específicas do Grupo Santa Helena. Vale ressaltar que a visão de Andrade deve ser sempre localizada. O escritor partia de um lócus bem específico e muitos de seus escritos sobre o Grupo Santa Helena revelam, mais do que a realidade do Grupo na época, a visão que um expoente do modernismo paulistano sistematizou, sob o ponto de vista de suas acepções.

Para além de estruturar um método de abordagem para o estudo das obras santelenistas, o que estava em discussão na crítica do período era também o papel do intelectual na sociedade brasileira. É preciso lembrar que as décadas de 1930 e 1940 são marcadas por um esforço de se balizar o que é a cultura brasileira e quem são seus mais legítimos representantes. O Grupo Santa Helena também foi interpretado sob este prisma, e sua pintura foi lida pelos críticos da época como a expressão genuína da arte nacional. A justificativa para tal classificação girou em torno

---

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ibidem.

de vários motivos, dentre os quais ressalto a notória recorrência às origens humildes dos artistas do Grupo e à condição de trabalho destes – sobretudo quando os primeiros nomes começaram a chegar ao Palacete Santa Helena.

Com base em preceitos da psicologia social e dos estudos antropológicos em voga na época, Andrade atribuía as escolhas estéticas do Grupo Santa Helena, entre outras coisas, à classe a que pertenciam os pintores. Seu eixo explicativo levava em conta a idéia de que o artista era restrito em seu leque de opções pictóricas, pelo grupo de valores sociais ligados a sua origem. O Grupo Santa Helena, na opinião do crítico, constituía a verdadeira pintura espontânea, quase ingênua, que caracterizaria a legítima cultura brasileira. No pensar de Mário de Andrade, eram pessoas de origem humilde, para as quais a arte era também ganha-pão. Pessoas que buscavam na pintura as saídas para uma vida socialmente e economicamente restrita. Escolhido pela crítica como modelo de um determinado modo de ser artista plástico em São Paulo no período, o Grupo Santa Helena fornecia aos críticos elementos que eram encaixados nos debates da época.

Como se pôde verificar nos temas destacados nas obras de arte de meados da década de 1930 e 1940, vistos no capítulo anterior, esta época foi predominantemente o período em que os artistas modernistas passaram a inserir com maior freqüência, em suas pinturas figuras como os operários, presentes, por exemplo, no quadro de Rebolo, *Esperando o Trem*, de 1937 [fig. 47]. Nesta década, e até alguns anos antes, o que se presenciou não apenas no Brasil, foi o questionamento da arte quanto a sua função junto à sociedade, em parte explicado pelo período entre duas guerras. Obviamente os artistas não ficaram imunes aos impactos físicos, psicológicos, morais e políticos daquele momento<sup>138</sup>. Parte da crítica de arte passou a exigir uma arte comprometida com as questões sociais. Tratava-se de estruturar uma função e um lugar para a arte. Nas palavras de Walter Zanini:

---

<sup>138</sup>Como já aludido anteriormente, a dissolução do grupo de pintores de origem nipônica, o Grupo Seibikai, à época da Segunda Guerra Mundial é um dos exemplos de como a configuração política internacional afetou a vida artística de São Paulo.

(...) Uma parte da crítica empenhava-se para que a mensagem dos artistas deixasse a aura dos puros fenômenos estéticos e se comprometesse ideologicamente com os interesses das classes populares<sup>139</sup>.

Constantemente se falava e pensava em uma arte que deixasse a esfera individualista, e enfim, se aproximasse do público. Como salientou Sérgio Milliet – em consonância com o que notamos anteriormente nos textos de Mário de Andrade – a arte deveria buscar o alcance do público, a pintura, em suas manifestações, precisava “evoluir para o grande assunto social”<sup>140</sup>, tornando-se, a exemplo dos muralistas mexicanos<sup>141</sup>, um canal por onde se expressam importantes temas ao povo de um modo simples e acessível. A arte necessitava representar, nas palavras de Milliet, “um sentir geral, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas”<sup>142</sup>. Em tom crítico, Milliet constatou de que modo enxergava o empenho dos artistas da década de 1930:

... embora seja a arte uma manifestação eminentemente social, é o artista o menos gregário de todos os homens. Ao contrário do político, para o qual a boa norma reside na satisfação da massa, o artista tende a realização de si mesmo<sup>143</sup>.

Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, Milliet oscilava entre o engajamento e o não-engajamento dos artistas e intelectuais com as questões políticas de seu tempo. Tratava-se de uma discussão analítica que se estabelecia acerca do papel do intelectual em sua época, e esta preocupação ocupou de um modo geral os modernistas. Como cita Lisbeth Gonçalves a respeito de Sergio Milliet:

Assim, ao mesmo tempo em que acreditava na ação do intelectual em prol de causas sociais – no Brasil dos anos 30, será um dos primeiros a aderir ao

---

<sup>139</sup> ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991. p. 68.

<sup>140</sup> Termo utilizado por Sergio Milliet em *Pintura Quase Sempre*. Globo: Porto Alegre, 1944. p. 75.

<sup>141</sup> Artistas mexicanos, como Diego Rivera, exerceram grande influência com murais de temática social, representando operários e máquinas. Cf. AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970): subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

<sup>142</sup> Sergio Milliet citado em Walter Zanini, op. cit., p. 81.

<sup>143</sup> Sergio Milliet, Ainda a pintura moderna, *O Estado de São Paulo*, 09/08/1938, São Paulo/SP.

Partido Socialista – defende, em certos casos, um ideal de imparcialidade, de certo ceticismo necessário à ação intelectual<sup>144</sup>.

A cobrança pelo engajamento político e social dos artistas no período também se estendia à própria crítica. Esta chamava para si a responsabilidade por educar “o povo” artisticamente, decodificar e aproximar a arte modernista de quem ela realmente deveria estar próxima. A lógica para alguns modernistas, sobretudo aqueles que participaram mais ativamente na Semana de 1922, foi que parte da rejeição da arte moderna por conta dos habitantes da cidade logo no início do movimento, provinha de certa falta de contato deste público com vanguardas artísticas. Contudo, não se podia negar que para sobreviver, mesmo financeiramente, os artistas dependiam do seu público, e para evitar que a recusa deste mercado impedisse a arte moderna de se expandir, muitos artistas embrenharam-se em ações para promover o modernismo paulista, como feiras e exposições.

Quase didaticamente, os críticos expunham hipóteses para a pintura da época e assim tornavam apreensível ao público interessado o que de mais atual se produzia na cidade. Esta espécie de alfabetização estética tinha como objetivo debater a acessibilidade das pessoas que não eram do meio artístico tinham às obras de arte. Os intelectuais defendiam a aproximação dos artistas deste público, com o objetivo educacional, como aponta Mário de Andrade, em artigo escrito por ocasião do já citado Salão de Arte, inserido na Feira Nacional das Indústrias:

Hoje obriga-se o povo a se educar e elevar o nível do seu espírito lhe impondo a sua própria elevação. Não se espera que ele venha: vai-se a ele (...) A idéia de um salão de artes plásticas numa feira de amostras é do mais alto valor educacional para o povo<sup>145</sup>.

O envolvimento dos modernistas com as questões sociais tinha níveis diversos, de modo que alguns artistas chegaram a se aproximar mais de experiências ligadas à política do que outros. Um exemplo desta aproximação é a viagem de Tarsila do Amaral em 1931, para conhecer a URSS e expor em Moscou, onde vendeu um quadro de nome *O Pescador*, de 1925<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 20.

<sup>145</sup> Mário de Andrade, “Um salão de feira - Parte I”, *Diário de São Paulo*, 21/10/1941.

<sup>146</sup> A venda do quadro *O Pescador* fez muito bem para a vida financeira de Tarsila do Amaral, que como muitos, sofria as agruras da crise financeira que abateu o mundo em 1929. Em carta endereçada a Mário de Andrade, ela diz:

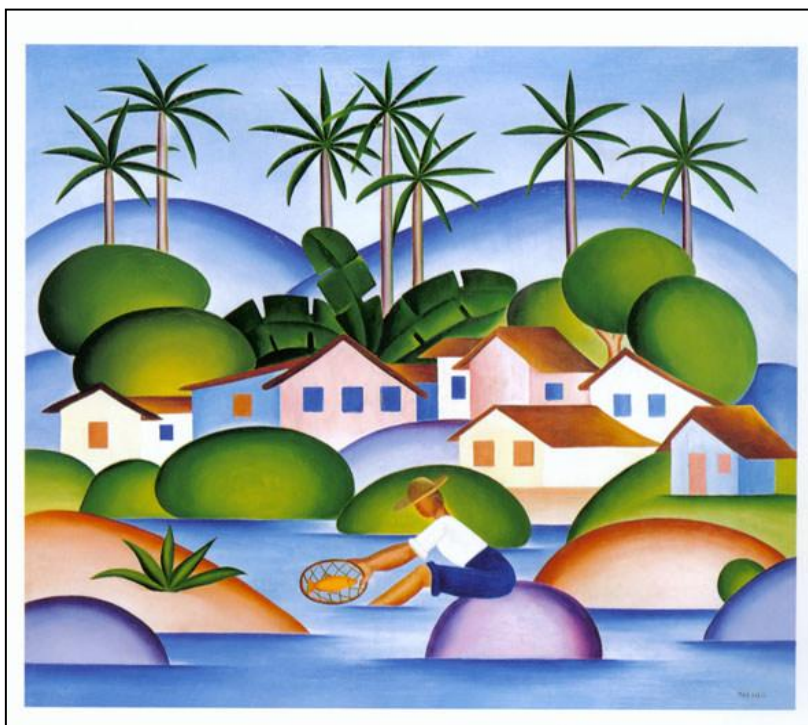
[fig. 69]. Um ano depois, já de volta ao Brasil, Tarsila e outros artistas sofreram o peso da Revolução Constitucionalista e do governo Vargas, tendo sido presa no Presídio do Paraíso por dois meses. O tema de *O Pescador* revela o interesse pelo trabalhador que se ocupa com os afazeres manuais. Novamente estava na pauta do dia a representação do trabalho artesanal e, como já visto, esta foi uma das pontes de identificação que levou os críticos a debruçarem-se mais intensamente nas obras do Grupo Santa Helena. De todo modo, a recorrência do tema do trabalho nas telas modernistas – não apenas a imagem do trabalhador fabril, mas também do homem em seu local de trabalho rural – corrobora o comentário de Annateresa Fabris a respeito das preocupações que ocupavam as discussões entre os artistas do período assinalado, bem como da mudança de abordagem dos temas da pintura modernista, desde a Semana de Arte Moderna em 1922, até o início da década de 1930:

Já não se tratava mais de descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importava, sob o impulso renovador de 30, é descobrir o homem social brasileiro<sup>147</sup>.

---

“(…) Tive bastante sucesso com minha exposição em Moscou. O Museu de Artes Ocidentais adquiriu *O Pescador*.” A única condição imposta pelo Estado russo foi que o valor pago pela obra fosse utilizado inteiramente em território russo. Carta de Tarsila do Amaral para Mario de Andrade, datada de 29 de julho de 1931. *Correspondência Mario de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização e introdução de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

<sup>147</sup> FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.77.



**Figura 69:** Tarsila do Amaral, *O Pescador*, 1925. Óleo sobre tela, 66 x 75 cm. Coleção Museu Hermitage São Petersburgo.

Dentro desta abordagem social, os artistas do Grupo Santa Helena foram representados pela crítica como modelos do “homem social brasileiro”, que – ainda dentro do pensamento de origem marxista que marcava o período – tomava consciência de si e de seu papel na sociedade. Ao final do ano de 1944, Mário de Andrade sistematizou suas idéias sobre o Grupo no artigo “Ensaio sobre Clóvis Graciano”. No texto, Andrade ratificou a forma que enxergava a condição social em que estavam os santelenistas, ao afirmar: “Ao meu ver o que caracteriza esse grupo é o seu proletarismo. Isto lhe determina a psicologia coletiva e conseqüentemente sua expressão”<sup>148</sup>. Na opinião do crítico, o que também definia os santelenistas era sua capacidade coletiva de expressar-se quanto às necessidades próprias de sua origem proletária. O vocabulário marxista era recorrente nos textos do crítico modernista acerca do Grupo Santa Helena. Inseridos neste eixo de pensamento, os santelenistas eram vistos como provindos de uma classe de artesãos que

---

<sup>148</sup> Mário de Andrade. *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.

só teriam oportunidades de crescimento por meio da união em grupo. Ao revisitar o artigo de Mário de Andrade, em 1971, Flávio Motta fez menção ao vocabulário marxista eleito pelo crítico, dando prosseguimento à concepção de que os santelenistas poderiam ser comparados a figura de um operário:

Mário de Andrade viu também na seqüência dos interesses, condições semelhantes à do “operário qualificado”. Buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho impostas pela condição proletária<sup>149</sup>.

Avançando mais um pouco no artigo de Flávio Motta, encontra-se outra importante leitura dos escritos de Mário de Andrade, em que Motta afirmou: “[Andrade] procurou interpretar um grupo de artistas comprometidos com uma situação de classe, com uma ideologia<sup>150</sup>”. Embora Motta estivesse partindo do texto de Mário de Andrade, nas palavras do autor e mesmo na escolha de retomar a leitura que Andrade fizera do Grupo, há indícios de que a apropriação da memória dos artistas santelenistas interage com momento político em que Flávio Motta está escrevendo. Dez anos separam a construção do muro de Berlim do texto de Motta, mas a tensão exposta pelo escritor denota os conflitos que a Guerra Fria trouxe à tona nas décadas de 1960 e 1970, opondo capitalistas e comunistas claramente.

Na década de 1930 e 1940, como visto, os críticos encabeçaram a criação de uma identidade para o Grupo Santa Helena, pautada em teorias marxistas que frutificavam no campo intelectual brasileiro. Em 1971, a terminologia fundada pelos críticos foi retomada e ressignificada. A própria leitura do pensamento de Marx está submetida às especificidades do período e assim é possível notar nas palavras de Motta a mudança de parâmetros para o estudo dos santelenistas. Para o escritor, Mário de Andrade lera o Grupo como uma união de artistas comprometidos com uma *ideologia*. Contudo, nos textos de Andrade analisados durante a presente pesquisa, o modernista usa muito mais a palavra *psicologia* para se referir ao pensamento coletivo dos santelenistas. Os dois termos parecem ter o mesmo significado no contexto de análise do Grupo, a saber, o conjunto de idéias ou formas de pensar a si mesmos e a

---

<sup>149</sup>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.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 140.

sua arte. Entretanto as palavras contêm nuances características da época em que os pensadores estavam inseridos. Mário de Andrade estava empenhado na leitura de Freud e nas questões de análise psicológica da arte e do homem. Já Motta, como assinalado, está inserido em um período marcado profundamente pelos conflitos internacionais em que as ideologias aparecem mais definidas. João Luiz Lafetá descreveu da seguinte forma a preocupação de Mário de Andrade com os aspectos psicológicos:

Assim, se Mário apresenta desde os textos da juventude uma preocupação constante em teorizar a utilização estética dos meios expressivos, não se esquece também de buscar as raízes da criação, procurando fundamentar sua poética numa compreensão ampla da natureza psicológica dos procedimentos<sup>151</sup>.

No ano de 1976 foi a vez de Paulo Mendes de Almeida visitar Mário de Andrade e, assim como o fez Flávio Motta, Almeida buscou atualizar as teorias do escritor modernista. Comentando o texto sobre a Família Artística Paulista, escrito por Mário de Andrade em 1939, Almeida concluiu que os santelenistas não eram apenas “psicologicamente proletários”, como afirmou Andrade, mas proletários “no duro”<sup>152</sup>. Como fundamentação de seu argumento, o autor listou as profissões que cada um dos membros do Grupo Santa Helena exerceu antes e durante o convívio nos ateliês do Palacete, com destaque para os ofícios manuais como os de pintor de paredes, bordador e ourives. Ao final de sua exposição, Paulo Mendes de Almeida completou sua argumentação, afirmando serem os santelenistas “(...) Todos de condição econômica bastante modesta, portanto dessa posição social onde se enfrentam as duras penas do trabalho braçal”<sup>153</sup>.

Os santelenistas voltam a aparecer, na década de 1980, ligados às questões políticas da época e reapropriados à luz da herança do termo “pintores-proletários”. Em um período de ditadura militar e repressão política, o jornal paulista *A Voz da Unidade* se anunciou com o propósito de manter a publicação de notas sobre cultura e política, associadas às notícias do Partido Comunista Brasileiro, cujo slogan estava constantemente estampado nas folhas do periódico semanal. Na última semana de julho de 1980, foi publicada uma matéria de página

---

<sup>151</sup> LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. p.155.

<sup>152</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 136.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 137.



inteira em homenagem à morte de Rebolo, que tinha ocorrido no dia 10 daquele mês. O texto, que não tem autoria declarada, descreve o pintor como alguém muito ligado às camadas mais populares e aos espaços operários. Ao final do segundo parágrafo, o emprego da palavra “proletário” antecipou a referência a Mário de Andrade, que aparecerá textualmente algumas linhas abaixo. Para os autores do jornal, Rebolo era um artista “fiel as suas origens proletárias”

<sup>154</sup>.

Seis anos depois, é a vez de Volpi aparecer nas páginas d’ *A Voz da Unidade*. O artigo, que também ocupava uma página inteira, comemorava os 90 anos do pintor santelenista. Aos poucos a história de vida de Volpi foi narrada, com destaque às passagens que enalteciam sua origem humilde. O ofício de decorador foi citado, bem como suas obras que retratavam as paisagens suburbanas do Cambuci, bairro considerado operário, em que se salientou ser a moradia do pintor. Como no artigo que falava de Rebolo, a origem proletária estava delineada e a terminologia, fundada em 1940, havia se consolidado. Neste sentido, o jornal afirmou:

(...) O que é mais destacado na trajetória desse pintor nascido na Itália, em 1896, mas trazido ao Brasil antes de completar um ano, é a sua origem proletária. E sua fidelidade de classe<sup>155</sup>.

Novamente está em questão a presença de certa ideologia que perpassa a interpretação dos santelenistas e suas obras. A “psicologia coletiva” em que insistiu Mário de Andrade foi reformulada dentro de um cenário de conflitos políticos entre o capitalismo e o comunismo, e passou a ter um papel fundamental como memória do trabalhador a ser resgatada. Deste modo, os artistas do Grupo Santa Helena foram identificados cada vez mais como porta-vozes do proletariado, cuja importância dentro de um jornal comunista se traduz pela contraposição feita entre os modernistas de 1922 e Alfredo Volpi, no artigo de 1985:

Em 1922, enquanto filhos da aristocracia, viajados e formados, brincavam de vanguarda européia (o que acabou dando sérios e importantes

---

<sup>154</sup> “Rebolo, pintor proletário”. *Jornal Voz da Unidade*, de 18/07 a 24/07 de 1980, São Paulo/SP.

<sup>155</sup> “Alfredo Volpi: os 90 anos de um pintor”. *Jornal Voz da Unidade*, 25/04 a 01/05 de 1986, São Paulo. SP.

resultados), o imigrante operário decorava casas e nem sequer se informava do que ocorria nas escadarias e interiores do Teatro Municipal<sup>156</sup>.

A herança de Mário de Andrade está novamente presente na comparação entre os dois momentos do modernismo paulista. O que era um contraponto embrionário entre o projeto estético assumido pelos modernistas na década de 1920 e o projeto ideológico que o modernismo incorporou na década de 1930, foi repensado na década de 1980 como uma explícita tensão de classes. A crítica das décadas de 1930 e 1940 já identificava os santelenistas com o proletariado. O que ficou claro nos anos de 1980 foi a ratificação desta identidade por meio da evocação da memória do Grupo Santa Helena em um contexto de bipolarização política e reafirmação dos valores comunistas.

Dialogando com esta forma de abordagem do Grupo Santa Helena, a dissertação de mestrado defendida pela colega de convivência dos santelenistas, artista e fotógrafa Alice Brill, sugeriu outro modo de compreender o Grupo Santa Helena. A despeito de considerar o uso consagrado da terminologia de pintores/operários/proletários, Brill se propôs a examinar detalhadamente o significado do proletarismo na obra de Mário Zanini – seu tema de pesquisa – mas também, por extensão, dos outros membros do Grupo. Neste sentido, o primeiro passo da autora foi estabelecer a diferenciação entre a mentalidade e a formação de um operário comum e de um pequeno artesão. Neste ponto fundamental, Brill começa a se afastar das acepções de Mário de Andrade, as quais viam estas duas categorias como uma só.

Brill elencou outra questão importante, em que fica explícito o diálogo que a autora estabeleceu com a construção da memória dos santelenistas que os aproxima de certa identidade política. A postura assumida por Brill é fundamental por apresentar um caminho alternativo para a interpretação do Grupo Santa Helena, ao mesmo tempo em que os escritos de Mário de Andrade estão sendo amplamente retomados. Nas palavras da autora:

(...) De outro lado, a expressão “arte proletária”, subentende em geral uma conotação política, de arte engajada. Ora, se a pintura do grupo que veio a construir a “Família Paulista” tinha um conteúdo social inegável – ao traduzir a experiência e a vida suburbana destes pintores – não tinha, entretanto, um

---

<sup>156</sup> Ibidem.

conteúdo político mais explícito, no sentido de uma arte dirigida ou de intenções partidárias<sup>157</sup>.

Em 2002, o termo “operário” foi usado como título de uma exposição coletiva, unindo os pintores do Grupo Santa Helena na Galeria de Arte do SESI, na Av. Paulista, em São Paulo. O catálogo da exposição “Operários na Paulista” traz textos de estudiosos que ficaram conhecidos por suas análises do Grupo desde os anos de 1980 e 1990, como Elza Ajzemberg, Daisy Peccinini, Maria Cecília França Lourenço e Lisbeth Rebollo Gonçalves. Nos artigos publicados especialmente para o catálogo da exposição, o uso da palavra “operário” foi revisitado, mas de modo muito mais metafórico do que o feito pelas gerações anteriores. Forte indicativo desta nova abordagem são os usos das aspas sempre que o termo é grafado. As aspas tinham neste caso dupla função: ao mesmo tempo em que denota a referência a certa terminologia datada, enaltece uma apropriação restrita do termo. A retrospectiva não ignora o legado da crítica modernista, embora, diferentemente do jornal comunista da década de 1980, tenha outras intenções ao retomar uso do termo “operários da pintura” na memória santelenista.

Responsável pela apresentação da exposição no catálogo, Elza Ajzemberg explicou resumidamente as inspirações para o título da retrospectiva:

Nessa direção coloca-se o termo “artista operário”. Esses artistas voltados ao seu ofício, à necessidade associativa, com o objetivo comum de “fazer pintura”, ou na palavra de Rebollo, “fazer pintura pura” e, com o desdobramento lírico do fato desses operários sobreviverem da pintura, portanto serem também “operários da pintura”<sup>158</sup>.

A despeito do uso freqüente das aspas, a análise do trecho explicita como os estudos dos anos 2000 foram tributários da tradição de leitura do Grupo advinda da crítica modernista. As categorias elaboradas pelos críticos estão reelaboradas nas palavras de Ajzemberg ao citar a “necessidade associativa”, o “objetivo comum” de pintar e o fato “desses operários sobreviverem da pintura”. Assim estão trabalhados os três pontos fundamentais que definem a abordagem feita por Mário de Andrade na década de 1930 e 1940, a saber, os enfoques psicológico, estético e

---

<sup>157</sup> BRILL, Alice Czapsky. *Aspectos da obra de Mário Zanini: do Grupo Santa Helena às Bienais*. São Paulo: USP, 1982. (Dissertação, Mestrado em Filosofia). p. 5.

<sup>158</sup> AJZEMBERG, Elza. *Introdução*. In: “Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos”. Elza Ajzemberg (org.). São Paulo: MAC USP, 2002. p. 15

sociológico. Vale ressaltar que o fato da exposição ter sido apoiada pelo SESI (Serviço Social da Indústria – Departamento Regional de São Paulo) oferece ainda outro viés dos usos desta “identidade proletária” atribuída aos santelenistas. Em nota inicial escrita para o catálogo da exposição de 2002, o então Diretor Regional do SESI, Horacio Lafer Piva afirmou:

(...) E não poderia ser mais apropriado para o SESI (...) o fato de estar abrigando uma exposição de trabalhos de proletários, imigrantes e descendentes de imigrantes, que vieram a se tornar alguns dos nomes mais importantes das artes plásticas no Brasil<sup>159</sup>.

O arquiteto e urbanista Cândido Malta Campos organizou e publicou, em 2006, uma coletânea de artigos sobre o Palacete Santa Helena. Em texto de sua própria autoria, Campos usou o termo “operários” em referência aos santelenistas, atribuindo a eles o mesmo papel de militância política dos comunistas da época. O trecho a seguir reproduz a forma como a imagem do “pintor proletário” atribuída aos santelenistas – que foi forjada nos anos de 1940, retomada e ressignificada nos anos de 1970 e 1980 – em meados dos anos 2000 encontrou outro sentido possível, este muito mais próximo da idéia de operários militantes, o que pressupõe certa consciência de classe:

(...) operários e comunistas que freqüentavam o Santa Helena não limitaram sua atuação à militância política e sindical. Alguns se dedicavam às artes, com destaque para o conjunto de pintores, vários deles originalmente artesãos ligados à construção civil, que formaram aquele que seria denominado o grupo Santa Helena<sup>160</sup>.

Embora autoras como Alice Brill nos traga formas alternativas de enxergar a memória e a identidade do Grupo Santa Helena, podemos perceber que, mesmo para ela, é impossível ignorar o legado das palavras de Mário de Andrade sobre os santelenistas, publicadas principalmente na década de 1940. Como já demonstrado, outros críticos se ocuparam do Grupo, mas foi o vocabulário em que o escritor modernista insistiu que marcou mais profundamente a

---

<sup>159</sup> PIVA, Horacio Lafer. *SESI*. In: “Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos”. Elza Ajzemberg (org.). São Paulo: MAC USP, 2002. p.09.

<sup>160</sup> CAMPOS, Candido Malta e PERRONE, Rafael. *O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura*. In: “Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo.” Candido Malta Campos (et al). São Paulo: Senac, 2006. p. 159.

historiografia. O papel de Mário de Andrade como leitor e escritor, não apenas da história dos santelenistas, mas da história da arte brasileira, foi considerável, contudo, vale sempre ressaltar que suas concepções estão ligadas a um momento histórico específico, e por isso devem ser historicizadas.

## **Paisagens suburbanas**

Como vimos no capítulo anterior, as paisagens suburbanas foram longamente representadas pelo Grupo Santa Helena e marcaram a identidade dos santelenistas na crítica do período, e também na historiografia que se seguiu a ela. Fundamentalmente, a crítica atribuiu a predileção pela paisagem suburbana como tema pictórico à posição de classe do Grupo. Com efeito, a escolha temática destes pintores seria um reflexo de sua categoria social, de certa “psicologia coletiva”, para referir-me a Mário de Andrade. A pintura era para estes artistas, operários, ou filhos de operários, segundo o autor, a expressa aspiração de ascender socialmente. Esta pintura representava, de certo modo, a vontade e necessidade de abrir caminho, através da arte, para a sua própria educação, desacorrentando-se das “amarras classistas da arte paulista”<sup>161</sup>, as quais os impediam de circular livremente nos setores da sociedade. A pequena propriedade burguesa aparecia nas paisagens destes artistas como um testemunho do sentimento agradável que se almejava alcançar. Para Mário de Andrade, os santelenistas representavam em suas telas seu objeto de desejo.

No trecho citado abaixo, o crítico explora a idéia de que na pintura santelenista objeto de representação e objetivo de vida se confundiam, sobretudo no que diz respeito às paisagens suburbanas. Para responder à pergunta: por que, “numa aparência de escolha e liberdade”<sup>162</sup>, nas palavras do autor, este grupo pintou tantas paisagens suburbanas? Andrade buscou um eixo explicativo que levava em conta, entre outras coisas a formação artesanal que os artistas tiveram e as origens humildes compartilhadas por muitos membros do Grupo. Embora o trecho seja longo, faz-se necessária sua transcrição devido às especificidades da escrita de Mário de Andrade:

---

<sup>161</sup> Mário de Andrade, “Esta Paulista Família”, O Estado de São Paulo, 02/07/1939, São Paulo/SP.

<sup>162</sup> Ibidem.

E a Família desandou a pintar que mais pintar os meigos arredores da cidade de São Paulo (...). E isso não porque esses temas fossem um modelo grátis e à mão (...) **mas porque o subúrbio paulistano era o assunto proletarizável por excelência**. Por dois motivos instantes: 1º esses artistas vindos das camadas de recursos diminutos, trabucavam a semana inteira, mas tinham seu descanso dominical proletário. Eles eram, na concepção mais humana e trabalhista da expressão, os legítimos ‘peintres de dimanche’. Tanto mais que a pintura é que era para eles o principal, a sua verdade, e não um passatempo e um hobby. Para eles a paisagem era dominical. E Tremembé, Mogi das Cruzes, Embu, São Caetano, Santo André, Santos, e Meus Deus! até Itanhaem se tornaram o assunto obrigatório, o significado profundo desses homens que trabalhavam a semana inteira, mas viviam nos domingos. 2º, sim, mas dentro dessa geografia paisagística, que temas escolhiam esses artistas, numa aparência de escolha e liberdade? Escolhiam predominantemente e sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária. Na verdade, o que esses arredores paulistanos significavam para esses artistas, de que Rebollo Gonçalves se tornou protótipo, exigindo desadoradamente os telhadinhos róseos e os verdes felizes, de que Aldo Bonadei se tornou a queixa mais muda, desistindo de tudo numa atmosfera de sonho inalcançável, era a confissão de classe: **a aspiração à pequena propriedade**<sup>163</sup> (grifo meu).

O que está explicitado nas palavras de Andrade é que a escolha pictórica mais recorrente do Grupo Santa Helena, aquela que lhe caracteriza, está intimamente ligada – e me arriscaria afirmar, até submetida, ainda na lógica de Andrade – à condição de classe que o crítico enxergava nos membros do Grupo. Mário de Andrade entendia os santelenistas como representantes de grande parte da população paulistana que estava crescendo no espaço entre os ricos produtores de café, os industriais que começavam a se estabilizar economicamente na cidade e a numerosa classe de trabalhadores, imigrantes e brasileiros que serviam de mão-de-obra nas crescentes fábricas.

Nesta linha de pensamento, o que levaria os santelenistas a se movimentarem na complexa rede social de São Paulo neste período, a qual muito simplificarmente resumi acima, seria o fruto de seu trabalho, ou seja, suas obras de arte. Com efeito, na medida em que as telas santelenistas retratavam freqüentemente o subúrbio e suas residências, ficou claro para a crítica que nas telas santelenistas a paisagem dos arrabaldes tinha a força de um manifesto. As pinturas

---

<sup>163</sup> ANDRADE, Mario. *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.

preenchiam o silêncio do Grupo, que nunca se expressou em forma de panfletos ou documentos que atestassem suas convicções sociais, políticas e artísticas. Para Mário de Andrade, o subúrbio funcionava como uma espécie de linguagem para o grupo. Parafraseando Sérgio Milliet, Mário de Andrade escreveu que “mesmo pintando Itanhaém ou uma natureza morta, estes artistas tudo enxergam através da miragem do subúrbio paulistano<sup>164</sup>”.

Escrevendo sobre a mesma exposição em que Mário de Andrade viu a ausência de comprometimento dos “pintores-proletários”<sup>165</sup> com um salão de arte em uma feira popular, Sérgio Milliet ressaltou o lirismo das paisagens de Rebolo e afirmou estar o assunto social subjogado pela poesia do santelenista nos quadros expostos:

Rebolo é um dos nossos pintores mais poéticos, o que melhor sabe ver e compreender a melancolia suave dos arrabaldes semi-rurais, das pequenas chácaras, dos casebres perdidos, entre as árvores, rodeados de cercas pobres. A vida simples o comove e encontra nele um comentador sentimental, sincero, puro, que sabe nos introduzir em seus segredos com carinho. Faz pintura social porque é característica de seu estilo e dire-nos revela, que reproduz com vibração comunicativa. Faz poesia porque consegue tirar dessa miséria anedótica um máximo de humanidade. E faz pintura porque tem a serviço dessas intenções uma técnica adequada e que não carece de trucagens. É honesto, sereno, não visa efeitos, nem triunfos fáceis, apenas a expressão de seus sentimentos<sup>166</sup>.

Dois anos depois, em 1943, Luis Martins retomou a visão de Rebolo que Sergio Milliet havia apresentado. O crítico, nascido no Rio de Janeiro, elegeu o santelenista como poeta do subúrbio paulistano. Em seu artigo, o silêncio sobre as questões sociais atesta como dentro da crítica, e mesmo na trajetória de um único crítico, havia dissonâncias nas formas de se enxergar o Grupo Santa Helena. Nas palavras de Luis Martins para descrever Rebolo, resalto o uso de termos como “bucólico”, “sentimental”, “ingenuidade” e “poesia”. Segundo o crítico:

Ele é um bucólico dos arredores urbanos, um sentimental dos fins-de-tarde tristonhos dos arrabaldes e dos subúrbios paulistas. Mas, começando

---

<sup>164</sup> Mário de Andrade, Um salão de feira - Parte I, *Diário de São Paulo*, 21/10/1941, São Paulo/SP.

<sup>165</sup> Termos de Mário de Andrade, *ibidem*.

<sup>166</sup> Sergio Milliet, 1º Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias (Parte V), *O Estado de São Paulo* 04/10/1941, São Paulo/SP.

timidamente, com ingenuidade, ele foi aos poucos dissecando de tal maneira essa poesia crupuscular (sic) da paisagem, que acabou por quasi exgotá-la<sup>167</sup>.

Em 1945, Rebolo efetivamente se mudou para o Morumbi, em São Paulo, que à época era ainda um bairro de chácaras e sítios apenas. No documentário *O Anel Lírico*, feito por Olívio Tavares de Araújo, em 1979, Rebolo narrou sua mudança para o bairro paulistano como uma forma de ficar mais próximo das paisagens que gostava tanto de retratar. O pintor descreveu o quintal de sua casa como “uma paisagem”, “um quadro”<sup>168</sup>. No ato de representar estas paisagens, às quais o artista se aproximava cada vez mais, segundo Olívio Tavares de Araújo, Rebolo deveria ser interpretado tendo em mente três palavras: “lirismo”, “espontaneidade” e “leveza”<sup>169</sup>. Nestes três substantivos repousam as leituras que Milliet e Martins fizeram ainda na década de 1940. Avançados alguns minutos no filme de Araújo, surgiu então outra importante referência, a de Mário de Andrade. Enquanto são passadas as telas de Rebolo que registraram as paisagens suburbanas, o narrador do documentário nos informa que o artista representava principalmente o trabalho dos moradores dos arredores de São Paulo que, “como ex-operário, Rebolo respeita e compreende”<sup>170</sup>. Explorando as várias maneiras que os críticos utilizaram para descrever os santelenistas no passado, Araújo uniu a visão estética de Milliet e Martins à contribuição da psicologia social introduzida por Mário de Andrade. Vale lembrar que os próprios críticos concordavam em grande parte com a afirmação de uma arte mais comprometida socialmente, mas ao se tratar do Grupo Santa Helena, podemos notar nuances deste debate nas notas publicadas, sobretudo no início da década de 1940.

O que os textos dos anos de 1930 e 1940 nos permitem notar é a insistência que os críticos têm em compreender a escolha temática dos santelenistas pela paisagem suburbana. Tal aspecto pode ser entendido pelo fato de este tipo de representação não ser comum e nem natural no contexto do modernismo paulista. Novamente, os modernistas da geração anterior aos membros do Grupo Santa Helena aparecem como contraponto no entendimento da crítica. No que concerne aos artistas da semana de 1922, a paisagem parece ter sido um tema menos central,

---

<sup>167</sup> Luis Martins, *Artes Plásticas – Rebolo Gonzalez, Diário de São Paulo*, 06/06/1943, São Paulo/SP.

<sup>168</sup> Depoimento de Rebolo a Olívio Tavares de Araújo, no documentário *O Anel Lírico*, 1979, 35mm, COR, 11min11seg, 307m, 24q, Eastmancolor. Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.



e, é necessário ressaltar que esse gênero era abordado com grande experimentação formal, recusando uma relação mimética e naturalista da paisagem representada.

Mas então por que os artistas do Grupo Santa Helena escolheram tantas vezes os arredores de São Paulo? O que em sua sensibilidade os tornava tão particulares? Por mais que seja dispensável afirmar, é necessário ter em mente que as respostas para a questão enunciada acima dependem de quem as formula, de sua época e de seus interlocutores. Para Walter Zanini, as escolhas temáticas que os santelenistas faziam estavam marcadas pelo gosto popular, era a paisagem comum, sem monumentalidade ou drama. Isto o faz afirmar que “toda essa visualidade é de uma franqueza a que não falta o lirismo da ingenuidade.”<sup>171</sup> Na frase de Zanini está presente o espírito de Milliet, da expressão honesta dos sentimentos nas paisagens do Grupo Santa Helena. Retomando o pensamento de Olívio Tavares de Araújo, concluímos que, dentro desta tradição historiográfica, a explicação para a escolha das paisagens suburbanas com suas casinhas humildes e seus trabalhadores do campo está em certa identificação com aquele cenário pelo qual os santelenistas passavam, que eles respeitavam e compreendiam.

Para Daisy Peccinini, que, por indicação de Walter Zanini, foi curadora da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Mário Zanini, em 2007, a identidade dos santelenistas está descrita nas paisagens dos bairros operários, dos arrabaldes registrados pelo santelenista com frequência. A autora do catálogo publicado por ocasião da referida exposição afirma:

É importante ressaltar que Zanini é um homem do povo e sempre teve presente suas origens. A temática social e o gosto do popular movem o seu olhar para os bairros operários, ruas e casas humildes, onde o povo se movimenta nas ruas e várzeas onde trabalha e se diverte.<sup>172</sup>

Podemos notar no trecho transcrito acima a convergência dos dois pontos abordados anteriormente neste capítulo. Novamente está apontada a intercomunicação entre as idéias de “pintores proletários”, “artistas artesãos” e “paisagens suburbanas”, já apontada na presente dissertação. Nas paisagens pintadas pelos santelenistas, segundo grande parte da crítica e da

---

<sup>171</sup> ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991. p. 118.

<sup>172</sup> PECCININI, Daisy. *Mário Zanini: territórios do olhar (Centenário 1907-2007)*. São Paulo: FAAP, 2007. p. 20.

historiografia, inevitavelmente estão presentes a origem e a formação dos pintores. Um é subproduto do outro. Neste modo de se pensar os santelenistas, a identidade destes artistas é definida por um olhar que parte do artista para encontrar as obras, carregando assim pressupostos que devem ser encaixados na argumentação proposta. O esforço empreendido nesta pesquisa, foi o de experimentar o caminho inverso, com a finalidade de ter as obras como objetos de estudo, mas também como fonte que nos informa sobre quem foram e o que pensavam aqueles homens.

Pode-se dizer que Mário de Andrade, e muitos outros escritores para os quais o crítico foi inspiração, a trilha seguida também teve como ponto de partida as telas santelenistas – em especial as paisagens – tendo em vista que o modernista “descobriu” o Grupo Santa Helena em um dos inúmeros salões de arte que freqüentara. No entanto, por características específicas do pensamento de Andrade, referidas anteriormente, o crítico não podia prescindir do que os santelenistas representavam para ele: pintores de origens humildes, com formações ligadas às artes e ofícios e profissões muitas vezes distantes do metiê artístico. Este estigma está repetido várias vezes nas análises que a historiografia fez das paisagens pintadas pelos membros do Grupo. O que também deve ser ressaltado é que mesmo quando a premissa para a leitura das paisagens é a do artista-artesão, e não do contrário, as palavras de Mário de Andrade estão presentes, por meio de sua negação.

O objetivo principal do capítulo que se encerra aqui não foi atestar a coerência e veracidade das maneiras como o Grupo Santa Helena foi visto ao longo dos anos, mas explorar panoramicamente os pilares da construção que edificou o que sabemos sobre os santelenistas até hoje. O conhecimento total sobre o que se escreveu acerca do Grupo é trabalho ao qual não me propus nesta pesquisa. A mim bastava poder tatear as várias visões sobre os santelenistas e como estas formas de ver e interpretar estes artistas mudaram o curso da própria vida deles e a maneira como eles se auto-apreenderam. Cabe afirmar que não existiu um Grupo Santa Helena, mas vários deles, em momentos diferentes e em constante mutação. À medida que as gerações de pensadores se sucederam, dentro de suas épocas e com suas preocupações específicas, uma nova luz foi lançada sobre estes artistas e, por mais que esta iluminação, às vezes, busque suas raízes no passado, seu produto vai ser sempre um novo fruto, um novo Grupo Santa Helena.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa acerca do Grupo Santa Helena e as paisagens industriais de São Paulo, muitos foram os desdobramentos das inquietações iniciais postas no projeto deste mestrado. Todas estas mudanças tiveram sua importância na assimilação das maneiras como os santelenistas vivenciaram e registraram o crescimento industrial da cidade entre as décadas de 1930 e 1970; porém uma delas foi fundamental para iluminar as demais. Após a leitura de uma considerável parcela da crítica e da historiografia santelenista, pude concluir que o universo industrial paulista não está ligado ao Grupo Santa Helena apenas por meio da representação do tema das paisagens industriais, mas também na identidade que se construiu ao redor dos pintores, que constantemente apontava a origem humilde desses artistas denominados “pintores operários”.

Por almejarmos um conhecimento amplo sobre os santelenistas e sua relação com as dimensões industriais de São Paulo, fez-se necessária a compreensão destas duas maneiras de aproximação entre o Grupo Santa Helena e o mundo fabril paulistano. Podemos, assim, entender estes artistas como observadores e retratistas deste universo, e/ou como membros deste mundo. Temos consciência de que, para certas correntes historiográficas, os níveis em que os santelenistas estiveram próximos da fábrica determinaram sua escolha pictórica pela paisagem industrial e suburbana em detrimento de outros temas de pintura. Entretanto, é preciso ressaltar que o processo de conexão entre o pertencimento às classes operárias e a sensibilidade artística dos santelenistas foi o produto de uma construção complexa ao longo das décadas de 1930 e 1940, empreendida, sobretudo, pela crítica de arte da época.

À medida que os santelenistas ganhavam cada vez mais espaço nos salões de artes, os críticos aumentavam a frequência e o volume de notas sobre os pintores do Palacete. Os artigos tinham a importante função de divulgar os salões de arte moderna, que contavam com novas contribuições dos santelenistas. Enquanto faziam a propaganda do Grupo, os intelectuais forneciam sua reconhecida opinião sobre os artistas que debutavam no cenário artístico paulista. Desta forma, em pouco tempo os artistas ganharam um destaque que seria fundamental para a

carreira futura destes, bem como para a formação de sua identidade. Contudo, o que as bênçãos dos modernistas não esclareciam eram as bases nas quais a história dos santelenistas estava sendo construída. O que notamos com muita frequência é que nos artigos em que os membros do Grupo Santa Helena estão embaixo dos holofotes, existe sempre um referencial oculto. Este referencial é o ponto de orientação para os críticos e aquele com o qual os santelenistas serão recorrentemente comparados: os modernistas da Semana de 1922.

Enxergar o ponto de comparação entre os modernistas de 1922 e os santelenistas contribui para entendermos as leituras acerca do Grupo do Santa Helena. A princípio, é preciso considerar que o grande difusor da teoria de que os membros do Grupo podem ser entendidos sob o prisma do “pintor-proletário” é um dos expoentes do modernismo, Mário de Andrade. Tendo como padrinho o intelectual modernista, o Grupo alçou vôos largos no mundo das artes de São Paulo, alcançando notoriedade entre os intelectuais, artistas e os diversos industriais, empresários, médicos, jornalistas, entre outros, adeptos e incentivadores do modernismo paulista. Entretanto, não podemos ignorar que existia uma hierarquia velada entre os modernistas de 22 e os santelenistas. Por mais que Mário de Andrade espalhasse suas aceções sobre o Grupo, valorizando neles o caráter artesanal e o apreço pela técnica, a designação de “artistas-artesão” se transformou em um estigma o qual rememorava com insistência a origem da formação artística dos santelenistas. No discurso de Mário de Andrade é difícil estabelecer a fronteira entre o estigma como um elogio ou um eufemismo para o que o modernista afirmava ser uma restrição à criatividade dos artistas.

Ao afirmar com veemência que acreditava no potencial dos artistas santelenistas, podemos intuir que Mário de Andrade dava o seu aval a um grupo muito diverso aos modernistas, e assim reduzindo o possível abismo que talvez se erguesse entre os artistas, gerado por suas visões heterogêneas. As palavras, não só de Mário de Andrade, mas de outros críticos, como Sérgio Milliet e Luís Martins funcionavam como pontes que ligavam as duas esferas e permitiam aos santelenistas trafegar entre os que poderíamos chamar de “artistas-artistas”, tendo em mente ainda a terminologia de Mário de Andrade. Denominar os santelenistas de “artistas-artesãos” era a maneira de indicar uma condição social que estaria sempre presente na arte dos santelenistas. Apesar de ter ressignificado o termo usado pelos intelectuais modernistas, a

historiografia não emancipou os artistas do Grupo Santa Helena da dependência desta voz modernista.

No esforço de historicizar o Grupo Santa Helena e sua relação com o universo industrial, busquei outros pontos de contato com o cenário artístico paulista. Embora compreenda o importante papel dos artistas da Semana de 1922, acredito que existem outros grupos de artistas que nos informem muito mais sobre a realidade dos santelenistas, como por exemplo, o Grupo Seibi, do qual estavam próximos artistas como Massao Okinawa e Arcângelo Ianelli. Ao contrário dos artigos de Mário de Andrade, que nos permitem obter mais evidências de sua filosofia do que dos santelenistas, as paisagens de Okinawa e Ianelli, quando postas em diálogo com obras do Grupo, nos trazem dimensões sobre a vivência que estes grupos tinham em comum com a cidade. O objetivo, desta forma, não seria buscar a apreensão das paisagens santelenistas por meio de seus antônimos, mas de seus semelhantes em meio aos grupos de artistas na São Paulo dos decênios de 1930 a 1970.

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 Rebolo 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, e é por este motivo que em nenhum momento eu optei por denominá-los como artistas-artesãos ao longo desta dissertação. 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, 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. As vistas dos ateliês alugados no centro de São Paulo também mostram a proximidade da indústria, na figura de uma chaminé ou de um edifício fabril retratado na paisagem em que o olhar alcança, a partir das janelas do Palacete Santa Helena. Além das paisagens já apresentadas ao longo da presente dissertação, a pesquisa revelou muitas obras que se encontram catalogadas em um banco de imagens elaborado para fornecer as informações que pude ter acesso sobre as telas. Outro banco de imagens foi formulado contendo as fotografias de São Paulo arroladas ao longo da pesquisa<sup>173</sup>.

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. Fábricas como a retratada por Raphael Galvez em *Fábrica de Cimento Perus* definham à espera de resoluções e mesmo o Palacete Santa Helena encontrou seu fim na dinâmica destrói/constrói que sempre marcou a história da capital paulista. O Grupo Santa Helena e suas

---

<sup>173</sup> Os bancos de imagens estão anexados a presente dissertação em formato de CD-ROM.

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.





# BIBLIOGRAFIA

## 4.1. Livros

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

ALMEIDA, Guilherme de. *Cosmopolis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

AMARAL, Aracy. "Introdução". Em: *A paisagem na coleção da Pinacoteca do século XIX aos anos 40*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1978.

\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970): subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_. (org.). *Correspondência Mario de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

ANDRADE, Mario de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 221.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975.

BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *As sete portas da cidade*. In: Espaço e Debates. n°34, Cidade e História, NERU, 1991.

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

- BRUNELLI, Aidelli S. U.. *Barra Funda*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 2006.
- CAMPOS, Celia Lucia Rodrigues Torres Parahyba. *Rebolo: uma poética da paisagem*. São Paulo: Universidade São Paulo, 1990, 159p. (Dissertação, Mestrado em Artes).
- CAMPOS, Candido Malta (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHAIA, Miguel. *As dimensões urbana e industrial na pintura figurativa paulista*. São Paulo: Traço Galeria de Arte, 1981.
- CLARK, Keneth. *Landscape into art*. Grã-Bretanha: Penguin Books, 1949.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COSGROVE, Denis (org.). *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge: Cambridge university press, c.1988.
- DERTÔNIO, Hilário. *O Bairro do Bom Retiro*. São Paulo: Série História dos Bairros de São Paulo, 1971.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FERREIRA, Barros. *O nobre e o antigo bairro da Sé*. São Paulo: Série História dos Bairros de São Paulo, 1971.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Arte e técnica*. Tradução de Humberto D'Avila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.
- FOOT, Francisco e LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil (das origens aos anos vinte)*. São Paulo: Global, 1982.
- GITAHY, Maria Lucia Caira (org.). *Trabalhadores urbanos e ensino profissional*. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LAUDANNA, Mayra. *Raphael Galvez: 1907-1998*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Tradução Paulo Neves. Ricardo Mendes (org.), 1ª edição. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

LEVY, Carlos Roberto Maciel (org.). *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1980.

LOBO, Huertas. *A Arte e a Revolução Industrial nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Maioridade do moderno em São Paulo: anos 30/40*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, São Paulo, SP, 1990.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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.

MENDES, Maria Celestina Teixeira. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura Municipal. Departamento de Cultura, 1969.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PALHARES, Taisa. *Modernidade Negociada: um recorte na arte brasileira nos anos 40*. Museu de Arte Moderna; coordenação de Taisa Helena P. Palhares. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

PESAVENTO, Sandra J.. *O imaginário da Cidade: Visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_ e SOUZA, Célia Ferraz de (org.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (coordenação). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. I Colóquio Brasileiro de História da Arte. Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo, 2000.

SANTOS, Wanderley dos. *Lapa*. São Paulo: Série História dos Bairros de São Paulo, 1980.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX e XX*. São Paulo: Ateliê, 2004.

SENNET, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SUZIGAN, Wilson. *Indústria brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores de paisagens em São Paulo (1890-1920)*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 1986.

TUTTOILMONDO, Joana Vieira. *País paisagem: uma análise da produção paisagística de Tarsila do Amaral e Alberto da Veiga Guignard*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, SP, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in the materialism and culture*. Londres: Verso Editions, 1980.

\_\_\_\_\_. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

## 4.2. Artigos

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.

\_\_\_\_\_. “O movimento modernista”. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministro das Relações Exteriores do Brasil em 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

\_\_\_\_\_. Um Salão de Feira – Parte I, *Diário de São Paulo*, 21/10/1941, São Paulo/SP.

\_\_\_\_\_. Um salão de Feira - Parte II, *Diário de São Paulo*, dia 02/11/1941, São Paulo/SP.

BRILL, Alice. Os 50 anos do Grupo Santa Helena. *O Estado de São Paulo*, 13/12/1986, São Paulo/SP.

AZEVEDO, Raul de. Os “novos” paulistas. *Correio da Manhã*, 25/08/1940, Rio de Janeiro/RJ

MARTINS, Luís. Medo da Paisagem. *Diário de São Paulo*, 27/10/1943, São Paulo/SP.

\_\_\_\_\_. Crônicas de arte – Escola Ítalo-Paulista, *Diário de São Paulo*, 09/04/1946, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Luis Martins, Artes Plásticas – Rebolo Gonzalez, *Diário de São Paulo*, 06/06/1943, São Paulo/SP.

MESQUITA, Alfredo. II Salão da Família Artística Paulista, (Coluna Artes e Artistas). *O Estado de São Paulo*, 10/06/1939, São Paulo/SP.

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

\_\_\_\_\_. Ainda a pintura moderna, *O Estado de São Paulo*, 09/08/1938, São Paulo/SP.

\_\_\_\_\_. 1º Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias (Parte V), *O Estado de São Paulo* 04/10/1941, São Paulo/SP

NAVARRA, Rubem. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*, nº65, ano X, abril de 1945, pp.16-31.

SCHIMIDT, Carlos Von. “O Grupo Santa Helena”. *Revista Artes*, nº 25, p. 6, 1971, São Paulo/SP.

“Rebolo, pintor proletário”. *Jornal Voz da Unidade*, de 18/07 a 24/07 de 1980, São Paulo/SP.

“Alfredo Volpi: os 90 anos de um pintor”. *Jornal Voz da Unidade*, 25/04 a 01/05 de 1986, São Paulo. SP.

### **4.3. Catálogos sobre o Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista (ordem cronológica)**

*Família Artística Paulista. I Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos.* Introdução de Paulo Mendes de Almeida. Grill Room do Hotel Esplanada, São Paulo, 1937.

II Salão da Família Artística Paulista. Automóvel Clube, São Paulo, 1939.

Família Artística Paulista. III Salão de São Paulo para o Rio de Janeiro. Introdução de Sergio Milliet. Palace Hotel, Rio de Janeiro, 1940.

*8 pintores do Grupo Santa Helena.* Editado pelo Centro de Artes Novo Mundo, por ocasião da inauguração da Uirapuru Galeria de Arte. São Paulo, Março de 1973. Coordenação de Luiz Ernesto M. Kawall.

*40 anos do Grupo Santa Helena.* Museu da Imagem e do Som. São Paulo, 1975.

*Grupo Seibi – Grupo Santa Helena Década de 35-45.* Organização Daisy Peccinini de Alvarado. Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo, 1977.

*O Grupo Santa Helena.* Curadoria de Walter Zanini e Marília Saboya de Abulquerque. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, março de 1996.

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

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Rebolo 100 anos.* São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PECCININI, Daisy. Mario Zanini: territórios do olhar (Centenário 1907-2007). São Paulo: FAAP, 2007.

### **4.4. Catálogos (ordem cronológica)**

Primeira Exposição Geral de Bellas Artes da Sociedade Paulista de Bellas Artes. Palácio das Indústrias, São Paulo, 1922.

Primeira Exposição Geral de Bellas Artes de São Paulo. Juventas Paulista, São Paulo, julho de 1925.

Quarta Exposição da Galeria Jorge em São Paulo. São Paulo, 1926.

*Primeira Exposição de Bellas Artes.* Palácio das Indústrias, São Paulo, maio de 1928.

*Primeiro Salão de Maio,* São Paulo, maio de 1937.

Catálogo Geral de Obras do Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, 1973.

Os Precusores - Ciclo de exposições de Pintura Brasileira Contemporânea. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1974.

*Ernesto de Fiori*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1975.

Os Salões – Ciclo de exposições de Pintura Brasileira Contemporânea. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1976.

A família Graz-Gomide: o art-deco no Brasil. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1976.

*Os Grupos da década de 40*. Ciclo de Exposições “Pintura Brasileira Contemporânea”. Museu Lasar Segall, maio/junho de 1977.

*Uma amizade e um atelier – Raphael Galvez e Flávio Motta*. Ciclo de Exposições de “Momentos da Pintura Paulista”. Museu Lasar Segall, agosto/setembro de 1978.

A paisagem na coleção da Pinacoteca do século XIX aos anos 40. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1978.

*O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Carlos Roberto Maciel Levy (org.). Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1980.

*A paisagem brasileira (1650-1976)*. São Paulo: SOCIARTE, Sociedade dos Amigos da Arte de São Paulo, 1980.

*Pintores paisagistas*. André Galeria de Arte. São Paulo. outubro de 1980.

Catálogo Geral de obras da Pinacoteca do Estado. Pinacoteca do Estado, São Paulo: 1988.

*Iconografia Paulista em Coleções Particulares*. SOCIARTE, Sociedade de Amigos da Arte de São Paulo. São Paulo, 1999.

100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo. Pinacoteca do Estado. São Paulo, 2000.

Operários na Paulista: MAC/USP e Artistas Artesãos. SESI e MAC/USP, São Paulo, 2002.

MAM: Inventário. Catálogo Geral de Obras do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 2002.

*Mick Carnicelli: São Paulo paisagem da alma*. Curadoria e texto Tadeu Chiarelli. São Paulo: Momesso, MAM, 2004.

*Industrijski Krajoblik – Industrial Landscape*. Daiana Glavocic (org.). Museum of Modern and Contemporary Art. Rijeka, Croatia, 2005.

*Modernidade Negociada: um recorte na arte brasileira nos anos 40*. Museu de Arte Moderna; coordenação de Taisa Helena P. Palhares. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.



#### 4.5. Sites

<http://www.fulviopennacchi.com>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.mac.usp.br>

<http://www.comgas.com.br>

<http://www.energiaesaneamento.org.br/>

#### 4.6. Vídeos

Décio Pignatari, *Anos 30: entre duas guerras, entre duas artes* (documentário), 1989, 35mm. COR, 15 min. Instituto Itaú Cultural, São Paulo, SP.

Olívio Tavares de Araújo, *O Anel Lírico* (documentário), 1979, 35mm, COR, 11min11seg., Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP.