UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

MICHELLE YARA URCCI

*Os pintores do Palacete Santa Helena:
imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*

São Paulo
Junho/2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

*Os pintores do Palacete Santa Helena:
imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*

Michelle Yara Urcci

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Sociologia do
Departamento de Sociologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Menezes

**São Paulo
Junho/2009**

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Urcci, Michelle Yara

Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940 / Michelle Yara Urcci ; orientador Paulo Menezes. -- São Paulo, 2009.
405 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Palacete Santa Helena – São Paulo. 2. História da Arte – São Paulo – 1935-1940. 3. Pintores – São Paulo. 4. Arte Moderna. 5. Sociologia da arte.
I. Título. II. Menezes, Paulo.

*Aos meus pais, Paulo e Maria José,
e ao Eduardo, por estarem comigo
em tudo e sempre*

Agradecimentos

O momento de agradecer consiste numa etapa prazerosa, pois é o momento em que se tem a sensação de dever cumprido, de trabalho concretizado e de uma grande conquista alcançada, tanto pessoal, quanto profissional. Isto se deve também a estas pessoas, pois souberam me orientar e me apoiaram sempre. Por todo o suporte, de toda a espécie, pela enorme contribuição, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, faço então os meus agradecimentos:

Primeiramente, agradeço ao Prof. Dr. Paulo Menezes, professor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP, meu orientador desde o curso de Mestrado, pelo acolhimento desde então, pela disponibilidade, pelas inúmeras lições, pela compreensão, paciência, pela leitura sempre atenta e minuciosa do trabalho e pela dedicação durante o período de orientação.

Ao Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Filho e ao Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson, por aceitarem participar da banca do exame de qualificação da tese, pela leitura atenta, pelos apontamentos e apreciações importantes e que foram fundamentais para o aperfeiçoamento e encaminhamento do trabalho.

A Prof^a. Dra. Mayra Laudanna, pelas aulas tão cativantes e reveladoras no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pelos ensinamentos e dicas importantes para a pesquisa, por contribuir com indicações bibliográficas, com referências iconográficas, material de documentação primária e bate-papos sobre o período estudado e sobre os pintores tratados neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses e à Prof^a. Dra. Fernanda Arêas Peixoto, pelas disciplinas cursadas durante o primeiro ano de Doutorado e que foram esclarecedoras para a maturação do meu objeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Leopoldo Waizbort e aos alunos que ingressaram em 2005, meus colegas de Doutorado, pela leitura do projeto e pelas críticas e observações relevantes para o desenvolvimento do mesmo.

Aos colegas do grupo de estudo sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Menezes: Anderson Trevisan, Edílson Saçashima, Maíra Saruê, Marina Jorge, Daniela Dumaresq, Carla Bernava, Michele Perusso, Paulo Scarpa e Jefferson

Guedes, pela leitura atenciosa de algumas versões do texto e pelos apontamentos pertinentes e que me auxiliaram a pensar o meu problema sociológico.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo suporte financeiro indispensável para a pesquisa.

Aos Secretários do Departamento de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP ao longo do curso: Angela, Irani, Juliana, Zé, Vicente e Evania, pela competência, prontidão, bom humor e atenção de sempre, pelo auxílio com as burocracias da Faculdade e por nos manter sempre informados de tudo. Para mim, Angela e Irani foram mais que secretárias do Departamento, me deram conselhos e um apoio sempre carinhoso que só os amigos podem conceder.

Aos funcionários do Museu de Arte Contemporânea da USP, especialmente aos bibliotecários, pela eficiência e presteza em me atender.

Aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, bibliotecários em especial, pela atenção e pela diligência com que fui atendida durante o período de pesquisa.

À Eliane e à Gina, assistentes sociais da Coordenadoria de Assistência Social da USP, e à Ana Maria, secretária da COSEAS-USP, especialmente no último semestre. Obrigada pela prontidão, atenção, por me ouvirem e me ampararem enquanto moradora do CRUSP, e por cuidarem de mim, sem titubear, quando eu mais precisei.

Ao Prof. Dr. Juarez Ambires, professor da Fundação Santo André, pela atenção, disponibilidade, pelas palavras de apoio e pela sabedoria e torcida.

À minha amiga, comadre e companheira de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, Michele Asmar Fanini, pela convivência enriquecedora, pela amizade generosa, pelos conselhos, pelos livros e referências bibliográficas, e pelas conversas sempre animadoras sobre a vida e sobre a Pós-Graduação. Agradeço, inclusive, por se dispor a ler tão prontamente uma das versões finais da tese e colaborar com uma interlocução preciosa, pautada em uma leitura atenta e em sugestões pertinentes.

À Rosane Pires Batista e a Ivan Lelis, generosos amigos e compadres queridos, pela grandiosa força que sempre me deram. Compartilharam comigo vários momentos em quase uma década que estou em São Paulo. Obrigada

pela amizade sincera, pelo carinho e acolhimento de sempre. Proporcionaram-me muitos momentos felizes junto deles e também da pequena Luisa Pires Lelis. À Rosane agradeço especialmente pela interlocução, pela leitura atenciosa de uma das versões do texto e pelos apontamentos preciosos ao longo do mesmo, pelas dicas importantes, pelas referências bibliográficas, pelos conselhos e lições tanto para este trabalho, como para a profissão professor e para a vida.

À querida amiga Lucimara Tudéia, amiga de todas as horas desde que a conheci, há pouco mais de 13 anos, quando ingressamos na graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Carlos. Ela sempre foi presente, atenciosa e solidária. Agradeço pelo companheirismo, pela amizade generosa de sempre, pela convivência enriquecedora, carinhosa e divertida. Obrigada por me ouvir, me aconselhar, pela força que tem e pela pessoa e profissional que é e que eu tanto admiro.

Ao amigo Paulo Trevisan, pela amizade, pelas várias informações para o trabalho desde o momento da feitura do projeto e pelas dicas e ensinamentos importantes sobre como ser um bom professor de ensino superior.

Ao amigo Ivan Pacheco Junior, mais que companheiro de moradia no CRUSP, um amigo solidário e sempre presente ao meu lado nas aventuras e desventuras durante a Pós-Graduação. Auxiliou-me em vários momentos, deu-me apoio, aconselhou-me, emprestou-me livros, ensinou-me italiano. Também me forneceu uma assistência com relação às traduções em algumas passagens do texto. Agradeço, além disso, por ter me dado a primeira oportunidade para eu atuar como professora, em sua turma de italiano no campus, na FFLCH-USP, em 2004, e por me ensinar tantas coisas interessantes de sua área nos anos de convivência no CRUSP.

À Karine da Cunha, amiga generosa e prestativa, além de companheira de moradia no CRUSP. Esteve sempre presente e a par de tudo, ainda que muitas vezes estivesse longe. Emprestou-me livros, me ouviu sempre atenta e me deu muita força com o seu exemplo de determinação e obstinação que eu tanto admiro.

Aos amigos Silvana Vicente Dias e Mauricio Dias, casal que com frequência nos recebe em vossa casa com carinho e alto astral. É sempre bom estar junto deles. A Silvana, mesmo longe, consegue ser sensível e solidária.

Obrigada pela amizade, pela generosidade, pelas dicas e referências bibliográficas indicadas para a pesquisa, pelas palavras precisas que sempre tem no momento certo.

À querida Dayse Ramos, pela amizade, pela força, em especial, nos últimos meses, quando passamos a compartilhar o mesmo espaço de moradia. Agradeço por me ouvir e me aconselhar, pela convivência agradável e alto astral em nossa pequena grande casa.

À Fernanda de Souza, uma pessoa que se mostrou amiga em momentos difíceis e me concedeu muita força. Obrigada pela solidariedade, pelo otimismo que me encorajou e pelo incentivo dos últimos meses.

A Sara Oliveira, pelo apoio e conselhos como amiga, aluna, cruspiana e representante discente na USP.

Ao amigo Phelipe Favaron, pesquisador jovem e disciplinado que eu admiro, pela companhia sempre agradável e pelo otimismo.

À família Valentin Gonçalves: aos meus sogros queridos, Sr. Elias e D. Sueli, e aos meus cunhados, Marisa, Fernanda e Ednei, obrigada pelo acolhimento desde o primeiro momento e por me fazer sentir parte da família desde então. As palavras são insuficientes para expressar todo o meu agradecimento a eles, pois sempre cuidaram de mim com muito carinho nestes quase quatro anos de convivência. Na casa desta família sempre me senti querida, à vontade, protegida. Não me faltaram afeto, nem apoio, pois sempre se preocuparam em saber como eu estava e se me faltava alguma coisa. Agradeço pela amizade, pelo zelo, pela generosidade e atenção de sempre, o que se estende também à D. Terezinha e Sr. Pedro, pais de D. Sueli, sempre receptivos em vossa casa. É muito bom conviver com uma família tão cativante, com pessoas tão queridas, minha família em Santo André-SP.

Ao Eduardo Valentin Gonçalves, “meu diamante gigante”, mais que companheiro, é a pessoa que me apóia cotidianamente, me incentiva incansavelmente, me ensina em todos os momentos, me faz enxergar outros aspectos, outros ângulos, enriquece a minha vida. Obrigada pelo suporte emocional, por toda generosidade e dedicação, pelo companheirismo de sempre, pela compreensão e paciência, em especial nos últimos meses, nos momentos difíceis. Agradeço, inclusive, por me auxiliar na tradução do resumo da tese em inglês. Sua presença em minha vida é uma grande alegria e ao seu

lado tenho sempre a convicção de que tudo dará certo. Admiro enormemente a pessoa que é e a capacidade com que analisa, com rapidez e profundidade, as mais diferentes situações e problemas, e encontra para elas soluções certas. A tarefa de execução deste trabalho teria sido imensamente mais árdua se ele não estivesse ao meu lado em todos os momentos, sempre presente, perto ou longe, sempre atencioso e afetuoso, meu conselheiro, meu parceiro para muitas empreitadas, para toda a vida.

Aos meus irmãos mais que queridos, Jeandre Fernando Urcci e Olavo Eduardo Urcci, pela amizade, pelo carinho e alegria com que, cada um ao seu modo, sempre me recebem em Sertãozinho-SP.

À minha cunhada, Andreza Fernanda de Freitas Urcci, pelo carinho, amizade e zelo com o meu irmão e com o nosso Matheus Fernando Urcci, meu sobrinho único.

Aos meus avós queridos, Virgínia Maria Galatti Rivarolli, José Rivarolli, Armida Borzi Urcci (*in memoriam*) e Eugênio Urcci (*in memoriam*), pela dedicação, pelos ensinamentos para toda a vida, pelas histórias de nossa família, a trajetória de nossos antepassados, o que me motivou, desde pequena, a querer saber mais e mais sobre a imigração italiana no Brasil. Obrigada pelas lembranças felizes que eu tenho de uma convivência cheia de amor, pelo carinho e cuidado que sempre tiveram comigo, por comemorarem as minhas conquistas. Do mesmo modo agradeço aos meus padrinhos, tios e primos que sempre torceram por mim.

Aos meus pais, Paulo Roberto Urcci e Maria José Rivarolli Urcci, “meu maior tesouro”, agradeço por tudo, pela vida, pelo amor infinito, pela dedicação, amizade, incentivo e apoio incondicional de sempre, pela educação, pelas inúmeras lições durante toda a minha vida. Não tenho palavras o bastante que possam dimensionar a imprescindibilidade dos meus pais em tudo na minha vida. Obrigada por compreender a minha ausência em casa, por respeitar as minhas escolhas e decisões e apoiá-las, pela segurança emocional que me proporcionaram sempre e que sem a qual eu não teria alçado vôos tão altos e não teria realizado tantos sonhos e um deles foi a minha estada na Universidade, a realização do Mestrado e do Doutorado e tudo o que advém disto. Eles foram o “meu porto seguro” e sempre me disseram: “Vá, faça tudo o que quiser fazer e, quando quiser voltar, saiba que estaremos sempre aqui te

esperando”. Eles me deram liberdade de escolha e confiaram em mim, e isto sempre me fortaleceu e me encorajou na busca da realização pessoal e profissional.

Agradeço aos meus pais e ao Eduardo Valentin Gonçalves por tudo.

Aos meus pais, incondicionalmente ao meu lado, e ao Eduardo, pelos dias que vivemos e por aqueles que sonhamos, dedico esta tese.

RESUMO

Nesta tese foi abordada a união dos pintores que estiveram juntos no Palacete Santa Helena por cerca de cinco anos, de 1935 a 1940, bem como as produções pictóricas dos mesmos, em especial as que se referem às pinturas de gênero produzidas neste período. Por meio da análise destas obras observamos como estes pintores construíram a imagem de São Paulo no período em que dividiram o ateliê no Palacete Santa Helena. Suas pinturas sugerem uma modernização às avessas da cidade, pois ao invés de produzirem imagens de uma São Paulo urbana, industrial, a partir de cenas nas quais há um ambiente atribulado, com muitas pessoas, carros e edifícios – elementos que propõem diretamente a idéia de modernização da cidade – notamos que as obras destes pintores nos mostram em grande parte os arrabaldes, as cercanias da cidade e não o centro.

De maneira diferente, o pintor italiano Fulvio Pennacchi apresenta, em seus cartazes publicitários da década de 1930, a modernização da cidade de forma mais direta, pois enfatiza o crescimento e desenvolvimento de São Paulo por meio de imagens que mostram produtos decorrentes da industrialização, como o café, o cigarro, os chapéus, o carro e o pneu. Em contrapartida, a São Paulo apresentada pelos pintores do Palacete Santa Helena, incluso Pennacchi, é o lugar povoado por gente humilde, trabalhadores e trabalhadoras que vivem na roça ou em bairros mais afastados do centro de São Paulo, lugar onde muitas vezes também executam suas atividades laborais e inclusive desfrutam os momentos de lazer. Quando estes pintores abordam em suas obras a temática dos trabalhadores urbanos, retratam-nos como fazendo parte de uma engrenagem que auxilia na construção, crescimento e desenvolvimento da cidade e é quando aparecem nas telas destes pintores alguns elementos que sugerem mais diretamente a modernização da cidade, muito vinculada à industrialização. Desse modo, a partir da análise destas obras, podemos notar que a imagem que se tem de São Paulo é a da cidade que se deseja moderna, na qual a periferia está em contraposição ao centro, onde a presença do rural sugere uma etapa anterior ao urbano, e o popular presente principalmente nos arrabaldes sugere a tradição que na cidade vai sendo substituída pela modernização dos edifícios, pela substituição de comportamentos, pela aquisição de novos produtos, de novos modos de vida, hábitos e costumes.

A São Paulo na pintura de gênero destes pintores é a cidade dos homens da prática, dos imigrantes e filhos de imigrantes, assim como eles o são. A raiz social é o que os conjumina como grupo. No que diz respeito às temáticas abordadas em suas obras, estes pintores, quando comparados entre si, se aproximam. Já quando se trata da linguagem visual utilizada em suas composições, há dissonâncias entre eles, pois utilizam referências diferentes. Estas referências têm como fonte alguns artistas modernistas do período, aos quais algumas vezes os pintores do Palacete se aproximam também no que concerne às temáticas tratadas.

Assim, os pintores do Santa Helena apresentam as imagens da São Paulo de 1935 a 1940, nas quais observamos uma cidade que tem a modernização construída às avessas, pelo fato de os elementos compositivos muitas vezes não se relacionarem diretamente com a modernização da cidade, mas que sugerem esse processo. Desse modo, com originalidade e peculiaridades comuns e dissonantes, estes pintores produziram uma obra muito vinculada ao modernismo da segunda metade da década de 1930.

Palavras-chave: Sociologia da Arte, História da Arte, São Paulo, Arte Moderna, Palacete Santa Helena

ABSTRACT

This work is about the union of painters who have been together in Palacete Santa Helena for roughly five years time, from 1935 to 1940, as well as the pictorial works made by them, particularly those referring to the genre scenes made in the period. Through the observation of these works, we see how painters built the image of São Paulo in the period they shared the Santa Helena studio. Their paintings suggest a backwards modernization of the city as they represent much more images from the suburbs instead of the urban and industrial São Paulo, based on busy scenarios, with lots of people, cars and buildings – elements that suggest the idea of modernization of the city – we observed that *Santa Helena* painters' works and the majority of these paintings showed us the environs of the city not the downtown.

Differently, the Italian painter Fulvio Pennacchi shows in his advertisement banners from the 1930's, the modernization of the city straight forward, as he focuses on the growth and development of São Paulo through pictures coming from industrialization at that time, such as coffee, tobacco, hats, cars and tires. On the another hand, the São Paulo showed in the screens of Palacete Santa Helena's painters is a place of humble people, workers who live either in the countryside or in the suburbs. This same place is scenario of labor and leisure activities. When urban workers are the thematic pictured by the painters, they are shown as part of an engine that pushes the construction, growth and development of the city. It is when some elements which suggest the modernization of the city pops up in their screens, pretty much involved with its industrialization. From the analysis of the paintings, it can be observed that São Paulo wants to be a modern city, in which the suburb is on opposite side of the town where the presence of agricultural elements suggest a previous stage to the urban ones, and the popular manifestation mainly in suburbs suggests the tradition in the city had being substituted by the modernization of the buildings, for the change of behaviors, the acquisition of new products, new ways of life and habits.

The São Paulo seen from the genre painting of painters is a city of hands on men, of immigrants and immigrant's sons as they are, indeed. The social root is what unite them as a group. Concerning the thematic in their paintings, these painters, when compared to each other, converge. However, there are differences regarding the visual identity employed in their paintings as different references are used among them. These references come from some modernist artists of the period which also show some similarity to Palacete's painters concerning the thematic approached.

Then, the Santa Helena's painters show images of São Paulo from 1935 until 1940, which is possible to observe a city that has its modernization build backwards, by the fact the elements that compose the paintings frequently do not have direct relation with the modernization of the city but simply suggest it. This way, with originality and some common and dissonant particularities if compared among the painters, originally created paintings tied up to the modernism of the second half of the 1930's.

Key words: Sociology of Art, History of Art, São Paulo, Modern Art, Palacete Santa Helena

A captação de qualquer imagem pela nossa visão implica o desenvolvimento de uma atividade mental.

Pierre Francastel

A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos, através das mais transparentes falsidades, de que é a pura verdade.

Jean Etienne Liotard

Quanto mais os hieróglifos do artista se ajustam às impressões que os sentidos têm da Natureza – e toda arte não passa de hieróglifos –, tanto maior será o esforço imaginativo requerido para inventá-los.

Max Liebermann

*O catálogo das formas é interminável:
enquanto cada forma não encontra a
sua cidade, novas cidades continuarão
a surgir. Nos lugares em que as formas
exaurem as suas variedades e se desfazem,
começa o fim das cidades.*

Ítalo Calvino

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	16
CAPÍTULO 1 – OS PINTORES DO PALACETE SANTA HELENA NA SÃO PAULO DA METADE DA DÉCADA DE 1930 A 1940	21
1.1 - A São Paulo na década de 1930 pelas propagandas de um imigrante. 44	
1.2 – A formação artística dos pintores do Palacete Santa Helena.....	85
1.3 – A Família Artística Paulista e o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo	93
1.4 – Operários, proletários, artesãos	105
CAPÍTULO 2 – OS TRABALHADORES DA CIDADE DE SÃO PAULO NOS ANOS DE 1935 A 1940.....	122
2.1 – Trabalhador urbano	131
2.2 – Trabalhador rural.....	158
CAPÍTULO 3 – AS MULHERES NA SÃO PAULO ENTRE OS ANOS DE 1935 A 1940.....	189
CAPÍTULO 4 – O LAZER EM SÃO PAULO NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1930	233
CONSIDERAÇÕES FINAIS	297
ANEXOS	308
APÊNDICES.....	366
Breves Perfis dos Pintores do Palacete Santa Helena.....	366
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	388
ÍNDICE DE IMAGENS.....	400

Siglas Utilizadas

GSH – Grupo do Palacete Santa Helena

FAP – Família Artística Paulista

CAM – Clube dos Artistas Modernos

SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna

SPBA – Sociedade Paulista de Belas Artes e Salão Paulista de Belas Artes

SNBA – Salão Nacional de Belas Artes

EBASP – Escola de Belas Artes de São Paulo

IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MAM – Museu de Arte Moderna

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

*Escrever é estar no extremo
de si mesmo, e quem está
assim se exercendo nessa
nudez, a mais nua que há,
tem pudor de que outros vejam
o que deve haver de esgar,
de tiques, de gestos falhos,
de pouco espetacular
na torta visão de uma alma
no pleno estertor de criar.*

João Cabral de Melo Neto

No decurso desta tese abordamos as imagens de São Paulo produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena. Entre os anos de 1935 e 1940, nove pintores estiveram juntos no referido Palacete, edifício localizado no centro da capital paulista, mais precisamente na Praça da Sé. Aos poucos foram chegando ao referido Palacete para compartilhar o espaço de trabalho e, assim, estabeleceram um convívio em salas alugadas que se transformaram em ateliê.

Primeiro chegou Francisco Rebolo Gonsales, depois Mário Zanini, Manoel Joaquim Martins, Fulvio Pennacchi, Aldo Cláudio Felipe Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa e Alfredo Rullo Rizzotti. Pouco a pouco foi se formando o ateliê coletivo, especificamente de 1935 a 1937, ano em que o último pintor, Alfredo Rizzotti, se uniu ao restante dos pintores. Esta união perdurou por mais ou menos cinco anos e do mesmo modo que teve sua origem, paulatinamente teve o seu fim. Foi a partir do final da década de 1930, por volta de 1939, que os pintores começaram a se dispersar do Palacete Santa Helena, o que não significou, no entanto, o término dos relacionamentos entre eles.¹

Enquanto estiveram juntos no Palacete tiveram uma produção pictórica significativa, pintaram os mais diversos gêneros: paisagens, naturezas-mortas, retratos, pinturas de gênero, além de se dedicarem também à pintura decorativa, ornamentando espaços públicos e privados, e realizarem trabalhos

¹ Cf. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel e EDUSP, 1991, p. 100.

para cenografias, ilustrações e propagandas, a que se dedicou, especialmente, Fulvio Pennacchi durante a década de 1930.

O que nos interessa como campo de análise nesse estudo são, inicialmente, as imagens de propagandas encontradas e que foram produzidas por Pennacchi na década de 1930. Nestes cartazes o pintor italiano apresenta a imagem de São Paulo que se transforma, nos quais podemos apontar os significativos acontecimentos políticos, econômicos e sociais em que se insere como imigrante e os quais teriam desdobramentos em toda a década. Num segundo momento, são de nosso interesse as pinturas de gênero produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena, pois nos permitem analisar a imagem da cidade por eles sugerida no período de 1935 a 1940, momento em que além de terem dividido o mesmo espaço de trabalho no Palacete, participaram ainda de agremiações como a Família Artística Paulista e o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

Por essa pesquisa se pretende analisar se a imagem de São Paulo apresentada pelos pintores do Palacete Santa Helena é uma representação modernista da cidade que se moderniza. O intuito é investigar como se desenvolveram as obras destes pintores, observar a unicidade e as dissonâncias de suas produções pictóricas e analisar de que maneira a filiação modernista das obras destes pintores, caso exista, pode estar atrelada à modernização da cidade.

Com isso, um problema de ordem conceitual, então, é analisado e diz respeito aos conceitos proletário, operário e artesão, denominações encontradas na literatura sobre estes pintores e que são atribuídos a eles pelos trabalhos que desenvolviam. Estes conceitos advêm da crítica que Mário de Andrade faz a estes pintores quando afirma que o que caracterizava a obra dos mesmos era o seu “proletarismo” e que o fundamento de seus trabalhos “não era acadêmico em nada, era eminentemente escolar, porque impunha dentro das mais livres pesquisas modernas, as leis da técnica tradicional.”²

Sendo assim, o objetivo é também problematizar estes conceitos cristalizados pela crítica e analisar como a obra destes pintores, no que

² ANDRADE, Mário de. Esta Paulista Família. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 jul. 1939, p. 157.

concerne ao tema sobre trabalhadores na São Paulo da segunda metade da década de 1930, pode repercutir a condição dos próprios pintores do Palacete Santa Helena como trabalhadores na cidade que cresce, se urbaniza, sofre transformações como a industrialização e a modernização.

A estratégia metodológica mais adequada para essa pesquisa é a análise interna das obras, pois, somente por meio da observação das imagens produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena no período estudado é possível perceber os sentidos que elas sugerem. De acordo com Paulo Menezes,

“[...] A arte não expressaria um processo qualquer que existiria em outro lugar, mas ao contrário, seria expressão de algo que é visual e que, portanto, só pode expressar-se visualmente por meio dela. Concebidas como realidade autônoma, o que não quer dizer separadas de suas raízes sociais, as artes visuais são expressão das formas pelas quais uma sociedade se concebe visualmente [...]”³

Pressupõe-se que os pintores do Palacete Santa Helena analisados abordem a modernização de São Paulo ao revés, ou seja, por meio de obras que em grande parte não privilegiam o cenário do centro urbano, tampouco industrial, mas, ao contrário, apresentam em suas telas pinturas de cenas do cotidiano em áreas rurais ou mesmo nas cercanias da cidade. Como fonte para as suas composições os pintores do Palacete Santa Helena utilizam uma linguagem visual que conta não somente com elementos do modernismo artístico paulistano, mas com aspectos formais provenientes de outros contextos que não o paulistano. Esta peculiaridade é o que confere originalidade a estes pintores, inserindo-os, desse modo, no rol dos pintores modernistas pelo fato de apresentarem em suas obras a mesma liberdade de pesquisa plástica tão reivindicada pelos modernistas. Este aspecto, além de sua raiz social e formação profissional, são, pois, particularidades que os caracterizam como grupo.

Desse modo, a produção pictórica tem lugar privilegiado neste estudo, já

³ MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens: Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 19.

que concordamos com Pierre Francastel quando ele diz que,

“Uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa, ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada. [...] A obra de arte não é o duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria e ao mesmo tempo realiza suas obras.”⁴

A importância deste estudo reside na possibilidade de reunir parte da produção iconográfica dos pintores no período em que estiveram juntos no Palacete Santa Helena e analisar como estas obras contribuíram para a construção do imaginário da São Paulo que se modernizava entre a metade da década de 1930 e o ano de 1940, juntamente com as obras de outros pintores do mesmo período, às quais os pintores do Palacete fizeram menção em suas telas ora no que diz respeito aos aspectos formais, ora ao conteúdo abordado.

Este trabalho foi elaborado tendo como ponto de partida, ou capítulo um, a abordagem de como se estruturou o ateliê coletivo no Palacete Santa Helena entre 1935 e 1940, e quem eram os pintores participantes desta união, bem como, sua formação artística. Neste capítulo analisamos, ainda, as propagandas produzidas pelo pintor italiano Fulvio Pennacchi, um dos pintores que tiveram ateliê no Santa Helena, e cujas obras consideramos significativas para o período histórico estudado, já que por meio delas há a sugestão de modernização da cidade de São Paulo na década de 1930 pela ótica de um imigrante. Além disso, abordamos a participação destes pintores na Família Artística Paulista e no Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, agremiações que promoveram exposições no período em os pintores estiveram no Palacete Santa Helena. Por fim, procurou-se discutir ainda neste primeiro capítulo a questão relacionada ao trabalho que os pintores do Palacete Santa Helena exerciam no que concerne ao debate sobre operário, proletário e artesão.

A partir do capítulo dois analisamos as imagens da São Paulo

⁴ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 5.

produzidas pelos pintores de 1935 a 1940, período em que estiveram juntos no Palacete. Para isso examinamos as pinturas de gênero e destacamos a temática sobre o trabalho e os trabalhadores que as obras nos indicaram. Desenvolvemos, então, três seções para que pudéssemos organizar melhor a produção pictórica pesquisada. Cada seção equivale a um tema e se refere a um capítulo. No capítulo dois abordamos os tópicos sobre os trabalhadores urbanos e rurais; no capítulo três tratamos do assunto mulheres e sua participação como trabalhadoras; e no capítulo quatro, versamos sobre o tema do lazer dos trabalhadores. Pelas temáticas destacadas pudemos observar elementos que sugerem a modernização da cidade de São Paulo.

A pretensão nestes três capítulos foi mostrar, ainda, como se delineou o trabalho dos pintores do Palacete Santa Helena e como as obras se caracterizaram neste período de compartilhamento do espaço e das experiências. Além de compararmos a produção dos pintores com a de outros artistas, para examinarmos como se encaminhavam seus trabalhos, as proximidades e distanciamentos de um e de outro, ainda realizamos uma comparação entre eles para percebermos a possível unicidade e as dissonâncias de suas obras.

Desse modo, conciliando a contextualização histórica da metade de 1930 e início de 1940 e, principalmente, a análise das obras dos pintores do Palacete Santa Helena, pretendeu-se realizar um estudo sobre o imaginário da cidade de São Paulo inserido num projeto moderno e modernista.

CAPÍTULO 1 – OS PINTORES DO PALACETE SANTA HELENA NA SÃO PAULO DA METADE DA DÉCADA DE 1930 A 1940

Um dos maiores dilemas brasileiros do pensamento brasileiro no presente, é compreender o homem comum.

Octavio Ianni, *Sociologia e Sociedade no Brasil*

A união dos pintores em torno do Palacete Santa Helena teve seu início com Francisco Rebolo Gonsales e Mário Zanini. Em 1933, Rebolo transferiu o ateliê que tinha aberto em 1926, na Rua São Bento, para o Palacete Santa Helena, 43, no 2º andar, sala nº 231, Praça da Sé.⁵ Rebolo conheceu Mário Zanini na Escola Paulista de Belas Artes⁶, onde freqüentavam o curso de desenho livre à noite, lugar em que estes conheceram também Clóvis Graciano e Manoel Martins, os quais depois passaram a se reunir com eles no Palacete, juntamente com Alfredo Volpi, pintor que Rebolo e Zanini conheceram ainda na segunda metade da década de 1920.⁷

No ano de 1933, Zanini, recomendado por Paschoal Graciano, passou a trabalhar com Rebolo no escritório de decoração no Edifício Scafuto, na Rua 3 de Dezembro. Somente em 1935, Zanini mudou-se para o Palacete Santa Helena para lá trabalhar com Rebolo também, foi quando se deu o início do ateliê coletivo. Pouco depois, Zanini tornou-se locatário de outra sala, a de nº 233, igual à de Rebolo e ligada à sala dele por uma porta interna⁸, o que dá a idéia de que o estabelecimento de decoração dos dois pintores tenha dado certo e por isso o interesse em expandir o espaço.

⁵ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *8 Pintores do Grupo Santa Helena*. São Paulo: Álbum editado pelo Centro de Artes Novo Mundo por ocasião da inauguração da Uirapuru Galeria de Arte, março 1973.

⁶ Ver anexo 1. A Escola Paulista de Belas Artes situava-se no n.º 41 da Rua 11 de Agosto, num quarteirão também demolido como o Palacete Santa Helena, conforme LEITE, José Roberto Teixeira. *500 Anos da Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa*, Raul Luis Mendes Silva e Log On Informática Ltda, 1999. A demolição ocorreu em 1971, quando houve um plano de remodelação da área da Sé, tendo em vista a chegada do metrô. O Palacete Santa Helena, situado na quadra entre as praças da Sé e Clóvis Bevilacqua, foi demolido, juntamente com seus vizinhos, para possibilitar a união dos dois logradouros, formando a grande praça atual construída sobre a estação, que reúne as linhas Norte-Sul e Leste-Oeste, de acordo com CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac: Imprensa Oficial, 2006, p. 12.

⁷ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. *500 Anos da Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa*, Raul Luis Mendes Silva e Log On Informática Ltda, 1999.

⁸ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991 p. 14.

Em 1935, alguns artistas, que em certos casos já se relacionavam em anos anteriores, foram aos poucos se juntando e se acomodando em uma das salas do Palacete Santa Helena, convivendo até o final da década em salas transformadas em ateliês.⁹ Foi, então, nesse ano de 1935 que Zanini passou a dividir a sala com Manoel Martins, ano em que Fulvio Pennacchi conheceu Rebolo expondo no Salão Paulista de Belas Artes, o qual o convidou para associarem-se e trabalharem juntos em seu ateliê. No entanto, somente em 1936, Pennacchi passou a dividir a sala com Rebolo.

Pennacchi desempenhou um papel importante entre os pintores do Palacete no que diz respeito aos conhecimentos técnicos que possuía e que foram adquiridos na Academia de Lucca, na Itália, onde estudou, e os quais ele transmitia aos outros pintores enquanto estiveram no mesmo espaço de trabalho. Martins afirma, em entrevista, que de início ele dividia ateliê com Zanini, e Rebolo com Pennacchi, e havia ainda outros artistas no prédio.¹⁰

Alfredo Volpi, em 1925, havia conhecido Rebolo e, em 1927, conheceu Zanini, na época também decorador. Em meados de 1930, passou a freqüentar o ateliê no Palacete, mais precisamente em 1935, quando se juntou a Zanini, por mais que tenha afirmado algumas vezes em depoimento que não freqüentava o Palacete, apenas o visitava¹¹. Ele dizia que não tinha ateliê no Palacete Santa Helena. “Eu ia lá à tarde para visitar os amigos, o Rebolo, o Zanini. Tinha um tal Rosa também. O Clóvis Graciano, o Bonadei.”¹²

No que se refere à participação de Volpi no ateliê coletivo do Palacete Santa Helena, Pennacchi afirma em entrevista realizada na década de 1970: “o Volpi ia lá quase todas as tardes, lá pelas 5 ou 6 horas, depois do trabalho dele. Ele gostava muito dos outros artistas.”¹³ Volpi freqüentava o Santa Helena para desenhar modelo vivo, participando igualmente das andanças pelas cercanias da cidade, quando pintavam as paisagens.¹⁴ Volpi e Zanini realizaram juntos algumas encomendas de decoração. Temos notícia de que decoraram em 1937-1938, juntamente com Aldorigo Marchetti, a capela da

⁹ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 90.

¹⁰ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹¹ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991 p. 100, nota 35. Conforme depoimento do pintor Francisco Rebolo, dado a Walter Zanini em 17 de maio de 1976.

¹² GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 21/04/1970.

¹³ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 05/03/1971.

¹⁴ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973.

Usina de Açúcar de Monte Alegre, em Piracicaba, interior de São Paulo.¹⁵

Aldo Bonadei, ainda em 1936, juntou-se aos artistas que freqüentavam o ateliê no Palacete e, ao lado de Martins, ajudava a pagar o aluguel da sala de Zanini. No entanto, Bonadei começou a utilizar o ateliê de sua nova casa em Moema, embora se mantivesse vinculado aos demais, e quem passou a ocupar a sua vaga foi Clóvis Graciano, onde permaneceu por dois ou três anos¹⁶.

Por volta de 1936 foi quando Rebolo acolheu também em seu ateliê Humberto Rosa, além de Pennacchi, tendo este, algum tempo depois, se mudado para outra sala, na qual permaneceu entre os anos de 1938 e 1939¹⁷. Alfredo Rullo Rizzotti foi o último a juntar-se aos pintores do Palacete Santa Helena, freqüentando os ateliês a partir de 1937. Zanini deixou a sua sala em 1939 e passou a dividir novamente o espaço com Rebolo, antes de sair do prédio, neste mesmo ano.

Dentre os pintores do Palacete Santa Helena havia dois imigrantes italianos, Alfredo Volpi (1896-1988) e Fulvio Pennacchi (1905-1992), um descendente, mas que foi naturalizado italiano, Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), e o restante filhos de imigrantes – italianos, em sua maioria, como Aldo Cláudio Felipe Bonadei (1906-1974), Clóvis Graciano (1907-1988), Mário Zanini (1907-1971) e Humberto Rosa (1908-1948), espanhóis, como é o caso de Francisco Rebolo Gonsales¹⁸ (1903-1980), e portugueses, como Manoel Joaquim Martins (1911-1979). Aldo Bonadei, Francisco Rebolo, Manoel Martins e Mário Zanini eram todos paulistanos, Clóvis Graciano, Humberto Rosa e Alfredo Rizzotti, nascidos no interior do Estado de São Paulo, respectivamente em Araras, Santa Cruz das Posses e Serrana. Rizzotti naturalizou-se para poder estudar na Itália, onde permaneceu de 1924 a 1935.¹⁹

A união destes pintores no Palacete Santa Helena ocorreu, portanto, entre os anos de 1935 e 1937, período em que foram chegando aos poucos no edifício para compartilharem o espaço, transformado em ateliê, os

¹⁵ Ver anexos 2 e 3.

¹⁶ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991 p. 100, nota 34. Conforme depoimento do pintor Clóvis Graciano, dado a Walter Zanini em 5 de março de 1976.

¹⁷ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991 p. 100, nota 36. Conforme depoimento do pintor Fulvio Pennacchi, dado a Walter Zanini em 3 de janeiro de 1986.

¹⁸ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 89, nota 3. Conforme o autor, o nome era originariamente Rebollo.

¹⁹ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 89, nota 4. Conforme depoimento de Esmeralda Rizzotti, viúva do artista, dado a Walter Zanini em 28 de dezembro de 1974. Ver breves perfis dos pintores nos apêndices.

aprendizados e o modelo vivo. Neste momento, o Palacete Santa Helena não possuía o mesmo atrativo que tivera na década de 1920.

Vale dizer, de acordo com Campos e Simões Júnior, que o Palacete Santa Helena, construído na década de 1920, inaugurado em 1925 e considerado um dos maiores edifícios de São Paulo, tanto em altura como em área construída, foi destinado inicialmente a atividades comerciais e de serviços, e acabou incorporando um cine-teatro no decorrer de sua execução, em resposta à crescente agitação cultural da cidade no início do século XX.²⁰

Conforme Mota e Righi, o cine-teatro traduzia o topo da sofisticação paulistana e quanto ao edifício, devido a sua localização central, algumas de suas salas foram, de início, ocupadas por políticos influentes e profissionais prestigiosos. O surgimento do Palacete Santa Helena reforçou, desse modo, a presença da elite no centro da cidade e acentuou as características funcionais do local que, além do cinema, contava com cabarés e bares, onde se reuniam artistas e políticos, pelo fato de ser próximo ao Pátio do Colégio, centro do governo.²¹

Como observamos na figura 1, o Palacete Santa Helena, o edifício mais alto que aparece no centro da imagem, o qual tinha ainda os andares superiores em construção, se situava em pleno coração da cidade de São Paulo, no mesmo largo em que se encontra a Catedral da Sé, inacabada ainda e ao fundo da figura. Nesta imagem, o largo está repleto de carros e de intenso movimento pelo fato de serem oferecidos nesta região diversos serviços na área comercial, de escritórios e de lazer, em especial no próprio Palacete, lugar que era muito freqüentado e que, de acordo com Mota e Righi²², se tornou um ponto de encontro de artistas e intelectuais, como Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade. Além disso, outro fator aglutinador da praça era a presença de órgãos do judiciário, que estavam ligados ao Palácio da Justiça, e do Fórum João Mendes, próximos à Faculdade de Direito do largo de São Francisco.

²⁰ Cf. CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). op. cit., 2006, p. 7 e 11.

²¹ Cf. MOTA, Carlos Guilherme e RIGHI, Roberto. op. cit., 2006, p. 173.

²² Cf. MOTA, Carlos Guilherme e RIGHI, Roberto. op. cit., 2006, p. 173 e 174.

Figura 41. Vista do Santa Helena entre seus vizinhos. Esse aspecto da praça, com a catedral inacabada, permaneceria ainda por décadas.

1. Vista do Palacete Santa Helena entre seus vizinhos. Fachada em construção: acabamento dos andares superiores. Esse aspecto da praça, com a catedral inacabada, permaneceria ainda por décadas.

Fonte: CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial, 2006, p. 123.

O Palacete Santa Helena, em estilo eclético, que durante a década de 1920 abrigou vários escritórios de profissionais liberais, após 1930, com a popularização do centro velho, passou, então, a ter usos menos elitizados, como sediar em suas instalações uma unidade do partido comunista, bem como as associações de classe, os sindicatos operários, criados desde o começo da década de 1930 pela Revolução, como afirma Zanini.²³ De acordo com Malta e Righi, constavam no Palacete as sedes dos sindicatos dos oficiais marceneiros, dos sapateiros, dos tecelões e dos metalúrgicos, proximidade que agilizava a sua ação política conjunta e a divulgação de suas causas, lutas, atividades.²⁴

Pode-se dizer que a popularização do centro velho, com a substituição do público que o freqüentava e conseqüente desprestígio do Palacete Santa Helena, ocorreu em decorrência de dois acontecimentos marcantes e que

²³ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 102.

²⁴ Cf. MOTA, Carlos Guilherme e RIGHI, Roberto. op. cit., 2006, p. 174.

geraram modificações econômicas, sociais e políticas no país, em especial em São Paulo: a queda da Bolsa de Nova York em 1929 e a Revolução de 1930.

A crise da bolsa americana foi o que propiciou a baixa do preço do café no mercado internacional, o principal produto agrícola brasileiro, e gerou no mercado nacional a perda da hegemonia do poder econômico e político dos fazendeiros que cultivavam o produto. Com a grande depressão americana, o cafeicultor se viu perdido, pois o café neste momento não possuía compradores nos mercados estrangeiros em crise.²⁵ Desse modo, a oligarquia agrícola que compunha a elite em São Paulo teve sua vida econômica, social e política profundamente abalada.

Arelado à da crise do café, ainda a Revolução de 1930 promoveu o aniquilamento das velhas instituições políticas da República Velha, não predominando mais a vontade desta oligarquia cafeeira que constituía a elite local. Isto porque com o golpe que destituiu o então presidente eleito, Julio Prestes, Getúlio Vargas assumiu o comando em 3 de novembro de 1930 e centralizou o poder que antes era regional, passando a administrar o país de modo diferente àquele da República Velha, na qual a administração era dividida pelos proprietários rurais. De acordo com Boris Fausto, “muitas medidas que tomou no plano econômico financeiro não resultaram de novas circunstâncias, mas das circunstâncias impostas pela crise mundial”.²⁶

Desse modo, houve um esvaziamento do Palacete Santa Helena por parte da elite e as salas ociosas foram ocupadas por outro público ao longo da década de 1930 e entre os quais estavam os pintores que passariam a ser conhecidos como o grupo Santa Helena. Podemos dizer que estes dois fatos, além de terem gerado uma desestabilização no poder da elite local, funcionaram também como uma oportunidade de ascensão social e política de

²⁵ Na Primeira República, o controle político e econômico do país estava nas mãos de fazendeiros, ainda que as atividades urbanas constituíssem o pólo mais dinâmico da sociedade. Entre 1912 e 1929, a produção industrial cresceu cerca de 175%. No entanto, a política econômica do governo continuava privilegiando os lucros das atividades agrícolas. Mas, com a crise mundial do capitalismo em 1929, a economia cafeeira não conseguiu manter-se. O Presidente Washington Luís (1926-1930), com algumas medidas, tentou conter a crise no Brasil, mas em vão. Em 1929, a produção brasileira chegava a 28.941 milhões, mas só foram exportados 14.281 milhões de sacas, e isto num momento em que existiam imensos estoques acumulados. Cf. FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 112.

²⁶ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 334.

imigrantes e descendentes, em especial aqueles que, de alguma forma, possuíam um certo capital.

Estes pintores estiveram, desse modo, no Palacete Santa Helena quando o edifício já havia deixado de ser o local requintado da cidade e se transformado num lugar popular, um espaço de negócios, e que abrigava estabelecimentos dispostos em salas alugadas, espalhadas por longos corredores, como o que vemos na figura 2, e que, além das associações de classe, ofereciam serviços de construção civil e decoração.

2. Corredor interno do Palacete Santa Helena

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 94.

Com a instalação do ateliê que os pintores compartilhavam no segundo andar do prédio, estes passariam a ser visitados por outros pintores e o local passou, então, a ser mais que um espaço de trabalho durante o dia pelos pintores que dividiam o aluguel, mas se transformou, especialmente nos finais de expediente e durante a noite, em lugar de conversas, permuta de informações e experiências, e também lugar de aprendizado, com o estudo do modelo vivo compartilhado então, por outros pintores também.

Há quem diga que além dos nove pintores, havia ainda um menos assíduo no Palacete Santa Helena, Giuseppe Pancetti. Originário de Campinas

e depois associado ao Núcleo Bernardelli²⁷, grupo de artistas do Rio de Janeiro, Pancetti produziu alguns de seus trabalhos no convívio no Palacete.²⁸ O crítico de arte Walter Guerreiro acrescenta ainda outros pintores envolvidos com aqueles do Santa Helena: Joaquim Figueira, Mick Carnicelli, Raphael Galvez, Dalla Monica, Paulo Rossi Osir e tantos outros.²⁹ Teixeira Leite a esta lista adiciona ainda Arnaldo Barbosa, pintor que os visitava com frequência no Palacete.³⁰

Sobre a presença de outros pintores convivendo com aqueles que eram sócios nas salas-ateliê do Santa Helena, o pintor Mário Zanini afirma em entrevista que além de Rossi Osir tinha ainda Vittorio Gobbis³¹, pintores mais velhos e que notaram os pintores do Palacete em 1936 por ocasião da Exposição de Pequenos Quadros, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes no Palácio das Arcadas.³² Mário Zanini, no entanto, afirma que estes dois pintores não tiveram importância para o grupo e que apenas

²⁷ Cf. MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli, arte brasileira nos anos 30 e 40*. Prefácio Quirino Campofiorito, Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 11 e Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. op. cit., 1999: O Núcleo Bernardelli foi criado oficialmente em 12 de junho de 1931 e seu nome homenageava os irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli (Rodolfo faleceu quatro meses depois) que também fundaram um curso independente no final do século XIX. Os irmãos Bernardelli ao lado de alguns artistas da Escola Nacional de Belas Artes, à qual estavam artisticamente atrelados, insurgiram-se contra o ensino acadêmico, com o propósito de lutarem contra a estagnação da arte em seu tempo e com o objetivo de criar uma alternativa para o ensino oficial da Escola Nacional de Belas Artes, enfatizando a liberdade de pesquisa. Sua primeira sede foi no ateliê fotográfico de Nicolas Alagemovits, e depois passou a funcionar nos porões da ENBA até 1936, quando mudou-se para a Rua São José e depois para a Praça Tiradentes, nº 85, até dissolver-se em 1941. O Núcleo buscou antes criar um espaço de convivência, estímulo mútuo e discussão livre do que reformar na linguagem da pintura, embora tenham tido alguma influência do construtivismo de Cézanne, do cubismo e do impressionismo. Seus integrantes expuseram em cinco salões próprios entre 1932 e 1941. Seus nomes: Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Rubens Fortes Bustamante Sá, Bruno Lechowski, Eugênio de Proença Sigaud, Expedito Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, Quirino Campofiorito, João José Rescála, José Gomez Correia, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Yoshiya Takaoka e Yuji Tamaki.

²⁸ Cf. MOTA, Carlos Guilherme e RIGHI, Roberto. Modernidade e cultura: o grupo Santa Helena. In: CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). op. cit., 2006, p. 176.

²⁹ Cf. GUERREIRO, Walter Queiroz. A história da cidade de São Paulo através da obra personalizada do grupo de artistas do Santa Helena. In: *Jornal A Notícia*. Joinville, 21 de março de 2001.

³⁰ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. op. cit., 1999.

³¹ Vittorio Gobbis, nascido na Itália, foi restaurador e conhecia muito bem as técnicas dos velhos mestres. Cf. GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 43.

³² Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995, p. 164: A Casa das Arcadas, de Armando Álvares Penteado, foi onde se instalou no final da década de 1920 uma das primeiras galerias a exhibir não acadêmicos, o Palácio das Arcadas. Isso porque não existiam museus com acervos modernos, além de ser considerada a possibilidade de dotar a urbe deste tipo de obra.

trabalhou com Osir na feitura de cerâmica produzida pela Osirarte³³, a fábrica montada por Paulo Rossi Osir em São Paulo em 1940, que funcionou até 1958³⁴, e que contou com alguns pintores como Candido Portinari.³⁵

Alfredo Volpi, além de Mário Zanini, também foi convidado por Rossi Osir para trabalhar na Osirarte em 1940, onde permaneceram até 1950 e 1958, respectivamente, realizando pinturas em azulejos.³⁶ Eles foram os primeiros pintores convocados por Osir, que contou ainda com outros artistas que também aderiram à experiência: Gerda Brentani e Giuliana Giorgi, entre 1940-1941, Virgínia Artigas, entre 1940-1943, bem como Hilde Weber, entre 1941-1950.³⁷ Weber foi a artista que mais conviveu com os demais pintores que estiveram na Osirarte, como Zanini e Volpi, contato este que se deu antes mesmo do trabalho na fábrica de Rossi Osir, o que pode ser comprovado pelo retrato que Zanini fez da artista em 1938.³⁸

O interessante é notar a presença das mulheres neste tipo de trabalho, uma forma de se inserirem também no meio artístico, através das artes aplicadas.³⁹ Analisando as trajetórias destas mulheres tomamos conhecimento de que as mesmas participavam de reuniões no Palacete Santa Helena, em especial no final da década de 1930 e início da seguinte, para estudar com os demais pintores, atraídas pelas sessões noturnas de desenho com modelos vivos e pelas saídas em grupo para pintar. Tal fato não somente acresce outros participantes na lista dos que já constavam nas reuniões no ateliê coletivo –

³³ Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 173 e 176: A Osirarte consistia na fábrica de cerâmica (azulejaria pintada), cujo projeto nasceu da amizade entre Paulo Rossi Osir e Cândido Portinari. Esta empreitada estava intimamente ligada inicialmente à execução de painéis para o Edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Depois de concluídas as obras para o Ministério, Rossi Osir procurou ampliar a aplicabilidade dos azulejos e uma das estratégias foi a difusão através de exposições, chegando a concretizá-las praticamente ano a ano, entre 1941 e 1947.

³⁴ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971; Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 176. Ver anexo 4.

³⁵ Ver anexo 5 e 6.

³⁶ Ver anexos 7 e 8.

³⁷ Ver anexos 9, 10 e 11. Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 175, 176 e 186. Em 1933, Hilde Weber chega em São Paulo proveniente da Alemanha e dá início à atividade profissional na imprensa em ilustração com notória participação. Possui um traço ágil e expressivo, sendo estes fatores importantes para pintar azulejos, ao congregar a Osirarte na década de 1940. O escultor Franz Kracjberg, por exemplo, antes de se notabilizar como tal, também desenvolveu trabalho com azulejo na Osirarte.

³⁸ Ver anexo 12.

³⁹ Sobre a inserção de mulheres no âmbito artístico no final do século XIX e início do XX, consultar SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

além dos que ficaram conhecidos como grupo Santa Helena – bem como, consiste num dado novo, por se tratar da participação de mulheres neste agrupamento de pintores, um reduto predominantemente masculino. A presença de mulheres na Osirarte se dá, portanto, pela relação anterior que elas já tinham com Rossi Osir e os demais pintores envolvidos neste projeto por conta da convivência no Palacete Santa Helena.⁴⁰

Por intermédio da Osirarte as obras destes pintores passaram a fazer parte do cotidiano a partir do momento em que revestiram locais públicos e privados, ampliando, dessa forma, o público moderno. No contexto de industrialização crescente, em especial após a revolução de 1930, com o golpe de Getúlio Vargas⁴¹, podemos dizer que o funcionamento desta fábrica consiste num indicador de modernização na cidade de São Paulo, pois contribuiu para com a arquitetura moderna com os seus azulejos nas edificações, proporcionou uma rotinização da arte e gerou trabalho para artistas envolvidos neste projeto de produção ao lado de Rossi Osir.

De acordo com Le Corbusier, o azulejo além de ter uma adequação satisfatória como revestimento, constituiu ainda um suporte de novas

⁴⁰ Na década 1940, Hilde Weber (Waldau, Alemanha, 1913 – São Paulo, 1994), chargista, ilustradora, desenhista, pintora e ceramista, passa a viver em São Paulo e toma aulas de pintura com Bruno Giorgi, marido de sua colega da Osirarte, Giuliana Giorgi, além de estudar pintura com os pintores do Palacete Santa Helena, em especial, Volpi e Zanini. Cf. MAC VIRTUAL. *Hilde Weber (1913-1994): obras da artista no MAC*. Disponível em <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/osirarte/weber.htm>>. Acesso em 18/09/2008. Gerda Brentani (Trieste, Itália, 1908 – São Paulo, 1999), pintora, caricaturista, desenhista, gravadora e ilustradora, muda-se para São Paulo com o marido e os dois filhos em 1939, quando conhece Ernesto de Fiori que se torna seu professor de pintura, e também Rossi Osir. Virgínia Camargo Artigas (São Carlos, 1915 – São Paulo, 1990), pintora, gravadora, escultora, ilustradora, desenhista e cartazista, estuda desenho com Antonio Rocco entre 1937 e 1938, ano em que frequenta o curso livre na Escola de Belas Artes de São Paulo, onde entra em contato com Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Mário Zanini, Rebolo Gonsales e o arquiteto Vilanova Artigas, com quem se casa. Em meados de 1940, frequenta os ateliês do Grupo Santa Helena, e participa das exposições organizadas pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. Cf. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=1906&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=3>. Acesso em 18/09/2008.

⁴¹ Entre 1929 e 1939, a indústria cresceu 125%, enquanto na agricultura o crescimento não ultrapassou 20%. Esse desenvolvimento deu-se por conta da diminuição das importações e da oferta de capitais, a partir da troca da lavoura tradicional em crise pela indústria. Mas, foi a participação do Estado, com tarifas protecionistas e investimentos, que mais influiu nesse crescimento industrial. Diferentemente do que ocorreu na República Velha, começaram a surgir planos para a criação de indústrias de base no Brasil. Esses planos realizar-se-iam com a inauguração da usina siderúrgica de Volta Redonda em 1946. Cf. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 334.

expressões plásticas.⁴² As imagens de número 3, 4 e 5 são trabalhos da década de 1940, respectivamente: os *Músicos*, de Mário Zanini, a *Procissão de Barcos*, de Alfredo Volpi, e *A pracinha*, produzida por ambos. As três composições possuem poucas variações de cores e traços simples que retratam cenas do universo popular com suas atividades, costumes e rituais.

3. Mário Zanini
Músicos, década de 1940, composição com 4 azulejos, Osirarte (São Paulo, SP)

⁴² Cf. LEMOS, Carlos A. C. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro (2): 167-174, 1984, p. 171.

4. Alfredo Volpi
Procissão de barcos, 1940/1950, pintura sobre azulejo, 30,5 x 30,5 x 3,0 cm

5. Alfredo Volpi e Mário Zanini
A pracinha, 1940/1950, pintura sobre azulejo, 30,5 x 45,5 x 3,0 cm

Na imagem 3, Zanini retrata uma cena urbana, um momento de lazer, na qual o ponto central é o coreto em que estão os músicos, tema da pintura. Tanto o coreto como os músicos são os elementos coloridos da composição, ao contrário dos personagens que estão no entorno, retratados em branco, preto e cinza, permitindo que a atenção do observador se volte para os músicos, o centro da cena retratada. Estes personagens convivem num ambiente de descontração, um espaço de sociabilidade onde dançam, passeiam, conversam, namoram. O movimento da cena se dá justamente pelos elementos que circundam toda a área central do coreto, e permite que se tenha a sensação de profundidade da composição.

Volpi e Zanini, na imagem 4, apresentam um ritual religioso no qual observamos, num primeiro plano, um barco que faz parte do cortejo e que chega numa área que ainda não se urbanizou, vista composta por apenas duas casas em segundo plano, uma do lado direito e uma do lado esquerdo. O segundo plano conta ainda com a igreja no ponto central e mais ao fundo da composição, a partir da qual se constrói a perspectiva de profundidade com o caminho de terra ocupado pelas pessoas, e que se inicia na igreja e termina no rio, onde está o barco com as pessoas a bordo.

Já na imagem 5, temos a vista do largo de uma praça repleta de tipos sociais, cujo fundo e laterais são tomados por construções simples, já em segundo plano, as quais compõem a zona limítrofe entre cidade e campo. Do mesmo modo que na imagem 4, a igreja ocupa posição central na cena e logo atrás dela e das construções que a ladeiam pode-se observar a mata. Como na imagem 3, o que está retratado é o espaço de sociabilidade das figuras, que exercem suas atividades de trabalho, lazer, onde convivem pessoas e animais.

Nestas imagens, os pintores apresentam o popular e sua cultura, por meio de sua religião, seus hábitos, suas atividades cotidianas. A cidade que estes pintores constroem não é aquela de costumes urbanos, dos grandes centros industriais em que estava se transformando dia-a-dia a cidade de São Paulo, é a imagem de regiões mais distantes do centro da cidade, comunidades em que ainda se podia encontrar esta forma de sociabilidade. Por ser o azulejo um meio que torna a arte pública na medida em que é exposta em revestimento de edificações, o popular seria, então, a temática de maior identificação com o público.

Para Milliet, os azulejos consistem numa forma de arte com a qual o transeunte tem acesso quando vê os painéis dos edifícios, uma arte direta, expressiva e sem requintes que contribui para a educação do gosto do público e assinala as idéias e invenções de nosso século.⁴³ A pintura em azulejo constituiu também um importante exercício para o desenvolvimento da habilidade dos pintores já que com este tipo de material não se poderia realizar retoques. Além disso, os pintores que se dedicavam a tal atividade tinham a possibilidade de alargar as referências pictóricas e as oportunidades de trabalho.

De maneira diversa à década de 1920, na qual o moderno tinha como projeto apresentar uma arte que rompesse com o academismo, uma arte vanguardista como na Europa, o moderno brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950 tem um envolvimento com a arte levada ao cidadão urbano, o que estabelece uma relação de proximidade com diversas camadas sociais. No entanto, conforme Lourenço, “esta conquista do transeunte se faz paralelamente às buscas realizadas por arquitetos, pintores e escultores, em atualizar as fontes modernas e atingir interessados nos seus projetos, seja o poder público ou aquele que vai às exposições.”⁴⁴

Com relação à proximidade de Rossi Osir com os pintores do Palacete Santa Helena, ainda que Mário Zanini afirme que sua presença não tenha tido importância para estes pintores, pode-se dizer que vários indícios apontam o contrário. Rossi Osir não só propôs, em 1940, a Zanini e Volpi que trabalhassem com ele em sua fábrica de cerâmica, como integrou os pintores do Palacete, em anos anteriores, especificamente no ano de 1937, na Família Artística Paulista⁴⁵, cujo primeiro salão foi organizado neste mesmo ano por ele e Vittorio Gobbis, no Hotel Esplanada, em São Paulo⁴⁶, no qual tiveram a oportunidade de entrar em contato com tantos outros artistas.

Portanto, a proximidade entre Osir e os pintores do Palacete teve sua importância, mesmo porque este pintor italiano, filho do arquiteto italiano Claudio Rossi – o qual colaborou em muitas obras arquitetônicas em fins do

⁴³ Cf. MILLIET, Sérgio. *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944, p. 53.

⁴⁴ LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 205.

⁴⁵ Abordaremos mais adiante o tema Família Artística Paulista.

⁴⁶ Cf. PENNACCHI – 100 anos. Curador Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 133.

século XIX e início do XX, como por exemplo, o Teatro Municipal de São Paulo – era um artista experiente e que transitava tanto entre pintores como os do Palacete Santa Helena, que ainda não tinham o reconhecimento de seus trabalhos, como também estava envolvido com outros, como Cândido Portinari, que já havia tido reconhecimento e com o qual tinha uma relação de amizade há algum tempo, tendo este pintado um retrato de Osir em 1935⁴⁷, bem como de parceira no estabelecimento da Osirarte.

Conforme Paulo Mendes de Almeida, Paulo Osir, além de pintor, era também arquiteto, como seu pai, mas que jamais exercera a profissão, tendo se dedicado desde cedo à pintura e ao desenho na Europa⁴⁸. De acordo com Sérgio Miceli, a aprendizagem prática que ele teve do ofício artístico se deve, pois, ao fato de ter entrado em contato desde criança com uma educação artística diferenciada, por ser filho de artesão bastante qualificado, o que lhe infundiu a dedicação às diferentes modalidades e linguagens de expressão artística, bem como a habilidade no manuseio das técnicas imprescindíveis para o seu trabalho. Rossi Osir estava, como outros imigrantes, em busca de oportunidades profissionais num país novo.⁴⁹

Além de possuir conhecimento sobre arte, ele tinha recursos para se manter atualizado sobre ela e dispunha de uma considerável biblioteca em sua casa a qual ele sempre agregava novos exemplares que trazia ou importava, em especial da Europa. Osir disponibilizava com frequência o grande acervo que possuía para que os pintores na época tivessem contato com outros artistas e obras. Isto porque não havia uma frequência de exposição estrangeira em São Paulo neste período e os salões que existiam aqui eram aqueles ainda muito vinculados à arte acadêmica. Para se ter uma idéia, a primeira exposição de pintura francesa que veio para o Brasil, segundo Walter Zanini, foi em 1940, na qual recebemos a principal remessa de toda essa época, em trânsito pelo continente, e que consistiu na grande oportunidade de um contato direto com a pintura produzida na França, por meio de 175 obras

⁴⁷ Ver Anexo 13.

⁴⁸ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53. Paulo Rossi agregou ao seu nome civil a palavra Osir por injunções da numerologia, uma exigência do ocultismo, em que era versado, cf. GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). op. cit., 2002, p. 43.

⁴⁹ MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 94.

expostas.⁵⁰

Até então era por meio de livros e revistas que estes pintores do Santa Helena tinham a possibilidade de conhecer um pouco mais do que acontecia no meio artístico fora de São Paulo. Dessa forma, Osir deu sua contribuição para a informação e formação destes pintores não apenas identificados com os mesmos, mas por vislumbrar a possibilidade de parceria profissional com eles, o que se deu quando trabalharam juntos na fábrica de cerâmica de Rossi Osir.

Houve, neste sentido, uma convivência enriquecedora dos pintores do Palacete tanto com Paulo Rossi Osir, como com Vittorio Gobbis, pois compartilhavam das mesmas oportunidades profissionais. Foi com Rossi Osir que Volpi e Zanini foram, em abril de 1950, para a Europa, onde passaram seis meses na Itália e dez dias em Paris para visitar museus e observar obras de arte.⁵¹

Da mesma forma, a convivência com os outros pintores que freqüentavam o ateliê no Santa Helena foi importante pelo intercâmbio de lições. Os estudos de modelo vivo que realizavam à noite no Palacete, em sessões conjuntas de desenho e pintura, foi o mote que os fez compartilhar do mesmo ambiente de trabalho com outros pintores, ainda que parte deles não constituísse o núcleo dos pintores que dividiam as salas durante o dia.

⁵⁰ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 52-53, 54 e 55: [...] “Apenas de forma muito esporádica era dado ao público o conhecimento das poucas e magras coleções estrangeiras aqui existentes. Em São Paulo [...] nova ocasião ofereceu-se somente em 1930. Consistiu na Exposição de uma Casa Modernista, na recém-construída residência projetada por Warchavchik na rua Itápolis [...]. De outras proporções seria a iniciativa da SPAM, em 1933, que reunia em sua I Exposição de Arte Moderna dezesseis artistas da então soberana Escola de Paris: Edouard Vuillard, De Chirico, Picasso, Léger, Juan Gris, Constantin Brancusi, Gleizes, Lipchitz, Delaunay, André Lothe, Dufy, Marie Laurencin, Foujita, François Pompon, Joseph Csaky, além de Sarah Affonso de Almada Negreiros. Exemplo mais tardio de mostra contendo peças de origem exterior pertencentes a acervos locais foi a organizada pelos MNBA e MEC em 1941, com apresentações no Rio e em São Paulo. [...] Abordando agora o assunto das exposições coletivas que chegaram ao País [...], no decênio de 1930 registrou-se evidente progresso em relação ao período anterior.” Em 1930, apresentava-se no Rio de Janeiro e em São Paulo a Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas na América do Sul, na qual incluía aquarelas e gravuras de mestres do impressionismo e expressionismo, como: Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Beckmann, Otto Mueller, Karl Hofer, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Kaethe Kollwitz, George Grosz e Otto Dix, além de Lyonel Feininger. Ainda neste ano, com o apoio da revista *Montparnasse* e organizada pelo pintor Vicente do Rego Monteiro e pelo escritor Géo-Charles, apresentou-se a exposição consagrada à Escola de Paris, cuja mostra foi integrada por cerca de noventa obras de cinquenta artistas. Esta exposição foi sucessivamente vista no Teatro Santa Isabel, em Recife, Palace Hotel, no Rio de Janeiro, e Hotel Esplanada, em São Paulo. Além dessas mostras, ainda tivemos as exposições locais de artistas residentes no exterior e brasileiros, organizadas por Flávio de Carvalho que nos anos de 1938 e 1939 apresentou numerosos convidados no Salão de Maio.

⁵¹ Ver breves perfis nos apêndices.

De acordo com o pintor Mário Zanini, em entrevista, a modelo oficial era uma austríaca chamada Adolfina.⁵² Conforme Paulo Mendes de Almeida, a “bela Adolfina” era por quase todos eles retratada.⁵³ Mayra Laudanna afirma que o pintor Raphael Galvez, com o qual os pintores do Santa Helena também tinham contato, utilizou a gorda Adolfina em duas composições de nu. A primeira obra tem como título *A Gorda* e foi produzida em 1943, a segunda se chama *Nu da Gorda*⁵⁴ e foi realizada em 1944, possivelmente no ateliê de Angelo Simeone, local que Galvez e Zanini passaram a freqüentar após a morte de Joaquim Figueira, pintor com o qual mantinham relacionamento já na década de 1930.⁵⁵

Pennacchi afirma em entrevista que Adolfina ficou muito tempo posando para os pintores no Palacete Santa Helena, mas outros modelos apareceram e quando não havia modelo algum, eles pegavam quem encontravam ou então, não raras as vezes, um posava para o outro, como vemos na figura de número 6, feita de nanquim sobre papel, em que Clóvis Graciano retrata Rebollo Gonsales no ano de 1939. De acordo com Pennacchi, Bonadei foi um dos que muitas vezes posou e o próprio Pennacchi diz ter posado, assim como os outros.⁵⁶ Pelo que vemos na figura 7, de 1943, feita em grafite e guache sobre papel, Bonadei continuou posando mesmo depois de terem deixado o Palacete, o que indica que as relações entre eles eram mantidas, apesar de não dividirem mais o espaço de trabalho nesta época.

Sobre retratos, Mário de Andrade afirma que os pintores do Palacete Santa Helena começaram a apresentá-los nas exposições quando constavam como membros da Família Artística Paulista e que “se retratavam entre si, a si mesmos e às suas famílias e amigos, num cultivo de perpetuação bem que está se vendo muito pouco proletário. Mas que conquistava, pictoricamente uma genealogia, um pedigree.”⁵⁷ De acordo com Mário de Andrade, estes pintores estavam em busca de ascensão social e se enobreciam ao se retratarem. No que diz respeito ao fato de posarem para retratos, este

⁵² Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

⁵³ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 53.

⁵⁴ Ver anexo 14.

⁵⁵ Cf. LAUDANNA, Mayra. *Raphael Galvez 1907-1998*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 1999, p. 114.

⁵⁶ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 05/03/1971.

⁵⁷ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 162.

argumento pode fazer algum sentido, visto que estes pintores produziram algumas imagens de seus companheiros de ateliê, além de auto-retratos. Contudo, no que se refere a posarem para o retrato do nu, o argumento de Mário não faz tanto sentido se atentarmos para o fato de que, neste período, a maioria das pessoas não se dispunha, por exemplo, a posar nua, desse modo, eles precisavam pagar o modelo ou então posavam uns para os outros.

6. *Retrato de Rebolo* por Clóvis Graciano, 1939, nanquim sobre papel, 33,0 x 29,5 cm, ass. c.i.e., Coleção particular

7. Fulvio Pennacchi
Bonadei posou, 1943, grafite e guache sobre papel, 26,5 x 16 cm

O fato de estes pintores freqüentarem o ateliê coletivo no Santa Helena não quer dizer que eles mantinham um grupo, com propósitos claros e definidos, no que diz respeito a programa e produção artística. Os próprios pintores deixaram claro em entrevista que eles não tinham tal objetivo. Segundo Volpi, não havia grupo nenhum, no sentido que eram os concretistas, que trabalhavam dentro de uma mesma linha. Eram apenas amigos que saíam juntos para pintar no campo.⁵⁸

Zanini afirma, com relação a isso, que “o grupo do Palacete Santa

⁵⁸ Cf. O GLOBO, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1977.

Helena nasceu sem intenção de ser grupo, surgiu espontaneamente.”⁵⁹ De acordo com Rebolo, “o Santa Helena não começou como movimento: foi transformado em movimento pelos intelectuais”⁶⁰, enfatizando, assim, o papel da crítica na interpretação dos fatos. Graciano também afirma que “o grupo Santa Helena não tinha uma tese, era um grupo mais de pintores artesãos, que procuravam reformar a pintura acadêmica, e havia um trânsito de conhecimentos entre todos eles: Volpi, Rebolo, Bonadei, Pennacchi, Rosa e uma porção deles.”⁶¹ Ainda conforme Graciano, os pintores permutavam conhecimentos, técnica, e, segundo ele, acabaram fazendo algo muito importante para a época.

Uma questão importante nos chama a atenção na afirmação do pintor Clóvis Graciano e diz respeito ao fato de os pintores do Palacete Santa Helena desejarem, segundo ele, ainda que não tivessem uma proposição bem delineada, reformular a pintura acadêmica. Isso constitui, portanto, um ponto de convergência entre eles, de acordo com o que afirma o pintor, e podemos dizer que consiste num dos elementos que os permitia estarem vinculados. Quanto a isso, Rebolo reafirma o que Graciano aponta: “éramos meia dúzia de amigos, cujo traço comum era não gostar dos acadêmicos e querer a pintura verdadeira, que não fosse anedótica ou narrativa. A pintura pela pintura.”⁶² Ao que parece, estes pintores queriam estar mais afinados com os modernistas do que com a pintura tradicional feita pelos acadêmicos, ainda que, segundo Gonçalves, fossem considerados “acadêmicos” pelos modernistas e “futuristas” pelos acadêmicos.⁶³ Eles estavam num embate entre o academicismo que ainda vigorava no meio artístico paulista e as experimentações formais da vanguarda, como analisaremos no próximo capítulo.

O fato de estes pintores afirmarem que não compunham um grupo indica que eles não tiveram um planejamento para se transformarem num grupo, não pelo menos no sentido de propor um movimento artístico, mas revela que apenas quiseram estar juntos com a proposta de colaboração de uns com os outros no que diz respeito ao desenvolvimento de seus trabalhos. E ainda que

⁵⁹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

⁶⁰ GONSALES, Rebolo. O Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. In: *Nosso Século – 1930/1945 – A Era de Vargas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 272.

⁶¹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 20/02/1970.

⁶² GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). op. cit., 2002, p. 37.

⁶³ Cf. GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). op. cit., 2002, p. 40.

afirmem não constituírem um grupo, foi a partir de então que passaram a ser conhecidos e reconhecidos, puderam se relacionar entre si e com outros pintores e aperfeiçoarem suas técnicas. A localização do ateliê no Palacete Santa Helena favorecia o encontro destes pintores, pois estava em pleno centro da cidade.

A identificação entre eles ocorria inclusive com relação ao bom ambiente de trabalho, e a respeito disso Pennacchi afirmou em entrevista que quando passou a freqüentar o Palacete Santa Helena se harmonizou com todos, “era gente muito simples e humilde e eu me sentia muito bem no meio deles.”⁶⁴ Bonadei disse que se deu conta sobre a importância que tem um grupo a partir da viagem que fez à Itália em 1930, o que teve uma influência muito grande em sua obra, pois foi nesse tempo que ele aprendeu que o estímulo dos colegas que se tinha em um grupo era essencial e a partir de então passou a “começar uma tela sem medo, com dimensões um pouco maiores.”⁶⁵ A convivência harmônica é o ponto forte para que mantivessem o ateliê coletivo.

A presença de outros pintores no ateliê, além dos nove que ficaram conhecidos como Grupo Santa Helena, a partir de 1941, por referência de Sérgio Milliet, instiga- nos a um questionamento. Interessa-nos saber o porquê de apenas os nove pintores terem sido agrupados⁶⁶ como pintores do Santa Helena, se havia outros participantes das atividades do ateliê. O fato de estes outros pintores terem sido mencionados como freqüentadores do ateliê no Palacete, assíduos ou não, ou então apenas visitantes, como se define o próprio Alfredo Volpi, leva- nos a problematizar o motivo pelo qual não estejam inseridos no chamado Grupo Santa Helena, ainda que convivessem com os mesmos.

Alfredo Volpi, ainda que tenha negado sua participação no ateliê coletivo, foi colocado entre os chamados pintores do Santa Helena, o que nos faz pensar que há algo de semelhante entre ele e os outros pintores do

⁶⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 05/03/1971.

⁶⁵ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 24/02/1970.

⁶⁶ Tem-se o conhecimento de que o crítico Sergio Milliet foi quem nomeou pela primeira vez os pintores do Palacete como Grupo Santa Helena, o que se deu em artigos publicados em 1941 em *O Estado de São Paulo*: MILLIET, Sergio. Rebollo. *O Estado de São Paulo*. Suplemento em Rotogravura, São Paulo, n. 188, agosto de 1941; MILLIET, Sergio. Mário Zanini. *O Estado de São Paulo*. Suplemento em Rotogravura, São Paulo, n. 193, novembro de 1941; O pesquisador Walter Zanini foi quem os denominou como santelenistas, em 1976, no catálogo: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Mário Zanini (1907-1971)*. São Paulo: MAC-USP, 1976.

Palacete colocados nesta condição de grupo. Mais do que freqüentador, visitante ou participante das atividades conjuntas, Volpi se relacionava com os pintores do Santa Helena porque tinham afinidades para além da convivência no ateliê.

Acercaram-se uns dos outros, identificados pela origem social, eram provenientes do núcleo imigrante e, portanto, enfrentavam os mesmos tipos de situações no cotidiano, além de possuírem alguns pontos em comum no que diz respeito à formação como pintores⁶⁷. Eles constituíam um grupo social antes mesmo de serem denominados como um grupo artístico e, por terem a mesma raiz, serem imigrantes e filhos de imigrantes, como o são em sua maioria, é que se identificaram pelo trabalho, pelo aprendizado em artes e ofícios. Por esta razão é que se reuniram, pelas tarefas que boa parte deles desempenhava na pintura de paredes e na decoração residencial, e pela necessidade de intercambiar experiências que fossem significativas para o desenvolvimento das técnicas e aperfeiçoamento de seus trabalhos. Deste modo, teriam assegurado uma melhor afirmação profissional, o que nos faz pensar que este foi um motivo forte que fez com que ficassem juntos dividindo o mesmo ateliê pelo período de cinco anos.

Vale lembrar o que diz Norbert Elias quando afirma que “(...) num mundo onde o poder se distribui com mais igualdade entre os grupos, o grupo tinha para o indivíduo uma função protetora indispensável e inconfundível.”⁶⁸ No entanto, com relação à união dos pintores no Palacete, não houve a intenção por parte deles de organizar um movimento ou um grupo com uma linha de trabalho bem definida e propósitos artísticos delineados, o que houve foi uma identificação que os fez permanecerem juntos. Coube à crítica conglomerá-los como um grupo.

O fato de Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis terem conhecido o trabalho destes pintores na Exposição de Pequenos Quadros, em 1936, e terem se interessado por conhecer mais de perto as atividades e a produção deles no ateliê do Palacete Santa Helena foi o que fez com que desejassem congregá-los na Família Artística Paulista idealizada pelos dois pintores italianos⁶⁹. Neste

⁶⁷ Mais adiante trataremos da formação dos pintores do Palacete Santa Helena.

⁶⁸ ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 141.

⁶⁹ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. op. cit., 1999: “os membros do Grupo do Santa Helena seriam porém descobertos por Paulo Rossi Osir, que costumava visitá-los, tal como Vittorio

caso, a questão de união em grupo de forma objetiva faz mais sentido do que na união no Palacete Santa Helena.

De acordo com Elias, “numa sociedade em que a participação num grupo tinha importância decisiva para a posição e as perspectivas do indivíduo, as pessoas sem grupo tinham menor margem de ascensão social.”⁷⁰ No entanto, quando se trata dos pintores do Palacete Santa Helena, ao que tudo indica, não podemos dizer que este foi um dos fatores que levaram os artistas a se unirem no ateliê coletivo, ainda que com o aprimoramento do trabalho feito com a colaboração de uns com os outros e as relações sociais com diversos pintores teriam maiores chances de inserção profissional.

Gobbis, Arnaldo Barbosa, Joaquim Figueira e outros artistas. Foi praticamente para os revelar que Rossi Osir organizou, em novembro de 1937, a I Exposição da Família Artística Paulista[...].”

⁷⁰ ELIAS, Norbert. op. cit., 1987, p. 162.

1.1 - A São Paulo na década de 1930 pelas propagandas de um imigrante

Fulvio Pennacchi não é o único imigrante italiano que integrou o ateliê coletivo no Palacete Santa Helena a partir de 1935, pois Volpi também o era. É, no entanto, o único que chega ao Brasil já formado como pintor, em 1929, um ano marcado pela crise mundial decorrente da queda da bolsa nova-iorquina e que repercutiu por toda a década de 1930, caracterizada por decisivas transformações econômicas, políticas e sociais.

O pintor italiano, que foi forçado ao exílio por conta da oposição à política fascista local⁷¹ (que promoveu, a partir de 1925, perseguições maciças e que obrigaram numerosos políticos, intelectuais e militares a tomar o caminho do exílio, num total de 10.000 em todo o país)⁷² chegou a São Paulo na metade de 1929 e enfrentou diversas dificuldades, em especial no que concerne à inserção social e econômica, como deixou registrado em seu diário, escrito desde a chegada até 1932.⁷³ Na cidade, realizou algumas atividades para que pudesse se inserir profissionalmente e ter meios de garantir sua sobrevivência financeira num momento de crise econômica. Trabalhou na feitura de cartazes publicitários, arte decorativa e arte funerária.⁷⁴

As imagens publicitárias produzidas pelo pintor italiano nesta década são cartazes que constituem projetos de reclames realizados entre os anos de 1929 e 1932 para propagandas de café, de cigarros, chapéus, bem como para os anúncios de carro e pneu das empresas italianas *Fiat* e *Pirelli*, respectivamente. No final da década, entre os anos de 1938 e 1940, outras imagens encontradas dizem respeito ao momento político da Itália fascista e que repercutiu internacionalmente.

⁷¹ Fulvio Pennacchi, assim como todos os Pennacchis de Garfagnana, região da Toscana, Itália, foram forçados ao exílio. Dois irmãos de Pennacchi já viviam no Brasil: Bruno, no Rio Grande do Sul, e Caetano Giuseppe (Beppe), em Espírito Santo do Pinhal – SP. Cf. PENNACCHI – 100 anos. Curador Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 140.

⁷² Cf. TRENTO, Angelo. *Fascismo Italiano*. São Paulo: Ática, 1986, p. 53.

⁷³ Cf. PENNACCHI – 100 anos. op. cit., 2006, p. 106-115.

⁷⁴ Cf. EDIÇÃO COMEMORATIVA dos quarenta anos de pintura de Fulvio Pennacchi, São Paulo: MASP, 1973, p. 23.

A indústria paulista, que tivera seu início desde o final do século XIX de modo retraído⁷⁵, foi pouco a pouco recebendo incentivo por conta da expansão da manufatura, tendo um vigoroso impulso na década de 1930. Com o declínio do preço do café no mercado internacional gerado pelo *crash* de 1929, além do golpe de Getúlio Vargas, caracterizando a Revolução de 1930, houve uma desarticulação da cafeicultura, que não mais compunha a hegemonia nos negócios do país, decorrendo na decadência de muitos fazendeiros que investiam neste produto, bem como um rearranjo da distribuição do poder e que não mais contemplava as elites regionais como antes, já que o poder estava centralizado na figura do Presidente da República.

Com Vargas no poder, o Brasil entra numa nova era, possível por profundas mudanças na sociedade. Em 1930 foi criado o Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, constituído por um grupo de industriais, e a cidade se transformou na primeira região desenvolvida do país.⁷⁶

Além do afluxo migratório para São Paulo, por conta de questões políticas e econômicas que outros países enfrentavam, como o fascismo italiano, por exemplo, tivemos ainda o afluxo migratório, desencadeado por dois fatores: o êxodo rural crescente, pois a agricultura de café perderia o incentivo por conta da queda de preços, e a vinda para São Paulo de migrantes de outras regiões do país. Em ambos os casos, os trabalhadores vinham em busca de novas oportunidades de trabalho, contribuindo para a expansão da cidade e a mudança de sua fisionomia.

Os cartazes de Pennacchi sugerem uma modernidade da capital paulista não somente pelo conteúdo apresentado nestas imagens, pelas temáticas que compõem a publicidade neste momento, mas pela própria existência deste tipo de material, já que a propaganda nasceu pela necessidade que o comércio, a indústria e as pessoas tinham de divulgar seus trabalhos. Os anúncios indicam, através da representação da cidade, a concepção que o pintor tinha sobre a modernização alavancada pela industrialização crescente a partir do início da década de 1930.

⁷⁵ Cf. SCATIMBURGO, João de. *Os paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 537.

⁷⁶ Cf. SCATIMBURGO, João de. op. cit., 2006, p. 547.

Ao observarmos tais cartazes pudemos notar, que em alguns deles figuravam a palavra Clamor, como vemos nas imagens 9 e 13, e Creação Clamor, tal como consta na imagem 10. Nas imagens 9 e 10, o nome aparece como uma assinatura ou marca da oficina, tal como constavam nos azulejos da Osirarte, enquanto que na imagem 13 esta designação faz parte da própria composição da publicidade. Este nome foi dado ao ateliê informal de reclames (sem registro na Junta Comercial) que Pennacchi montou com Antelo Del Debbio em meados de janeiro de 1932 e ainda que os cartazes sejam de autoria de Pennacchi, estes possuem a assinatura pelo nome do estúdio.

Pela datação das imagens, notamos que Pennacchi já realizava cartazes publicitários antes da data de criação do tal estúdio em sociedade com Del Debbio, bem como continuou a executá-las entre 1938 e 1940, como nos demonstram as imagens 18, 19, 20 e 21. Conforme o diário mantido por Pennacchi, a partir de 1933 o pintor não faz mais menção ao ateliê⁷⁷, o que indica que o mesmo não se consolidou.

“[...] de 26 de dezembro a 6 de fevereiro de 1932

*Em janeiro, pinto paredes para a patroa, e, em meados desse mês, com Del Debbio, monto um ateliê de reclames, e, na segunda quinzena, temos trabalho constante. **Nesses dias, realizei muitos projetos de cartazes publicitários [...].***

7 de março, terça-feira

*[...] O ateliê Clamor não rendeu mais nada. **Realizei muitíssimos projetos, nesses últimos dias,** até dois desenhos para uma casa de moda, mas a dona, ao ouvir o preço de 120 mil réis, só faltou bater na gente. Continuo desenhando, mas só para me exercitar [...].*

27 de abril, quinta-feira

*Trabalhei muito. Cartaz publicitário para a Apogastrina por 250 mil réis. **Outros projetos para cartazes, muitos estudos para composições e alguns quadinhos a óleo [...].**”⁷⁸*

⁷⁷ Cf. PENNACCHI – 100 anos. op. cit., 2006, p. 132.

⁷⁸ FABRIS, Mariarosaria (trad.). Diário de Fulvio Pennacchi, In *PENNACCHI – 100 anos*. Curador Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 114-115, [grifos meus]. Fulvio Pennacchi começa esse diário quando parte de Gênova no dia 14 de junho de 1929 e escreve o que ocorre desde o seu primeiro dia de vida no Brasil, em 5 de julho de 1929, uma sexta-feira.

De acordo com o que afirma Pennacchi em seu diário, muitas dos cartazes publicitários constituem projetos e não necessariamente foram vendidos. Com relação à venda de um trabalho, o pintor se refere, em seus comentários, ao medicamento Apogastrina, cujo setor se utilizava enormemente de propaganda, no entanto, utilizando para isso cada vez mais a fotografia, como afirma Brunelli.⁷⁹

Na busca por trabalho para a sua manutenção, Pennacchi deixava, então, o projeto do desenho do reclame preparado para apresentar para os possíveis anunciantes que manifestassem interesse pela propaganda proposta e quisessem contratar os seus serviços, o que podemos observar tanto pelo que o pintor escreveu em seu diário, como ao analisarmos as imagens por ele produzidas. Por conta disso, nas propagandas de cigarro e café, Pennacchi muitas vezes utiliza não só o nome do ateliê Clamor como “marca” dos produtos, bem como faz uso das dez primeiras letras do alfabeto para nomear, hipoteticamente, os produtos que, porventura, fossem anunciados e que seriam depois substituídos por seus verdadeiros nomes.

Desse modo, Pennacchi produzia os seus cartazes não a partir de elementos sugeridos pelo anunciante do produto, mas imbuído de elementos que eram para ele significativos sobre o produto no contexto em que estava inserido na São Paulo da década de 1930. Realizava, desse modo, com habilidade técnica de um pintor formado em espaço acadêmico, uma obra que não pode ser considerada por Norbert Elias como sendo de artesão, pois, conforme Elias, um artesão trabalha para um cliente conhecido e a criação do produto tem um propósito específico, socialmente determinado. A criação deste produto exige, portanto, que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão de produção artística dado por quem consome arte⁸⁰, o que não ocorre.

Brunelli supõe que a não efetivação de Clamor e a não execução dos projetos publicitários por parte dos possíveis anunciantes que desejavam atender se deve ao fato de a obra de Pennacchi ser considerada “futurista” pelo padrão de gosto da época, os artistas não terem conseguido os clientes que

⁷⁹ Cf. BRUNELLI, Silvana. Diálogo entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, 2007, v. I e II, p. 150.

⁸⁰ Cf. ELIAS, Norbert. op. cit., 1991, p. 47.

almejavam, e quanto a isso ela elenca as propagandas do café, da Fiat e da Pirelli, bem como o preço considerado alto.⁸¹

Os cartazes de Pennacchi se revelam, portanto, como obras de arte e como tal, de acordo com o cartazista francês Jean Carlu, “tem por objetivo essencial provocar uma emoção ou de elevar uma idéia na alma do espectador... Seu papel é o de associar um nome a uma imagem com objetivo de propaganda.”⁸²

Os anúncios 8 (*CAFÉ ABCDEFGHIL*) e 9 (*CaféAbcdefgh*) têm como tema o café e, tanto quanto o produto, em ambas as imagens a cidade possui também o seu lugar de destaque. Na figura 8, a composição é produzida pelos personagens que tomam café num balcão, em primeiro plano, e por prédios em concreto armado, no segundo plano, o que ocupa a maior parte da imagem. O colorido sóbrio dos personagens que estão no estabelecimento comercial contrasta com o cinza dos edifícios e com o escuro do céu, o que dá destaque ao letreiro, escrito em branco no alto da construção, e que faz menção ao café.

As luzes acesas de alguns apartamentos, bem como o céu negro, indicam que é noite. As janelas nas quais as luzes estão apagadas não aparecem nem esboçadas, parecem inexistentes, um artifício para que toda a atenção esteja voltada para o letreiro que está neste plano. Por ser noite, os personagens, homens e mulheres, tanto podem ser trabalhadores que saíram tarde do local onde estão empregados, como podem estar apenas em um momento de descanso no passeio noturno pelo centro da cidade. Se forem trabalhadores, não são operários, visto que trajam roupas sociais, os homens estão de terno, gravata e chapéu e as mulheres de saia ou vestido, bem como de chapéu feminino, costume da época.

O café está, pois, neste sentido, ligado a um momento de relaxamento, seja do trabalho ou do lazer, está presente nos momentos de descontração, nas horas vagas do dia ou da noite. Vinculado a um espaço de sociabilidade, os cafés da região central da cidade são um ponto de encontro de trabalhadores, artistas e intelectuais.

⁸¹ Cf. BRUNELLI, Silvana. op. cit., 2007, p. 156.

⁸² CARLU, Jean apud BRUNELLI, Silvana. op. cit., 2007, p. 156.

Estudo para publicidade de café

década de 30

Guache sobre papel, 16,5 x 12 cm

8. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de café, década de 1930, guache sobre papel, 16,5 x 12,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

Os elementos compositivos da cena são todos simplificados e o segundo plano da imagem, constituído pelo alto conjunto de edifícios, composto por

quatro torres, serve de local de propaganda feita pelos letreiros que percorrem tanto suas paredes, como o alto do telhado. São letras do alfabeto que não formam uma palavra. A comunicação se dá pelo letreiro *CAFÉ ABCDEFGHIL* no alto do prédio, bem como por uma seta ascendente do lado esquerdo que aponta para o letreiro no alto e informa que o café que está sendo anunciado é o mais saboroso. Este recurso de seta indicando para o alto, bem como a tomada da cena, vista de baixo para cima, torna a altura dos prédios muito maiores se observarmos o tamanho das pessoas que estão diante desta construção.

A cidade de São Paulo rapidamente se transformava numa metrópole, a prosperidade do café contribuiu para a industrialização nascente que propiciou o crescimento urbano e a demanda por projetos urbanísticos, desde a segunda década do século XX. De acordo com Amaral, uma grande massa imigratória modificava pouco a pouco a atmosfera da cidade, bem como os seus hábitos e costumes.⁸³

Com a crise de 1929, a prosperidade do café se altera, pois neste momento os preços estão em baixa. A publicidade tem, neste sentido, o propósito de incentivar o consumo do produto e tentar reacender a sua produção. No caso de Pennacchi, ele se utiliza de uma linguagem moderna, vinculando o café com a modernidade da cidade de São Paulo, com o comportamento descontraído de senhores e senhoras que no intervalo de suas atividades se unem para tomar a bebida. O café está, pois, conforme Pennacchi, atrelado à idéia de urbe, de desenvolvimento e modernização do cenário paulistano.

O que se propõe por esta imagem é que o momento do café seja um pretexto para um encontro com amigos, na moderna vida paulistana. No entanto, ao mesmo tempo em que a bebida está atrelada aos cafés do centro da cidade que são, portanto, um espaço de sociabilidade por reunir muita gente, em outros tantos momentos se tem uma multidão solitária, com as personagens envolvidas com os seus propósitos e apressadas com a vida

⁸³ Cf. AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa, org. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 90-91.

agitada que vai tomando conta da cidade, como podemos notar pelas figuras do cartaz 8, abstraídos em sua individualidade com a xícara na boca. Simmel afirma que os problemas mais graves da vida moderna provêm da “reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, de cultura externa e da técnica da vida.”⁸⁴

O processo de industrialização modifica as relações sociais no espaço da cidade. As relações que o trabalhador rural tinha no campo modificam-se quando este vem em busca de trabalho na capital, fato que se deu, inicialmente, por conta de uma industrialização atrelada ao café e que depois foi acentuada quando o mesmo perdeu espaço no mercado internacional. Com a falta de possibilidades na cafeicultura, em decorrência do desprestígio que o produto passou a ter pela crise que assolou o mundo capitalista, a industrialização teve maior investimento para se desenvolver, com o objetivo de alavancar a economia nacional novamente. As pequenas cidades se transformaram, receberam indústrias e os trabalhadores que vieram com ela se aglutinaram no espaço urbano desenvolvendo um tipo de sociabilidade distinto do que se pode estabelecer no meio rural.

*“[...] A técnica da vida metropolitana é inimaginável sem a mais pontual integração de todas as atividades e relações mútuas em um calendário estável e impessoal. [...] Os mesmos fatores que redundaram na exatidão e precisão minuciosa da forma de vida redundaram também em uma estrutura da mais alta impessoalidade; por outro lado promoveram uma subjetividade altamente pessoal. Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé [...]”*⁸⁵

Na figura 9, temos também dois planos bem definidos, o primeiro ocupa o espaço de cima da imagem e o segundo plano ocupa o de baixo, divididos igualmente. No plano superior, temos o céu de um azul intenso e neste céu uma xícara, transformada em avião, sobrevoa a quantidade imensa de prédios.

⁸⁴ Cf. SIMMEL, Georg. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 11.

⁸⁵ SIMMEL, Georg. Op. cit., 1967, p. 15.

9. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de café, década de 1930, guache sobre papel, 16,3 x 12,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

No período em que esta imagem foi produzida por Pennacchi, ainda não tínhamos a VASP, a primeira empresa brasileira de aviação, criada em 1934. No entanto, o pintor italiano dispõe a xícara e o pires fundindo-os sobre o avião e sugere, assim, a modernização da cidade, inserindo em seu céu a imagem de uma das maiores invenções do início do século XX. A xícara voadora contém o café quente que deixa um rastro de fumaça e odor com o qual é composto o letreiro com o nome do produto, *Café Abcdefgh*. No plano inferior, figura uma grande quantidade de prédios que tomam conta do horizonte, altos, em tons terrosos, um ao lado do outro, de modo que não se permite avistar as ruas que perpassam o bloco de concreto composto neste plano.

As imagens da xícara que voa e da imensidão de prédios propõem uma idéia de modernização de São Paulo, uma cidade em franco crescimento,

urbanização e industrialização, mas que neste período não possuía o vasto número de edifícios que Pennacchi sugere. Consiste, portanto, numa cidade imaginária, sem pessoas, nem carros, uma cidade dominada pela construção, pelo concreto, diversa da que consta no anúncio de número 8, em que a figura humana ocupa o primeiro plano. Por esta imagem panorâmica de São Paulo não podemos nos deter na figura humana, na multiplicidade cultural e étnica que passa a existir na cidade com os processos migratórios e imigratórios. A cidade que Pennacchi cria é de uma São Paulo organizada, limpa, uma cidade que está sob controle.

De acordo com Francastel, a imagem, a meio caminho entre o real e o imaginário, é um sistema de compreensão. A imagem é também criação, além de fazer parte do campo da informação; é método, mais que descrição. Ela não é um mero depósito de elementos, mas reflete um esforço da vontade. Os signos figurativos surgem, não para descrever o real, mas como testemunho de sistemas mentais.⁸⁶

Neste sentido, Pennacchi por meio da ausência da figura propõe uma imposição do progresso sobre as pessoas da cidade, o domínio da técnica sobre a massa citadina, pavimentando o espaço urbano e enrijecendo as relações sociais. Nesta imagem o operariado desaparece, os trabalhadores estão ausentes da cidade construída por eles, muito provavelmente localizados na periferia da cidade, onde se aglomeram em bairros inteiros proletários, empurrados pela cidade que eles ajudaram a construir, mas que não os recebe como morador, apenas o seu trabalho é importante, trabalho presente nas edificações, no avião, no cultivo do café.

O cartaz 10 apresenta um projeto publicitário de cigarros, assim como os cartazes 11, 12 e 13. Na imagem de número 10, a composição é constituída por dois planos, no primeiro figura um casal de fumantes e no segundo o alto edifício seguido de outros. O homem e a mulher do primeiro plano estão elegantemente trajados, ela de vestido *manteau* e chapéu feminino combinando com o tom da lapela de seu traje, e ele de terno, gravata borboleta e cartola, ambos fumam. A cor do céu vai de uma tonalidade de azul escuro até o preto, espaço em que se configura também o conjunto de prédios, nos quais podemos observar que as luzes de alguns apartamentos do lado direito estão

⁸⁶ Cf. FRANCASTEL, Pierre. op. cit., 1983, p. 99.

acesas enquanto que a maioria restante está apagada, elemento que juntamente com a cor do céu nos permite concluir que é noite.

PENNACCHI

Estudo para cartaz publicitário, década de 30, guache sobre papel. Coleção Instituto Moreira Salles

10. Fulvio Pennacchi

Estudo para cartaz publicitário, década de 1930, guache sobre papel, 8,8 x 13,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

A tomada da cena é feita de baixo para cima e na diagonal, efeito que dá a impressão de serem os edifícios bem mais altos do que seriam se fossem vistos frontalmente. No canto direito um letreiro luminoso está disposto vindo de cima do edifício até o chão, como se projetasse por meio da luz o nome do produto anunciado, *CIGAROS ABCDEFG* em letras grandes e brilhantes que se destacam no breu. Este feixe luminoso encontra no chão a figura de um carro apenas esboçado na escuridão, o que nos permite perceber apenas o seu contorno. O carro está diante da porta do alto edifício, do lado direito do cartaz e atrás do elegante casal. O homem tem os olhos perdidos na linha do horizonte, está absorto no prazer de fumar, enquanto a mulher observa, atenta, o letreiro luminoso da publicidade, já com o seu cigarro na boca. O edifício imponente parece também aludir à imagem de um forte com seu farol.

Originalmente eixo de orientação das navegações, o farol pode ter sido uma das fontes de inspiração de Pennacchi para a composição da imagem em questão, cujo letreiro luminoso parece adquirir os contornos de um elemento “norteador do consumo”: o feixe de luz, rasgando o breu, chama para si toda a atenção dos transeuntes.

Esta imagem remete a elementos, como o carro, o letreiro luminoso e o cigarro como componentes da vida urbana, símbolos de modernidade e elegância, de gostos refinados, elementos que são usados ainda em outros cartazes feitos por Pennacchi. Além disso, sugere a emancipação feminina e a igualdade com os homens no que diz respeito ao direito de fumar e de fumar em público. No caso de Pennacchi, seu cartaz se valia de imagem publicitária que tirava partido do bom gosto e independência de atitudes por parte de homens e mulheres, colaborando para o crescimento e desenvolvimento da indústria e do mercado de tabaco, produto que sempre representou importância para a economia do país, desde o período colonial.

Tanto este cartaz 10 como o de número 11 propõem uma idéia parecida quanto a relacionar o cigarro com um comportamento de atitude do homem e da mulher modernos. No anúncio 11, o *layout* da cena é disposto em formato redondo e não quadrado, espaço de cor cinza em que estão colocadas três figuras, um homem e uma mulher em primeiro plano e mais uma figura no segundo plano, a qual não conseguimos identificar se a mesma se trata de um homem ou de uma mulher. O que parece é que seja uma mulher masculinizada, pois, ainda que a figura tenha uma echarpe vermelha, o que a caracterizaria como mulher, ela usa um chapéu característico masculino, além de possuir o cabelo curto encoberto pelo chapéu.

Este seria, pois, um possível recurso utilizado por Pennacchi para abordar a questão da emancipação feminina, a não diferenciação entre homem e mulher, a aproximação dos gêneros com relação à igualdade de direitos, inclusive no que diz respeito ao consumo de cigarro, apelação publicitária para fomentar a indústria do tabaco.

Estudo para publicidade de cigarros

década de 30

Guache sobre papel, Ø 10 cm

11. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de cigarros, década de 1930, guache sobre papel, 10 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

Sobre a emancipação feminina e a masculinização da mulher, temáticas sugeridas pela vestimenta da personagem do anúncio de Pennacchi, Gilda de

Mello e Souza ressalta que as roupas e adereços masculinos agregam uma suposta qualidade de superioridade à mulher, a qual, por vezes, lança mão das vestes masculinas para se sentir integrada e pertencente ao ambiente profissional, por exemplo.

“Lançando-se no áspero mundo dos homens, a mulher viu-se dilacerada entre dois pólos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens inversas de valores. Para viver dentro da profissão adaptou-se à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característica de seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo.”⁸⁷

Podemos notar que na imagem de Pennacchi, as três figuras portam roupas de cores escuras, sem muitos detalhes e acessórios extravagantes, apenas a echarpe vermelha e o chapéu da figura do segundo plano é que chamam a atenção do observador e colocam em dúvida se a mesma se trata de um homem ou uma mulher. O que corrobora para questionarmos a feminilidade/masculinidade da personagem não diz respeito somente aos acessórios, mas também ao formato quadrado dos rostos das três figuras, a inexistência de curvas características da feminilidade e de uma face mais delicada, com traços mais arredondados.

Os três personagens, trajados sobriamente, fumam, o homem, de frente para o observador, e a figura de trás, virada de lado, estão com o cigarro na boca, enquanto que a mulher, do lado direito e virada também de lado, está segurando-o entre os dedos. Da fumaça dos três cigarros acesos se constrói a palavra *Cigaros* logo acima da figura do segundo plano. Há uma identificação entre a imagem do homem com a figura atrás dele, pois ambos estão com o cigarro na boca; ao mesmo tempo há uma identificação da mulher com a figura do segundo plano, estando as duas viradas de lado.

⁸⁷ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996, p. 106.

Esta associação de perfis nos permite pensar que há uma proximidade da figura do segundo plano tanto com o elemento masculino, que neste caso é ter o cigarro na boca em público, quanto com a figura feminina, que é aqui o fato de estar virada de lado no cartaz. Seria, então, a figura que sintetiza uma visão da mulher moderna que está se masculinizando, na visão de Pennacchi, e ao mesmo tempo se equiparando com o homem em comportamentos e atitudes. Ao que parece, o olhar desviante das mulheres sinaliza certo recato, em detrimento do modo como o homem é representado (olhar esnobe, que encara o espectador do anúncio). A “assimetria entre os gêneros” pode ser percebida nessas posturas aparentemente “espontâneas”. Esta representação de figuras, que olham cada uma para um lado, também configura uma solidão dos personagens, cada qual no seu universo, distraídos e solitários na cidade moderna, ligados apenas pelo produto que consomem, representada na imagem da fumaça que os congrega.

Pennacchi constrói esta imagem de maneira distinta das outras imagens que apresenta, em especial no que diz respeito à organização do espaço. Neste cartaz o pintor utiliza o formato redondo e as figuras que se superpõem em planos. De acordo com Campos, a construção de novos modos de representação pictórica do espaço, e a conseqüente substituição dos modos antigos, ocorre em função das interpretações psicológico-espaciais da natureza. Para Campos, o critério é não perder de vista jamais o fundamental paralelismo que envolve a sensibilidade plástica e as tendências estruturantes do fazer social. Ainda, conforme o autor:

“A cada período, através da estruturação geométrica do espaço, os esquemas e as categorias de pensamento, os graus basilares do conhecimento, que caracterizariam a vida social numa época determinada, encontrariam sua expressão. Na confecção geométrica da obra, cada civilização inseriria, por outro lado, todo um material narrativo, alegórico e histórico, inspirado pelos ideais e hábitos próprios aos homens do tempo, e mais freqüentemente organizado, ao que parece, segundo a sintaxe do discurso mítico.”⁸⁸

⁸⁸ CAMPOS, Jorge Lúcio de. Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 62.

A imagem de número 12, *CIGAROS CLAMOR*, remete ao nome do negócio de propagandas que Pennacchi teve com Del Debbio na década de 1930. Neste anúncio 12 temos uma figura central, um homem de bigode, terno, gravata borboleta e cartola, e ao seu lado, e em perspectiva, vemos vários outros homens, não tão elegantes quanto o que está em primeiro plano, mas todos usando chapéu e com o cigarro na boca. As figuras mais à frente são nítidas, apesar de simplificadas, e as que vão se distanciando do primeiro plano tornam-se apenas sugestões de perfis que, repetidas, vão ficando esmaecidas à medida que dirigimos o olhar do primeiro para o segundo plano, até o fundo da imagem, o que dá uma noção de continuidade infinita de figuras em ambos os lados do personagem central.

12. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de cigarros, década de 1930, guache sobre papel, 9,6 x 13,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

Este bloco humano mais parece um batalhão de fumantes, sugerindo um comportamento unânime aos homens desta sociedade, uma massa sem identidade e que apresenta uma conduta coletiva moderna imposta pela

publicidade. Acima desta legião de fumantes se coloca a marca do cigarro, *CIGAROS CLAMOR*, o que sugere que esta seja a marca que está na mente de todos os fumantes, indistintamente.

Há entre este conjunto de homens uma diferença, eles se vestem de modo distinto. O personagem do centro da cena se sobressai, está de terno e gravata e tem a fisionomia bem nítida. Tanto ele como os homens que se enfileiram do lado esquerdo do personagem central estão virados para frente, enquanto que os que estão do lado direito se colocam de perfil. Dá para perceber por esta disposição que os que estão do lado direito não usam terno e gravata, mas estão vestidos com camisa simples e chapéu, já os que estão do lado esquerdo, dispostos um atrás do outro, ainda que estejam numa posição que impossibilita vermos ao certo se vestem terno, pela cor sóbria e escura que observamos nas camisas destes, pode-se dizer que também estão de terno, pois, se seguirmos a linha do ombro do personagem do meio que está de paletó, notamos que os que estão em sua retaguarda possuem o mesmo aspecto formal. Os chapéus também são distintos, os homens à direita mais parecem usar um boné de operário, enquanto que a figura central e aqueles que estão à esquerda utilizam outro modelo.

Os quatro primeiros personagens, tanto o que está de frente, quanto os dois que estão à direita e o que se encontra à esquerda (logo atrás do personagem central), em alguns aspectos, diferenciam-se ainda dos demais, os que estão ao fundo. As evidências disto são: os dois primeiros que estão à direita possuem bigode do mesmo modo que a figura central, já o que está atrás deste personagem do meio tem, assim como ele, olhos grandes e nítidos e é o único dos personagens que encara o observador. Os caracteres comuns entre estes personagens os aproximam e os colocam numa condição diferenciada com relação aos demais. Estes homens são aqueles que estão no comando da produção em série de artigos de consumo, enquanto que os demais são os comandados, os trabalhadores que ao mesmo tempo fabricam tais produtos e os consomem, assim como seus patrões.

A diferenciação de vestimentas nos remete à condição de classe social dos dois conjuntos de homens: de um lado os operários, os empregados das fábricas, e do outro, que são os quatro primeiros da imagem, os patrões, os donos dos meios de produção. A propaganda sugere uma igualdade entre os

homens de diferentes níveis sociais e isto se dá pelo cigarro que consomem. A figura central funciona como um modelo a ser seguido, o espelho para todos os outros homens, induzindo um padrão de comportamento na sociedade moderna. Tanto os patrões como os trabalhadores das fábricas, cada vez mais presentes e desenvolvidas, podem sentir o prazer de fumar um cigarro *Clamor*, o cigarro acessível a todos e que proporciona status a quem o consome. Há, portanto, na cidade moderna, a criação de necessidades que fomentam a indústria a dar origem a novos produtos de consumo.

O cartaz de número 13 consiste num projeto publicitário para chapéus, no entanto, o cigarro está também presente na composição da imagem. *STYLE, O CHAPÉU DOS ELEGANTES* é o *slogan* do anúncio. A palavra em inglês sugere a existência entre nós de uma cultura estrangeira, da indústria que se insere no Brasil com a vinda dos maquinários necessários para a instalação das fábricas.

A imagem é composta por dois homens, dispostos de perfil, e mais parecem manequins posando para o pintor. No primeiro plano temos o letreiro de cor branca, que contrasta com o fundo preto, e no segundo plano temos as duas figuras viradas para lados opostos para que fosse possível visualizar o modelo do chapéu de ambos os lados. A figura mais de trás está vestida de camisa branca e terno preto, em cujo paletó escuro se destacam as letras brancas da palavra *style* e que compõe o *slogan* juntamente com as palavras escritas no primeiro plano do anúncio. Esta figura usa, também, uma lente de aumento, um monóculo, sugerindo que se trata, portanto, de um homem letrado. O chapéu, bem como o cigarro, são os elementos que estão atrelados à elegância e sofisticação, mercadorias que alimentam a produção industrial. A modernização está presente também na instituição da moda, de hábitos de consumo da vida moderna da capital em crescimento que acabam por homogeneizar a aparência e o comportamento das pessoas.

13. Fulvio Pennacchi

Estudo para cartaz publicitário, década de 1930, guache sobre papel, 12,0 x 6,8 cm Coleção Instituto Moreira Salles

As figuras 14, 15 e 16 são anúncios relacionados à indústria automobilística, tanto o carro como o pneu, e se tratam de propagandas para as empresas *Fiat* e *Pirelli*, respectivamente, sugerindo a inserção do produto italiano no mercado brasileiro. O carro constituía um artigo que tínhamos que importar neste período, já que a indústria automobilística em São Paulo só chegou à década de 1950, tendo seu início antes disso apenas no que se refere à fabricação de autopeças. A *Ford Motors Company* e a *General Motors* estavam no Brasil desde 1919 e 1925, respectivamente. No entanto, o funcionamento de ambas se dava como montadoras de veículos importados. Não havia até 1950 uma fábrica de carro nacional, muito por conta da guerra que contribuiu para o atraso da implantação da indústria automobilística aqui. Isso, por outro lado, deu a Getúlio Vargas a oportunidade de instalar uma indústria siderúrgica em Volta Redonda, Rio de Janeiro, já que necessitaríamos de aço para a produção de automóveis.⁸⁹

O formato do anúncio de número 14 lembra a parte frontal de um “santuário”. Este cartaz tem como *slogan* para o anúncio: *FIAT, O PODEROSO CAMINHÃO A OLEO CRÚ*, como escrito no cartaz em preto. A palavra *FIAT* vem acima do caminhão, e o restante do *slogan* é colocado no primeiro plano, lugar ocupado também pelo enorme veículo de carga e que nesta imagem transporta grandes sacos. Neste plano avistamos ainda duas figuras, uma ao volante e a outra atrás do caminhão, mais precisamente em sua sombra. Estes personagens, no entanto, estão apenas esboçados, não apresentam detalhe algum, não possuem feições, são apenas perfis de trabalhadores que, em busca de uma ocupação na cidade grande, se integram como operários nas indústrias, alavancadas nesta época pela política de incentivo de Getúlio Vargas. De acordo com Morse, o índice de aumento de oportunidades para emprego industrial na área de São Paulo parece ter acompanhado mais ou menos o índice de crescimento do conjunto da população.⁹⁰

⁸⁹ Cf. SCATIMBURGO, João de. op. cit., 2006, p. 585.

⁹⁰ Cf. MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p. 393.

14. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade Fiat, década de 1930, guache sobre papel, 8,0 x 10,5 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

Esses homens compõem o proletariado que surge com a industrialização, o qual é constituído pelo trabalhador emigrado para a grande cidade e que bem cedo, conforme Touraine, sentiu-se parte da sociedade nacional em transição e apto a consumir os seus produtos; isso o tornou mais sensível à atração do nacionalismo que à da solidariedade de classe. Touraine chama a atenção para o fato de que “o que atraía este trabalhador para a cidade não era tanto a perspectiva de treinamento profissional ou de identificação definitiva com uma só profissão ou classe, mas as vagas perspectivas do meio urbano, exemplificadas no tipo de vida das classes médias e altas.”⁹¹

Nesta década, os trabalhadores passaram a ser respaldados pelos sindicatos de classe que o então Presidente da República em caráter provisório, mas com plenos poderes, passa a reconhecer oficialmente. Estes sindicatos, aos quais o trabalhador recorre desempenham, de acordo com

⁹¹ Cf. TOURAINE, Alan apud MORSE, Richard M. op. cit., 1970, p. 394.

Touraine, mais o papel de autoridade governamental que fornece suporte para amenizar a opressão do que como mediador nos propósitos de mudanças sócio-políticas, criado pelos seus próprios membros.

Neste cartaz de Pennacchi, o trabalhador aparece como coadjuvante no cenário moderno, as atenções estão voltadas para o robusto veículo, movido a óleo cru ou óleo bruto, muito usado como combustível e proveniente da refinação do petróleo. O homem, disposto ao lado direito, parece ter sido incluído à imagem apenas para que fosse possível ao *target* da campanha a mensuração do tamanho do veículo. O homem praticamente desaparece ante a magnitude do caminhão.

Já no segundo plano, temos o céu azul claro e um conjunto de prédios colocados no canto direito da tela, um amontoado de concreto, no qual não se distingue janelas e nenhum outro pormenor, podemos ver apenas uma massa cinzenta. As cores predominantes dos elementos compositivos do anúncio variam em tons terrosos e de ocre, contrastando com o azul que neste cenário caracteriza o céu, no qual consta o nome do fabricante do automóvel italiano, o lugar mais ao alto do cartaz.

O caminhão surge na obra de Pennacchi como o objeto por excelência do modernismo que ainda não estava ao alcance da indústria brasileira na década de 1930, mas que compunha o imaginário dos diversos estratos sociais como um produto almejado.

Nas figuras 15 e 16 temos projetos publicitários para pneumáticos, os *PNEUS PIRELLI*. Tanto em uma como na outra, o pneu não aparece compondo a roda de algum veículo, o automóvel nem mesmo aparece nestes cartazes, mas as figuras humanas é que fazem parte da composição como personagens centrais ao lado dos pneus. No anúncio 15 o pneu está nas mãos de um trabalhador que mais parece um piloto profissional de carro, dada a sua maneira de se vestir.

15. Fulvio Pennacchi
Estudo para publicidade de Pirelli, 1931, Coleção Instituto Moreira Salles

Este piloto ocupa toda a extensão do anúncio, cuja sombra está projetada em preto no fundo do cartaz. A inscrição, grafada em letras claras, contrasta com o fundo em vermelho vivo e está disposto no alto do cartaz e do lado direito do mesmo. O piloto manuseia o pneu branco da *Pirelli* e a sua marca está inscrita na própria borracha como se estivesse em alto relevo, assim como as ranhuras do pneu. Pennacchi relaciona a figura humana com a industrialização e seus produtos, aproxima-o da modernização, colocando-o como parte importante neste processo, como aquele que é o responsável por “girar a roda do capitalismo”. O pintor apresenta o piloto como alguém dinâmico, profissional, como sugere sua vestimenta, e que, portanto, reconhece um bom pneu. Este piloto ao escolher o pneu Pirelli para o seu carro legitima a marca.

Na imagem 16, assim como na de número 15, o automobilista também está presente como elemento compositivo ao invés do automóvel, no entanto,

diferentemente da imagem 15, o pintor o coloca em cima do pneu que contém a marca do mesmo, além das marcas das ranhuras. O letreiro *PNEUS PIRELLI* aparece do lado direito escrito em vermelho e contrasta com o fundo escuro. Do alto do pneu, o automobilista segura a bandeira do Brasil, o que sugere a parceria entre a Itália e o nosso país, indústria estrangeira em solo nacional. O pneu é muito maior que a figura humana, caracterizada como um piloto tanto quanto na imagem anterior, configuração pela qual Pennacchi propõe certo domínio do produto sobre o homem, que se torna assim tão pequeno ao seu lado. A técnica se sobrepõe ao humano, ainda que este seja, nestas imagens propostas por Pennacchi, elemento participante fundamental do processo de desenvolvimento industrial por ocupar a posição de trabalhador especializado e que consome o produto fabricado.

16. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de Pirelli, 1931, guache sobre papel, 13,4 x 7,5 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

A concepção de Pennacchi nestas imagens sugere um trabalhador ativo e participativo como aquele que consome o produto fabricado conscientemente, o que é atribuído à construção do personagem como central nas imagens. Esta idéia tem mais ênfase no anúncio 15, em que o trabalhador aparece em tamanho maior do que aquele que consta no cartaz 16. O trabalhador da imagem 15 possui ainda feições mais nítidas, se comparado ao da figura 16, e é dotado de atitude, pois manuseia o produto com vigor, e desta forma, insere-se no mundo moderno como um trabalhador que não perdeu a identidade por não se confundir com o produto. Já na imagem 16, o trabalhador tem as feições mais difusas, indício de perda da identidade, além disso, aparenta ser passivo, o que é sugerido pelo fato de o produto ser bem maior que a figura humana, o que transmite a sensação de que o mesmo irá engoli-lo, pois o pneu envolve o trabalhador com o seu tamanho bem maior, como se o dominasse. Deste modo, nesta imagem 16, o trabalhador denota não ter tanta atitude quanto o que consta no anúncio 15, ao contrário, parece se reconhecer apenas como mão-de-obra na produção dos pneus Pirelli, além de ser um consumidor passivo.

Na publicidade de número 17, *AÇOUGUE BOI DE OURO*, Pennacchi propõe a modernização da cidade com a urbanização crescente e a verticalidade de São Paulo, como sugere em outros anúncios. Para isso, o pintor lança mão de uma arquitetura moderna nas edificações ao fundo do cartaz, no qual vários arranha-céus dominam o horizonte da cidade imaginária de Pennacchi. Diante deste bloco de concreto, um vigoroso boi compõe a cena da cidade, no entanto, na imagem notamos a justaposição e não a integração da imagem do boi à dos edifícios, parecendo haver entre ambas certo “estranhamento”, típico do processo de modernização brasileiro.

Esta imagem consiste no anúncio do açougue que Fulvio Pennacchi possuía em sociedade com o irmão Beppe.⁹² Pennacchi traz do campo para a cidade a força e a robustez de um boi que se apresenta sadio e que, portanto, oferece um bom produto para os seus consumidores na capital paulista, mais especificamente na Rua Bela Cintra, 83. A cena, produzida em 1933, está

⁹² Cf. FABRIS, Mariarosaria (trad.). op. cit., 2006, p. 114: De acordo com o que Pennacchi escreve em seu diário, em setembro de 1931, ele aluga o açougue na Rua Bela Cintra, 83 e em outubro ele e o irmão Beppe se mudam para o local, onde possuem um quarto limpo e arejado, como escreve o pintor em suas anotações cotidianas.

disposta num losango, que remete ao mesmo quadrilátero que compõe a bandeira do Brasil, também presente neste cenário criado por Pennacchi, a bandeira está no cume do mais alto edifício. Neste momento há a sugestão de que o pintor italiano, após ter enfrentado as primeiras dificuldades⁹³ de inserção no mercado de trabalho brasileiro por sua condição imigrante recém-chegado num período de crise econômica e política, está agora um pouco mais ambientado na nova pátria. Todavia, Pennacchi não estava completamente inserido, continuava a enfrentar uma dupla marginalização, o que se dava tanto pela condição imigrante, como pelo fato de ser proprietário de um açougue, local, tradicionalmente, pouco valorizado.

17. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade, Açougue do Boi de Ouro, 1933, guache sobre papel, 17 x 20 cm, Coleção Instituto Moreira Salles

Estas imagens produzidas por Pennacchi na primeira metade da década de 1930, ainda que não tivessem tido o êxito que o pintor esperava no que diz respeito à sua comercialização, compõem juntas a imagem de uma São Paulo em transformação, devido aos acontecimentos políticos e econômicos, e que

⁹³ Sobre as dificuldades enfrentadas nos primeiros anos em que Pennacchi chegou ao Brasil, consultar as anotações feitas por ele em seu diário e que foram traduzidas por Mariarosaria Fabris e publicadas em *PENNACCHI – 100 anos*. Curador Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 106-115.

foi acompanhada por um recém-chegado imigrante exilado em busca de trabalho e de inserção social.

Utilizando formas simplificadas e que muitas vezes se assemelham à esculturas, Pennacchi utiliza uma paleta de poucas cores e poucos detalhes para produzir estes cartazes publicitários que são significativos não somente pelo fato de abordarem a modernização da cidade, como sugere Pennacchi, mas a própria existência deste tipo de material iconográfico aponta para a modernização de São Paulo, advinda tanto da industrialização como da urbanização que como vimos estão intimamente ligadas. Até 1930 houve um início de industrialização decorrente da economia do café e que se desenvolveu enormemente após a decadência deste produto, pois era necessário impulsionar a economia. Houve também uma urbanização crescente ligada ao café e que teve um aumento ainda maior em virtude da industrialização na era Vargas. As propagandas, neste sentido, estavam atreladas ao projeto de industrialização como meio de comunicação para divulgação de seus produtos.

O pintor imigrante, que chegou a São Paulo em plena transformação da sociedade local, desenvolveu atividades nas artes aplicadas, oferecendo seus serviços de pintura ao longo de sua carreira. Foi um profissional empreendedor, pois precisava se inserir econômica e socialmente e buscava oportunidades neste sentido. Além da atividade como pintor, em 1931, alugou um açougue em sociedade com o irmão Beppe, que viera do interior para a capital. À parte disto, Pennacchi continuou procurando trabalho em outros lugares e realizando atividades como pintor para ganhar dinheiro. Resolveu montar o ateliê Clamor em janeiro de 1932 para produzir cartazes publicitários juntamente com Del Debbio, o qual durou pouco tempo, conforme apontamentos em seu diário. Por conta dos constantes desentendimentos entre Pennacchi e o irmão Beppe, o pintor consegue então pagar, com o dinheiro ganho com os trabalhos em pinturas, a parte de seu irmão no açougue e administrar o estabelecimento comercial sozinho, momento em que se encontra mais aclimatado, passadas as maiores dificuldades dos primeiros anos.

Por meio da análise do conteúdo de seu diário, é possível notar que Pennacchi sempre procurou estar próximo de seus compatriotas, pela

dificuldade que teve em se adaptar no novo país, pela busca incessante por trabalho. Em seu diário, percebe-se a ligação íntima que tinha com os italianos de lá e daqui e de sua forte relação com a mãe a quem escrevia inúmeras cartas, as quais ele numerava. Nestas cartas ele relatava o seu dia-a-dia na capital paulista.

Além dos reclames que Pennacchi produziu nos primeiros anos da década de 1930 sobre produtos como o café, o cigarro, o chapéu, o carro *Fiat* e os pneus *Pirelli*, além do estudo para publicidade para o *Açougue do Boi de Ouro*, foi encontrado um conjunto de quatro obras da segunda metade de 1930, particularmente final da década, em que Pennacchi se remete ao conteúdo fascista por meio de cartazes produzidos nos anos de 1938 e 1940, partido ao qual se filiou ainda na primeira metade da década, em janeiro de 1930.

Pelo fato de ter vindo ao Brasil por conta da oposição à política fascista italiana, pressupõe-se que a sua filiação ao Partido Fascista de São Paulo, como pensa Chiarelli, pode ser entendida pela necessidade de se integrar à cidade⁹⁴. Ainda que pareça contraditório o fato de o pintor se filiar ao partido fascista, já que ele teve que se deslocar de sua pátria para o Brasil, justamente por conta da perseguição que tanto ele como sua família sofreram pelo regime, parece razoável a explicação de Chiarelli, se pensarmos que Pennacchi, após este episódio na Itália, não quisesse ser novamente perseguido e hostilizado numa terra que ele mal acabara de conhecer. O trecho abaixo revela que a situação que o fez sair da Itália, e que se referia às questões políticas, lhe causava desconforto.

*“[...] 7 de julho [de 1929], domingo
Hoje fiquei mais tranqüilo. Aquela bendita saudade me deixou um pouco, porém **sinto que a preocupação pelo futuro ainda me corrói** e não estou à vontade nessa vida demasiado movimentada e superficial. Hoje estive com Pia, Assunta e Amedeo, comi na casa deles na companhia de Mario e Marino e realmente fiquei mais tranqüilo, me senti mais perto de minha casa, de meus entes queridos. **Foram todos muito cordiais comigo, exceto o vulgaríssimo Trombetti, um bolonhês que me acolheu com evocações de fatos políticos passados e***

⁹⁴ Cf. PENNACCHI – 100 anos. op. cit., 2006, p. 17.

*inoportunos. Escrevi para casa e para Beppe [seu irmão], e para os amigos.[...]*⁹⁵

Pelas anotações que fazia diariamente em seu *quaderno*, é possível perceber que, num primeiro momento aqui em São Paulo, sentia-se solitário e desamparado, por isso aproximou-se de seus conterrâneos, pois na companhia deles a saudade da Itália diminuía. Além disso, era necessário se integrar não somente por conta da solidão, mas, principalmente, porque necessitava relacionar-se para que assim conseguisse encontrar trabalho, uma das causas que o aproximou do Partido Fascista de São Paulo, como podemos notar pelo trecho abaixo:

*“[...] 10, 11, 12, 13, 14 de janeiro [de 1930]
Dias à toa. **Não desenho, nem busco ao menos me ocupar com algo, pois me parece quase impossível.** Mario cansou das medalhas de Prestes, porque até hoje, depois de três meses de trabalho, não conseguiu realizar nada. Propõe irmos ao interior vender cópias em gesso dourado de medalha de Júlio Prestes, de uma do Duce e uma do Príncipe. Antelo [Del Debbio] aceita fazê-las. [...] Na segunda-feira, dia 13, recebo de Antelo mais 120 mil réis. **Hoje, terça-feira, vou à sede do Partido Fascista de São Paulo e, apresentando os documentos, solicito minha filiação. Hoje à noite, conheço o Sr. Cimieri que me promete fazer o possível para me conseguir trabalho.** [...]”*⁹⁶

Os primeiros anos que viveu no Brasil não foram nada fáceis e Pennacchi estava constantemente em busca de trabalho para sobreviver neste momento que, para ele, era duplamente difícil: primeiro pela sua condição de imigrante, mas não somente isto, ele era um imigrante que teve que deixar o seu país por ter sido perseguido pelo fascismo (o fato de ter neste momento dois irmãos já vivendo no Brasil, pode ter sido o motivo da escolha do país como lugar para se viver após deixar a Itália). Depois, porque, estando neste momento num país sob o governo de Getúlio Vargas, o qual tinha simpatia pelo

⁹⁵ FABRIS, Mariarosaria (trad.). op. cit., 2006, p. 107, [grifos meus]. Esta anotação foi feita dois dias depois de Pennacchi chegar ao Brasil; ele partiu de Gênova em 14 de junho de 1929.

⁹⁶ FABRIS, Mariarosaria (trad.). op. cit., 2006, p. 111, [grifos meus].

regime fascista, e tendo que sobreviver de seu trabalho, Pennacchi não poderia manifestar as suas reais convicções políticas, ao contrário, deveria aliar-se às forças políticas vigentes, ainda mais se disso dependesse o seu sustento.

*“[...] 1º, 2, 3, 4 de março [de 1930]
Não faço nada. Eleições políticas federais no Brasil.
Calma completa. No dia 2, domingo, Carnaval brasileiro.
Vejo o corso na Avenida Paulista. **Na segunda-feira, vou à sede do Partido Fascista e consigo carta para o Dr. Fontanella para obter trabalho.** Procuro Del Debbio.
Hoje, dia 4 (Carnaval), como na casa de Amedeo com meu irmão. Passamos um dia agradável juntos. [...]”⁹⁷*

Desse modo, filiar-se ao Partido Fascista de São Paulo foi um meio que Pennacchi encontrou de, possivelmente, se inserir no contexto local e manter relações profissionais que lhe rendessem indicação para algum trabalho e, eventualmente, alguma relação de amizade. Ainda assim, a inserção do pintor na cidade foi bastante difícil, conforme ele anota em seu diário.

*“[...] de 28 de dezembro a 20 de janeiro de 1931
Ano novo, vida nova? É ainda o velho e **não vislumbro nenhum clarão, nem novo, nem melhor.** Odeio-me. Sinto-me tão fraco que gostaria de desertar de mim mesmo. Não daria um tostão por minha cabeça de tão desprovido de memória que eu ando. Antelo iniciou uma infinidade de negociações. Por mais que diga, até agora, só promessas. **Eu executo alguns desenhos e, às vezes, algumas aquarelas para Antelo. Estou tentando na Gazeta, como desenhista, mas não há vagas. Na sede do Partido Fascista, o Capitão pouco se ocupa comigo e me olha como se eu fosse um pobre coitado.** [...] No dia 28 de dezembro, recebi de Aspasio um vale de 50 mil réis. Virginia parece alimentar ainda uma chama viva de amor; eu a amo muito, mas não concebo a possibilidade de viver no Brasil. Nasci para ser um ermitão e não um homem de negócios. [...]”⁹⁸*

⁹⁷ FABRIS, Mariarosaria (trad.). op. cit., 2006, p. 111, [grifos meus].

⁹⁸ FABRIS, Mariarosaria (trad.). op. cit., 2006, p. 113, [grifos meus].

Os primeiros anos da década de 1930 foram bastante difíceis para Fulvio Pennacchi, pois, além de sua trajetória como expatriado político, outros fatos ainda agravaram a sua difícil situação: a crise de 1929 que afetou a economia mundial, agravada pelas revoluções de 1930 e 1932. Ademais, com a instauração do Estado Novo, em 1937, foi outorgada a nova Constituição Brasileira que ampliou a centralização política que estabelecia um Estado autoritário e a supressão da autonomia dos Estados, o que dava ao Brasil uma característica de Estado unitário. O período do Estado Novo (1937-1945), segundo Roney Cytrynowicz, foi marcado pelo preconceito que diz respeito à história da política e da ideologia do regime de Getúlio Vargas e das políticas imigratórias, além, da história do anti-semitismo, dos regimes ditatoriais no período e da história dos refugiados da Europa tentando encontrar um porto seguro no Brasil.⁹⁹

Foram várias as restrições legais impostas pelo Estado Novo com relação aos imigrantes, de acordo com Cytrynowicz, como falar em público, ensinar e publicar em línguas estrangeiras, o que compunham um processo de nacionalização, legal e ideológico, que forçou a mudança de diretoria e de nome de várias entidades dos grupos considerados estrangeiros (especialmente de imigrantes e nacionais italianos, alemães e japoneses), os quais eram submetidos aos mesmos constrangimentos e proibições que outros grupos imigrantes.¹⁰⁰

Podemos pensar que estas restrições favoreciam a participação de imigrantes no partido fascista brasileiro, pois assim evitariam serem perseguidos pelo governo. Pennacchi que já havia se filiado ao partido desde o início dos anos 1930, na segunda metade da década produziu cartazes para a *Casa del Fascio* de São Paulo. A consolidação do regime fascista contou com o uso dos meios de comunicação de massa, como as propagandas, com o intuito de deter o controle da opinião pública. De acordo com Pereira, em qualquer regime, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o

⁹⁹ Cf. CYTRYNOWICZ, Roney. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2002, v. 22, nº 44, p. 394.

¹⁰⁰ Cf. CYTRYNOWICZ, Roney. op. cit., 2002, p. 395.

conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial.¹⁰¹

Os interesses italianos em relação ao Brasil cresceram nos anos 1930, com a idéia fascista de influenciar politicamente o nosso país, pois, conforme Bertonha, o governo fascista acreditava ter encontrado uma maneira de superar as deficiências em poder econômico e militar que tinham prejudicado os esforços italianos no passado. Sendo assim, a criação de uma ponte ideológica entre os dois países serviria, como observa Bertonha, para compensar quaisquer debilidades italianas para sustentar seus esforços hegemônicos no país. A expansão ideológica do fascismo seria a grande arma de ação da Itália no Brasil e na América Latina em geral.¹⁰²

No ano de 1938, nos três cartazes encontrados, Pennacchi utiliza composições quase que monocromáticas com figuras que muito se assemelham a estátuas tanto pelas feições simplificadas das mesmas, como pela cor e movimentos rijos que possuem. Nas imagens 18 e 19 temos a referência clara ao fascismo que se dá pela presença do *fascio*¹⁰³ símbolo característico no movimento italiano. A primeira imagem se refere a um cartaz de doação e a segunda ao recibo, propagandas que tratam da doação de ouro a *Casa Del Fascio* do país.

As imagens 18 e 19 fazem menção à figura feminina, alegoria da Itália, que também podemos notar no cartaz 20, *Itália colocando louro sobre cabeça de soldado*. No cartaz 18, *Sottoscrizione única*, temos a figura central composta pela Itália e atrás da mesma consta o *fascio*, indicando que a Itália está sob a soberania do fascismo. Do lado esquerdo vemos um garoto que faz saudação à Itália e, portanto, ao movimento fascista, o que está indicado pelo seu braço

¹⁰¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, 2003, n. 38, p. 102.

¹⁰² BERTONHA, João Fábio. O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943. In: *Revista Brasileira de Política Internacional*. Brasília, vol. 40, n. 2, julho-dezembro, 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73291997000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/08/2008.

¹⁰³ Fascismo vem da palavra italiana *fascio*, traduzida por feixe. É um símbolo de origem etrusca, composto por uma machadinha e um feixe de varas amarradas por correias, carregado pelos lictores, oficiais romanos que marchavam à frente dos principais magistrados da antiga Roma, tendo a função de afastar a multidão, abrindo caminho em meio ao povo. Significa grupo dos fascistas. Cf. TURCI, Érica. *A crise italiana e o Fascio de Combate*. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/historia/fascismo-contexto-historico.jhtm>>. Acesso em 26/08/2008.

direito erguido. Do lado direito do cartaz notamos um homem idoso, o que é sugerido pela bengala que possui. Este homem cabisbaixo está com a mão direita aberta em direção à Itália como que a solicitar um auxílio. Temos, portanto, de um lado o idoso e de outro o jovem, figuras que sugerem o passado e o futuro da Itália, respectivamente. O jovem menino pode ser visto como o futuro promissor da Itália sob o governo fascista. Está também presente a idéia de que a adesão ao fascismo representa um comportamento geracional. A ilustração parece evidenciar esse outro aspecto, ao ladear à imagem feminina central o idoso e o menino.

A inscrição *Sottoscrizione Única*, segundo Ramos, refere-se à doação de ouro para a pátria, ação civil em virtude das sanções econômicas a que a Itália ficou sujeita devido às chamadas guerras coloniais.¹⁰⁴ Estas guerras ocorreram durante a década de 1930, pois havia uma necessidade de expansão por parte da Itália, cujo objetivo era possuir colônias que abastecessem o território italiano com os produtos de que o país não dispunha.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. RAMOS, Flávia Rudge. *Pennacchi e seu templo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2007, p. 35.

¹⁰⁵ Cf. TRENTO, Angelo. op. cit., 1986, p. 64-65 e 57-58: Quanto à condição da Itália na década de 1930, o antifascismo no país não conseguiu arranhar o prestígio do regime, no entanto, manifestavam-se os primeiros sintomas de decadência por causas internas. Isto porque a conquista da Etiópia não trouxe melhoras nas condições de vida dos italianos, além disso, as colônias de povoamento resultaram de difícil implantação, tanto pela pobreza do território como pela guerrilha etiópica, que começou ainda em 1936. Mesmo os grandes trabalhos públicos só deram emprego a 20.000 italianos, e apenas camadas pequeno-burguesas e de funcionários conseguiram encontrar vantagens econômicas no território africano, sob a proteção do Estado. Houve, portanto, uma decepção com os resultados da conquista da Etiópia. O objetivo de Mussolini com a conquista do território etíope era principalmente contornar os problemas econômicos e sociais da população que enfrentava a miséria e o desemprego. Além da difícil situação do mercado de trabalho europeu, havia também as restrições criadas à imigração para os Estados Unidos, e uma eventual transferência de trabalhadores à África pareceu ser uma solução para o excedente da mão-de-obra.

18. Fulvio Pennacchi
Cartela de doação – Sottoscrizione unica, 1938, impressão sobre papel, 10 x 14 cm, Coleção Família Pennacchi

No cartaz 19, Pennacchi produz um recibo emitido pela sede brasileira da *Casa Del Fascio*, em São Paulo, na qual consta a doação de ouro à pátria italiana que, conforme os dizeres do cartaz, se insurge ferozmente às sanções, o que ocorre por conta das guerras coloniais, em especial com relação à ocupação da Etiópia por parte da Itália. Por conta disso, a Sociedade das Nações acusou a Itália de violar os compromissos e impôs sanções econômicas por sua agressão. Todavia, a Sociedade das Nações não efetivou tais sanções, o que contribuiu para que Mussolini conseguisse o seu propósito e ocupasse a Etiópia que juntamente com a Eritréia e a Somália italiana compunham a colônia da África Oriental Italiana.¹⁰⁶

Nesta imagem, podemos notar a alegoria da Itália caracterizada com sua coroa e a estrela sobre a cabeça, assim como consta nas imagens 18 e 20. No entanto, de modo diferente das imagens 18 e 20, a alegoria neste cartaz não possui a capa ou *manteau* protetor, mas empunha de um lado uma espada, como vemos no cartaz 20, e de outro um escudo.

A alegoria feminina está em posição de defensiva, o que sugere que a Itália esteja sob proteção e defesa. Atrás da alegoria da Itália observamos os grilhões que são quebrados por uma águia, símbolo de força, grandeza e resistência, signo de soberania, figura usada também pelas legiões romanas¹⁰⁷ que consistiam no corpo de tropas que compunham o exército romano na época do império. Abaixo destas imagens temos o *fascio*, símbolo do fascismo. Esta imagem de Pennacchi sugere uma Itália fascista forte, soberana e sob proteção. Os meios de comunicação de massa eram utilizados com o objetivo de entusiasmar a população e despertar as multidões para que apoiassem o regime fascista, com isso garantiriam o sucesso da campanha de doação de ouro pela pátria promovida pela *Casa Del Fascio* de São Paulo.

¹⁰⁶ Cf. TRENTO, Angelo. op. cit., 1986, p. 58 e 59: Em 30 de outubro de 1935, sem prévia declaração de guerra, as tropas italianas começaram a invadir o território etíópico. Na França, e principalmente na Inglaterra, a opinião pública manifestou-se fortemente contra a agressão, obrigando os governos a promover uma reunião da Sociedade das Nações, em que foram decididas sanções contra a Itália. Desse modo, os países sócios não podiam exportar bens necessários à indústria bélica, nem conceder créditos, nem importar da península. Os efeitos das sanções foram mínimos porque não incluíam alguns itens fundamentais como o aço, petróleo e carvão, e porque Alemanha e Estados Unidos não faziam parte da Sociedade das Nações. Em julho de 1936, a Sociedade das Nações retirou as sanções e, paulatinamente, todos os países reconheceram a anexação. A Itália saía vitoriosa pela escassa determinação da França e da Inglaterra que não conseguiram sequer mantê-la a seu lado, pois teve início a aproximação do fascismo com a Alemanha nazista.

¹⁰⁷ Cf. LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, p. 14.

NELL'ANNO XIV E.F.
FIERAMENTE INSORGENDO CONTRO LE "ANZIONI",

DONÒ ORO ALLA PATRIA
- CASA DEL FASCIO - SAN PAOLO DEL BRASILE -

19. Fulvio Pennacchi
Recibo de doação – Donò oro alla Patria, 1938, impressão sobre papel, 23,0 x 15,4 cm, Coleção Família Pennacchi

Na imagem 20, a alegoria feminina que simboliza a Itália porta seu traje característico composto de vestido longo, capa, coroa e estrela logo acima da cabeça. A Itália com uma mão empunha uma espada e com a outra coloca o louro na cabeça do soldado, que está vestido com a farda, um manto por cima, capacete, coturno e leva na mão direita a arma de fogo. Nesta imagem a Itália reconhece o mérito de seu soldado que lutou e luta pela pátria, defendendo-a e protegendo-a.

A alegoria feminina que representa a Itália coloca então na cabeça do soldado um ramo de folhas de louro como símbolo de vitória ou conquista por parte do mesmo. O loureiro, segundo Cardoso, era a árvore consagrada ao deus Apolo, deus grego da profecia, poesia e cura. Na antiguidade greco-romana era símbolo de glória, com as coroas feitas com ramos e folhas da planta.¹⁰⁸

Neste momento, a glória do soldado italiano é pelas conquistas da década de 1930, em especial da segunda metade como a conquista da Etiópia, transformada em colônia italiana em continente africano, tendo com isso o fortalecimento do regime fascista de Mussolini.

¹⁰⁸ CARDOSO, Maria das Graças et alii. *Plantas Aromáticas e Condimentares*. Lavras: Universidade Federal de Lavras, Minas Gerais, p. 33. Disponível em: <http://www.editora.ufla.br/BolTecnico/pdf/bol_62.pdf>. Acesso em 30/08/2008.

20. Fulvio Pennacchi
Itália colocando louro sobre cabeça de soldado, 1938, nanquim sobre papel, 18 x 15 cm, Coleção Família Pennacchi

A imagem 21, produzida em 1940, refere-se ao projeto de cartaz para o *Fanfulla*, jornal da colônia italiana em São Paulo. De acordo com Bertonha, o *Fanfulla* foi o jornal chave da coletividade italiana em São Paulo e do Brasil, pois foi o primeiro jornal paulista a adquirir, em 1905, linotipos, máquinas de compor textos em linhas inteiras a partir de um teclado. Além disso, sua tiragem, em 1910, era de 15 mil exemplares, enquanto que nesta mesma

época o grande jornal paulista da época, *O Estado de São Paulo*, tinha uma tiragem não muito maior, de 20 mil exemplares, o que aponta a importância e prestígio do *Fanfulla*.¹⁰⁹

21. Fulvio Pennacchi

Projeto de cartaz para o Fanfulla, 1940, guache sobre papel, 15 x 16 cm, Coleção Lucas Pennacchi

O periódico dirigido à população italiana tinha um serviço de notícias sobre a Itália, sobre o Brasil e sobre a colônia e apesar dos tons progressistas que tinha assumido desde o seu nascimento, não poderia deixar de representar alvo privilegiado para a conquista fascista, conforme Bertanha. O autor afirma que o *Fanfulla* tinha uma postura crítica em relação ao regime fascista, em

¹⁰⁹ Cf. BERTONHA, João Fábio. *O Fascismo e os Imigrantes Italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 138.

defesa da democracia, posição que foi se exaurindo a partir de 1923, quando os elogios ao novo regime começaram a superar as críticas.¹¹⁰

Desse modo, a rápida conversão do jornal ao fascismo, segundo Dore, decorreu do fato de a ideologia democrática dos exilados intelectuais que o criaram ser insuficiente para defender as idéias contra o fascismo.¹¹¹ Assim, o *Fanfulla* começou a se inclinar para o regime, atacando os antifascistas, apoiando a política fascista na Itália. No início da década de 1930, o consenso fascista do jornal só cresceu e, em 1934, de acordo com Bertonha, a conquista fascista se completou quando o regime conseguiu assumir o controle direto do *Fanfulla* que se converteu em agente de Roma até a intervenção do governo brasileiro em 1942. Dessa forma, o governo fascista tinha, com o controle da imprensa, fácil acesso aos italianos, leitores do jornal, e por meio das escolas italianas, que constituíam outro alvo a ser atingido pelo regime fascista, ocorreria a socialização das crianças, filhos de italianos.¹¹²

Neste cartaz Pennacchi produz a imagem do imigrante trabalhador, homens, em sua maioria, três mulheres e duas crianças ainda bebês compõem a massa humana que constitui o primeiro plano, constando logo acima o nome do periódico e o *slogan* do mesmo. Estes trabalhadores ajudaram a construir São Paulo, atuaram tanto na zona urbana como na zona rural, colaboraram para o crescimento e desenvolvimento não só da cidade como também do Estado de São Paulo.

A mão-de-obra imigrante foi enormemente empregada na construção civil e, na imagem de Pennacchi, o que sugere isso é a figura dos trabalhadores que estão nos cantos direito e esquerdo da cena, pois estão lidando com tijolos na construção de uma parede do lado direito e com uma máquina de cimento ou concreto do lado esquerdo. Os demais trabalhadores lembram mais lavradores que se encaminham para a roça, pois aparecem na composição com instrumentos agrícolas como a enxada e a pá. Além disso, as mulheres e filhos acompanham os homens, o que sugere o trabalho familiar na zona rural, o que foi comumente empregado em especial no período de grande imigração européia para o Brasil, em grande parte italiana, o que ocorreu do

¹¹⁰ Cf. BERTONHA, João Fábio. op. cit., 2001, p. 138-139.

¹¹¹ Cf. DORE apud BERTONHA, João Fábio. op. cit., 2001, p. 139.

¹¹² Cf. BERTONHA, João Fábio. op. cit., 2001, p. 139-140.

final do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX e cujo objetivo era substituir a mão-de-obra escrava na lavoura e promover o branqueamento do país, o que estava implícito no discurso dos abolicionistas pertencentes à elite urbana, para os quais havia uma série de motivos políticos, econômicos, sociais e nacionais para que houvesse a abolição da escravidão. Para eles, a escravidão “arruinava economicamente o país”, “atrasava o Brasil no seu crescimento em relação ao restante da América do Sul” e excluía o negro escravo de ser “membro de uma pátria comum, forte e respeitada”.¹¹³

Os imigrantes, seja no meio rural, seja no urbano, enfrentaram uma dura tarefa de sobreviver no país que os acolheu e com Pennacchi não foi diferente. Sua obra levanta temáticas de ordem sócio-econômica que propõem a abordagem do contexto histórico da década de 1930, em cuja sociedade estava tentando se inserir desenvolvendo o seu trabalho como pintor. No que concerne ao mundo do trabalho e aos trabalhadores, houve na década de 1930 a implantação do sindicalismo corporativo que, conforme Castro, já estava implantado desde 1935 na maioria dos estados da Federação e nos maiores centros urbanos do país, sendo que neste as principais categorias de trabalhadores, muitas das quais com tradição anterior de luta e organização, já tinham substituído suas uniões e sindicatos autônomos por sindicatos oficiais.¹¹⁴ A consolidação do sindicalismo corporativo, de acordo com Campinho, se deu para destruir as organizações autônomas da classe operária, o que ocorreu, inclusive em reação à instituição, em 1935, da ANL (Aliança Nacional Libertadora) e à intentona comunista.¹¹⁵

A produção plástica de Pennacchi sugeriu que tratássemos o conjunto de fatos inter-relacionados que envolvem a situação social, econômica e política dos anos 1930 e que dão o indício de uma São Paulo que se moderniza a custo de um regime autoritário sob a presidência de Vargas que tinha simpatia pelo fascismo e pela política de controle da população de modo que nada pudesse abalar o seu poder político.

¹¹³ NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 49.

¹¹⁴ CASTRO apud CAMPINHO, Fábio. Sindicalismo de Estado: Controle e Repressão na Era Vargas (1930-1935). *Revista Eletrônica do CEJUR (Centro de Estudos Jurídicos da UFPR)*. Curitiba: UFPR, vol. 1, n. 1, agosto-dezembro, 2006, p. 3. Disponível em <<http://www.cejur.ufpr.br/revista/artigos/001-2sem-2006/artigo-06.pdf>>. Acesso em 30/08/2008.

¹¹⁵ CAMPINHO, Fábio. op. cit., 2006, p. 3.

1.2 – A formação artística dos pintores do Palacete Santa Helena

A partir da análise das trajetórias dos pintores do Palacete Santa Helena, em especial no que diz respeito à formação dos mesmos como pintores, pode-se afirmar que tiveram, em geral, três vias de formação: curso em academia, em liceu de artes e ofícios ou escolas profissionais e estudo com professores em ateliês particulares.

Rebolo Gonsales, em 1915, trabalhou como aprendiz numa oficina de decoração, onde se deu o seu primeiro contato com a pintura. Por volta de 1926, estudou ornatos na Escola Profissional Masculina do Brás, e em 1933 instruiu-se no desenho com Mário Zanini. Entre 1954 e 1956 embarcou para a Europa como prêmio de viagem e fez um curso de restauração por alguns meses no Museu Vaticano. Rebolo, portanto, teve uma formação artística e profissional direcionada para os ornatos.

Mário Zanini fez curso de pintura na Escola Profissional Masculina do Brás¹¹⁶ de 1920 a 1922, freqüentou o curso noturno do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo de 1924 a 1926 e por alguns meses, em 1928, estudou com o artista alemão Georg Fischer Elpons¹¹⁷, que inclusive teve ateliê com Tarsila do Amaral, a quem Elpons deu lições, além de Di Cavalcanti e Anita Malfatti, que também foram seus alunos. A formação de Zanini é, portanto, feita em sua

¹¹⁶ A Escola Técnica Estadual Carlos de Campo foi inaugurada em 1911, por meio do Decreto n. 2118-B, de 28 de setembro, denominada Escola Profissional Masculina (por meio desse mesmo decreto, também foi inaugurada a Escola Profissional Feminina). Instalada no Brás, bairro que se caracterizava na época pela significativa concentração de imigrantes e de operários e também pela concentração do setor fabril e comercial (esta última uma característica do bairro ainda atual), destinada ao ensino e aprendizagem das “artes industriais”, para o sexo masculino, hoje atual “ETE Getúlio Vargas”, e mais dois institutos no interior do Estado de São Paulo, nas cidades de Amparo, a Escola Profissional de Artes e Ofícios de Amparo, hoje “ETE João Belarmino” e a Escola de Jacaré, hoje “ETE Cônego José Bento”, que ensinavam profissões adequadas às necessidades industriais locais. Cf. NOVELLI, Giseli. *Ensino Profissionalizante na cidade de São Paulo: um estudo sobre o currículo da “Escola Profissional Feminina” nas décadas de 1910, 1920 e 1930*. In: ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2004, Caxambu, Anais 27ª Reunião Anual ANPED, 2004, p. 2.

¹¹⁷ Georg Fischer Elpons (Berlim, Alemanha, 1865 – São Paulo, 1939) veio de Munique em 1913, abriu em 1916, um curso de pintura com o escultor William Zadig e o pintor J. Wasth Rodrigues, sendo ministrado curso noturno de desenho com modelo vivo, o primeiro em São Paulo, sendo responsável por ele J. Wasth Rodrigues. O curso foi inicialmente instalado nos altos do jornal Deutsche Zeitung, na Rua Líbero Badaró, mudando-se depois para a rua Vitória (ateliê de Tarsila) e afinal para a rua 15 de novembro, 37, 1º andar, no Palacete Martinelli recém construído. Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 51.

grande parte em escolas profissionais. Zanini afirma, em entrevista¹¹⁸, que em sua obra o desenho é muito importante.

Manuel Martins foi aluno do escultor Vicente Larocca¹¹⁹ em 1930 e em meados desta década seguiu curso livre de desenho que a Sociedade Paulista de Belas Artes¹²⁰ oferecia desde 1933. A formação artística de Martins foi, portanto, em reduto tradicional de arte.

Martins, como Zanini, também destaca a importância do desenho em sua obra, como um modo de estudar e preparar a mesma, pois para ele, “tanto em gravura, escultura e pintura, a base é uma só: desenho. O desenho está para os três assim como engatinhar está para a criança. E a criança engatinha e eu rabisco.”¹²¹

Fulvio Pennacchi estudou no Real Instituto de Belas Artes de Lucca¹²², Itália, formando-se em 1927, e também permaneceu alguns meses na Academia de Belas Artes de Florença, após completar sua formação em 1927. No Instituto que estudou em Lucca teve como professor o pintor Pio Semeghini, da cátedra de decoração. Nesta instituição, o ensino, de nível médio, era voltado para Artes e Ofícios, no entanto, baseado nas academias tradicionais, com o estudo da anatomia, da análise racional das proporções, da geometria e da perspectiva. Sob a direção do arquiteto Pietro Ricci, momento em que Pennacchi ainda desenvolvia seus estudos na instituição, a escola passou por

¹¹⁸ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹¹⁹ Vicente Larocca (São Paulo, 1892-1964) era escultor e professor, realizou sua formação artística no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e com, entre outros, Fernandes Caldas, em São Paulo, recebeu no SPBA a pequena e a grande medalha de ouro (1943 e 1958), entre outras exposições que ocorreram nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Lecionou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e na Escola de Belas Artes de São Paulo (da qual chegou a ser diretor) como professor catedrático. Cf. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1969, p. 300.

¹²⁰ A Sociedade Paulista de Belas Artes foi responsável pela abertura, em 1933, de um curso livre de desenho em sua sede e pela instituição oficial do Salão Paulista de Belas Artes. A Sociedade Paulista de Belas Artes transforma-se, em 1937, em Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

¹²¹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹²² O Real Instituto de Belas Artes (*Régio Istituto di Belle Arti*, atual *Istituto Superiore Artistico “Augusto Passaglia”*) em Lucca, tem sua origem na antiga academia fundada no século XVII pelo famoso pintor *lucchese* Pietro Paolini, que foi transformada em *Accademia Lucchese di Pittura e Disegno* e, sob a direção de Elisa Bonaparte Baicocchi, teve o nome modificado para *Liceo Felice* e depois *Liceo Reale*. Em 1837 a *Scuola di Arti e Mestieri* (Escola de Artes e Ofícios) foi anexada ao *Liceo*, e em 1861, com a transferência para a atual sede, o histórico Palácio Buonvisi (construído no século XVI pela família de banqueiros Buonvisi), na Piazza Napoleone, passa a se chamar *Régio Istituto di Belle Arti*. Cf. RAMOS, Flávia Rudge. *Pennacchi e seu templo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2007, p. 13.

uma transformação didática, pois os alunos começaram a estudar e retratar as cenas trabalhando ao ar livre, como os impressionistas, e não mais somente a partir de modelos nos ateliês.¹²³ Pennacchi, desse modo, teve uma formação acadêmica, ainda que esta fosse voltada para a arte decorativa.

Aldo Bonadei, de 1923 a 1928, foi aluno do mestre acadêmico e especialista em naturezas-mortas, Pedro Alexandrino¹²⁴, e no ano de 1925, fez aula de desenho por alguns meses no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo.¹²⁵ Foi aluno também do italiano Antonio Rocco¹²⁶, também um pintor acadêmico. Frequentou a Academia de Belas Artes de Florença, na Itália, de 1930 a 1931, onde teve aulas por um ano com Felice Carena, que embora permanecesse fechado às vanguardas da época, ignorando em suas experiências o futurismo e o cubismo, por ser discípulo de Carrière, teve alguma influência de Van Gogh e Cézanne.¹²⁷ Neste período, Bonadei dedicou-se muito ao desenho da figura humana, principalmente ao nu, um modo de aprimorar a sua habilidade técnica.

¹²³ Cf. LAZZARESCHI, E. apud RAMOS, Flávia Rudge. op. cit., 2007, p. 14: O programa de ensino possuía as disciplinas de desenho e plástica de ornato e figura; ornato, história da arte, anatomia, desenho de figura, matemática, física, mecânica aplicada, topografia, materiais construtivos, plástica decorativa, desenho e pintura aplicada à decoração mural, desenho geométrico, artes construtivas, elementos arquitetônicos e ornamentais. Com o tempo a instituição adquiriu um caráter que tinha como objetivos a indústria e o território, bem como a capacidade de aproveitar sua matéria-prima e impulsionar o artesanato.

¹²⁴ Pedro Alexandrino (São Paulo, 1864–1942) foi pintor, trabalhou como auxiliar no campo de decoração de interiores em São Paulo com os franceses Brandier e Estiveau, o português Adriano Ferreira Pinto e José Lucas Medeiros. Estudou em São Paulo com José Ferraz de Almeida Júnior e transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde passou a frequentar a AIBA em 1887. Aperfeiçoou-se posteriormente em Paris, com Fernand Cormon, Antoine Vollon (cuja influência ficou marcada em sua obra) e René Chrétien. Participou do Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, de Paris, em 1899, 1900, 1901, 1903 e 1907. Obteve medalhas de ouro e de honra nos SNBA de 1922 e 1939, e a grande medalha de ouro no SPBA de 1933. Destacou-se como pintor de naturezas mortas. Cf. PONTUAL, Roberto. op. cit., 1969, p. 410.

¹²⁵ A Sociedade Propagadora de Instrução Popular transformou-se em Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em 1882. As atividades do Liceu ligadas às artes e ofícios, apoiadas financeiramente pelo governo, tiveram início na rua Boa Morte, nº 17, no mesmo prédio onde funcionava a Escola Normal. Em 1885, retirada a autorização do Liceu para funcionar no local, muda-se para a rua do Imperador, nº 5 e no início de 1893 transfere-se para a rua Santa Tereza, nº 22. No final de 1896, mudou-se para a rua Onze de Agosto e em 1900 para a praça da Luz, atual nº 2, onde foi instalada, em 1946, a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Cf. LAUDANNA, Mayra. *Raphael Galvez 1907-1998*. São Paulo: Momoed Edições de Arte, 1999, p. 19 e 30, nota 7. Ramos de Azevedo, como vice-diretor do Liceu de Artes e Ofícios de 1900 a 1917, a partir de 1903 passou a reorganizá-lo. De 1917 a 1928 ele passou a diretor da instituição.

¹²⁶ Antonio Rocco (Amalfi, Itália, 1880 – São Paulo, 1944) foi pintor, depois de frequentar o Instituto de Belas Artes de Nápoles veio fixar-se em São Paulo. Conquistou a pequena e a grande medalha de ouro no SNBA de 1933. Cf. PONTUAL, Roberto. op. cit., 1969, p. 454.

¹²⁷ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP: FAPESP, 1990, p. 38.

Com relação aos estudos que realizou com Pedro Alexandrino, Bonadei afirma que estes deixaram marcas em sua pintura. "Estudei muito desenho, copiando. Eu era muito novo, tinha dezesseis anos. No tempo, eu reagia mal. Só depois eu cheguei a perceber o quanto foi benéfico este estudo para mim."¹²⁸ Ele afirma ainda, quanto aos temas e técnicas, que os pintores do Santa Helena receberam todas as influências possíveis, francesa, italiana, inúmeras e que eles iam "peneirando".¹²⁹

Bonadei, portanto, tem uma formação basicamente em ambiente acadêmico e ainda que tenha freqüentado o Liceu de Artes e Ofícios por alguns meses, tal instituição tinha também como professores os mestres acadêmicos que muitas vezes davam aula na Escola de Belas Artes.¹³⁰

Clóvis Graciano em 1934 interessou-se pela pintura, passando a se dedicar como autodidata. Ele afirma, com relação à formação artística, que não freqüentou nenhum curso antes de 1935. De 1935 a 1937, aproximou-se de Cândido Portinari¹³¹ e teve aprendizagem com Waldemar da Costa¹³² por

¹²⁸ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 24/02/1970.

¹²⁹ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 24/02/1970.

¹³⁰ A Escola de Belas Artes de São Paulo data de 1925, cuja sede se localizava do lado da Praça da Sé, na Rua XV de Agosto, uma das travessas que existia antes da expansão da Praça da Sé.

¹³¹ Cândido Torquato Portinari (Brodósqui, São Paulo, 1903 – Rio de Janeiro, 1962) foi pintor, desenhista e gravador, filho de imigrantes italianos, encontrou-se com a pintura desde muito cedo, pois já aos nove anos de idade ajudava na restauração dos adornos da igreja de sua cidade natal, pintando estrelas no teto. Foi para o Rio de Janeiro em 1918 e matriculou-se no curso livre de pintura da antiga ENBA, onde recebeu orientação de Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Amoedo. Dois anos mais tarde vendeu o seu primeiro quadro, Baile na Roça, e em 1922, figurou pela primeira vez no SNBA, que viria a conferir-lhe medalha de bronze e prêmio de aquisição (1923, com o retrato do escultor Paulo Mazzuchelli), bem como o prêmio de viagem ao estrangeiro (1928, com o retrato do poeta Olegário Mariano). Em gozo deste último prêmio, transferiu-se para a Europa, fixando-se em Paris e visitando ainda a Itália, Inglaterra e Espanha. Em 1930 encontrava-se novamente no Rio de Janeiro. Em 1935, recebe prêmio do *Carnegie Institute de Pittsburgh* pela pintura *Café*, tornando-se o primeiro modernista brasileiro premiado no exterior. No mesmo ano, é convidado a lecionar pintura mural e de cavalete no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, quando tem como alunos Burle Marx (1909 - 1994) e Edith Behring (1916 - 1996), entre outros. Em 1936, realiza seu primeiro mural, que integra o Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo. Em seguida, convidado pelo ministro Gustavo Capanema (1902 - 1998) pinta vários painéis para o novo prédio do Ministério da Educação e Cultura - MEC (1936-1938), com temas dos ciclos econômicos do Brasil, propostos pelo ministro. Em 1940, após exposição itinerante pelos Estados Unidos, a Universidade de Chicago publica o primeiro livro a seu respeito, *Portinari: His Life and Art*, com introdução de Rockwell Kent. Cf. PONTUAL, Roberto. op. cit., 1969, p. 432-434.

¹³² Valdemar da Costa (Belém, Pará, 1904 – São Paulo, 1982) foi pintor e professor, depois de residir desde a infância em Lisboa e de ali estudar na Escola de Belas Artes, fixou-se na capital francesa entre 1928 e 1931, logo travando conhecimento com as obras dos artistas da chamada Escola de Paris e convivendo, entre outros, com Cândido Portinari, então em gozo do prêmio de viagem ao estrangeiro conquistado no SNBA. Novamente no Brasil, realizou exposição individual no Rio de Janeiro, ainda em 1931. Residindo em São Paulo, participou das

recomendação do próprio Portinari, do qual teve também grande influência em sua pintura. Sobre o professor Waldemar da Costa, Graciano afirmava: “Ele era culto, sabia coisas do metiê e vinha de uma grande temporada em Paris. Além do mais, ele sabia transmitir, sem exigir sujeição à sua maneira de pintar.”¹³³

Entre os anos de 1936 e 1938 foi aluno livre do curso de desenho da Escola Paulista de Belas Artes e, segundo ele, de 1936 a 1937, alguns dos pintores que seriam depois chamados de “grupo Santa Helena” também começaram a freqüentar à noite o mesmo curso livre de desenho. “Nessa época, a escola ficava numa das muitas ruas que desapareceram, exatamente atrás do Edifício ‘Santa Helena’, junto ao quartel do Corpo de Bombeiros. No ato da inscrição a gente declarava que desistia da assistência dos professores, o que os irritava profundamente.”¹³⁴ Isto porque, conforme Graciano, eles eram “academicíssimos” e a mensalidade era de 5 mil réis.

Estes pintores, portanto, queriam ter acesso ao curso oferecido pela instituição, mas dispensavam as instruções dos professores para que não tivessem aulas de conteúdo acadêmico e para que não precisassem pagar a mensalidade. Graciano, diferentemente dos outros pintores do Palacete, ainda que tenha estudado na Escola Paulista de Belas Artes, teve contato próximo com pintores que estavam mais afinados com o modernismo.

Alfredo Volpi não fez curso em nenhuma escola de arte, era o pintor da prática, aprendeu a pintar à medida que realizava suas obras. Por volta de 1925, pouco a pouco obteve conhecimento com pintores como Rebollo, Bruno Giorgi¹³⁵ e Ernesto de Fiori¹³⁶, pintores que conviveram no Palacete Santa Helena.

mostras da FAP a partir de 1937 e lecionou, de 1938 a 1954 no Liceu de Artes e Ofícios e também particularmente, cabendo salientar, entre seus alunos, Lothar Charoux, Maria Leontina e Clóvis Graciano. Foi um dos renovadores do ambiente paulista nas décadas de 1930 e 1940. Cf. PONTUAL, Roberto. op. cit., 1969, p. 148.

¹³³ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 20/02/1970.

¹³⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 20/02/1970.

¹³⁵ Bruno Giorgi (Mococa, São Paulo, 1905 – São Paulo, 1993) foi escultor, inicia seus estudos de escultura em Roma, entre 1920 e 1922, tornando-se mais tarde aluno de Maillol, em Paris, onde freqüentou também as academias Ranson e de la Grande Chaumière, em 1936. Retornando ao Brasil em 1939, fixou-se primeiramente em São Paulo (onde montou ateliê com o escultor Joaquim Lopes Figueira Júnior) até 1942, pois, entre 1943 e 1949, permaneceu no Rio de Janeiro. Figurou no III Salão da FAP, realizado no Rio de Janeiro. Cf. PONTUAL, Roberto. op. cit., 1969, p. 237-238.

¹³⁶ Ernesto De Fiori (Roma, Itália, 1884 – São Paulo, 1945), foi escultor e pintor, em 1903 freqüenta a Real Academia de Belas Artes de Munique, mas é desencorajado por seu professor Otto Greiner. De volta a Roma descobre a obra do suíço Ferdinand Hodler, que o

Humberto Rosa estreou em 1924 quando decorou o teto da sacristia da Igreja da Sagrada Família de Santa Cruz das Posses, no interior de São Paulo, e foi aluno regular da Escola de Belas Artes de São Paulo de 1927 a 1932, formando-se neste ano. Rosa teve, desse modo, uma formação artística acadêmica.

Alfredo Rizzotti esteve na Itália de 1924 a 1935, desde os 15 anos de idade, onde cursou decoração na Escola Profissional Novaresa e foi aluno livre na Academia Albertina de Turim que “entre o final do oitocentos e o início do novecentos acompanha dignamente a passagem do realismo para a arte nova na direção do ecletismo, da liberdade e de uma renovação das temáticas com a pintura de paisagem e de gêneros. A Academia Albertina consoma a última modificação que tem início nos anos quarenta, com a contribuição de alguns significativos representantes da cultura figurativa de Turim atualizados sobre modelos da vanguarda européia.”¹³⁷. Rizzotti, portanto, teve formação em ambiente escolar tradicional e profissional.

Percebe-se então que a formação destes pintores se deu basicamente para que pudessem aprender uma profissão. Seja em instituições de ensino, com professores particulares ou com os próprios colegas, estes pintores aprenderam uma atividade especializada de trabalho para que pudessem,

influencia inicialmente. Em 1911 segue para Paris, onde reside até 1914. Conhece Matisse, Picasso e participa do círculo de artistas do Café Dôme. Estuda escultura com Hermann Haller, sofrendo influência de Maillol e Degas. Em 1914 expõe nas mostras da Sezession de Berlim, no Salão dos Independentes, em Paris, e em uma mostra futurista, em Roma. Tornar-se-ia então cidadão naturalizado alemão e assim foi combateu na I Guerra Mundial, entre 1916 e 1917. Fixa residência em Berlim, aí participando de várias exposições coletivas. Em 1926, apresenta-se em Milão, na mostra do “Novecento italiano”. Face à instabilidade política alemã, viaja, em 1936, para o Brasil, fixando residência em São Paulo. Neste mesmo ano expõe esculturas na Galeria Guataparã, mas, fascinado pela natureza brasileira, retoma a pintura. Inclui seus trabalhos nos três salões de Maio, em São Paulo, de 1937 a 1939, nas mostras da FAP, inclusive a do Rio de Janeiro, e no VII Salão do Sindicato dos Artistas, em 1942. Cf. TEIXEIRA LEITE, José Roberto et al. *Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho*, Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1985, p. 209.

¹³⁷ A Academia Albertina de Turim foi fundada com este nome em 1833, o qual se deve a Carlo Alberto di Savoia, que teve a decisão de fundá-la novamente. No entanto, sua origem está na Universidade dos Pintores, Escultores e Arquitetos, que se transforma em Compagnia de S. Luca, em 1652, e Accademia dei Pittori, Scultori e Architetto, em 1678, quando Maria Giovanna di Savoia, viúva de Carlo Emanuele II, funda a Academia. “Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento l'Accademia accompagna degnamente il passaggio dal realismo all'arte nuova, nella direzione dell'eclettismo, del Liberty e di un rinnovamento delle tematiche, con la pittura di paesaggio e di genere, L'Albertina consuma l'ultima svolta a cominciare dall'inizio degli Anni Quaranta, con l'apporto di alcuni significativi rappresentanti della cultura figurativa torinese aggiornati sui modelli dell'avanguardia mitteleuropea e francese.” A tradução no texto é minha. Cf. ACCADEMIA Albertina delle Belle Arti di Torino. Disponível em <<http://www.accademiabertina.torino.it/accad.htm>>. Acesso em 20/08/2008.

principalmente, prestar seus serviços. E quando realizaram outros cursos, estes também eram voltados para o aprimoramento do saber técnico e o aperfeiçoamento da execução de obras.

Entre os pintores que estudaram em São Paulo, notamos que fizeram cursos na Escola Paulista de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios, na Escola Profissional Masculina do Brás e na Sociedade Paulista de Belas Artes. Entre os que cursaram a Escola Paulista de Belas Artes, observamos: Humberto Rosa, que se formou como aluno regular em 1932, e Graciano que estudou por dois anos como aluno livre realizando o curso de desenho até 1938. Dentre os pintores que freqüentaram o Liceu de Artes e Ofícios, temos: Zanini que fez o curso noturno por dois anos, até 1926, e Bonadei que fez aula de desenho durante alguns meses em 1925. Os pintores que estudaram na Escola Profissional Masculina do Brás foram: Zanini, que realizou o curso de pintura no período de dois anos, até 1922, e Rebolo, que estudou ornatos no ano de 1926. Na Sociedade Paulista de Belas Artes estudou Martins, onde fez curso livre de desenho.

Dentre os que freqüentaram cursos no exterior, nota-se que os pintores se dirigiam à Itália e não à França, como fazia grande parte dos pintores interessados em entrar em contato com os centros vanguardistas da Europa. Pennacchi já chegou ao Brasil formado, enquanto Bonadei permanece um ano em Florença, até 1931, e Rizzotti reside por 11 anos na Itália, retornando ao Brasil após ter estudado decoração na Escola Profissional de Novara e feito curso como aluno livre na Academia Albertina de Turim. Rebolo quando vai para a Europa, na primeira metade da década de 1950, realiza curso de restauração por alguns meses no Museu Vaticano.

Tiveram ainda os que freqüentaram os ateliês particulares, tanto de mestres brasileiros, como estrangeiros, caso de: Zanini, que por alguns meses estudou com Georg Elpons no ano de 1928; Martins, que no ano de 1930 teve aprendizado com o escultor Vicente Larocca; Bonadei, que foi aluno de Pedro Alexandrino por cinco anos, até 1928, além de Antonio Rocco; Graciano, que por dois anos, até 1937, teve aprendizado com Waldemar da Costa e proximidade com Cândido Portinari; e Volpi, que teve lições com Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori a partir da segunda metade da década de 1920. Alguns dos pintores do Palacete instruíram-se também com os próprios colegas, como

Rebolo que aprendeu desenho com Zanini, em 1933, e Volpi que teve lições com Rebolo a partir de 1925.

Deste modo, quase todos os pintores estavam formados quando estiveram juntos no Palacete Santa Helena, apenas Graciano ainda acompanhava o curso de desenho na EPBA, finalizado em 1938. Ao analisar a formação que estes pintores tiveram, pode-se dizer que estudaram em reduto acadêmico, em escolas profissionais ou com mestres brasileiros e europeus, as formações possíveis na São Paulo das décadas de 1920 e 1930, na qual os processos imigratórios exigiam dos artistas o empenho em produzir obras que destoassem do academicismo ainda reinante, conforme Miceli.¹³⁸

A união no Palacete constituiu para estes pintores, mais que o lugar de trabalho e negócios. O ateliê, que tinham em sociedade, oferecia em grande parte a prestação de serviços decorativos, mas também consistia num espaço de sociabilidade, onde havia estudos e trocas de experiências, havia o aperfeiçoamento da prática. Foi um período importante para estes pintores, pois, além do aprendizado coletivo, os contatos que tiveram nesta época não se limitaram entre aqueles que dividiam o ateliê, mas também com os pintores que os visitavam e com os quais compartilhavam as exposições¹³⁹, bem como com os críticos.

¹³⁸ MICELI, Sérgio. op. cit., 2003, p. 101.

¹³⁹ Foi a partir da década de 1930 que a maioria dos pintores do Palacete Santa Helena começou a participar de exposições coletivas e na década de 1940 a fazer individuais. Volpi e Bonadei deram início às suas participações em exposições ainda na década de 1920. Alfredo Volpi expôs pela primeira vez em 1925, na 2ª Exposição Geral de Belas Artes, no Palácio das Indústrias, em São Paulo, já Aldo Bonadei fez sua estréia em 1928, na 35ª Exposição Geral de Belas Artes, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na década de 1930, iniciaram as participações em exposições os pintores Mário Zanini, em 1934, no 1º Salão Paulista de Belas Artes, Fulvio Pennacchi, em 1935, no 2º Salão Paulista de Belas Artes, Francisco Rebolo, neste mesmo ano, no 3º Salão Paulista de Belas Artes, Humberto Rosa, em 1936, na Exposição de Pequenos Quadros, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes, no Palácio das Arcadas, em São Paulo, além de Manoel Martins e Clóvis Graciano em 1937, que participaram do 1º Salão da Família Artística Paulista, no Esplanada Hotel de São Paulo, e Alfredo Rizzotti, que, em 1939, expôs no 2º Salão da Família Artística Paulista.

1.3 – A Família Artística Paulista e o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo

No catálogo da primeira exposição, realizada em 1937, consta o lema da FAP: “A Pintura vale pela qualidade intrínseca dos elementos plásticos e não por suas possibilidades representativas ou narrativas”.¹⁴⁰ Tal asserção aponta, desse modo, que a preocupação dos membros da FAP era com a qualidade de suas produções, o que era possível pelos conhecimentos técnicos e a convicção de que o trabalho bem feito era o elemento imprescindível para a realização da obra de arte. Eles primavam, desse modo, pela obra bem executada para que, assim, fossem notados e dispusessem de outras oportunidades de trabalho.

De acordo com Mendes de Almeida, parte preponderante da FAP era constituída por alguns profissionais da pintura de paredes ou de outros ofícios manuais, providos de curiosidade pela pintura artística e sensibilidade apurada para a compreensão de seus problemas. Essa parte da FAP era composta pelos pintores do Santa Helena que, concomitante com a união deles no Palacete, participaram da Família Artística Paulista¹⁴¹ entre 1937 e 1940.

Tal fato reforça a idéia de ser este também o motivo de estes pintores serem mais conhecidos como Grupo Santa Helena do que Família Artística Paulista, pois havia, pelas origens sociais, uma identidade maior entre eles num primeiro momento do que entre eles e os pintores da FAP e todos os outros que freqüentavam o ateliê no Palacete.

De acordo com Lourenço, não somente através de Vittorio Gobbis e Paulo Rossi Osir, mas também de Paulo Mendes de Almeida e Cândido Portinari é que os pintores do Palacete Santa Helena, e que depois compuseram a Família Artística Paulista, aproximaram-se da geração inicial modernista.¹⁴²

Mendes de Almeida afirma que na primeira exposição da FAP, em maio de 1937, além de Paulo Rossi Osir, constavam Anita Malfatti, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Hugo Adami, Waldemar da Costa, Joaquim Figueira e Arthur

¹⁴⁰ CATÁLOGO DO I SALÃO FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA. São Paulo, maio de 1937.

¹⁴¹ A FAP teve a duração de 4 anos, de 1937 a 1940, período em que realizou três exposições, em 1937 e 1938 em São Paulo, e em 1940 no Rio de Janeiro. Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 55-56.

¹⁴² Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 73.

P. Krug. Em maio e junho de 1938, quando houve a segunda exposição, novos artistas participaram como Cândido Portinari, Domingos Toledo Piza, Nelson Barbosa, Renée Lefèvre, Bernardo Rudofsky, Nelson Nóbrega, Vilanova Artigas e Ernesto de Fiori. No II Salão da FAP, estiveram presentes vinte e um expositores e a mostra contou ainda com uma sala especial para Cândido Portinari, convidado de honra para esta exposição.

Em agosto de 1940, outros artistas tomaram parte da terceira exposição da FAP e o número de participantes subiu de vinte e um para vinte e seis. Os artistas que se juntaram neste ano aos já participantes do ano anterior foram: Franco Cenni, Paulo Sangiuliano, Carlos Scliar, Vicente Mecozzi, Vittorio Gobbis e Bruno Giorgi, a qual teve “um grande sucesso, os maiores louvores da crítica”, de acordo com Mendes de Almeida.¹⁴³

Entre os pintores do Palacete Santa Helena participantes da FAP, tem-se: em 1937, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebollo Gonsales, Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins e Mário Zanini; em 1938, além dos já mencionados, participou ainda Alfredo Rullo Rizzotti; em 1939 e 1940 constavam todos os já anteriormente referidos, sendo que Clóvis Graciano, em 1939, ocupou o posto de presidente da FAP.

Foi somente a partir da II Exposição da Família Artística Paulista em São Paulo e, sobretudo, depois da publicação do artigo de Mário de Andrade, “Esta Paulista Família” em *O Estado de São Paulo* de 2 de julho de 1939, que pintores como Graciano, Volpi, Bonadei e Rebollo começaram a ocupar um lugar de destaque no âmbito da pintura paulista.

De acordo com Mário de Andrade sobre os pintores da Família Artística Paulista:

“(...) a verdade é que todos êsses paulistas estão pintando excelentemente bem. Muito melhor que no Rio. (...) É deliciosa, por exemplo, a faculdade de iluminação de Aldo Bonadei. (...) Pennacchi ‘arremata’ ôtimamente uma das suas foscas paisagens. (...) Clóvis Graciano surge com um vigor exuberante que promete muito e Volpi tem pelo menos duas paisagens quase impressionistas, mas de uma segurança e de uma vibração excelentes. Mas os dois ases da exposição me pareceram ser Rebollo Gonçalves (sic) e Mário Zanini. Este meu xará foi para mim uma revelação. É difícil

¹⁴³ ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 55 e 56.

*diagnosticar se a notável diversidade do seu atual manejo do pincel, indica riqueza ou indecisão, mas pressinto nele o estôfo de um grande paisagista. Quanto a Rebollo, se promete menos, tanto pelas suas naturezas mortas como pelas suas paisagens, é já um ótimo artista. Além das suas qualidades técnicas muito seguras, sabe revelar uma alma já bem caracterizada, suave e cheia de delicada poesia.*¹⁴⁴

Mário de Andrade, como crítico, teve, desse modo, papel determinante na legitimação destes pintores, colaborando com sua crítica na introdução dos mesmos no meio artístico local, em especial quando afirma que “estão pintando excelentemente bem”, comentário que dá a entender que estes pintores estão se aperfeiçoando e, neste momento de suas carreiras, executando bem melhor as suas obras. Ele ressalta a luz de Bonadei, o arremate de Pennacchi, o vigor de Graciano e a segurança e vibração de Volpi. Mário ainda salienta que Zanini e Rebolo são os pintores que se sobressaem e destaca os aspectos técnicos dos dois pintores, “o atual manejo do pincel” de Zanini, inserindo-o no rol dos grandes paisagistas, e as “qualidades técnicas muito seguras” de Rebolo, introduzindo-o na categoria de “já um ótimo artista” tanto pelas suas naturezas mortas como pelas suas paisagens.

Ainda, conforme Mário de Andrade sobre estes pintores:

*“Ora pois o que falta a tôda esta paulista família? Falta o estouro, falta o estalo de Vieira, falta a coragem de errar. O verdadeiro estádio de cultura não é propriamente saber, mas saber ignorar em seguida. Toda esta nossa forte e consangüínea Família Paulista já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquêles trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte. Todos êstes artistas já sabem caminhar com firmeza, mas é lastimável que na terra que criou a Vasp, a única empresa nacional de aviação, êles não se arrisquem a voar. Os que procuram a arte no chão, encontram a politicagem, o funcionalismo público, a honestidade e várias outras coisas tirolesas. A arte não. A arte paira nas nuvens.*¹⁴⁵

¹⁴⁴ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 155 e 156.

¹⁴⁵ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 155 e 156.

Por mais que o crítico aponte as características de bons pintores, que realizam suas obras com destreza, ele acredita, no entanto, que para ser um artista é necessário mais do que uma obra bem executada e que o que faltava para estes pintores era experimentar, criar, inovar. Para Mário de Andrade, arte não era apenas domínio da técnica, mas criação. Ao mesmo tempo em que Mário os chancela e chancela suas obras como produzidas por bons pintores, ele os critica sob a alegação de que para ser artista não basta ter habilidade, o que nos permite pensar que Mário os inclui na condição de artífices primorosos.

Para grande parte dos artistas da FAP a preocupação não era transpor uma arte passadista, mas elaborar um bom trabalho, com esforço para aprender e aprimorar a técnica, pois esta é a profissão deles, para estes pintores produzir uma obra de arte é exercer a profissão. Segundo Flávio Motta, havia uma solidariedade entre os artistas com relação ao trabalho, pois dividiam o local, os conhecimentos, as experiências e as oportunidades. Desse modo, o passado técnico é retomado, deixando de ser entendido como passadismo.¹⁴⁶

Sérgio Buarque de Holanda, já em 1926, criticava a postura de Mário, ainda que o admirasse, por conta de sua intenção exagerada em se dispor a inventar um novo Brasil, bem como Oswald de Andrade. Para ele, a maioria dos modernistas não demonstrava interesse pelo passado e pela história. De acordo com Sérgio, uma identidade nacional nunca poderia ser implementada como política cultural, pois acreditava que naturalmente poderíamos ter em pouco tempo, e que com certeza teríamos, como ele pensava, uma arte de expressão nacional. O autor afirma que ela não surgiria, o que é evidente, segundo ele, de nossa vontade, mas sim, nasceria bem provavelmente de nossa indiferença.¹⁴⁷

Levou algum tempo para que a expressão nacional fosse modernista. Enquanto os modernistas na Europa discutiam, entre as décadas de 1911 e 1914, a perspectiva acadêmica, o contorno, o foco de luz, que no modernismo não é único, mas múltiplo, pois são vários os focos de luz que incidem sobre os

¹⁴⁶ Cf. MOTTA, Flávio L. op. cit., 1971, p. 141.

¹⁴⁷ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 35.

elementos compositivos, no Brasil, no entanto, não havia um movimento tão organizado, com um projeto bem definido de rupturas e transformações nas artes que se tinha até então.

A unidade ideológica era a necessidade de mudar, sem muita precisão sobre o que mudar e onde mudar, conforme Paulo Mendes de Almeida. “O ideário mesmo era o que de mais vago se possa imaginar. Verdade é que constituía quase uma constante o sentimento nacionalista, o desejo de redescobrir, ou melhor, de descobrir afinal o Brasil.”¹⁴⁸

Num primeiro momento, conforme Paulo de Almeida, imperou um modernismo de fachada e que permaneceu por alguns anos, pois, segundo o autor, não se compreendia que ser diferente ou extravagante não implicava ser moderno. Mesmo assim, a Semana de Arte Moderna teve grande relevância tanto pelas pessoas que estavam envolvidas, como pela agitação que causou. Participaram da Semana em 1922 nomes como: Mário e Oswald de Andrade, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, estes três últimos vindos do Rio de Janeiro, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti.

Enquanto os pintores do Palacete Santa Helena não possuíam propostas manifestadas claramente, a Família Artística Paulista, de acordo com Mendes de Almeida, não tinha a intenção de ser modernista, apenas procurava restabelecer um certo equilíbrio, prevenindo-se contra os desvarios e facilidades cometidos em nome da liberdade de expressão, o que podemos dizer ser a arte de expressão nacional que nascera da indiferença, como propõe Sérgio Buarque. Ainda conforme o Mendes de Almeida:

“A Família Artística Paulista, portanto, nada tinha, na intenção, de revolucionária. Nem se poderia, tampouco, rotular de passadista. Pensava em realizar uma arte contemporânea, que se prevalecesse das lições do passado, ao invés de com êle romper. No processo evolutivo das artes plásticas no País, proferia uma palavra de prudência, representando, se assim se pode com propriedade dizer, uma ‘pausa para meditação’, no sobredito processo. Significava, sobretudo, uma

¹⁴⁸ ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 12.

*atenuação no sentido polêmico do movimento coletivo que tivera início com a Semana de Arte Moderna de 1922, se insurgindo, já agora, contra os preconceitos modernistas.*¹⁴⁹

O historiador Sérgio Buarque de Holanda não gostaria do termo empregado por Mendes de Almeida quando este menciona o “processo evolutivo das artes plásticas no país”, o que nos conduz a pensar que a arte moderna estaria no mais alto nível de evolução se comparada à arte que se produzia até então, a arte acadêmica ou conservadora, o que não faz sentido para Sérgio que criticava a mentalidade positivista.

Havia uma grande dificuldade de se conviver com o novo, raros eram os artistas modernos que alcançavam o sustento através do próprio trabalho, num meio de poucos interessados, de raros colecionadores, sem museus atuantes. O público não acompanhava este desenvolvimento senão lentamente, conforme Walter Zanini. Faltava uma infra-estrutura cultural tanto ao artista como ao público. Muitos artistas exerciam funções paralelas e apenas alguns deles conseguiram ter acesso às oportunidades oferecidas em âmbito estatal, como Portinari, por exemplo.¹⁵⁰

Modernistas como Anita Malfatti, Antônio Gomide, Alberto da Veiga Guignard, Waldemar da Costa, Nélson Nóbrega, Axl Leskoschek, Bruno Lechowski, Yolanda Mohalyi e muitos outros davam aulas para garantir o sustento, enquanto que boa parte dos pintores do Palacete Santa Helena dedicavam-se à decoração de casas.¹⁵¹

Pelo fato de os pintores do Palacete Santa Helena conceberem arte como profissão é que neste período, ao mesmo tempo em que estiveram envolvidos com outros pintores na Família Artística Paulista, alguns participaram também do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo¹⁵² de 1937 a 1939.

¹⁴⁹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 49-51.

¹⁵⁰ Cf. ZANINI, Walter. op.cit., 1991, p. 23 e 25.

¹⁵¹ ZANINI, Walter. op.cit., 1991, p. 24, nota 9.

¹⁵² Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 62 e 63. De acordo com Mendes de Almeida, em 1938, ocorreu o IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, o primeiro organizado com o novo nome. O último Salão foi o XIII, realizado em 1949. Cf. LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 105, nota 9: O primeiro salão do Sindicato inicia a contagem em catálogo a partir do número 4. A terceira mostra, organizada ainda pela Sociedade Paulista de Belas Artes, ocorreu em abril de 1937. O Sindicato que tem origem em

O Sindicato nasce de uma experiência associativa anterior, precisamente da Sociedade Paulista de Belas Artes¹⁵³, fundada em 1921, pelo professor Alexandre Albuquerque e mais alguns companheiros. Tal sociedade reunia artistas de São Paulo, atuantes nas mais diversas áreas, como a pintura, escultura, desenho, gravura, com o objetivo de ampliar e difundir o gosto pelas artes, sobretudo através de exposições, conforme Paulo Mendes de Almeida.¹⁵⁴

A criação do Sindicato relaciona-se diretamente ao contexto político dos anos 1930, que no plano social estabelece nova legislação trabalhista, beneficiando uma série de categorias profissionais. O objetivo, por parte Vargas, era cooptar os sindicalistas em órgãos do governo para que pudesse monitorar a massa trabalhadora.

Em 1937, tendo em conta a legislação trabalhista em vigor e os benefícios que dela poderiam, eventualmente, advir para os associados, transforma-se a Sociedade Paulista de Belas Artes em sindicato de classe, reconhecido pelo Ministério do Trabalho: o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, sob a presidência de Alexandre de Albuquerque até 1940, ano de seu falecimento.

Nesse momento, os pintores que participavam desta associação profissional foram elevados à condição de artistas, o que constituiu um momento importante nas artes plásticas de São Paulo e, em especial, na carreira destes pintores, pois agora estariam assegurados em suas questões profissionais e, por conseguinte, econômicas.

1937 é também conhecido por outros nomes, como Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos de São Paulo – Sinapesp e Sociedade Paulista de Belas Artes.

¹⁵³ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 61-62: Em 1922, em meio aos acontecimentos que cercavam a Semana de Arte Moderna em São Paulo e associando-se às comemorações do primeiro centenário da independência do Brasil, a Sociedade Paulista de Belas Artes organizou a Primeira Exposição Geral de Belas Artes, reunindo sessenta e cinco artistas, ali representados por duzentos e setenta e nove trabalhos. De acordo com Mendes de Almeida, a segunda ocorreu três anos depois, em 1925, no Palácio das Indústrias, local onde bem mais tarde se instalaram a Assembléia Legislativa, mais especificamente de 1947 a 1968, a Secretaria de Segurança Pública, na década de 1970, e a sede da Prefeitura da cidade de São Paulo, no período de 1992 até 2004. Além das mostras periódicas, a Sociedade foi responsável pela imposição do nome de Almeida Júnior ao antigo Largo de São Paulo, em que se localizava o ateliê do pintor; pela criação de um Conselho de Orientação Artística, em 1932, por decreto governamental; pela abertura de um curso livre de desenho em sua sede social e pela instituição oficial do Salão Paulista de Belas Artes em 1933; pela realização do Primeiro Salão Paulista Infantil de Desenhos e Aquarelas, reunindo mais de trezentos trabalhos de crianças até 14 anos de idade, em 1934; e pela apresentação dos artistas de São Paulo na Exposição Farroupilha de Porto Alegre, em 1935.

¹⁵⁴ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 61.

Desde o final da década de 1930, bem como nos anos seguintes, o ateliê de Rebolo servira também de sede do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, o que nos leva a pensar que o fato de dividirem o mesmo espaço de trabalho no Palacete seria elemento facilitador para que participassem em tal associação, ainda que a condição de classe fosse decisiva para que tomassem parte neste projeto.

Cabe destacar a atuação dos artistas ligados ao Palacete Santa Helena no Sindicato dos Artistas Plásticos. Viviam do trabalho como artífices, alguns componentes do grupo, como Francisco Rebolo, Aldo Bonadei e Mário Zanini, ocupavam cargos de organização e administração de parte das mostras realizadas, na qualidade de membros do Sindicato. Entre os pintores do Palacete participantes desta agremiação, constavam: em 1937 e 1938, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Mário Zanini e Alfredo Volpi; e em 1939, participaram também Clóvis Graciano e Manoel Martins. Não constavam desta lista os outros pintores que estiveram juntos com estes no Santa Helena, como Fúlvio Pennacchi, Alfredo Rullo Rizzotti e Humberto Rosa.

A organização dos artistas em sindicato tinha como objetivo a defesa e coordenação dos interesses profissionais e econômicos de todos os artistas que estavam na mesma qualidade de trabalhadores autônomos ou profissionais liberais. Tinham, portanto, o intuito, como associação de classe, de contribuir para a profissionalização da atividade artística, para que houvesse a legitimação da atividade profissional que desenvolviam.

Os salões constituíam a atividade tanto da Sociedade Paulista de Belas Artes quanto do Sindicato, mantendo basicamente o mesmo formato nos anos 1920 e 1930. A idéia central dessas mostras coletivas era oferecer aos associados a oportunidade de expor, em um contexto em que as exposições individuais constituíam quase um privilégio, inacessível à maioria dos artistas, mesmo porque não havia muito espaço para exposição em São Paulo e os artistas interessados em fazê-la, muitas vezes tinham que alugar salas ou expor em livrarias.

Os salões abriam suas portas a todos os inscritos, sem seleção prévia de correntes e de orientações, e isto permitia uma ampla participação de diferentes segmentos de artistas, e consistia num espaço importante para que eles mostrassem os seus trabalhos e se expusessem, possibilitando o contato

com outros artistas e também com os críticos. O fato de não ter uma seleção de orientações não significava que não existiam linhas e estilos característicos em cada um deles.

Nos três salões dos tempos da Sociedade Paulista de Belas Artes predominavam artistas de orientação acadêmica ou conservadora, aqueles que se mantinham dentro das normas e do gosto do academismo, seguindo os modelos consagrados pela tradição, embora artistas mais comprometidos com as linguagens modernas também tivessem lugar nas exposições.

Transformada a Sociedade Paulista de Belas Artes em Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, a cada salão mais e mais artistas de orientação estética renovadora começaram a participar. Enquanto Sociedade Paulista de Belas Artes, a organização se mostrava sempre adversa às tendências do movimento renovador no campo das atividades artísticas. Talvez o próprio nome 'belas artes' revelasse isso, de acordo com Mendes de Almeida. No entanto, isso não impedia que pintores que jamais pudessem ser considerados acadêmicos, em qualquer fase, expusessem nos salões daquele tempo.¹⁵⁵

Conforme Paulo Mendes de Almeida, "as resistências, contudo, iriam se dissipar. E isso seria o fruto da atuação da Família Artística Paulista que veio fluidificar o azedume no longo diálogo entre 'arte do passado' e 'arte do presente', recolocando o problema em seus legítimos termos de 'arte de sempre'."¹⁵⁶

Desse modo, no IV Salão, o primeiro organizado com o nome de Sindicato dos Artistas Plásticos, em 1938, além dos referidos pintores do Palacete Santa Helena, Vittorio Gobbis também compunha o conjunto de artistas, juntamente com Anita Malfatti e Oswald de Andrade Filho, pintores de tendência modernista, diferentemente, dos pintores que tinham suas raízes artísticas no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e que constituíam a maioria nesta associação de classe. Daí por diante foi crescente a participação de artistas comprometidos nos movimentos de emancipação. No V Salão, realizado em 1939, a lista dos modernistas contou com a participação ainda de Antônio Gomide, Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Arnaldo Barbosa, Lívio

¹⁵⁵ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 62.

¹⁵⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 62.

Abramo, Paulo Rossi Osir, Manoel Martins e Waldemar da Costa, ou seja, elementos da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), do Clube dos Artistas Modernos (CAM)¹⁵⁷, do Salão de Maio e da Família Artística Paulista. No VII Salão, de 1942, pode-se dizer que a hegemonia passa a pertencer aos artistas modernos. Entre os expositores do Sindicato¹⁵⁸ constam no catálogo desta exposição como Comissão Organizadora: José Cucê, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Francisco Reboló, Waldemar da Costa, e Bruno Giorgi. Expuseram também Ernesto de Fiori, Lucy Citti Ferreira, Lothar Charoux, John Graz, Walter Levy, Domingos Toledo Piza, Carlos Scliar, Póla Rezende, Rino Levi, Hilde Weber e alguns outros. Este Salão, instalado na Galeria Prestes Maia, em proporções, foi maior que os que o antecederam.¹⁵⁹

A história desses salões ao longo dos anos 1920, 1930 e 1940 acompanha a 'ascensão dos modernos', como afirma Lisbeth Gonçalves, pois passaram a dominar as mostras.¹⁶⁰ E quando foram extintos a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos, o Salão de Maio¹⁶¹ e a Família Artística Paulista, foi o Sindicato, com os seus salões, que promoveu

¹⁵⁷ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 28 e 33: O Clube dos Artistas Modernos (CAM) foi uma sociedade fundada em São Paulo em 24 de novembro de 1932, um dia depois da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), por iniciativa de Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide, e a sede teve lugar onde os quatro artistas mantinham ateliê. Havia uma certa rivalidade entre o CAM e a SPAM. O primeiro reagia contra o granfinismo da segunda, e encerrou suas atividades discretamente, tendo um tempo curto de atividades, mas de realizações artísticas e culturais importantes. De acordo com Paulo Mendes de Almeida, o CAM era mais democrático, com mais vivacidade, e a SPAM era mais aristocrática, mais sólida, mais séria. No entanto, tal afirmação deve ser mediada, já que Paulo Mendes de Almeida era componente fundador da SPAM, dentre outros intelectuais e artistas, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Paulo Rossi Osir. Entre os sócios fundadores tinham arquitetos, escritores, pintores, escultores, músicos e bailarinos. A primeira diretoria compunha-se dos membros: Paulo Mendes de Almeida, Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Chinita Ullman, Lasar Segall e Paulo Rossi Osir. Conforme Paulo Mendes de Almeida, a SPAM foi a principal precursora do MAM-SP. (tem-se a impressão que os nomes dos artistas viram sempre enumerações no texto).

¹⁵⁸ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 55-56 e p. 62-63. O Sindicato organizou entre 1937 e 1949, além dos salões, exposições em bairros da periferia de São Paulo. O último Salão do Sindicato foi o XIII, realizado em 1949, mas o XII, do ano anterior, foi considerado, segundo Paulo Mendes de Almeida, talvez a maior exposição organizada pela entidade, podendo-se dizer que foi uma exposição de arte moderna, pois o tom modernista era flagrante. Após 1949, o Sindicato restringiu gradativamente suas atividades e pouco tempo depois deixou de existir.

¹⁵⁹ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 62-63.

¹⁶⁰ GONÇALVES, Lisbeth Reboló. Movimento moderno nas artes plásticas - segunda metade dos anos 30. In: *Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976. [72 p.], il. p.b. color.

¹⁶¹ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 1976, p. 35-47: Os Salões de Maio ocorreram em São Paulo: o 1º foi inaugurado no dia 25 de maio de 1937 e o 2º no dia 27 de junho de 1938, ambos no Grill Room do Esplanada Hotel, já o terceiro ocorreu em 1939 e foi realizado na Galeria Itá.

importantes mostras, nas quais foram revelados alguns artistas e colocados outros em evidência. Afinal, ao longo da década de 1940 são eles os únicos salões de arte em funcionamento na cidade de São Paulo.

Os pintores do Palacete Santa Helena, além de não terem participado do CAM e da SPAM, criados em 1932 no seio da vanguarda, não participaram também do I Salão de Maio, realizado no dia 25 de maio de 1937, no Esplanada Hotel de São Paulo e que era também um reduto vanguardista. No entanto, tomaram parte do II Salão de Maio, ocorrido no dia 27 de junho de 1938, novamente no Esplanada Hotel. Entre os participantes, dois deles eram pintores do Palacete Santa Helena, Alfredo Volpi e Francisco Rebolo Gonsales. Já no III Salão, realizado no segundo semestre de 1939, na Galeria Itália, participaram, entre outros, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo Gonsales e Fulvio Pennacchi, o que demonstra que ano após ano eles foram conquistando espaço entre os vanguardistas e os locais que antes os rechaçavam.

Desse modo, nota-se que tanto o CAM como a SPAM eram redutos dos modernistas, além de críticos e mecenas próximos a estes artistas, como Paulo Mendes de Almeida e Olívia Guedes Penteado, por exemplo, como participantes da SPAM. Paulo Rossi Osir seria o elo, por assim dizer, entre estes artistas e os pintores do Palacete Santa Helena, portanto, teve papel importante na carreira como divulgador, de certo modo, dos pintores e de seus trabalhos.

Segundo Mário de Andrade, estes artistas eram comprometidos com uma situação de classe, com uma ideologia, para eles arte é profissão. Paulo Mendes de Almeida procurou, de certo modo, opor a Família Artística ao movimento de 1922, dizendo que os artistas da Família deram a contribuição do *métier*. Mário reconheceu o novo na Família Paulista e este novo, acredita Flávio Motta, é tido como uma nova situação para o homem nos processos de transformação. Mário reconhece a simplicidade em arte e em origem nestes artistas.¹⁶²

“Buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho, impostas pela condição proletária. Se por um

¹⁶² Cf. MOTTA, Flávio. op cit., 1971, p. 140.

*lado, passar de 'pintor de liso' a 'pintor de quadro', pode corresponder a um 'enobrecimento', por outro lado se verifica a depuração do ofício em íntima relação com uma temática dada a 'luxos'. Pois o próprio Mário de Andrade notou que esses pintores da Família Artística Paulista, quando pintavam a natureza-morta, não é a 'temática da fome, pura e simplesmente na sua brutalidade', mas sim, refinamentos com frutas 'nobres', peras, maçãs e uvas, que mais condizem com o empenho em vencer as carências do meio. E nas paisagens notou a predileção pelas 'casinhas e chacinhas' suburbanas, a pequena propriedade de justificadas aspirações. Compreendiam o mundo que os cercava, como a resultante de penosas conquistas do trabalho. Procuravam avançar com os recursos que dispunham. Propunham, a partir desse universo circundante, revalorizá-lo com os meios técnicos e sugestivos da pintura.*¹⁶³

Para os pintores do Palacete a união em torno do Santa Helena era mais uma questão de solidariedade no trabalho e exercício das habilidades técnicas do que de especulações estéticas, como acredita Flávio Motta ter sido a congregação destes pintores entre outros na Família Artística Paulista. Pela origem social e pela condição de artífices é que estes pintores estiveram juntos pelo período de 1935 a 1940 no ateliê do Palacete.

¹⁶³ Cf. ANDRADE, Mário. op. cit., 1939, p. 137-138.

1.4 – Operários, proletários, artesãos

A preocupação técnica que estes pintores tinham, devido à formação, constituía um aspecto nem sempre valorizado pelos pintores vanguardistas, como aponta Ajzenberg¹⁶⁴, e que lhes rendeu algumas nomeações por parte da crítica da época. Mário de Andrade tanto os denomina operários, proletários, bem como artesãos no texto em que escreve em 1939, *Esta Paulista Família*, por ocasião da II Exposição da Família Artística Paulista, em que figuraram os pintores do Palacete. Na literatura sobre estes pintores, observamos que as denominações que os autores utilizam quando se referem a eles baseiam-se nas definições que remontam a Mário de Andrade, ou seja, aos conceitos artesãos, operários e proletários que o crítico menciona em seu texto. Mayra Laudanna os trata como artesãos, Elza Ajzenberg e Maria Cecília França Lourenço, como operários, Mário Zanini os denomina proletários.

Sendo assim, são três os conceitos que os definem e são aqui discutidos: artesão, operário e proletário, pois se sabe que a crítica enquadra coisas distintas numa mesma categoria generalizante, de certa forma, reconstrói a gênese de uma naturalização. Em todo material bibliográfico consultado nos deparamos com estes conceitos que não foram questionados ao longo dos anos em estudos e pesquisas, mas que se cristalizaram como algo resolvido.

Não só por conta disto é necessária uma revisão destes conceitos, mas inclusive porque neste momento, no contexto da cidade de São Paulo, abordar conceitos como estes, ligados ao trabalho e ao trabalhador, faz-se mais que necessário. A depressão americana, que afetou a economia mundial a partir de 1929, bem como a Revolução de 1930, a partir da qual Vargas descentraliza o poder distribuído até então entre as elites regionais, atingiram em cheio os cafeicultores brasileiros, ocasionando a desestabilização do setor agrícola.

A partir de 1930, a sociedade brasileira viveu importantes mudanças. Acelerou-se o processo de urbanização já iniciado no século XIX, em especial por conta dos fluxos migratórios para o país. Além disso, a industrialização se tornou crescente e um dos principais objetivos de avanço para Vargas, lugar

¹⁶⁴ Cf. AJZENBERG, Elza. O Grupo Santa Helena In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *A modernidade no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 141.

até então ocupado pela agricultura de café. Neste contexto a classe operária cresceu muito e Vargas, com uma política de governo dirigida aos trabalhadores urbanos, tentou atrair o apoio dessa classe que era fundamental para a economia, para a indústria que se tornou a nova força motriz do país. A criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1930, resultou numa série de leis trabalhistas. Parte delas visava ampliar direitos e garantias do trabalhador: lei de férias, regulamentação do trabalho de mulheres e crianças.

Todo esse processo de desenvolvimento, no Brasil, foi acompanhado por uma verdadeira revolução cultural e educacional que acabou garantindo o sucesso de Vargas na sua tentativa de transformar a sociedade. De acordo com Antônio Candido, não foi o movimento revolucionário que começou as reformas do ensino, mas ele propiciou a sua extensão para todo o país.¹⁶⁵

Em decorrência do crescimento da população urbana, promovido tanto pelo êxodo rural, já que o café deixara de oferecer a quantidade de postos de trabalho como antes, bem como pela chegada de imigrantes, em sua maioria europeus, especialmente italianos, houve também a necessidade de crescimento da construção civil para alojar a quantidade de pessoas que aqui chegavam, ampliando, assim, a estrutura da cidade.

Já na passagem do século XIX para o século XX se pôde notar como o desenho era especialmente importante, não somente por conta da construção civil, para se engenhar, mas também para a fabricação de móveis. No final do século XIX e início do XX, o desenho era tido pelas leis de Rui Barbosa como a única forma para a educação, pois por meio de seu aprendizado era possível se ter uma profissão.

“A idéia de popularização do ensino de arte, com ênfase no desenho, e sua adaptação para o trabalho industrial podem ser encontradas nos projetos de Ensino Secundário e Primário [1882 e 1883], de Rui Barbosa. Entendia Rui Barbosa que a ‘arte aplicada’ é um ‘talismã [que] improvisa, nos Estados que a esposam, a mais deslumbrante opulência’, pois possibilitaria a ‘independência e a dignidade das classes operárias’.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ CANDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. São Paulo: CEBRAP, 1984, p. 28.

¹⁶⁶ LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 19.

De acordo com Laudanna, esses discursos parlamentares caracterizavam as discussões ocorridas nos anos finais do Império e apontavam a educação do povo e sua conseqüente profissionalização, como a solução de todos os problemas da sociedade brasileira. O Conselheiro Carlos Leôncio da Silva Carvalho e André Rebouças, entre outros, tinham a mesma crença e, inclusive, Rebouças pensava tornar obrigatório o ensino de desenho geométrico. Desse modo, em diversas regiões do país, havia um movimento favorável à educação popular com a finalidade profissional e foi neste contexto então que a Sociedade Propagadora de Instrução Popular, criada em 1873, se transformou em Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em 1882.

Conforme Laudanna, foram registradas discussões acerca da necessidade da alfabetização para a população desde 1870, o que se estendeu nos anos seguintes com a questão urgente da implantação no Brasil de uma educação que orientasse o homem para o trabalho, como o ensino da arte aplicada à indústria.¹⁶⁷

O desenho constituiu-se, então, matéria obrigatória não somente para a educação, mas o objetivo maior era o preparo de mão-de-obra para a prestação de serviços na área da construção civil e produção de mobiliário. “Com isso, as atividades do Liceu ligadas às artes e ofícios, apoiadas financeiramente pelo governo, tiveram início na rua Boa Morte, nº 17, no mesmo prédio onde funcionava a Escola Normal”.¹⁶⁸

O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, idealizado por Ramos de Azevedo, cresceu enormemente com ele no comando nas décadas de 1910, 1920 e 1930, em especial nas duas últimas décadas. Ramos de Azevedo, como engenheiro negociante, dominava a área da construção civil. Ele não só trouxe a fundição para o Liceu como obteve dinheiro do Estado e conseguiu ainda um patrocínio da Condessa Penteado para o funcionamento de uma das salas da instituição. Ele promoveu um grande crescimento e desenvolvimento do Liceu que contava tanto com a verba do Estado como também de encomendas. Segundo Laudanna, no programa do Liceu havia o ensino de

¹⁶⁷ Cf. LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 29, nota 1.

¹⁶⁸ LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 19.

modelagem, escultura e estatuária, gravura, pintura, fotografia, caligrafia, desenho linear, de ornato, de arquitetura, de máquinas e música.¹⁶⁹

Para que se pudesse produzir e entregar as encomendas, havia a necessidade de mão-de-obra e que esta fosse econômica e os aprendizes do Liceu se tornaram, então, essa mão-de-obra disponível. O ensino no Liceu exigia do aprendiz dedicação, estudo e trabalho. Num momento em que se tinha uma indústria manufatureira crescente, ingressar na área das artes e ofícios era uma prerrogativa, ainda que as obras desses trabalhadores servissem também à construção civil, decoração, pintura de parede.

Alguns pintores vislumbraram na área da construção civil e decoração uma forma de inserção no mercado de trabalho, já que o crescimento da cidade de São Paulo contribuiu para o desenvolvimento deste setor. Desse modo, os pintores do Palacete Santa Helena iniciaram suas atividades desenvolvendo trabalhos ligados às artes aplicadas.

Em São Paulo, os italianos é que muito se envolveram com arte, construção civil e decoração. A imigração italiana para São Paulo repercutiu não somente num aumento de contingente populacional, mas também de mão-de-obra e parte dela era mão-de-obra na área artística. De acordo com Laudanna, os pintores e escultores que exerciam este tipo de atividade nos anos 1930 eram tidos como artesãos. A quantidade de obras escultóricas encontradas em cemitérios, por exemplo, e que não são assinadas, embora tragam a marca da oficina e/ou fundição onde foram realizadas, é o que diferencia as atividades do artesão e do artista, segundo a autora. Além disso, outra evidência da distinção está nas obras destinadas à indústria de construção, tidas como “arte aplicada”, pois esta é considerada “pouco reveladora da identidade do artista, por trazer a marca de trabalho cooperativo e utilitário”.¹⁷⁰

Para Lourenço, a operosidade destes pintores advém do fato de serem provenientes de famílias operárias ou da pequena burguesia urbana e, antes de dedicarem-se exclusivamente aos trabalhos artísticos, realizavam uma diversidade de trabalhos artesanais, atuando como pintores de parede, de

¹⁶⁹ Cf. LAUDANNA, Mayra. op.cit., 1999, p. 19.

¹⁷⁰ LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 71.

placas, letristas.¹⁷¹ Ajzenberg concilia sua opinião com a de Lourenço e pelo fato de exercerem atividades de pintura decorativa, refere-se aos mesmos como “operários da pintura”¹⁷², o que denuncia a posição desvantajosa por eles ocupada no cenário artístico, rótulo estigmatizante.

Os conceitos utilizados pelas autoras têm sua origem na crítica de Mário de Andrade, o qual afirma que o que estes pintores tinham em comum era o fato de todos serem do povo, senão proletários, pelos menos vindos de operários ou de gente com pequenos recursos econômicos e culturais. Conforme o autor, neste grupo, em que predominavam descendentes de estrangeiros, estes pintores eram menos inventivos e mais se fortaleciam de excelente base técnica.¹⁷³

Tomando como referência teórica a definição marxista de proletário pode-se dizer que esta diz respeito à classe dos trabalhadores assalariados modernos, que, privados de meios de produção próprios, se vêem obrigados a vender sua força de trabalho por um período determinado, sendo remunerado por um montante de dinheiro.¹⁷⁴

Paul Singer afirma que entre o trabalhador assalariado, ou seja, os operários ou proletários, estaria, por exemplo, o artesão sem ferramentas e matéria-prima que só pode sobreviver como assalariado industrial ou manufactureiro, diferindo-o do trabalhador autônomo, no qual se inclui o artesão que confecciona ou repara com suas próprias ferramentas e matérias-primas, pois possui os recursos para trabalhar por conta própria. Singer, deste modo, estabelece a divisão da totalidade dos trabalhadores em duas classes, como ele denomina: a pequena burguesia, composta por trabalhadores autônomos, e o proletariado¹⁷⁵, composto pelos trabalhadores assalariados e afirma que ambos têm em comum o fato de viverem do seu próprio trabalho, ainda que

¹⁷¹ Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 61.

¹⁷² AJZENBERG, Elza. op. cit., 2007, p. 140.

¹⁷³ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 157.

¹⁷⁴ Cf. MARX, Karl e ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Escriba, s.d., p. 22, nota de Engels à edição inglesa de 1888.

¹⁷⁵ Cf. SINGER, Paul. *A formação da classe operária*. São Paulo: Atual; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985, p. 52: No Brasil o que ocorre durante a República Velha (1889-1930) é a formação de um semiproletariado agrícola e que se limitou a um ramo de atividade integrado na divisão internacional do trabalho. Conforme Singer, na medida em que avançava o capitalismo industrial na Europa, aumentava a procura por café e a proletarianização de camponeses e artesãos, parte dos quais acabava por vir ao Brasil e cultivar o café a ser consumido na própria Europa e Estados Unidos, o que promovia, por conseguinte, o crescimento das populações urbanas.

parte da pequena burguesia conte com o auxílio de membros não remunerados da família e, ocasionalmente, de trabalhadores assalariados. De acordo com Singer, ambos os trabalhadores compreendem a quase totalidade das pessoas de baixa renda e poucas posses.¹⁷⁶

De um modo geral, Singer afirma que o proletariado que se forma no Brasil até 1920 era, em sua maioria, de serviços, ou seja, funcionários públicos, ferroviários, portuários, e que a minoria ocupada em estabelecimentos ditos “industriais”, conforme o autor, devia ser principalmente formada por operários manufatureiros, isto é, por artesãos assalariados, trabalhando com ferramentas ou máquinas manuais.¹⁷⁷

Neste sentido, levando em conta a trajetória profissional dos pintores do Palacete¹⁷⁸, pode-se dizer que a maioria deles não atuou como operários ou proletários, pelo menos enquanto estiveram juntos no Santa Helena, já que não estavam vinculados à estabelecimentos fabris, mas dividiam o ateliê como sócios e estavam atrelados às atividades de pintura, tanto de cavalete como àquela ligada à decoração, pelas quais recebiam por empreitada e não por salário. Além disso, com os trabalhos que realizavam angariavam recursos para comprar ferramentas e materiais para que pudessem executar novos trabalhos. Este é o caso de Rebolo, Zanini, Martins, Volpi, Bonadei e Rizzotti.

Sobre a forma de trabalho, Martins afirma em entrevista que quando se vendia um quadro, metade do que se ganhava era usado para comprar tintas e tela, o restante era para a “chopada”,¹⁷⁹ o que demonstra que, além de investirem o dinheiro na compra de materiais para o trabalho, ainda comemoravam a venda de uma tela, o que era um tanto difícil neste período em São Paulo. Rebolo diz em entrevista que vendeu o primeiro quadro mais ou menos em 1937 e que foi adquirido por um professor italiano de passagem pelo Brasil e que dava aulas de Literatura italiana na Universidade de São Paulo, professor Francesco Piccolo.¹⁸⁰ O segundo quadro, conforme Rebolo, foi adquirido pelo crítico de arte Sergio Milliet, o qual não tinha dinheiro e pagou

¹⁷⁶ Cf. SINGER, Paul. op. cit., 1985, p. 4 e 5.

¹⁷⁷ Cf. SINGER, Paul. op. cit., 1985, p. 58.

¹⁷⁸ Ver breves perfis em apêndices.

¹⁷⁹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹⁸⁰ Tanto Rebolo quanto Pennacchi foram apresentados ao professor Piccolo entre 1935 e 1936. Cf. PENNACCHI – 100 anos. op. cit., 2006, p. 132.

com livros. O terceiro foi adquirido pelo pintor Clóvis Graciano.¹⁸¹ Isto nos mostra que o que existia em São Paulo nesta época era um comércio de arte ainda incipiente e que estes pintores sobreviviam, portanto, de outros trabalhos, em especial aqueles ligados à decoração, bem como ilustração, cenografia e propaganda.

Pennacchi, Rosa e Graciano, no período em que estiveram juntos no Santa Helena realizaram mais que uma atividade ao mesmo tempo. Além de se dedicarem à pintura como decoradores dividindo sala no Palacete, como os demais pintores, Pennacchi, por exemplo, possuía um açougue em sociedade com o irmão, comprado em 1932, bem como, a partir de 1935 passou a desenvolver a função de professor de desenho no Colégio Dante Alighieri. Rosa, ao mesmo tempo em que estava junto ao grupo, desempenhava também a função de professor de desenho geométrico, atividade que realizou na década de 1930 até 1940, ministrando aulas nos Colégios Bandeirantes, Sion e Dante Alighieri. Já Graciano exercia a função de fiscal de consumo, cargo burocrático que começou a desempenhar a partir de 1934, juntamente com a pintura. Nestes três casos, estes pintores, além de serem trabalhadores autônomos, como os demais, possuíam ainda trabalho assalariado, Pennacchi e Rosa como professores, o que os caracteriza como profissionais liberais, e Graciano como funcionário público, o que o define como operário e proletário.

De modo geral, os pintores do Palacete ganhavam dinheiro com os trabalhos como artífices e com obras que, depois de alguns anos, conseguiam comercializar. Dedicaram-se em grande parte à decoração, pelo menos num primeiro momento de suas carreiras, pois havia oferta abundante de trabalho na cidade e eles tinham algumas dificuldades em vender as suas obras.

Mário Zanini afirma que além de se encontrarem no ateliê coletivo para compartilhar e treinar o desenho de modelo vivo, queriam ir além da pintura de ornatos nas residências da cidade, ainda que este fosse o trabalho do qual dependeram por um longo período.¹⁸²

Antes de se unirem no Palacete Santa Helena estes pintores, além de desenvolverem atividades ligadas à pintura de cavalete, decoração e serviços,

¹⁸¹ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 28/02/1970.

¹⁸² Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

alguns deles ainda trabalhavam como empregados de determinados estabelecimentos.

Rebolo exerceu atividade como jogador de futebol de 1917 até 1934 e concomitante com esta profissão abriu um escritório-ateliê em 1926, deixando de ser assalariado e transformando-se, portanto, num trabalhador autônomo, a partir de 1934, quando deixou o futebol e passou a se dedicar apenas à atividade como pintor. Os outros pintores associaram-se a Rebolo no Santa Helena a partir de 1935 para trabalharem no atendimento de encomendas de decoração e praticarem a pintura. Zanini que trabalhava com Rebolo em seu ateliê desde 1933, desenvolveu atividades, na década de 1920, como copiador de pinturas antigas e letrista da Cia. Antártica Paulista, adquirindo autonomia quando alugou a própria sala em 1936 para dividir com Martins e Graciano. Martins trabalhou como ourives e relojoeiro e realizou trabalhos como pintor, escultor, xilógrafo e ilustrador de livros, revistas e jornais antes de se unir aos demais pintores do Palacete, onde ganhava por empreitada, como trabalhador autônomo. Graciano foi empregado da Estrada de Ferro Sorocabana com a tarefa de pintar postes, porteiras e tabuletas, na década de 1920, portanto, um trabalhador assalariado neste período.

Volpi desenvolveu trabalhos como entalhador, marceneiro e encadernador, antes de se dedicar à pintura, tanto de cavalete como à pintura de interiores e ornamentações, nas quais trabalhava por encomenda, como autônomo, e não mediante um salário. Trabalhou muito em construção no início de sua carreira, na década de 1920. Segundo o pintor, “esse era um período que tinha muita decoração.” Em entrevista, ele afirma que trabalhava somente nas decorações e com aquilo que dava para ele poder pintar. De acordo com Volpi, quando ele realizava a decoração de uma sala, pagavam um conto de réis e com este dinheiro, antes de 1920, dava para passar quatro ou cinco meses sem pensar em nada, poderia pintar por conta dele, pois, como ele mesmo dizia, “era moço e não tinha muitas contas a pagar.” Ele considera esta fase de decoração em residência sem importância artística alguma.¹⁸³ Mesmo assim, foi uma época de aprendizado, possível muito mais pela prática dada pela execução de decoração e pela necessidade de trabalho para o próprio sustento do que com estudos em escolas ou liceus, no caso de Volpi.

¹⁸³ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 21/04/1970.

Pennacchi, tanto antes como depois de estar associado aos outros pintores no Palacete Santa Helena, não deixou de executar obras de decoração, ilustração, bem como trabalhando na realização de cartazes de propagandas. Fez vários trabalhos de pintura de ornatos, afrescos e murais em edifícios públicos e privados, residências e igrejas, além de ser proprietário de um açougue¹⁸⁴, trabalhando, portanto, como autônomo.

Bonadei especializou-se como bordador e costureiro na oficina da família em 1920 e Rizzotti trabalhou como fresador, torneiro mecânico e mecânico de carro, antes de passarem a se dedicar à pintura. Nesse caso, ambos realizavam atividades como assalariados antes de se unirem no Palacete Santa Helena. Ao contrário de Humberto Rosa que antes de vir para São Paulo e se associar com os pintores no Palacete, trabalhava no interior como pintor decorador, portanto, realizando encomendas.

Pelo que pudemos notar pela análise das trajetórias dos pintores do Palacete Santa Helena, estes exerciam durante a semana e em horário comercial as atividades de pintura de parede, ornatos e decorações, tanto em ambientes públicos como privados, prestando serviços por encomenda. O horário reservado após o expediente, bem como nos finais de semana eram, portanto, destinados à realização de outros tipos de pintura, a pintura de cavalete, por exemplo. Nestes momentos é que trocavam experiências, informações, realizavam estudos de modelo, retratavam uns aos outros, realizam auto-retratos e saíam para pintar ao ar livre, especialmente nos finais de semana.

Em entrevista realizada por Lisbeth Rebollo Gonçalves e publicada em 1973, os pintores do Palacete Santa Helena afirmam que nos finais de semana iam a campo para pintar São Paulo e seus arredores. De acordo com Mário Zanini, ele e Rebolo saíam todos os sábados e domingos para pintar, iam principalmente para o Canindé.¹⁸⁵ Rizzotti afirma a mesma coisa, dizendo que iam principalmente aos domingos. “Éramos 2, 3 ou 4 e íamos para o Canindé pintar. Para o bairro do Limão, Bairro da Coroa, Indianópolis. A periferia de São Paulo.”¹⁸⁶ Martins afirma que quando conheceu Volpi, Zanini, Rebolo,

¹⁸⁴ Cf. PENNACCHI – 100 anos. op. cit., 2006, p. 133.

¹⁸⁵ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹⁸⁶ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 04/03/1971.

Pennacchi e Humberto Rosa também passou a ir com eles ao campo para pintar paisagens.¹⁸⁷

Quando podiam, estes pintores do Palacete Santa Helena saíam da capital paulista para pintar ao ar livre, além de retratar os arredores de São Paulo, faziam incursões pelas pequenas cidades vizinhas e litoral.¹⁸⁸ Existem várias obras cujo tema é a paisagem de São Paulo e os bairros da capital, bem como, de outras cidades, algumas próximas, outras nem tanto. Entre elas estão: Mogi das Cruzes, Atibaia, São Luís do Paraitinga, São Vicente, Itanhaém, Angra dos Reis, Campos do Jordão¹⁸⁹, entre outras.

À medida que desenvolviam suas habilidades como pintores, participavam de exposições e passavam a sobreviver cada vez mais da pintura. A experiência que acumulavam com o ofício de pintor aliada à prática que realizavam no ateliê coletivo do Palacete, no que concerne à aprendizagem e aperfeiçoamento técnico dos pintores, foram fundamentais neste sentido.

O fato de exercerem outras atividades, muitas vezes ligadas às artes aplicadas, como analisamos, rendeu a estes pintores a caracterização equivocada como operariado. O fato de executarem trabalhos como artífices e técnicos habilidosos e sobreviverem em grande parte deste ofício, em especial quando já estavam juntos no Palacete, não justifica o uso do conceito operário ou proletário para denominar o trabalho destes pintores, pois, como analisamos, apenas Pennacchi, Rosa e Graciano, exerciam atividades como trabalhadores assalariados ao mesmo tempo em que participaram do ateliê do Palacete, e mesmo nestes três casos e conforme o conceito de proletário de Marx e a referência de Singer, o trabalho que apresenta este caráter é o de Graciano, funcionário público e pintor ao mesmo tempo.

Para Mário de Andrade, os pintores do Palacete Santa Helena procuravam aprimorar o *métier* com o interesse de possuir condições semelhantes à do “operário qualificado”, já que buscavam, por intermédio da pintura, uma nova qualidade que substituísse as árduas exigências do trabalho,

¹⁸⁷ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 03/03/1971.

¹⁸⁸ Ver anexos 15, 16 e 17.

¹⁸⁹ Ver anexos 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25.

impostas pela condição proletária. De acordo com Mário, passar de “pintor de liso” a “pintor de quadro” pode corresponder a um “enobrecimento”.¹⁹⁰

No entanto, no que diz respeito a sobreviver de outros trabalhos, não somente os pintores do Palacete Santa Helena o faziam, Ajzenberg afirma que “raros eram os artistas modernos que se sustentavam através do próprio trabalho”¹⁹¹, havia poucos interessados em divulgar a arte e na época não tínhamos institutos ou museus que tivessem estes propósitos. Desse modo, faltava aos artistas e ao público, então, uma infra-estrutura cultural.

Outros pintores também sobreviviam de encomendas que realizavam, além dos pintores do Palacete Santa Helena. Portinari, Malfatti, Rossi Osir e Gobbis, por exemplo, estão entre eles e nem por isso há a referência a eles como operários ou proletários.

Laudanna acredita também que estes conceitos não se justificam no que diz respeito aos artistas analisados por ela: Raphael Galvez, Joaquim Figueira, Ado Malagoli, Manoel Martins e Mário Zanini, já que freqüentavam, em sua maioria, escolas técnico-profissionais nos anos 1920, bem como começaram a trabalhar com decoração de parede, como Zanini e Galvez, retoque de fotografia, como Malagoli, ourivesaria, caso de Martins, e modelagem e fundição de peças, como Figueira e Galvez.¹⁹²

Mário de Andrade em sua crítica também se refere aos pintores do Palacete como artesãos, conhecedores da técnica, “dotados de excelente prática do ofício”¹⁹³. Tal fato nos leva a pensar que quando se referiu a estes pintores como operários e proletários, fez tal menção em sentido conotativo, em especial quando afirma que “tinham uma psicologia de classe mais forte que a individual, a lição assimilada de um, logo eles transfundiam para a mais segura, disciplinada e genérica manifestação da técnica: o artesanato, e o que tem de admirável nessa transposição classista é que estes pintores não copiavam nunca, mas como artistas verdadeiros, assimilavam o conteúdo dos exemplos.”¹⁹⁴ Conforme Mário, estes pintores eram tradicionalistas da técnica, no entanto, artistas criadores, na pesquisa da expressão nova, buscando

¹⁹⁰ Cf. MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. *Revista do IEB-USP*, 10: 137-175, São Paulo, 1971, p. 137.

¹⁹¹ AJZENBERG, Elza. op. cit., 2007, p. 141.

¹⁹² Cf. LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 71.

¹⁹³ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 157.

¹⁹⁴ ANDRADE, Mário de. op. cit., 1939, p. 157.

sempre fazer melhor. Podemos dizer, desta forma, que se tratava, então, de um grupo de pintores comprometidos com uma situação profissional.

Norbert Elias faz a distinção entre arte de artesão e arte de artista, afirmando que a primeira é definida como sendo uma produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de nível social, de *status* social superior. Neste tipo de arte há a subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono e constitui uma arte não especializada. Já o segundo tipo de arte, a arte de artista, constitui uma produção dirigida ao mercado de compradores anônimos, a um público, no geral, de nível igual ao do artista. Neste tipo de arte os compradores são mediados por agências, tais como negociantes de arte, editores de música, empresários. Há uma mudança na relação de poder em favor dos produtores de arte, significando que eles podem induzir o consenso público quanto a seu talento. Há uma maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade, paridade social entre o artista e o comprador de arte, há, portanto, neste sentido, uma democratização.¹⁹⁵

Elias estava pensando na Viena do século XVIII e na situação de Mozart nesta sociedade. A São Paulo da década de 1930 apresentava um cenário bem distinto, pois não oferecia um mercado de arte como já a esta altura se tinha na Europa, com ofertas diversas de obras, não havia se difundido amplamente o gosto pelo novo e o público comprador de obra de arte apresentava ainda preferência pelos trabalhos de cunho tradicional.

Conforme Laudanna, havia um cerco artístico delimitado por dois focos: as escolas de belas artes e os barões de café e que cabia aos pintores romper. Isso se dá com as experimentações técnicas dos pintores, o que contribui para estabelecer o novo e modificar a relação artista-artesão.¹⁹⁶

O desprestígio econômico e político dos cafeicultores a partir de 1929 e a ascensão de uma burguesia industrial que se fortalece desde então, contribui para modificar este cenário artístico que conta, especialmente, com pintores que se dispõem a experimentar. Em São Paulo, “a entrada de recursos, por um lado vindos de Assis Chateaubriand e de outro de Francisco Matarazzo

¹⁹⁵ Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 45-46 e 135.

¹⁹⁶ Cf. LAUDANNA, Mayra. op. cit., 1999, p. 71.

Sobrinho, modifica totalmente o meio brasileiro.” A institucionalização da arte moderna se dá na década de 1930, quando ocorre, especialmente a implantação dos museus MAM e MASP.¹⁹⁷

Tomando como referência os conceitos de Elias para pensar sobre o trabalho dos pintores do Palacete Santa Helena na São Paulo da década de 1930, podemos dizer que enquanto realizavam encomendas atuavam como artesãos, pois estavam sob o juízo de gosto daqueles que os contratavam. Como encomendas, consideramos as obras nas artes aplicadas, arte decorativa, como aquelas que Volpi e Zanini, ao lado de outros pintores, por exemplo, produziram na Osirarte, bem como as decorações de espaços públicos e privados que os pintores do Palacete realizavam. Os trabalhos que executavam fora deste contexto eram as obras que poderíamos dizer constituir “arte de artista”, se houvesse a independência dos pintores a respeito do gosto artístico da sociedade, bem como a mediação, a qual Elias se refere, entre artista e público consumidor, o que não acontecia no caso dos pintores do Palacete e que se tornava um obstáculo na venda das obras.

Nas décadas de 1920 e 1930 a crítica de arte, segundo Laudanna, incentivava os pintores a usarem a cor tropical e o tema nacional, já no decênio de 1940, se atribuía ao artesanato o início necessário e imprescindível a todo verdadeiro artista. Sendo assim, podemos pensar que os pintores do Palacete Santa Helena, considerados pela crítica como exímios artesãos nos anos de 1920 e 1930, em função da formação e da preocupação com o aperfeiçoamento técnico, dado pelo ofício, são tidos como artistas na década seguinte.

Por todos estes acontecimentos no bojo da sociedade local, pode-se dizer, desse modo, que foi em finais da década de 1930 e início da década de 1940 que os artistas artífices do Palacete Santa Helena conseguiram um espaço maior no cenário artístico.

A partir do final da década de 1930, os pintores foram pouco a pouco deixando o Palacete e passaram a não mais dividir o ateliê comum. Mesmo assim não se distanciaram, continuaram mantendo relações, e as obras de números 22 e 23, de Fulvio Pennacchi, além da imagem de número 24, reforçam essa idéia.

¹⁹⁷ LOURENÇO, Maria Cecília França. op. cit., 1995, p. 209.

22. Fulvio Pennacchi
Bonadei pintando, 1942, grafite sobre papel, 31,8 x 18,7 cm

Na obra 22, de 1942, Pennacchi retrata Aldo Bonadei exercendo o seu trabalho como pintor, e na obra 23, ele retrata, no ano de 1943, os pintores Manoel Martins, Alfredo Volpi e Clóvis Graciano também em suas atividades. Já na fotografia de número 24, pode-se ver Fulvio Pennacchi e Alfredo Rizzotti no ateliê de Pennacchi no Palacete Santa Helena no ano de 1943.

23. Fulvio Pennacchi
Retratos de Manoel Martins, Alfredo Volpi e Clovis Graciano, 1943, nanquim sobre papel

24. Alfredo Rizzotti (de paletó, à direita) no ateliê de Fulvio Pennacchi (à esquerda) no Palacete Santa Helena, em foto de 27-9-1943.

Fonte: CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial, 2006, p. 195.

Zanini passou a repartir um ateliê com Joaquim Figueira, Raphael Galvez e Mário Levy, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 62, enquanto Pennacchi, por volta de 1939, passou a ter novo local de trabalho, na Alameda Lorena.¹⁹⁸ Manuel Martins mudou-se para uma sala da Rua Bittencourt Rodrigues, próximo à Praça da Sé. Rebolo permaneceu no Edifício Santa Helena até 1952 e Zanini voltou para lá em 1940, onde se fixou por muitos anos, parte dos quais dividiu sala com o pintor Arnaldo Ferrari. Foi ele quem por último deixou o Palacete, em 1965, quando o imóvel já estava muito decadente, sendo demolido em 1971 para dar lugar à nova Praça da Sé.

Ainda que não estivessem juntos no mesmo espaço de trabalho, os encontros aconteciam com certa freqüência na sala de Rebolo, no ateliê de Martins, na casa de Bonadei, no ateliê de Bruno Giorgi na Praça Marechal Deodoro e em residências de amigos comuns.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 89, nota 37. Conforme depoimento do pintor Fulvio Pennacchi, dado a Walter Zanini em 18 de dezembro de 1985.

¹⁹⁹ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 100-101.

Sobre a constante reconstrução do cenário urbano da cidade de São Paulo, e que envolve a demolição do Palacete e seu entorno na década de 1970, Lévi-Strauss já havia feito suas considerações quando chegou ao Brasil em 1935. De acordo com o intelectual francês, em sua estada por cidades americanas, como Nova York, Chicago e São Paulo, a passagem dos séculos para estas cidades constitui uma decadência, pois não são apenas construídas recentemente, mas construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas. Conforme Strauss, não são cidades novas contrastando com cidades velhas, mas cidades com ciclos. Ao comparar as cidades da Europa com as do Novo Mundo, ele afirma que enquanto as primeiras “adormecem suavemente na morte”, estas aqui “vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém.”²⁰⁰

Esta constante reconstrução e, que implica uma destruição anterior, aponta para uma necessidade de inovação presente nesta sociedade, de renovar o espaço urbano, de modernizar a cidade como se modernizam as máquinas, a técnica, modernidade que se reflete, inclusive, nas relações sociais urbanas.

O próprio Palacete Santa Helena constituiu um símbolo da modernidade em São Paulo. Fazia parte, como pioneiro, de um projeto de modernização da cidade, da construção de grandes arranha-céus. E ao mesmo tempo, tanto o Palacete e seus arredores na Praça da Sé, foram vítimas desta mesma modernização, demolidos para darem lugar ao metrô.

Nos próximos capítulos, pelas pinturas de gênero produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena, abordaremos a imagem da cidade de São Paulo, no período já anunciado, a partir de três eixos temáticos: os trabalhadores, tanto urbanos quanto rurais, as mulheres e o lazer. As análises das obras dos pintores do Palacete serão conduzidas por meio da discussão conjunta de outras obras que compõem o corpus da pesquisa. Trata-se das obras que apresentam consonâncias em relação àquelas que configuram o repertório de imagens dos pintores do Palacete Santa Helena, tanto no que concerne à forma quanto ao conteúdo, ressaltando as referências pictóricas utilizadas por estes pintores e as proximidades e dissonâncias entre eles, bem como entre eles e os pintores envolvidos na discussão.

²⁰⁰ STRAUSS, Claude-Levi. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 91-92.

CAPÍTULO 2 – OS TRABALHADORES DA CIDADE DE SÃO PAULO NOS ANOS DE 1935 A 1940

A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

A cidade de São Paulo do último quarto do século XIX começou a crescer, principalmente pela grande quantidade de imigrantes europeus, especialmente italianos, e também pela mudança de fazendeiros para a capital. Este fato contribuiu não só para o crescimento da cidade como também para a expansão do comércio e da indústria. A cidade crescia sem planejamento. Os antigos prédios e igrejas que eram construídos em taipas passaram a ser demolidos para dar lugar a outros que se assemelhavam aos europeus, estes construídos com tijolos, o que foi introduzido pelos italianos.²⁰¹

Em 1900 começa-se a substituir a iluminação a gás pela luz elétrica. Com a expansão da economia cafeeira e com os meios de transporte mais rápidos à época, pela estrada de ferro São Paulo – Rio de Janeiro, grandes companhias de teatro e ópera puderam vir para a capital paulista. De acordo com Tarasantchi, nos primeiros anos do século XX, São Paulo tinha 240 mil habitantes, grande parte formada por fazendeiros, ex-escravos e imigrantes, em sua maioria, operários, artesãos e profissionais liberais. A cidade evoluía rapidamente e, em 1911, São Paulo crescera tanto que sua população girava em torno de 400 mil habitantes. Conforme Tarasantchi, o aspecto era de uma cidade provisória, tudo parecia incompleto e sujeito a contínuas remodelações. A economia de São Paulo passa de uma fase agrária para uma fase manufatureira, seguida de uma era industrial.²⁰²

Da mesma forma que a cidade, o ambiente artístico se desenvolveu na capital paulista e contou com a influência de muitos estrangeiros desde o final do século XIX e no decorrer do XX. Muitos dos pintores dedicaram-se à pintura

²⁰¹ Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 31.

²⁰² Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. op. cit., 2000, p. 31, 32 e 79.

de gênero, à arte paisagística, e retrataram a cidade de São Paulo e seu desenvolvimento, seu crescimento, sua urbanização, industrialização e modernização, que foram elementos fundamentais para as transformações da cidade.

Alguns italianos vindos para São Paulo em fins do século XIX e início do XX, como Rosalbino Santoro, Antonio Ferrigno, Benjamin Parlagreco, Carlo de Servi, Alfredo Norfini, formaram a geração de pintores italianos que trouxe o interesse em registrar trechos urbanos e cenas da fazenda, temáticas à qual aderiram mais tarde outros pintores, com o despertar do nacionalismo. Estes pintores tiveram que lutar contra alguns preconceitos, entre os quais a opinião de que suas pinturas eram inferiores à dos franceses, pois tudo que fosse francês exercia grande atração.²⁰³ Os pintores italianos continuaram fixando-se em São Paulo. Alguns vieram antes da Primeira Guerra Mundial e grande foi o número dos que lecionaram no Liceu de Artes e Ofícios, lugar em que alguns chegaram a ter o seu ateliê.

Nos anos 1920 e 1930, em alguns momentos, a maioria da população era constituída por imigrantes. Na capital paulista, os inúmeros pintores estrangeiros trouxeram uma nova maneira de enxergar, pintar, construir, ajudaram, portanto, a representar a nossa identidade.

“Um viajante observou que, em São Paulo, tinha por vezes a sensação de estar em uma cidade italiana, se considerasse antes de mais nada a sonoridade da vida social paulistana. Notava-se tal presença na imprensa (em que dominava o célebre jornal da colônia italiana, o Fanfulla, que chegou a disputar com O Estado de S. Paulo a maior tiragem do estado), na cozinha, na mentalidade empreendedora dos que vinham “fazer a América”, nas indústrias nascentes e até na tradição operística que se ia criando nos principais centros urbanos.”²⁰⁴

O escritor paulistano Antônio de Alcântara Machado, que participou ativamente das atividades literárias do Estado de São Paulo e que aderiu ao movimento modernista, abordou em seus contos a temática da influência

²⁰³ Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. op. cit., 2000, p. 81 e 82.

²⁰⁴ CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac: Imprensa Oficial, 2006, p. 166-167.

italiana na cidade de São Paulo neste período. Alcântara Machado deixou registrado em sua obra *Brás, Bexiga e Barra Funda* as cenas do cotidiano do imigrante italiano, no que se refere especialmente à integração do estrangeiro em São Paulo.

Os contos que compõem o livro apresentam as figuras de um universo social e cultural rico, com a língua italiana fazendo parte do cotidiano na cidade e muitas vezes misturada à língua portuguesa, o que contrariava a disciplina gramatical, constituía um impacto inovador e conferia o caráter moderno à obra. O conto “Nacionalidade” mostra não só o universo do trabalho do imigrante na sociedade paulistana, como é o caso do personagem Tranquello Zampinetti, que exerce a profissão de barbeiro, mas também por meio dos personagens Lorenzo e Bruno, filhos de Tranquello, Alcântara Machado mostra que havia certa resistência por parte dos filhos de italianos criados no Brasil em falar italiano, fato que pode ser explicado pelo preconceito com que os estrangeiros eram recebidos e tratados no Brasil.

“O barbeiro Tranquello Zampinetti na rua do Gasômetro nº 224-B entre um cabelo e uma barba, lia sempre os comunicados de guerra do Fanfulla. Muitas vezes em voz alta até. De puro entusiasmo. (...) Mas tinha um desgosto. Desgosto patriótico e doméstico. Tanto o Lorenzo como o Bruno (...) não queriam saber de falar italiano. Nem brincando. O Lorenzo era até irritante.

- Lorenzo! Tua madre ti chiama!

- Nada.

- Tua madre ti chiama, ti dico!

- Inútil.

- Per l'ultima volta, Lorenzo! Tua madre ti chiama, hai capito?

- Que o quê.

- Stai attento que ti rompo la faccia, figlio d'um cane sozzaglione, che non sei altro!

- Pode ofender que eu não entendo! Mamãe! Mamãe! MAMÃE!

Cada surra que só vendo.”²⁰⁵

²⁰⁵ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 69-70. Tradução: - Lorenzo, tua mãe te chama! – Tua mãe te chama, te digo! – Pela última vez, Lorenzo! Tua mãe te chama, entendeu? – Fique atento que eu te quebro a cara, filho de um cão imundo, que não és outra coisa!

O conto “Sociedade” também trata do preconceito dos brasileiros com relação aos italianos. “- Filha minha não casa com filho de carcamano! A esposa do conselheiro José Bonifácio de Matos e Arruda disse isso e foi brigar com o italiano das batatas.”²⁰⁶ A obra de Alcântara Machado trata do conjunto das atividades diárias de homens, mulheres e crianças, tanto no que diz respeito ao trabalho quanto ao lazer em São Paulo. Seus contos, dispostos em pequenos blocos, assemelham-se a quadros que retratam cenas do cotidiano da São Paulo que vai se tornando uma cidade ao mesmo tempo moderna e modernista, no que diz respeito ao plano artístico. A própria estrutura da obra de Alcântara Machado em pequenas narrativas é por si só um elemento modernista. Neste sentido, forma e conteúdo estão afinados, abordam a modernização da cidade de um modo modernista.

A sociedade paulista teve várias transformações com a presença italiana, pois, neste momento, havia duas oligarquias concorrentes: a paulista, tradicional, quatrocentona, e a nova, italiana. De acordo com Campos e Simões, com a urbanização e a modernização da vida e das comunicações, dá-se uma mudança do sistema de poder, e a elite até então dominante vai sendo obrigada a abandonar uma “certa consciência de atraso”. Uma visão de mundo com forte apelo rural, aristocratizante e elitista vê-se obrigada a ceder algum espaço no cenário econômico e sociocultural, em face do desafio proposto pela presença crescente de imigrantes enriquecidos.²⁰⁷

Os grandes centros urbanos nascidos com a Revolução Industrial transformaram profundamente a experiência e os modos de percepção de seus habitantes. O surgimento do novo tipo de metrópole, no início do século XX, exigia novas técnicas de representação artística. A elaboração destas técnicas se originou em São Paulo, cidade que tinha se tornado o centro econômico do país, sendo a mais desenvolvida.²⁰⁸

Dessa forma, o modernismo brasileiro partiu de uma cidade que nada tinha de exótica, mas que constituía uma urbe, composta por uma diversidade cada vez maior de tipos sociais e de culturas, especialmente por conta das

²⁰⁶ MACHADO, Antônio de Alcântara. op. cit., 2004, p. 41.

²⁰⁷ Cf. CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). op. cit., 2006, p. 168.

²⁰⁸ Cf. BOLLE, Willi. A cidade sem nenhum caráter: leitura da Paulicéia desvairada de Mário de Andrade. *Espaço & Debates – Imagens e representação da cidade*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos - NERU, 27: 14-27, São Paulo, Ano IX, 1989, p. 14.

correntes populacionais migratórias e imigratórias que passaram a afluir para São Paulo e constituir a cidade, principalmente em busca de trabalho e novas condições de vida na capital do Estado.

São Paulo é uma metrópole que conta com a transformação de sua fachada, pouco a pouco, por influência das técnicas na construção civil e na arquitetura vindas da Europa, com o uso dos materiais preciosos, como o ferro e o vidro. Isso vai modificando a imagem de seus edifícios, principalmente a partir de 1950, e orientando a cidade para o progresso, para a modernização, muitas vezes somente tida nas fachadas, enquanto a estrutura social da metrópole permanecia sem transformações.

“Se experimentamos um processo de urbanização no país inteiro, o processo de industrialização cultural aconteceu primeiro nas grandes metrópoles. A imagem das grandes metrópoles e de um padrão metropolitano europeu influencia, por exemplo, a industrialização da cidade de São Paulo. Sentimos essa influência na arquitetura do ferro, do vidro que vai se constituindo no centro velho.”²⁰⁹

As obras de Ramos de Azevedo, por exemplo, marcam um padrão cultural na cidade de São Paulo que tem a ver com a perspectiva de um modelo europeu de pensar a cultura e de pensar a metrópole. Esse modelo fez com que a tecnologia, a partir da década de 1950, se tornasse um elemento imprescindível para pensar os projetos culturais. A Torre Eiffel marca Paris como símbolo do século XIX, pois o processo de industrialização na Europa se instaura já neste século com o uso do ferro e do vidro. Em São Paulo, temos o viaduto Santa Ifigênia como marco do uso do ferro na construção civil e na arquitetura, como marco da modernização e da industrialização da cidade.

São Paulo foi se constituindo como cosmopolita e o imaginário da cidade enquanto tal também foi sendo construído, a imagem da São Paulo como cidade brasileira de imigrantes e migrantes em busca de trabalho, o pólo industrial e modernizador no qual ocorrem inúmeras manifestações, em especial dos direitos trabalhistas, os conflitos de classe, enfim, uma cidade com uma imagética peculiar com relação ao restante do Brasil.

²⁰⁹ BORELLI, Sílvia. Reflexões sobre cultura e comunicação de massa no Brasil. *Mercado Global*. Rio de Janeiro: Globo, n.º 111, set. 2002, p. 45.

Por meio das pinturas de gênero produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena no período em que permaneceram unidos no ateliê coletivo, compartilhando o mesmo espaço de trabalho entre os anos de 1935 e 1940, analisamos como é proposta a modernização da cidade de São Paulo por estes pintores.

As pinturas de gênero fazem referência aos acontecimentos da vida cotidiana, nas quais observamos homens e mulheres dedicados a seus trabalhos rotineiros, a seus ofícios, nos espaços domésticos, em momentos de lazer, em festas populares, cenas da vida no campo e na cidade.

O conjunto de obras analisadas contribui, portanto, para a construção da imagem sobre a cidade. Para Francastel a obra de arte “não é o reflexo de um real recortado antes de qualquer intervenção do espírito humano em objetos conformes às nossas nomenclaturas.”²¹⁰ O que está na tela não é uma representação, mas uma sugestão, que oferece ao espectador uma possibilidade de interação, de interpretação, e apenas nessa relação é que os sentidos da obra se realizam. A Arte, de acordo com Francastel, nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente.²¹¹

As telas que se seguem dizem respeito a São Paulo da década de 1930, mais especificamente do período de 1935 a 1940. O intuito foi examinar quais os temas que os pintores do Palacete Santa Helena analisados levantam, como sugerem a modernização da cidade e a quais referências pictóricas se remetem em suas produções plásticas. Entre as pinturas de gênero encontradas no período pesquisado, pudemos notar temas significativos que contribuíram para a construção da imagem de São Paulo.

As obras produzidas pelos pintores do Palacete foram organizadas a partir de três eixos: trabalhadores, mulheres e lazer. O item relacionado aos trabalhadores foi dividido em duas temáticas: rural e urbano, pois as próprias obras nos indicaram essa segmentação. Desse modo, o assunto das pinturas de

²¹⁰ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.17.

²¹¹ Cf. FRANCASTEL, Pierre. op. cit, 1973, p. 17.

gênero é constituído pelo mundo do trabalho, as mulheres inseridas nesse universo, e o tema do lazer como um momento de descanso e diversão, em que os personagens se dedicam a outras atividades que não ao labor. Por meio destas obras abordamos como temática principal o trabalho e o não trabalho em São Paulo na segunda metade da década de 1930.

Entre as produções plásticas dos pintores do Palacete Santa Helena no período de 1935 a 1940, encontramos pinturas de gênero de Alfredo Volpi, Fulvio Pennacchi, Francisco Reboló Gonsales, Clóvis Graciano e Mário Zanini. Com relação às obras dos outros pintores do Palacete, como Aldo Bonadei, Manuel Martins e Humberto Rosa, encontramos neste período gêneros de pintura que não as cenas do cotidiano, as pinturas de gênero, como eram conhecidas, mas outros.²¹² Já no que diz respeito a Alfredo Rullo Rizzotti, outro pintor que esteve junto com os demais no Palacete Santa Helena, encontramos obras em outros períodos, os quais não condizem com o recorte temporal aqui estabelecido.

Os pintores do Palacete ao registrarem trabalhadores urbanos e rurais em suas obras, criaram um repertório de imagens da cidade de São Paulo e do universo laboral neste período. Essas obras estão relacionadas à necessidade da representação e da identidade do povo brasileiro, são imagens de orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil que mostram as raízes do nosso país, de São Paulo e do povo que auxiliou no seu desenvolvimento e crescimento, trabalhadores e trabalhadoras que participaram da construção da nação.

A arte moderna enfatiza as questões nacionais e se configura como uma possibilidade de se libertar dos cânones acadêmicos, e de manifestar o que somos, firmar a nossa diferença. De acordo com Mario Pedrosa, na Europa a arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subordinar-se a imposições de forças, interesses e fins

²¹² Entre as obras que encontramos destes pintores no período estudado e que remetem à cidade de São Paulo estão as paisagens produzidas por Martins e Bonadei, as quais podemos observar nos anexos 1, 2 e 3 do capítulo 2. Já com relação a Humberto Rosa encontramos paisagens apenas sobre São Luís do Paraitinga, produzida por volta de 1939, como se pode observar na imagem 21 dos anexos do capítulo 1.

extrínsecos. Conforme o autor, foi deixada à fotografia a função de documentar e copiar a realidade aparente desse mundo exterior. Os artistas, por sua vez, recusavam-se a continuar a servir, por meio de sua obra, à religião, ao Estado, às Igrejas, ao Rei, aos príncipes, aos nobres, aos ricos. Conquistaram, assim, a sua independência em relação ao mundo exterior, concentrando-se na pura abstração criadora, o que promoveu um afastamento do ideal greco-romano. Já no Brasil, conforme Pedrosa, o movimento modernista, depois do estrondo causado em 1922 pela Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, e com o olho em Paris, voltou-se para as coisas do próprio país.²¹³

Para Ronaldo Brito, a Semana de 1922 representou o primeiro esforço para olhar o Brasil moderno e também para construir o Brasil moderno. Se na França, desde o impressionismo na segunda metade do século XX, a arte se manifestava contra a tradição, no Brasil, a Academia reinava todo este tempo. O nosso modernismo, de acordo com Brito, foi obrigatoriamente tardio e evoluiu marcado por ambigüidades e inadequações. Ao mesmo tempo em que buscávamos um sentido com a nossa vanguarda, com a afirmação da identidade nacional, a nossa razão de ser era a Europa. Por conta disto o autor afirma que no que diz respeito à brasilidade, havia muito mais um “clima” do que um conceito que se impunha aos nossos artistas, algo que a modernidade européia repudiava, o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto.²¹⁴

Desse modo, para construir uma identidade visual brasileira era necessário dar uma feição ao país, para que se pudesse projetar o Brasil. Assim, a chamada “cor local” não era consequência ou um dos fatores do trabalho: era a essência da pesquisa visual, dado que não deixava de ser até certo ponto contraditório com a própria modernidade.²¹⁵

Pela ótica de Tadeu Chiarelli, a visualidade modernista brasileira está bastante afastada de qualquer corrente de vanguarda e muito mais próxima do realismo e naturalismo do século XIX no que concerne à necessidade dos pintores modernistas brasileiros de continuarem captando a realidade física e

²¹³ Cf. PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998, p. 135-152.

²¹⁴ Cf. BATISTA, Marta Rossetti e BRITO, Ronaldo. *Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989, p. 14-22.

²¹⁵ Cf. BATISTA, Marta Rossetti e BRITO, Ronaldo. op. cit., 1989, p. 22.

social do Brasil para a criação de uma arte nacional e que indicasse suas origens. Chiarelli afirma que os artistas do modernismo brasileiro enriqueceram a iconografia do país produzindo imagens de uma paisagem social muito vinculada ao naturalismo/realismo, o que constituiu uma nova possibilidade ao academismo local, no entanto, era totalmente contrário ao que se entendia por modernista na Europa. O naturalismo e o realismo constituíam tendências conservadoras e reacionárias e que buscavam anular os avanços mais radicais das vanguardas européias, compondo, desse modo, o movimento de “retorno à ordem”.²¹⁶

Os pintores do Palacete Santa Helena não tiveram por ponto de partida a Semana de Arte Moderna, mas produziram uma pintura com variadas referências anti-acadêmicas. Entre as referências pictóricas de seus trabalhos estão as obras de artistas como Paul Cézanne, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Diego Rivera, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Lasar Segall. As obras dos pintores do Palacete Santa Helena se aproximam dos trabalhos destes artistas ora no que diz respeito à temática que levantam, ora quanto à solução plástica que desenvolvem.

Por conta disto é que investigamos e analisamos as obras destes pintores, pois quando buscávamos as referências das telas dos pintores do Palacete, tanto no que diz respeito ao conteúdo abordado quanto aos aspectos formais das mesmas, foram nestes artistas citados que encontramos tais menções. O empenho em examinar as obras dos pintores modernistas tanto no que concerne às temáticas que desenvolveram, quanto ao feitio de suas imagens, se deve ao fato de termos como questão para a investigação analisar de que maneira a filiação modernista das obras dos pintores do Palacete Santa Helena poderia estar vinculada à modernização da cidade.

As obras examinadas ao longo desta tese, e produzidas num período marcado por um denso contexto político, mostram a cidade de São Paulo como o lugar da modernização, com temas voltados para a figura humana e o seu *métier*. A temática dos trabalhadores é algo que observamos ser recorrente nas obras dos pintores analisados enquanto estiveram juntos no Palacete Santa

²¹⁶ CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 63 e 64.

Helena. Volpi, Pennacchi, Rebolo e Graciano foram os pintores que entre 1935 e 1940 abordaram o trabalho e os trabalhadores em suas obras, tanto na zona urbana quanto na zona rural de São Paulo. Desse modo, subdividimos o tema que diz respeito aos trabalhadores a partir destes dois temas tratados nas obras: o trabalhador urbano e o trabalhador rural.

2.1 – Trabalhador urbano

Entre os pintores do Palacete Santa Helena, o trabalhador urbano foi tema das obras produzidas por Volpi, Rebolo e Graciano, no período de 1935 a 1940.

Na tela 25, a obra *Feira*, pintada por Alfredo Volpi na década de 1930, aborda o trabalho urbano. Em meio à rua de um bairro da cidade, uma multidão se aglomera entre barracas cheias de produtos em exposição. Feirantes e compradores tomam conta de todo o primeiro plano da composição, elementos que se estendem até o segundo plano. As altas árvores, dispostas nas calçadas, ladeiam a tela desde o primeiro plano até o segundo e formam uma espécie de túnel natural pelas copas que se unem, deixando uma pequena parte do céu azul à mostra, localizado no centro direito da tela. É neste pedaço de céu que se localiza o ponto de fuga do quadro, construído com a ajuda das árvores justapostas e que sugerem uma linha que converge para o ponto central da tela. O foco de luz está localizado principalmente neste ponto convergente em que vemos o céu, mas também está presente no primeiro plano da obra.

Do lado esquerdo da calçada vemos uma edificação alta, uma espécie de *palazzo* que nos lembra os prédios de quatro andares comuns na Europa. A feira é bastante colorida, os elementos compositivos do quadro possuem cores vivas e uma paleta com tons misturados de cores que se interligam produzindo uma cena cujos elementos constitutivos não possuem um contorno definido. As figuras humanas que estão ao fundo da tela estão apenas sugeridas por meio de pinceladas curtas que dão a idéia de movimento, o que podemos notar no primeiro plano, em que o pintor também propõe a agitação característica das feiras livres, onde os ambulantes gritam, gesticulam, conversam, negociam e tentam persuadir o cliente na compra de seus produtos. Podemos notar que as

figuras do primeiro plano, mais nítidas que as do segundo, são negros, trabalhadores que deixaram de ser escravos ou possivelmente são descendentes de escravos e que foram substituídos nas lavouras pelos imigrantes europeus, em sua maioria italianos. Assim, estes trabalhadores negros afluem para a cidade em busca de emprego e trabalham onde encontram serviço na São Paulo que se moderniza pouco a pouco.

25. Alfredo Volpi
Feira, óleo sobre tela, ass. década de 1930, 20,5 x 25,0 cm

Na tela 26, de Paul Cézanne, podemos notar a *Avenida em Chantilly*, título da obra produzida em 1888. Esta obra foi selecionada para a análise comparativa com a obra de Volpi pelo fato de conter elementos que possivelmente serviram como referência para a sua pintura. Ainda que Volpi tenha abordado o tema feira na cena do cotidiano que pintou nesta tela, enquanto que Cézanne compõe uma cena paisagística de uma avenida em *Chantilly*, região norte de Paris, a estrutura da composição aproxima Volpi do pintor francês.

26. Paul Cézanne
Avenida em Chantilly, 1888, óleo sobre tela, 11 x 14 cm

O primeiro plano da obra de Cézanne é composto por uma avenida no centro da tela, a qual é cercada por mata e árvores tanto do lado direito como do lado esquerdo da via. Esta avenida, que tem início no primeiro plano, se prolonga até o segundo plano da imagem, o que podemos observar quando direcionamos o nosso olhar até o fundo do quadro. Entre o primeiro e o segundo plano há uma via que atravessa a tela na horizontal e corta perpendicularmente a avenida que, vista do observador, está na vertical. Esta ruptura do primeiro para o segundo plano também pode ser percebida pela disposição das árvores que margeiam tanto a avenida central, disposta na vertical, quanto a que corta esta via, colocada na horizontal. Além desta via que corta a tela de um lado a outro e forma um cruzamento com a avenida central, um outro elemento separa os dois planos e funciona como uma barreira entre o primeiro e o segundo plano. Este elemento consiste numa pequena grade de cor verde que impede a passagem de transeuntes a partir da via que corta horizontalmente a tela e a avenida central.

Da mesma forma que no primeiro plano, no segundo também a avenida está rodeada por mata e árvores altas, com troncos finos e compridos que

compõem uma espécie de túnel natural, formado pelas copas das árvores de ambos os lados que se encontram bem acima da avenida, como na composição de Volpi, na tela 25. No entanto, Volpi coloca em cena o cotidiano de trabalhadores da cidade de São Paulo em mais um dia de labor, enquanto Cézanne trata apenas da natureza, da cena paisagística numa cidade do norte da França. Tanto Cézanne quanto Volpi utilizam uma pequena parte da tela para compor o céu, que tem, em ambos os trabalhos, uma cor azul acinzentada, com algumas nuances em branco, no caso do trabalho de Volpi.

Nas obras 25 e 26, os dois pintores utilizam o céu como elemento para compor, juntamente com o túnel natural formado pelas árvores, o ponto de fuga que auxilia na criação da profundidade, da perspectiva. No entanto, diferentemente de Volpi, Cézanne em sua obra apresenta outros elementos que compõem a perspectiva. Ao invés de um ponto de fuga somente, há dois: o céu no alto da composição e o túnel feito das folhas das árvores. Além disso, a estrada que corta horizontalmente a tela e estabelece uma ruptura do primeiro com o segundo plano, é também um elemento que Cézanne dispõe para criar uma perspectiva composta por planos justapostos, bem diferente da forma tradicional utilizada por Volpi.

As obras 25 e 26 diferem ainda no que diz respeito às cores, pois enquanto Volpi faz uso de uma paleta mais colorida para compor a *Feira*, Cézanne utiliza poucas variações das cores verde, azul e bege em sua *Avenida em Chantilly*. No entanto, no que diz respeito às massas de tintas, temos uma disposição parecida em ambos os trabalhos, pois notamos a simplificação dos volumes, a síntese das formas, as quais são compostas por pinceladas curtas e em várias direções, modo que tem como proposta gerar um certo movimento nos elementos da cena. Notamos também que tanto na obra de Cézanne como na de Volpi, estas pinceladas pequenas e ligeiras são justapostas, marca da técnica dos impressionistas. No entanto, de acordo com Gombrich, neste período Cézanne já sentia que o que se perdera no impressionismo era o senso de ordem e equilíbrio, que a preocupação com o momento fugaz os fez esquecer as sólidas e duradouras formas da natureza. Desse sentimento de insatisfação, segundo Gombrich, nasceu o que chamamos arte moderna e a solução que Cézanne buscou levou em última análise, ao cubismo, que se

originou na França²¹⁷, e cuja solução podemos notar já esboçada nesta tela de número 26, o que a obra de Volpi ainda não apresenta.

Em ambos os pintores notamos a composição densa, os volumes recortados, o que podemos notar mais em Cézanne que em Volpi, a luz que produz um efeito material na tela, sem transparências. As imagens destes dois pintores não são uma representação realista ou o retrato de impressões fugazes como foram exploradas pelos impressionistas, mas uma pintura da estrutura da cena, na qual o conhecimento da realidade se dá não somente pela contemplação, mas inclusive pela pesquisa metódica.

Na tela de número 27, pintada por Rebolo em 1936, temos a figura do *Operário*, título da obra. Essa figura masculina ocupa toda a extensão do quadro e coloca em questão a temática do trabalho urbano na São Paulo moderna, com o surgimento do operariado. Este trabalhador de olhar distante, pensativo e semblante sério, parece estar num momento de reflexão. Além de sua expressão facial, o fato de estar de braços cruzados sugere o não trabalho, o momento em que o operário não está em sua labuta cotidiana. Tanto a indumentária do operário como o fundo da tela possuem cores neutras e foram pintados, respectivamente, de cinza e bege em pinceladas longas e rápidas. Seu rosto levemente virado à esquerda auxilia na construção da perspectiva da imagem e na sugestão de evasão do olhar, do trabalhador que está compenetrado em seus sonhos, quem sabe pensando em sua condição de operário, desejoso por melhorias em seu trabalho, almejando uma vida melhor.

²¹⁷ Cf. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 554 e 555.

27. Francisco Reboló Gonsales
Operário, 1936, óleo sobre tela, 73 x 64 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

Tarsila do Amaral, em 1933, já havia produzido uma obra com a temática dos *Operários*, título da tela 28. Neste quadro, Tarsila claramente aborda o trabalho urbano e industrial, pois coloca em segundo plano, no canto

esquerdo da tela, a imagem de chaminés em cor cinza, uma das quais libera fumaça da fábrica em atividade. Estas chaminés estão diante de uma construção em concreto armado, localizada mais ao fundo do quadro, em um tom de branco sujo, com formas simples e retas, nas quais estão dispostas janelas retangulares e simplificadas, uma ao lado da outra. O céu, em um tom de azul claro e vibrante, ocupa uma pequena parte da imagem, disposto acima da edificação que representa a fábrica.

28. Tarsila do Amaral
Operários, 1933, óleo sobre tela, c.i.d., 150 x 230 cm, Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, SP

Já em primeiro plano vemos os operários, os quais compõem também o segundo plano da tela, até o limite superior do canto direito do quadro. Juntos eles ocupam mais da metade do quadro e formam como se fosse uma pirâmide, uma diagonal crescente que sugere a organização do contingente crescente de pessoas vinculadas à indústria. A justaposição dos rostos dos operários sugere a profundidade, modo encontrado por Tarsila para construir a perspectiva nesta obra. São homens e mulheres, brancos, negros e mulatos,

brasileiros e estrangeiros, migrantes e imigrantes de várias origens, que para São Paulo afluíram para compor os quadros de operários necessários para o crescimento e o desenvolvimento das indústrias e se envolveram no processo de industrialização e modernização da cidade. Esta massa popular, com o seu trabalho como operários, promoveu não só o crescimento de São Paulo, mas também do país. Conforme Salzstein, o sentimento moderno de Tarsila é eminentemente otimista e por isso saudava em *Operários* o advento, mesmo que tardio, da cidade industrial na paisagem brasileira.²¹⁸

Ainda que a temática do trabalhador urbano, o operário, seja a mesma nas obras de Tarsila e Rebolo, o pintor do Palacete Santa Helena, de modo diferente ao de Tarsila, não compõe um batalhão de operários em sua obra, mas apenas um trabalhador consta em sua tela. Enquanto que Tarsila propõe uma cidade industrial, com os trabalhadores organizados em fábricas, Rebolo sugere um trabalhador urbano também, no entanto, sua proposta de industrialização está justamente na ausência de qualquer elemento que aponte claramente para isso. Os operários de Tarsila estão todos com os olhares voltados para frente, para o futuro promissor de uma São Paulo industrializada e moderna, dispostos a participar deste processo todos juntos. O operário de Rebolo é um homem que tem o olhar de quem está absorto em pensamentos, fazendo reflexões sobre o seu trabalho, a sua vida, sobre o seu futuro.

Sabemos que o trabalhador de Rebolo é um operário e enquanto tal seu espaço de labor é a cidade, contudo, este homem está de braços cruzados como que se refletisse sobre sua condição laboral. De maneira diversa à de Tarsila que mostra certo otimismo no processo de industrialização, tanto para a cidade que cresce e se desenvolve, quanto para a população, que passa a ter mais opções de trabalho, Rebolo com o seu operário esboça uma certa angústia com a expressão pensativa do trabalhador. Sua expressão facial, bem como sua expressão corporal, apontam para uma insatisfação em sua situação de trabalhador que muitas vezes não é acolhido pela cidade como cidadão, como morador, mas apenas como empregado executando suas funções nas fábricas e nos serviços prestados para a comunidade da cidade, enquanto sua

²¹⁸ Cf. SALZSTEIN, Sônia. A saga moderna de Tarsila. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Tarsila anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 11.

moradia se localiza em bairros distantes do centro, nos arredores de São Paulo.

O otimismo sugerido por Tarsila e a crença em uma São Paulo moderna com o apoio do trabalhador que participa deste processo podem também ser notados na poesia de Blaise Cendrars, *São Paulo*:

*“Adoro esta cidade
São Paulo do meu coração
Aqui nenhuma tradição
Nenhum preconceito
Antigo ou moderno
Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta
este otimismo esta audácia este trabalho este labor esta
especulação que fazem construir dez casas por hora de
todos os estilos ridículos grotescos belos grandes
pequenos norte sul egípcio ianque cubista
Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas
prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e atrair
uma grande imigração
Todos os países
Todos os povos
Gosto disso
As duas três velhas casas portuguesas que sobram são
faianças azuis”²¹⁹*

Nesta poesia, Cendrars apresenta o seu olhar sobre São Paulo e para isso não se detém nas normas da língua portuguesa, em especial no que diz respeito à pontuação, pois coloca as palavras lado a lado e não utiliza vírgulas para separá-las nem quando elas seriam gramaticalmente necessárias. Essa liberdade é característica dos modernistas que reivindicavam novas experiências artísticas e literárias. A ausência de vírgulas no poema de Cendrars transmite a idéia de dinamismo, e parece ser este um recurso empregado para traduzir, semanticamente, a sensação de uma “modernização que se faz por atropelos”, sem pausas, isto é, por uma célere sucessão de feitos que alimentam o “apetite furioso” da cidade.

Cendrars apresenta uma São Paulo que desejava ser moderna, na qual não havia, do seu ponto de vista, lugar para preconceito e nem menos tradição, já que a modernização promove a ruptura com a tradição, com os costumes. A

²¹⁹ MILLIET, Maria Alice et alii. *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005, p. 233.

São Paulo que Cendrars idealiza é a cidade do trabalho e dos trabalhadores, da expectativa de que consigam “construir dez casas por hora”, o que sugere um modo industrial de produção em série e, portanto, rápido, com o empenho de muitos trabalhadores.

Outro pintor modernista que aborda em sua obra o tema do trabalhador urbano é Candido Portinari. Em sua tela 29, *Operário*, produzida por volta de 1934, notamos que o trabalhador a que se refere Portinari é o homem negro à direita do quadro. Nesta imagem ele faz a sua parada para o descanso, para se alimentar, pois observamos que com a mão direita segura um recipiente e com a mão esquerda segura uma colher, a qual leva à boca. Este personagem está descalço como as outras figuras que compõem a cena, e veste uma camiseta branca e uma calça em um tom de cinza claro. Ele está na companhia de sua mulher, disposta ao seu lado esquerdo, com um bebê no colo que mama em seu peito. Ela está de saia branca e desnuda da cintura para cima, pois está amamentando o seu filho. Entre o homem e a mulher, há uma terceira figura, é uma criança, não sabemos se menino ou menina e sua roupa é branca.

A família negra, em primeiro plano, está sentada no espaço que pode ser o de uma vila operária, nos arredores das fábricas, pois no canto superior esquerdo do quadro vemos, em segundo plano, a fumaça de uma chaminé de uma fábrica em plena atividade. Além disso, outro elemento que reforça essa idéia é a construção diante da qual estão sentados. Não é uma casa simples de um trabalhador que mora nas cercanias da cidade, mas uma estrutura recém-construída no entorno das fábricas que se instalaram na cidade, uma edificação nova para abrigar os operários e suas famílias, para que assim estes trabalhadores perdessem menos tempo no deslocamento de casa ao trabalho e do trabalho à casa, permitindo que os mesmos se dirijam rapidamente para casa para poderem se alimentar.

29. Candido Portinari
Operário, c. 1934, óleo sobre madeira, 32 x 39 cm, Coleção particular

De maneira diferente à obra de Portinari e, em parte, também à de Tarsila, Rebolo apresenta, em sua tela de número 27, um operário branco. Tarsila, neste aspecto, privilegia em sua tela não só os homens como também as mulheres e mostra em sua obra brancos, negros, mulatos, bem como alguns imigrantes, os quais podemos identificar em meio a esse conglomerado de trabalhadores. Vemos dois homens de origem asiática, pois possuem os olhos mais puxados e a pele mais amarelada; outros operários que notamos são os judeus, como podemos perceber pelos homens de barbas mais compridas que estão entre estes operários; observamos ainda os europeus, os quais podemos identificar, especialmente, pelas figuras de pele clara, entre outros trabalhadores de outras origens. Tarsila ainda destaca em meio a esses personagens de sua tela de número 28, um operário de óculos em formato redondo e que lembra, de certa forma, a figura de Mário de Andrade que usava

o mesmo modelo de óculos.²²⁰ Portinari, por sua vez mostra apenas negros em sua tela, mas não apenas o homem é personagem desta sua obra, pois a mulher do operário também aparece, juntamente com os filhos, o que sugere uma cumplicidade da família e a participação da mulher como trabalhadora também, no entanto, no espaço doméstico, cuidando dos filhos, do marido, do lar, enquanto o marido, como operário, se incumbe de ser o provedor da família.

Ainda que os três pintores utilizem formas simplificadas para comporem os seus operários nas telas 27, 28 e 29, Rebolo e Tarsila compõem personagens com mais detalhes que Portinari, em especial no que diz respeito à expressão facial dos trabalhadores. Enquanto o operário de Rebolo tem um olhar ao mesmo tempo penetrante e reflexivo, os operários de Tarsila encaram o observador com seriedade, com vistas ao dever de trabalhador, alienados à sua condição, apenas voltados para as suas obrigações, imbuídos da responsabilidade de fazer desenvolver a cidade, o país. Portinari, por sua vez, mostra em sua obra os trabalhadores com feições difusas, quase não notamos o semblante dos personagens que compõem a cena, todos têm os rostos simplificados e seus pormenores não estão visíveis, apenas esboçados com traços rápidos. Este recurso parece sugerir a idéia de “anonimato”, de que os negros em questão representam a camada de desvalidos, sem direito a nome, sem identidade. O operário que se alimenta está de cabeça baixa, sua atenção está voltada para a comida, para o alimento que lhe dará mais energia para prosseguir na jornada de trabalho.

O trabalhador que Portinari mostra em sua obra não pára para refletir sobre sua condição, ele apenas se alimenta para enfrentá-la, para continuar na labuta cotidiana e se inserir no mundo do trabalho fabril. Os braços cruzados do *Operário* de Rebolo, além de indicarem o não-trabalho, parecem traduzir certo descontentamento, atitude de reserva. O olhar fixo e a postura retraída (levemente curva) conferem ao operário certo ar de insatisfação.

Na tela 30, Rebolo aborda novamente o tema *Operários*, título da obra feita por volta de 1940. Nesta imagem vemos em primeiro plano e no centro da

²²⁰ Mário de Andrade foi retratado por alguns pintores nas décadas de 1920 e 1930, entre os quais Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall e Candido Portinari, como podemos ver nos anexos 4, 5, 6, 7 e 8.

tela uma figura masculina, bem nítida, enquanto no seu entorno observamos outras figuras, mais especificamente seis, as quais não são tão nítidas quanto a figura central, o que dificulta, desse modo, a identificação de todas elas quanto ao gênero. Ainda assim, apesar desta dificuldade, podemos dizer que a figura que está do lado direito do personagem central parece ser uma mulher, pois notamos o cabelo mais comprido que o dos outros personagens. As duas figuras que estão no segundo plano também aparentam mulheres. Uma está mais ao meio, no fundo da tela, bem atrás do homem do primeiro plano, um pouco mais à direita deste, e a característica que a distingue como figura feminina é sua sobrancelha fina demais para pertencer a um homem. Outra figura que nos faz pensar que se trata de uma mulher é a que consta do lado esquerdo da obra, no limite do quadro, e que possui a feição difusa. Esta figura, apenas esboçada, a qual conseguimos observar somente uma parte da sua cabeça, apresenta o cabelo repartido de lado, do mesmo modo que o da mulher que aparece do lado direito da figura masculina central. Rebolo, desse modo, sugere que tanto homens como mulheres estão envolvidos nos trabalhos fabris e são empregados como operários nestes estabelecimentos industriais que cresceram e se desenvolveram na São Paulo da segunda metade da década de 1930.

Estes operários trabalham nas fábricas, as quais podemos avistar no segundo plano, com suas chaminés fumegantes, construções que se levantam diante de uma montanha que ocupa desde o centro até o lado direito da tela, onde encontra o limite no canto superior do quadro. Os telhados das edificações formam ângulos e tomam conta de todo o segundo plano, indício de industrialização em São Paulo, proposto por Rebolo, cuja cidade teve a paisagem transformada pelas fábricas e arranha-céus.

30. Francisco Rebolo Gonsales
Operários, c. 1940, óleo sobre tela

Observando a figura central e mais nítida da obra, notamos que ela nos remete a outras imagens²²¹, as quais dizem respeito à figura do próprio pintor. Uma destas imagens foi feita por Clóvis Graciano em 1939 e refere-se ao retrato de Rebolo, é a tela de número 6, e que consta no capítulo 1; a outra, produzida pelo próprio Rebolo em 1941, diz respeito a seu auto-retrato, como podemos observar a tela de número 9 e que consta nos anexos deste capítulo; além disso, outra imagem que reforça a idéia de que a figura central do quadro 30 corresponde à Rebolo é a imagem que consta no anexo 10 deste capítulo e

²²¹ Ver imagem 6 no capítulo 1 e anexos 9 e 10 do capítulo 2.

que diz respeito a uma foto do pintor tirada na década de 1920 no campo do Clube Atlético Ypiranga, quando ainda era jogador de futebol.²²² Desse modo, pode-se dizer que Rebolo se coloca, então, nesta tela na condição de operário em meio a multidão de trabalhadores, pessoas que ajudaram a construir São Paulo, que participaram do processo de modernização da cidade, promovendo o seu crescimento e desenvolvimento industrial.

Na tela 31, Emiliano Di Cavalcanti é outro pintor que retrata o operariado. Seu quadro *Operários*, produzido em 1933, mostra em primeiro plano um conjunto de trabalhadores todos virados para o observador, enquanto dois deles estão virados de costas para quem os observa. Estes dois trabalhadores são um homem, à esquerda, e uma mulher com uma criança no colo, à direita. Entre os trabalhadores que estão de frente para o observador, notamos a presença da maioria masculina e no meio destes constam duas mulheres, elas estão de frente para aquela de costas para o observador. Além de homens e mulheres, as crianças também constam na obra, elas estão do lado direito da tela: o bebê está no colo da mulher de costas e a criança maior está de pé ao seu lado.

Ao fundo da tela observamos algumas edificações, vemos uma casa com uma janela bem no centro do quadro e em suas laterais, ainda no segundo plano, notamos outras construções, do lado direito observamos uma torre e algumas nuvens de fumaça, do lado direito, podemos ver algumas casas e no alto dos telhados outras nuvens. Os operários diante das edificações conversam, a disposição das figuras na cena sugere que eles estejam em assembléia, pois as pessoas de costas, de frente e de lado para o observador compõem um círculo, estão reunidos para discutir alguma questão relacionada ao trabalho, à condição operária. Todos estão atentos, enquanto a figura masculina que está diante do homem que se coloca de costas para o observador, gesticula, exerce a liderança no grupo de operários. Ele usa

²²² Sua carreira como jogador de futebol tem início em 1917, quando é contratado pela Associação Atlética São Bento como jogador semiprofissional. Em 1922 é contratado pelo Esporte Clube Corinthians, em 1927 pelo Clube Atlético Ypiranga, de São Paulo, e em 1934 abandona a profissão de jogador de futebol e intensifica contatos com o meio artístico. Cf. GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 219-220 e 223.

chapéu, como a maior parte dos homens que conseguimos observar, e está com o braço esquerdo estendido, gesticulando enquanto fala.

31. Emiliano Di Cavalcanti
Operários, 1933, desenho, 36,5 x 43,8 cm

Com traços simples e de poucas linhas, Di Cavalcanti sugere a organização dos trabalhadores na reivindicação de seus direitos, o surgimento do movimento operário nas fábricas recém-instaladas, o universo do trabalho do povo brasileiro que se insere no espaço laboral nas grandes cidades e que compõem a classe operária que se forma. De acordo com Magalhães, Di Cavalcanti viveu tempos de ideais revolucionários e chegou a ser preso por sua militância e por suas idéias políticas. O apreço do artista pelo movimento operário e pelas causas socialistas levou-o a ingressar no Partido Comunista.²²³ Di Cavalcanti, portanto, propõe em sua obra um trabalhador ativo, que questiona a sua condição juntamente com os seus companheiros de trabalho.

Na obra de número 30, *Rebolo* se aproxima da concepção da tela 28, de Tarsila do Amaral, bem como da de Emiliano Di Cavalcanti, de número 31, pois, tanto Tarsila quanto Di Cavalcanti apresentam em seus quadros não apenas um operário, como fez *Rebolo* em sua tela 27, mas vários, um pequeno conglomerado de trabalhadores. Além disso, tanto na tela de Tarsila como na de Di, há a presença de edificações em segundo plano e que fazem menção às

²²³ Cf. MAGALHÃES, Fábio (curador). *Di Cavalcanti: cronista de seu tempo 1921-1964*. São Paulo: CCBB e MAC-USP, s.d., p. 4.

fábricas, à industrialização que cresce e que faz crescer a cidade no que diz respeito à construção civil, às oportunidades de trabalho, ao aumento do número de trabalhadores, fato que ocorre tanto pelo êxodo rural crescente como pelos movimentos migratórios e imigratórios para o Estado até então.

No entanto, há aspectos dissonantes entre as obras de Rebolo, Tarsila e Di. Os trabalhadores na tela de Tarsila (28) estão dispostos de modo diverso aos que constam nas obras dos dois outros pintores. Na tela 28, os operários aparecem organizados em colunas e linhas, compondo uma espécie de pirâmide, não se trata, pois, de uma reunião de trabalhadores, como se dá na obra de Di. Nesta, os operários estão reunidos em círculo, num amontoado de pessoas, maneira pela qual não conseguimos visualizar o rosto de todos os personagens da cena, pois além de alguns deles estarem de costas para o observador, aqueles que se encontram mais ao fundo da tela não podem ser avistados, apenas o esboço das cabeças é que fica nítido nestes casos. Já na obra de Tarsila, todos os rostos estão visíveis e a organização dos trabalhadores mais parece um gráfico, no qual estes rostos é que constituem as coordenadas que apontam para um crescimento progressivo de trabalhadores de todas as origens, denotando, assim, o aumento do trabalho e a necessidade de um número maior de trabalhadores.

Esta ordem na obra de Tarsila parece ter suas bases nos estudos demográficos, nos quais as tabelas e gráficos indicam o aumento crescente da população em São Paulo, novos trabalhadores que afluem para a cidade em busca de melhores condições de vida. Diferentemente deste modo de organização dos trabalhadores, em que os indivíduos não interagem, apenas figuram na tela, todos organizadamente virados para frente, Di propõe em sua tela (31) a reunião de indivíduos que conversam, debatem, trocam idéias, numa posição e num espaço que gera discussão democrática, talvez de interesses comuns, para refletir e discutir, quem sabe, sobre os assuntos relacionados ao trabalho nas fábricas, condições dos trabalhadores e direitos trabalhistas.

Rebolo (30), por sua vez, que se coloca na própria pele do operário, está em meio a um conjunto de trabalhadores, no entanto, não estão organizados como nas obras de Tarsila (28) e Di (31), estão aleatoriamente reunidos. Ainda que estejam reunidos do lado de fora da fábrica, pertencerem à mesma classe trabalhadora, à mesma categoria de operariado no intervalo do trabalho, os

trabalhadores não se comunicam. A reunião destas pessoas não é promovida para a discussão de algum assunto comum, cada uma das figuras olha para um lado diferente, não há afinidade entre eles, não há identificação entre estas pessoas. Ainda que estejam dividindo o mesmo espaço laboral, não possuem um propósito comum, cada um executa seu trabalho sem estabelecer muito contato com os colegas de profissão. Não estão preocupados em participarem de movimento de trabalhadores, não parecem interessados em dividir qualquer experiência, apenas realizam suas atividades cotidianas e voltam para os seus lares no fim do dia. A figura central é mais nítida na composição, não encara o observador, tem a mesma posição frontal, levemente voltada para a lateral, o mesmo olhar perdido e reflexivo da outra obra de Rebolo (27), produzida quatro anos antes desta. O operário de Rebolo continua voltado para os próprios pensamentos, distante da realidade à sua volta, matutando sobre sua existência, insatisfeito com a condição de operário, como notamos pelo seu semblante sisudo e concentrado.

Desse modo, o descontentamento do trabalhador é sugerido de formas distintas nas obras de Rebolo e Di. Enquanto o primeiro sugere a contrariedade pela expressão facial de seu operário, o segundo propõe trabalhadores mais ativos e participativos em busca de soluções e mudanças. Já os operários de Tarsila parecem possuir uma atitude *blasé*²²⁴ com relação à situação trabalhista, não demonstram reação, estão em estado de inércia diante de sua condição, parecem não ter muita escolha com relação ao destino profissional, apenas aproveitar as oportunidades de trabalho que lhes aparecem.

A imagem 32, feita por Graciano em 1940, tem como título *Graxeiro*, trabalhador urbano presente nas fábricas e indispensável para o bom funcionamento das máquinas. O graxeiro era o trabalhador encarregado de lubrificar peças de máquinas e motores, bem como empregado de ferrovia ou companhia de bondes que lubrifica máquinas e chaves de desvio de linhas. A sua figura está, portanto, intimamente ligada ao trabalho industrial, à modernização de São Paulo que com a aquisição de maquinário para equipar as fábricas da cidade, acaba por necessitar deste tipo de operário, uma nova oportunidade de trabalho que surge, gerando novos empregos.

²²⁴ Cf. SIMMEL, Georg. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 15.

32. Clóvis Graciano
Graxeiro, 1940

Nesta obra, Graciano representa o graxeiro em formas simples, com um quepe na cabeça e o traje de trabalho todo sujo de graxa. A postura do graxeiro com a mão na cintura sugere que não esteja no exercício de sua função, mas num momento de descanso entre um trabalho e outro. Da mesma forma que Rebolo em sua obra 27, Graciano dispensa outros elementos compositivos em sua obra e apresenta o seu operário neste quadro sem qualquer outra referência à cidade que se moderniza, utilizam para isso apenas a figura dos trabalhadores, pois tanto a figura do operário na obra de Rebolo, como a do graxeiro em Graciano são suficientes para sugerir a modernização de São Paulo com a presença da industrialização como mola propulsora neste processo.

Na tela de número 33, Rebolo pinta dois trabalhadores em *Esperando o Trem*, título da obra produzida em 1937. Nesta tela, a abordagem feita pelo pintor é em torno da realidade do trabalhador urbano que mora no arrabalde de São Paulo e depende do transporte público para chegar a seu trabalho na cidade, assim como para se deslocar do centro até as áreas mais afastadas de São Paulo. A tela é composta por duas figuras, um rapaz e uma mulher,

sentados lado a lado numa estação de trem à espera do transporte coletivo para o trabalho. O rapaz parece ser bem jovem, pois, além de ter o aspecto franzino em comparação com a mulher a seu lado, está vestido com paletó e calça curta, roupa característica de garotos neste período. Ele usa ainda meias marrons, da mesma cor que a roupa, e sapato preto, e ampara sua cabeça com a mão, num gesto de espera e como se ainda tivesse sono, pois pela cor acinzentada do céu parece ser ainda muito cedo.

A mulher ao seu lado é maior que ele e está vestida de saia cinza, blusa rosa e possui um lenço na cabeça num tom de rosa mais escuro que a blusa. Os pés estão descalços, indício de uma condição financeira difícil. A mulher também ampara a cabeça com uma das mãos, o que demonstra sono, cansaço e uma atitude de impaciência na espera pelo trem. No chão e entre as duas figuras vemos uma trouxa branca, o que se supõe ser a comida que alimentará os trabalhadores em sua jornada fora de casa.

Estas duas figuras estão em primeiro plano e no entorno dos mesmos vemos um muro branco que os separa do restante da estrutura da estação de trem com suas edificações, elementos que compõem o segundo plano. No canto esquerdo podemos notar o trilho do trem que juntamente com o prédio da estação compõem as linhas de perspectiva. Ao acompanharmos a linha férrea, elemento compositivo tão central na tela quanto as figuras em primeiro plano, nosso olhar é dirigido até o fundo da tela.

As cores utilizadas por Reboló nesta composição são discretas, em variações dos tons terrosos e cinzas, sendo apenas o muro e a trouxa com a marmita pintados na cor branca. Ainda que o céu acinzentado aparente o amanhecer do dia, há uma luminosidade em toda a cena. As pinceladas são rápidas, em movimentos que não seguem a mesma direção e as figuras são simplificadas, possuem poucos detalhes e definições. Reboló nesta tela mais sugere do que evidencia, pois os elementos que constituem a cena têm um aspecto difuso, em especial as figuras humanas e o trilho do trem.

33. Francisco Rebolo Gonsales
Esperando o Trem, 1937, óleo sobre madeira, 44 x 36 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

Nesta obra, Rebolo sugere a modernização especialmente pela presença do trilho do trem na cena, é ele o elemento que aponta para a industrialização de São Paulo, para o elo entre o centro e a periferia, vínculo cada vez maior das áreas mais afastadas com a cidade, uma dependência crescente da zona rural para com a zona urbana, pelo fato de ser na cidade que os empregos passam a ser gerados com maior rapidez, nos meios de

produção, a fim de atender a demanda ascendente por produtos industrializados. Mário Zanini produziu uma obra em 1939, *Trecho de Linha*²²⁵, que pela disposição dos elementos compositivos se assemelha bastante a esta tela de Rebolo, feita em 1937, pois ambos apontaram para a industrialização por meio do trecho de linha do trem que chega às áreas mais afastadas da cidade por conta da modernização.

Tanto Rebolo quanto Graciano vinculam em suas obras a modernização à presença do trem, símbolo da industrialização. A linha férrea, o trabalhador que necessita deste transporte e o trabalhador necessário para a manutenção, tanto do meio de transporte quanto desta estrutura férrea, são elementos que compõem o cenário da São Paulo moderna. Enquanto na obra de Graciano a figura do graxeiro não está inserida num cenário ou paisagem, na tela de Rebolo, o pintor revela um ambiente simples, pacato, distante do centro da cidade, no qual as figuras esperam o trem. Desse modo, Rebolo nos faz pensar sobre os contrastes entre a cidade paulista, que passa por um período de crescimento, e a vida praticamente rural dos arredores da cidade, uma reflexão sobre o novo cotidiano.

Por meio de traçados simples e tons de cores que não são vibrantes, Rebolo sugere a quietude do arrabalde sendo transformada pela máquina que passa a fazer parte da paisagem. É na periferia da cidade que ainda há a presença da tradição, do tempo que tem uma velocidade diferente daquela que caracteriza os grandes centros, algo que pouco a pouco vai sendo modificado com a modernização que chega nessas regiões, rompendo com as tradições, alterando a velocidade temporal. Nesta nova realidade há a presença do graxeiro tratado na obra de Graciano, figura que surge com a industrialização, profissional que passa a exercer suas atividades onde quer que os trilhos estejam dispostos na cidade e cercanias. Rebolo em sua obra, além de abordar o crescimento, trata da melancolia que envolve os arrabaldes, com cores suaves cria, desse modo, uma cena harmônica.

A mulher da tela de Rebolo tem alguma referência com a que Portinari trata em sua obra de número 34, *Colona sentada*, produzida no ano de 1935. Ambas estão sentadas, de blusa, saia, lenço na cabeça e descalças. No entanto, na obra de Portinari, a colona está numa paisagem bem diferente da

²²⁵ Ver anexo 11.

de Rebolo, ela funciona nesta obra apenas como um complemento da figura, enquanto que na tela de Rebolo a paisagem impõe-se ao pintor como uma necessidade. Na tela de Portinari, o elemento mais importante é a figura em primeiro plano, a paisagem é o pano de fundo para a personagem e é constituída de um plano cinza claro que segue até o segundo plano e que forma com o céu de cor azul e branco, colocado acima no quadro, a linha do horizonte. No canto direito da obra, próxima à linha do horizonte, observamos uma construção de traços simplificados e linhas retas, colocada em diagonal, o que ajuda a compor a perspectiva. Mais ao fundo da tela, notamos um pequeno monte que está posicionado na linha do horizonte, atrás da edificação e do seu lado esquerdo, o que auxilia na composição da noção de profundidade da cena.

A figura da colona preenche a tela com a sua robustez. É uma mulher forte, com pés e mãos grandes, calejados, típicos de trabalhador braçal. Tanto a mulher de Rebolo como a pintada por Portinari possuem um porte físico encorpado, de mulher matrona, mãe, esposa, mulher vigorosa que lida com a terra, com o trabalho doméstico, tem dupla jornada. É uma trabalhadora como tantas outras que precisam auxiliar no sustento da casa e da família, precisam trabalhar dentro e fora de casa. Portinari aborda por meio desta tela o trabalho feminino nos campos brasileiros, nas áreas rurais de São Paulo. E mais, trata também do trabalho do imigrante, o tipo social que foi bastante retratado por Pennacchi, na década de 1930, como veremos mais adiante.

Pela imagem desta mulher – cuja moradia é a colônia destinada aos imigrantes, trabalhadores das fazendas, da mesma forma que as vilas operárias na cidade abrigam os trabalhadores das fábricas – Portinari ressalta o trabalho feminino no campo, necessário para atender a demanda por produtos agrícolas e cuja presença como trabalhadora tornou-se cada vez mais comum na cidade que se modernizava.

34. Candido Portinari

Colona sentada, 1935, têmpera sobre tela, 97 x 130 cm, ass. c.s.d., Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP

Nesta obra de Portinari, há a sugestão de modernização da cidade não pela presença de elementos que façam referência direta a isso, como a linha do trem na obra de Rebolo, ou mesmo a figura do operário, nas obras dos outros pintores, mas pela ausência destes elementos. A existência da trabalhadora camponesa nos faz pensar na questão agrária, no campo em contraposição à cidade, na agricultura para atender à demanda da cidade que se avoluma e que aos poucos amplia o seu espaço em direção ao seu entorno, englobando as cercanias e aproximando-se da zona rural. Portanto, ao analisarmos esta obra, podemos refletir sobre a modernização a partir da necessidade crescente da mão-de-obra, feminina, inclusive, promovida pelo crescimento da cidade e pelo conseqüente aumento de trabalho.

Volpi, Rebolo e Graciano foram os pintores que na segunda metade da década de 1930 produziram obras nas quais constavam o trabalhador urbano, telas nas quais há uma tensão no que diz respeito à transição do rural para o urbano e do início da vivência de uma modernidade a partir de um curto espaço

de tempo. Enquanto Volpi aborda em sua obra o trabalhador ambulante, alguns negros, exercendo suas atividades laborais na feira livre da cidade, Rebolo e Graciano tratam do trabalhador que está intimamente ligado à industrialização, pois o primeiro pinta os operários e os trabalhadores em uma estação de trem, e o segundo pinta o graxeiro. São as percepções destes pintores sobre o moderno a partir do que as telas propõem, a questão dos trabalhadores na urbe que se transforma. Estes personagens compõem o cenário da vida moderna, da São Paulo que vai se erguendo com a ajuda dos trabalhadores, brancos e negros, imigrantes e brasileiros, que juntos dão origem à classe operária e experienciam a vida na cidade moderna.

Pode-se dizer neste tópico que há uma proximidade entre as obras dos pintores do Palacete Santa Helena e entre eles e os outros pintores analisados, em especial no que se refere à temática. Já no que diz respeito aos aspectos formais, os pintores do Palacete, cada qual a seu modo, utilizam algumas referências dos pintores com os quais suas obras foram comparadas, como: com Cézanne, cuja composição pictórica pode ser notada na obra de Volpi; com Tarsila, mencionada por Rebolo pelo fato de ambos levantarem a mesma temática, assim como com relação às obras de Portinari e Di Cavalcanti, de quem Rebolo está mais próximo, inclusive, no que concerne à disposição dos elementos compositivos da cena. Quanto à Graciano, a afinidade que há entre sua obra e a dos demais pintores refere-se mais ao conteúdo do que quanto à forma.

De modo geral, é com relação ao tema que a assonância entre estes pintores é maior, já que em suas obras, notamos que os mesmos sugerem a industrialização e a modernização a partir do trabalho e do trabalhador urbano, pela presença de figuras como o operário nas imagens selecionadas. Mesmo quando pintam os trabalhadores urbanos, abordam a imagem de uma São Paulo sendo edificada por homens e mulheres simples, mas lutadores e que configuram o operariado paulista.

Ainda que a ótica destes pintores seja a da São Paulo urbana, não é o espaço físico da cidade que está em destaque nas imagens analisadas, mas sim, a figura humana, os trabalhadores e trabalhadoras. A São Paulo que consta nas telas consiste, de modo geral, na cidade ainda tranqüila, como,

inclusive, em outras obras dos pintores do Palacete²²⁶, a urbe sem a agitação que tomou conta da área central, lugar densamente povoado, onde se concentravam residências, vias de transporte, comércio, instituições e repartições públicas. Volpi, Rebolo, Tarsila e Di Cavalcanti é que propuseram de maneira mais contundente, cada qual com suas peculiaridades, a modernização ligada à movimentação de pessoas, à multidão que tomaria conta da cidade dia-a-dia.

Desse modo, pela análise destas composições é possível afirmar que as mesmas apontam para uma modernização às avessas, a qual se nota não por uma São Paulo vista a partir do grande centro urbano ou de áreas movimentadas, industriais e modernas. Pelo contrário, a partir de pinturas, nas quais o cenário são bairros como o Alto da Cantareira, Vila Maria, Cambuci, Canindé, Santo Amaro²²⁷, regiões distantes da área central e que na década de 1930 mais pareciam campos longínquos do que compoendo a zona urbana.

A partir dos temas por eles contemplados em suas obras foi possível notar a imagem da cidade deste período histórico que os mesmos propõem. De acordo com Flores Júnior, ao analisar o Prefácio Interessantíssimo, escrito por Mário de Andrade, este escritor modernista mencionou que a arte moderna não consistia apenas na descrição do mundo, mas que o caráter moderno da obra de arte tem como uma de suas exigências tanto o compromisso com o presente como a realização estética plena. Conforme Mário de Andrade, a arte moderna

²²⁶ Ver anexos 3, 12, 13 e 14. O pintor Manuel Martins produziu uma obra bem diferente da de seus companheiros de ateliê no Palacete Santa Helena, pois no período pesquisado sua tela *Praça da Sé*, pintada em 1940, a qual podemos observar no anexo 3, foi a única dentre as encontradas que apresenta a agitação da cidade de São Paulo. Na tela de Manuel Martins, a praça é retratada de modo a expressar a efervescência urbana do centro da capital paulista. Com a paleta de cores variando entre o marrom, o bege, o ocre e o cinza, e com uma noção de perspectiva muito distinta daquela estudada e aprendida pelos acadêmicos, o artista mostra o centro de São Paulo com todos os seus edifícios que compõem juntos o cenário de concreto e tijolo, num amontoado que impede a visualização da linha do horizonte, já que se avistam apenas edificações. Os arranha-céus impossibilitam a visualização do céu nesta tela, pois eles tomam conta de todo o espaço do quadro. Muitos carros estão estacionados na praça, o que sugere a industrialização no setor automobilístico, o consumo por parte da população desse bem produzido pela indústria. A multidão de pessoas que está logo em primeiro plano, no lado inferior do quadro, como que se esperasse em um ponto de transporte público, também contribui para a composição do cenário da cidade que cresce e adquire cada vez mais este aspecto, uma paisagem composta por concreto, por edifícios que abrigam cada vez mais pessoas que migram para a cidade. As construções pouco a pouco vão tomando conta da cidade, deixando-a em tons de concreto. A Praça da Sé possuía um efeito aglutinador, já que ali se localizavam várias instituições e repartições públicas, além de ser o marco zero da cidade de São Paulo.

²²⁷ Ver anexos 1, 2, 15, 16, 17, 18, 19 e 20.

não se pode realizar senão por meio desta dialética.²²⁸

*“Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me no livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.”*²²⁹

Assim, tomando como base a análise que Flores Júnior fez sobre os contos de Mário de Andrade, pode-se dizer que as obras dos pintores do Palacete Santa Helena que analisamos são mais que uma descrição da São Paulo na segunda metade da década de 1930, mas “constituem uma transposição estética do processo de modernização visto pela ótica dos despossuídos.”²³⁰

A modernização da cidade de São Paulo é mostrada pela maioria das obras dos pintores do Palacete Santa Helena justamente pelo que não há de moderno, ou seja, pela periferia. Excetuando os operários, personagens presentes nas obras de Reboló e, de certo modo, na de Graciano, com a imagem do graxeiro, cujas figuras ressaltam a industrialização e a modernização da cidade, as demais obras se remetem à modernização pelo seu revés. De acordo com Flores Júnior,

*“(...) O ‘ritmo da periferia’ não é apenas um mero resíduo, ou seja, algo prestes a sucumbir diante do apelo inexorável do progresso, aparecendo antes como momento constitutivo deste. A contradição, embora evidente, não chega a configurar o conflito esperado entre os dois modos de vida e entre os pólos da óbvia situação de desigualdade.”*²³¹

Ainda que na periferia não encontremos a modernização que o centro da cidade apresenta, com elementos como os arranha-céus, os carros e edifícios

²²⁸ Cf. FLORES JÚNIOR, Wilson José. Modernização pelo avesso: a São Paulo da década de 20 em *Os Contos de Belazarte* de Mário de Andrade in PENJON, Jacqueline e PASTA JR., José Antonio. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 43.

²²⁹ ANDRADE, Mário de apud FLORES JÚNIOR, Wilson José. op. cit., 2004, p. 43.

²³⁰ FLORES JÚNIOR, Wilson José. op. cit., 2004, p. 43.

²³¹ FLORES JÚNIOR, Wilson José. op. cit., 2004, p. 44.

altos que compõem o cenário urbano, com os seus tipos sociais característicos, como a figura dos operários, por exemplo, o fato de esta periferia existir consiste já num indício de modernização. Isto porque a periferia abriga a população que foi sendo marginalizada das áreas centrais da cidade, as pessoas que não conseguiram trabalho e/ou habitação no centro.

2.2 – Trabalhador rural

Pennacchi, Rebolo e Graciano foram os pintores do Palacete Santa Helena, dentre os outros do ateliê coletivo, que abordaram em suas obras o trabalhador rural na segunda metade da década de 1930.

A tela de Pennacchi, produzida em 1935, aborda a questão do trabalho rural, do trabalhador no campo, que lida com a terra, com os animais, que cultiva o solo. Pennacchi nesta tela de número 35, *O arado*, sugere uma não modernização dos meios de cultivo do solo, uma zona rural que ainda tem como instrumento de trabalho a força humana e animal para tratar o solo para o plantio, onde há uma ausência de mão-de-obra mecanizada, e o predomínio do trabalho de homens e animais em detrimento do trabalho das máquinas.

Nesta obra, o arado é composto pela tração de dois bois e também conta com o auxílio da força humana: dois trabalhadores do campo que seguem na retaguarda dos animais e conduzem o arado preso e puxado por estes. Os bois, de cor branca, presos ao arado são fortes e vigorosos e os trabalhadores, mulatos, de pés descalços e com roupas simples e da cor da terra que aram, também demonstram ter força e destreza em manejar o instrumento agrícola.

As figuras humanas e animais compõem o primeiro plano da tela, na qual também consta um pequeno cachorro que acompanha sentado e atento o trabalho dos animais e dos homens do campo. Ao lado deste pequeno animal doméstico, vemos uma garrafa e uma trouxa branca, que mais se assemelha a uma marmita enrolada em um pano de prato que o cão parece guardar. Esta comida e bebida mais tarde alimentarão os trabalhadores que despertam cedo para a lida na roça, o que se pode notar pela tonalidade do céu cinza que

sugere o amanhecer do dia, bem como a luminosidade que recai sobre todos os elementos que constituem a cena, formando a sombra dos mesmos no solo.

35. Fulvio Pennacchi
O arado, 1935, óleo sobre tela, 80 x 120 cm

O primeiro plano ocupa quase que a totalidade da tela e as linhas que seguem da esquerda para a direita do quadro, acompanhando o caminho do arado braçal composto pelos homens e animais, sugerem uma perspectiva construída com o auxílio das massas de cor marrom e que compõem o volume de terra, caracterizado por elevações que estão justapostas e que promovem a sensação de profundidade que se encaminha da esquerda para a direita e do primeiro para o segundo plano. Ao fundo da tela vemos ainda uma parte das terras alterosas em tom de cinza e, logo em seguida, nos deparamos com uma pequena porção do céu, num tom de cinza mais claro, com alguns pontos mais luminosos, onde incide a luz da aurora. No canto esquerdo notamos algumas poucas árvores e três casas, uma maior que a outra, em meio à cadeia de pequenas montanhas. As cores dos elementos compositivos da tela variam em tons de branco, cinza e terra, cor que predomina na composição.

Esta composição apresenta linhas retas, traços simplificados e, por conta disto, se parece com as obras publicitárias produzidas por Pennacchi e analisadas no capítulo 1. Esta tela de número 35 apresenta também uma proximidade com o *Monumento às Bandeiras*, a obra escultórica de Victor Brecheret, como podemos observar na imagem 36 e seu detalhe na figura 37.

Esta obra teve sua maquete²³² exposta em 27 de julho de 1920, na Casa Byington, e em meio à polêmica em torno do nacionalismo, o monumento não foi construído de imediato. Anos mais tarde é que tiveram início os trabalhos para sua execução, mais precisamente em 1936, e o monumento foi inaugurado somente em 25 de janeiro de 1953.²³³ Esta obra, desde então exposta no Parque do Ibirapuera, sugeria a cidade dos grandes homens e de seus feitos, o comprometimento dos paulistas com a construção de São Paulo e da nacionalidade. De acordo com Maria Arminda,

*“[...] Num mecanismo mimético, transladam-se os atributos da figura síntese do bandeirante para os paulistas como um todo, aqueles que foram capazes de um novo descobrimento: o do desenvolvimento científico e tecnológico, das maravilhas da modernização. A mitologia paulista solidifica-se. Ao se enraizar, alça vôos. São Paulo torna-se o altar-mor da nacionalidade brasileira. [...]”*²³⁴

²³² Ver anexo 21.

²³³ Cf. KLINTOWITZ, Jacob. *Victor Brecheret: Modernista Brasileiro*. São Paulo: MD Comunicações e Editora, 1994, p. 154.

²³⁴ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001, p. 99.

36. Victor Brecheret
Monumento às Bandeiras, década de 1920 a 1950, granito, Parque do Ibirapuera, São Paulo

37. Victor Brecheret
Monumento às Bandeiras (detalhe), década de 1920 a 1950, granito, Parque do Ibirapuera, São Paulo

Por conta do período de tempo entre a apresentação do projeto (1920) e a finalização da execução e inauguração da obra (1953) é que a escultura final apresenta diferenças, em especial quanto aos aspectos formais²³⁵, pois o conteúdo permanece o mesmo. No projeto, notamos uma plataforma grande, com uma extensa escadaria, além das formas das personagens que, pelo que observamos na maquete (anexo 13), possuem formas mais arredondadas do que a obra que foi inaugurada três décadas mais tarde. O monumento executado, no entanto, possui figuras compostas com formas mais simples e quadradas, constituindo uma construção angulada.

A obra de Brecheret, de grandes proporções, é constituída por alguns blocos maciços de granito no qual estão entalhadas várias figuras humanas. Diante do bloco principal e maior, há outro em que constam dois cavalos em marcha. Em cima de cada cavalo está montado um homem, cujo olhar se projeta para o horizonte – disposição esta que alude ao futuro. Tratam-se dos líderes do restante dos homens, quem encabeça a empreitada do grupo. Logo atrás, está o grande conjunto de homens fortes, robustos, com seus músculos bem delineados na pedra e que demonstram vigor para a atividade física que realizam. Estão voltados para frente, alguns estão de lado, mas todos possuem expressões e gestos de quem faz força. Há ainda, um personagem que remete a uma mulher indígena, pois ela está quase nua, apenas um pequeno pedaço de tecido cobre sua genitália, e a mesma está com uma criança pequena no colo.

A posição dos corpos e os músculos retesados sugerem a determinação que o grupo de figuras tem para puxar e a única figura de trás tem para empurrar a embarcação que avançaria para o interior, cujo destino é desbravar terras ainda não alcançadas. Estes homens apresentam uma postura de movimento, uma perna está diante da outra, os joelhos semi-flexionados para que assim possam suportar o peso que carregam. Todos possuem a cabeça altiva, e se unem com o mesmo objetivo, fazem força na mesma direção. Alguns dos personagens estão vestidos e possuem cabelos curtos e barba, os quais identificamos com os homens brancos, os portugueses, já os outros, que estão nus ou semi-nus, são figuras que nos fazem pensar que sejam índios catequizados, pois, além de apresentarem os cabelos lisos e mais compridos,

²³⁵ Ver anexo 22.

possuem crucifixos pendurados no pescoço. Estes personagens estão unidos numa só proposta, conquistar o interior do Estado. As figuras do monumento são uma referência aos bandeirantes e sugerem a força, a coragem e o pioneirismo do paulista.

A obra de Pennacchi e a de Brecheret estão alinhadas no que diz respeito a instituir a imagem da São Paulo edificada pela força dos trabalhadores. Brecheret como escultor, produziu uma obra na qual se tinha a intenção da monumentalidade, com suas grandes proporções, mostrou homens valentes, que não fogem à luta. Pennacchi como pintor, fez o mesmo em sua tela, criou homens robustos, encorpados, movidos pelo mesmo propósito, qual fosse a labuta cotidiana e o desenvolvimento de São Paulo.

Esta era a imagem que se queria da cidade, da nação, representada por estes pintores em suas obras. A idéia para a produção desta imagem de Brecheret foi a comemoração de um centenário da independência do Brasil, e teve iniciativa de Washington Luís, o então Presidente do Estado, que com esta imagem pretendia abordar a façanha dos desbravadores das bandeiras.²³⁶

Conforme Klintowitz, a escultura torna o ser definido, demonstra uma realidade palpável, definida, tridimensional, e obriga o olho do contemplador a circular à sua volta, observar os seus contornos, conferir os seus limites, ater-se aos valores de luz e sombra. Portanto, é uma expressão artística que só se permite abordar através da real participação, na vivência comum de uma experiência perspectiva, na cumplicidade sensorial. Por fim, a escultura não pode ser concebida sem o saber de sua época.²³⁷

A execução deste monumento foi promovida por Mennotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Monteiro Lobato, os quais tinham uma concepção moderna e nacional desta imagem de Brecheret.²³⁸ Segundo Klintowitz, Brecheret foi encontrado numa sala transformada em ateliê no então Palácio das Indústrias por Emiliano Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Hélio Seelinger e Menotti Del Picchia quando da visita deles à exposição de maquetes para o futuro Monumento da Independência. O grupo se deslumbrou com o trabalho

²³⁶ Cf. BRITO, Mário da Silva. op. cit., 1958, p. 102-103.

²³⁷ Cf. KLINTOWITZ, Jacob. op. cit., 1994, p. 61-63.

²³⁸ Cf. BRITO, Mário da Silva. op. cit., 1958, p. 106.

do escultor. “Era a obra que necessitavam, a base concreta para o seu desejo de modernidade”.²³⁹

Na tela 38, Pennacchi aborda o trabalho rural em sua obra *Os semeadores*, produzida em 1935, mesmo ano em que pintou a tela 35. O pintor apresenta três trabalhadores semeando o campo, os quais ocupam o primeiro plano da composição. As figuras que compõem a cena são dois homens e uma mulher. Ela segue na frente portando blusa e saia longas, enquanto que os homens vestem calça comprida e camisa de manga curta, como podemos observar o trabalhador que está logo atrás da mulher, e camisa de manga longa, o que notamos ao analisar o trabalhador que vem em seguida deste. Somente os homens usam chapéu para se proteger. As três figuras têm os pés descalços e levam um saco com sementes preso à cintura. Atrás deste trio de trabalhadores aparece a figura do cão, no canto esquerdo da obra. O animal atento ao trabalho na lavoura, presente em outras obras de Pennacchi, compõe a cena rural ao lado das figuras centrais.

Em segundo plano observamos algumas casas, a possível colônia de imigrantes, e atrás delas uma pequena cadeia de montanhas. Os elementos compositivos da tela são todos da mesma cor, figuras humanas, cachorro, terra, casas, montanhas, pois a imagem foi produzida com aquarela e grafite. Essa tela monocromática, de traços simples, contando com poucos detalhes e com figuras em formato cilíndrico é uma característica marcante de Pennacchi e que pode ser vista em tantas outras obras do pintor, inclusive nos cartazes publicitários analisados no primeiro capítulo desta tese. Esta imagem assemelha-se às obras escultóricas, aos homens de Brecheret, pois ainda que as figuras estejam numa posição que remete a movimento, com uma perna à frente da outra e, assim como os braços, elas possuem uma rigidez típica de escultura, além da cor.

²³⁹ KLINTOWITZ, Jacob. op. cit., 1994, p. 81.

38. Fulvio Pennacchi
Os semeadores, 1935, aquarela e grafite sobre aglomerado, 16 x 19 cm

A questão do trabalho feminino junto ao masculino é levantada nesta obra, pois aqui a mulher exerce a mesma função do homem e inclusive está à frente deles no trabalho de semear a terra, como se liderasse os trabalhadores no campo, da mesma forma que a figura do cavaleiro no monumento de Brecheret, imagens 36 e 37, lidera os homens que vêm em sua retaguarda.

Além de se aproximar da obra de Brecheret no que diz respeito à forma, pois suas figuras têm formato cilíndrico e uma expressão corporal que sugere força e movimento, Pennacchi ainda se alinha com Brecheret quanto ao conteúdo, pois abordam a questão dos homens trabalhadores na cidade que se moderniza.

Observando ainda a imagem de número 39, produzida por Candido Portinari por volta de 1935, notamos que as figuras humanas que o pintor retrata

em sua tela *Colonos carregando café*, possuem uma disposição semelhante às figuras das obras de Pennacchi e Brecheret. Portinari em sua tela aborda a imagem do homem negro, do trabalhador do campo e os dispõe em sua obra um atrás do outro, com uma perna diante da outra, posição que sugere movimento sincronizado, como numa engrenagem, proposta que nos faz pensar em cada homem como uma peça importante e todas estas peças acopladas responsáveis por transmitirem força, movimento. Este aspecto formal denota também organização e estrutura de funcionamento, como as rodas motrizes de uma máquina executando o seu trabalho.

39. Candido Portinari
Colonos carregando café, c. 1935, óleo sobre tela, 67 x 83 cm, ass. c.i.d.,
Coleção particular

Estes homens enfileirados ocupam o primeiro plano, são negros, de roupas brancas de algodão, todos vestidos igualmente, estão descalços e possuem as mãos ocupadas, elas amparam os sacos de café que estão sendo carregados sobre a cabeça. Estes colonos, figura que aparece freqüentemente

na obra de Portinari, trabalham nas fazendas de café, produto que foi o responsável por alavancar o crescimento e a industrialização de São Paulo. Neste contexto, pensar nos trabalhadores do campo é pensar que eles foram as forças motrizes que auxiliaram, com o seu labor, no desenvolvimento da cafeicultura e na modernização da cidade.

Diferentemente de Brecheret, Portinari em sua obra levanta a temática do trabalho feminino, como faz Pennacchi em sua tela. As mulheres ocupam o segundo plano da obra de Portinari, são negras também, estão descalças, de vestido longo nas cores cinza e bege, aparecem entre os homens e como eles carregam sacos de café na cabeça. Logo atrás destas há outras mulheres, com as mesmas vestimentas, e do mesmo modo participam do carregamento do produto. Estes grupos de figuras justapostas é que dão a idéia de perspectiva. Há ainda a presença das crianças, que aparecem trajadas como suas mães, e não carregam nada em suas mãos. Portinari levanta a questão do trabalhador e da trabalhadora negra, da família que trabalha junto no campo, trabalho em que as crianças estão presentes, não como pequenas trabalhadoras, mas pelo fato de as mães estarem no campo e terem que carregá-las junto.

Os traços das personagens são simples, a fisionomia dos homens negros está esboçada em seu perfil, no entanto, não é possível identificar os detalhes da face, apenas o semblante sério de trabalhador comprometido com a sua atividade laboral, organizados e empenhados como são também os trabalhadores de Pennacchi e de Brecheret. Do mesmo modo que os homens, as mulheres possuem a mesma expressão facial séria, envolvidas na atividade na zona rural. Este conjunto de homens e mulheres dispostos de tal maneira revelam uma organização que é exigida na agricultura, do mesmo modo que nas fábricas da cidade, pois com a demanda crescente pelo produto em escala mundial, os trabalhadores precisam estar alinhados para atenderem ao mercado; são eles os “operários” do campo.

Assim como Pennacchi e Portinari mostraram em suas obras o mundo do trabalho e do trabalhador brasileiro, a situação social dos homens, mulheres e crianças envolvidos nas atividades laborais, numa cidade em expansão, os muralistas mexicanos também deram sua contribuição para a pintura social. Diego Rivera, um dos principais expoentes entre os muralistas mexicanos –

José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo – produziu murais no México, cujo objetivo era difundir a arte ao povo, para que assim, nas paredes dos locais públicos, as pessoas tivessem acesso a estas obras que retratavam a condição social e política do povo mexicano. A proposta do muralismo mexicano era de que a obra de arte, a pintura sobre seu povo e sua história, estivesse ao alcance dos mesmos, em espaços públicos e não somente em acervos de museus e pinacotecas, que era o que acontecia com a pintura de cavalete. Outro ponto em que os muralistas se apoiavam era na proposta de romper com a arte acadêmica praticada no século XIX, no entanto, estes pintores trabalharam de modos distintos as temáticas em suas obras.

Rufino Tamayo, ainda que tenha produzido murais, não se deteve em idéias de orientação política e ideológica e elaborou obras cujas temáticas eram outras, especialmente, as naturezas mortas, os retratos, os animais. Orozco e Siqueiros, embora tenham abordado temas relacionados ao trabalhador mexicano, as disposições dos elementos nas composições destes pintores eram díspares em relação ao conjunto de obras reunidas nesta análise. Entre as obras destes pintores mexicanos, as que mais se aproximam das imagens que estão sendo analisadas, por abordarem o tema do trabalho e dos trabalhadores e também quanto às propostas formais, são as telas de Diego Rivera.

A tela de número 40 de Diego Rivera, produzida em 1935 e que diz respeito ao *Transportador de flor*, título da obra, possui elementos muito parecidos com as imagens de Pennacchi, Portinari e Brecheret. As figuras que ocupam todo o espaço da obra são produzidas por traços simples, de formato cilíndrico e possuem uma disposição semelhante às figuras dos pintores analisados. Rivera também levanta a temática do trabalhador rural, e coloca na cena tanto o homem como a mulher neste espaço laboral. A mulher aparece como companheira tanto no ambiente doméstico, quanto no serviço fora de casa, na agricultura, participando ativamente, com sua mão-de-obra, ao lado dos homens na construção do país. Enquanto o homem carrega o imenso cesto de flores, faz força para levar nas costas o peso do seu trabalho, da sua luta diária pela sobrevivência, num país que se quer moderno e em desenvolvimento, a mulher o ampara neste trabalho, neste propósito, e como cúmplice, divide com

ele essa responsabilidade.²⁴⁰ A posição do trabalhador se assemelha a de um animal de carga: é como se a função por ele desempenhada lhe extraísse a “humanidade”.

40. Diego Rivera
Transportador de flor, 1935, 28 x 31 cm

Rivera, como os pintores muralistas mexicanos, do mesmo modo que Pennacchi, Portinari e Brecheret, contribuíram para a construção de uma iconografia do país e de seu povo. No entanto, enquanto no Brasil, os pintores relacionavam o crescimento, desenvolvimento e modernização do país com o trabalho e o trabalhador que foi participante neste processo de transformação, no contexto social, econômico e político da década de 1930, os mexicanos tinham o intuito de exaltar em suas obras, de feitiço realista, o passado da população mexicana no contexto das décadas de 1910 e 1920, marcado pela

²⁴⁰ O trabalho feminino é destacado em outras obras deste pintor, as quais podemos ver, por exemplo, nos anexos 23 e 24.

Revolução Mexicana²⁴¹, do ponto de vista da esquerda revolucionária. Estavam também interessados em romper com a arte acadêmica, do mesmo modo que no Brasil, criando uma pintura original e ao mesmo tempo moderna.

No Brasil, a sugestão com este tipo de obra era compor um quadro de imagens nacionais, construindo um imaginário local, uma arte brasileira que não estivesse atrelada aos ideários acadêmicos e, ao mesmo tempo, que a forma prevalecesse sobre o conteúdo, produto de uma pesquisa plástica inovadora, possibilitando a construção de uma arte moderna para retratar o Brasil moderno, a nação em desenvolvimento.

No entanto, o propósito do que seria a arte moderna, como se configurava na Europa, aqui no Brasil não se completou por inteiro, pois os pintores não abandonaram o assunto em suas obras, a temática do quadro, e além do retorno à figura, davam importância às visualidades regionais. Chiarelli sobre isto diz que,

“Nada mais adequado para a situação modernista brasileira. Já que ela devia ser uma opção mais nova ao academismo e ao naturalismo/realismo local e – ao mesmo tempo – ser a continuadora da operação de montar uma iconografia tipicamente brasileira, o Retorno à Ordem surgia como um caminho possível a seguir: ele era novo o suficiente para aparentemente se contrapor à arte local (naturalista ou acadêmica) e, por outro lado, não colocava em risco aquele compromisso de constituição de uma iconografia típica do Brasil.”²⁴²

As obras de Rivera, Portinari, Brecheret e Pennacchi que analisamos mostram um nacionalismo que pode ser considerado engajado, sobretudo, a partir do momento em que apontam em suas telas as condições do trabalhador,

²⁴¹ Após 30 anos de ditadura militar, o movimento revolucionário – ancorado na aliança entre camponeses e setores urbanos, entre eles, intelectuais e artistas – projeta uma nação moderna e democrática, cujos alicerces repousam no legado das antigas civilizações pré-colombianas e na instituição de um Ministério da Cultura, dirigido pelo escritor José Vasconcelos. A política cultural do novo ministério tem como eixos o combate ao analfabetismo e a renovação cultural. O programa de pinturas de murais, narrando a história do país e exaltando o fervor revolucionário do povo, adquire lugar destacado no projeto educativo e cultural do período. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁴² CHIARELLI, Tadeu. op. cit., 1994, p. 63-64.

seja ele camponês, negro, branco, imigrante, homem, mulher, criança. Estes pintores focalizaram o universo laboral em suas imagens e a contribuição que a população deu com a sua mão-de-obra na construção da nação.

Notamos que Pennacchi utiliza o aspecto formal do muralismo, aproximando-se, desse modo, tanto do pintor mexicano, Diego Rivera, quanto de Candido Portinari. Estes três pintores compõem suas obras, utilizando figuras com formas simplificadas, com poucos detalhes, as quais possuem o formato cilíndrico e em muito se assemelham às figuras escultóricas, pois transmitem a idéia de uma rigidez de movimentos, muito embora, os três pintores, muitas vezes, sugiram o movimento de seus personagens, compondo-os com braços e pernas em posições que propõem a idéia de deslocamento.

O fato de Pennacchi, no que diz respeito à forma, ter as mesmas referências para as suas obras que os pintores muralistas, Rivera e Portinari, nos causa certo estranhamento o fato de este pintor italiano, em algumas destas suas obras, levantar a temática do fascismo. Vimos no capítulo anterior que as imagens em que ele aborda o conteúdo fascista são aquelas que se tratam de publicidade e não de pintura de gênero. É contraditória, neste caso, a idéia de o pintor utilizar a forma do muralismo para tratar de assuntos do fascismo, já que a proposta da pintura mural mexicana, por exemplo, era tornar a arte acessível a um grande número de pessoas, pintando em locais públicos, com o objetivo de difundir os ideais revolucionários da esquerda nas décadas anteriores a 1930. Já Portinari, em sua obra, pinta o cotidiano do povo pobre, em especial os negros e afro-descendentes que em grande parte aparecem, em suas telas da década de 1930, vivendo e desenvolvendo suas atividades laborais na periferia da cidade. Tanto Rivera quanto Portinari produziram uma pintura social, no entanto, as propostas dos mexicanos diferenciavam-se da de Portinari.

Com suas imagens de publicidade sobre o fascismo, Pennacchi, desse modo, ressalta aspectos deste regime de direita, ao contrário dos dois outros pintores, que, cada um ao seu modo e com seus objetivos, compõem imagens nas quais destacam a vida de pessoas pobres e marginalizadas. No entanto, Pennacchi, como analisamos no primeiro capítulo, compõe as obras publicitárias sofre o fascismo não por convicções políticas no regime de direita, mas porque, como pintor, imigrante, expatriado político, precisava de trabalho para sobreviver

numa São Paulo marcada por profundas transformações, a partir de acontecimentos políticos e econômicos ocorridos na década de 1930.

No entanto, nas outras obras de Pennacchi, tanto nas que se referem aos cartazes publicitários, quanto nas que dizem respeito às pinturas de gênero, o pintor aborda outros conteúdos. No que concerne aos reclames, Pennacchi faz menção a uma São Paulo urbana, industrial e que se moderniza, mostrando em suas imagens os produtos a serem comercializados na década de 1930, os quais instituíam novos padrões de comportamento e de consumo. Já, quando se trata das pinturas de gênero, o pintor aborda a cidade dos que moram distantes do centro urbano, que vivem nos arredores de São Paulo, ou mesmo no campo, onde desenvolvem também o seu trabalho. Sendo assim, notamos que os aspectos formais que Pennacchi utiliza são os mesmos nas obras que produz, apenas o conteúdo é que muda de um tipo de trabalho para outro.

Na tela de número 41, Pennacchi apresenta a temática do trabalho no campo, já apresentada anteriormente, no entanto, nesta imagem os trabalhadores não preparam a terra para o plantio, como observamos nas obras 35 e 38, e sim lidam com a colheita. Nesta tela denominada *Colheita de uvas* e pintada em 1936, Pennacchi não só trata do trabalho rural na agricultura como levanta outra questão, o trabalho familiar.²⁴³ Diferentemente da obra 39, em que o trabalho era feito por homens negros, na tela 41, os trabalhadores são brancos, no entanto, do mesmo modo que na tela 41, as mulheres e a criança estão presentes no espaço laboral. Pennacchi sugere com estas figuras humanas a substituição do trabalho escravo pelo assalariado e pelo emprego dos brancos imigrantes ao invés dos negros libertos. Os imigrantes, em grande parte italianos, ocuparam o lugar dos escravos nas fazendas de São Paulo, vindos de uma Itália bastante comprometida economicamente por conta de guerra.

A cena em primeiro plano nesta fazenda de viticultura é composta por uma árvore colocada ao centro da tela e cuja copa está carregada de frutos, cachos de uvas vermelhas em meio às folhas da videira. Em volta desta árvore central, estão os trabalhadores. Um homem numa escada de madeira encostada

²⁴³ Ver anexos 25 e 26, nos quais nos deparamos com obras cuja temática da colheita é tratada por Pennacchi ainda nos anos de 1979 e 1989, respectivamente.

na árvore empunha uma tesoura apropriada para o corte do cacho e faz a colheita das uvas. Ele se parece com os trabalhadores das obras de Portinari, Brecheret e Rivera, tem a mesma estrutura pictórica, pois Pennacchi utiliza formas simples e cilíndricas para pintar as figuras humanas como faz inclusive nas propagandas analisadas no primeiro capítulo.

41. Fulvio Pennacchi
Colheita de uvas, 1936, óleo sobre aglomerado, 49,5 x 44,7 cm

Ao lado direito deste trabalhador que está em cima da escada apanhando uvas, vemos outro homem com os mesmos trajes e este possui sobrancelhas,

barba e bigode brancos, é, portanto, o homem mais velho da família. Este homem repousa as mãos sobre um tambor de madeira, onde provavelmente estão sendo colocadas as uvas colhidas, ele tem os braços cruzados sobre o tonel, como que se descansasse um pouco do trabalho. Ao seu lado, um cão acompanha, sentado e atento, o trabalho da família, assim como nas telas 35 e 38.

Ainda no primeiro plano e ao lado direito da árvore central há outra árvore, também carregada de cachos de uva. Entre estas duas árvores há duas figuras femininas, ambas são loiras. Enquanto uma parece olhar os cachos de uva no pé, a outra segura em seu colo um bebê que com os braços erguidos indica querer apanhar as uvas da copa da árvore. Nesta figura, o gesto da criança é um arremedo – ela parece imitar o comportamento do adulto. As duas mulheres possuem blusa e saia longas e usam avental, o que sugere que ambas estão em ambiente laboral.

O segundo plano é composto pelo céu em tom de azul acinzentado, com nuvens brancas e cinzas, além de vegetação, uma árvore do lado esquerdo, uma cadeia de montanhas ao fundo, e diante destas algumas casas que se assemelham à colônia onde moram os imigrantes. A composição possui um colorido sóbrio, mesmo os tons de amarelo e vermelho, cores presentes nas roupas das mulheres, bem como no vermelho das uvas, estas tonalidades não são vivas e exuberantes, o que é bem característico da pintura de Pennacchi.

A obra 42, produzida por Graciano também em 1936, e cujo título é *Três homens*, tem a mesma concepção da obra *Operário* de Rebolo, em sua tela 27. A referência de ambos os pintores é a mesma no que diz respeito à disposição dos personagens que apresentam: homens, em primeiro plano, ocupando toda a extensão do quadro, todos eles de braços cruzados. Ao contrário de Rebolo, que compõe a tela com apenas uma figura, identificada pelo pintor como operário, Graciano utiliza em sua obra três homens, sendo que a figura central tem a mesma posição que o trabalhador urbano de Rebolo, ou seja, está disposta de braços cruzados e possui barba. Além disso, diferentemente do trabalhador de Rebolo, aquele apresentado por Graciano usa chapéu como o de um trabalhador rural e veste uma camisa de manga longa num tom de

salmão claro sóbrio. Por este trabalhador, Graciano sugere o não trabalho, assim como Rebolo em sua tela 27.

42. Clóvis Graciano
Três homens, 1936, óleo sobre tela, 70 x 59 cm

Dos dois lados desta figura central na tela de Graciano, constam outras duas figuras que também usam chapéu, no entanto, suas feições e suas vestes estão difusas. Os rostos desfigurados dos trabalhadores, que mais parecem bonecos do que homens, sugerem que o trabalhador não tenha vontade

própria, seja um ser inanimado, movido somente para o trabalho, o dia-a-dia árduo na lavoura, sob ordens, produzindo mercadorias em larga escala e que muitas vezes não pode consumir, pela condição econômica que não permite.

Esta imagem de homem desfigurado, destituído de suas características humanas, proposta por Graciano, aponta para o trabalhador que deixa de ser humano e que não comanda suas ações, mas é comandado, passando a ser visto como uma máquina e que, como tal, passa a fazer parte do processo produtivo, se mover como robô, cuja função é produzir. Este homem, que mais parece um espantalho, figura apenas como trabalhador e não mais como homem, tem todo o seu esforço voltado para o trabalho, é esse o seu meio de sobrevivência, por isso ele se envolve inteiramente nos meios de produção, sem questionar.

Ao contrário dos homens inertes e desumanizados que ladeiam o homem que está no centro, este tem sua feição bem definida, é o homem questionador, que não perdeu sua capacidade de refletir e de analisar a sua condição de trabalhador braçal. Ele cruza os braços, não se dispõe a trabalhar de qualquer modo, ele questiona, pondera, sua postura aponta para esta atitude, o seu gesto insatisfeito, o que podemos notar pelo semblante sério e até, pode-se dizer, desanimado, indica que ele não está contente com sua condição de trabalho.

Tanto a obra de Rebolo quanto a de Graciano possuem uma proximidade com a obra 43, de Portinari, produzida em 1934 e que aborda o tema do trabalhador rural, diferentemente de Rebolo. Os personagens de Rebolo (27), Graciano (42) e Portinari (43) têm em comum a posição em que estão dispostos na tela, estão de braços cruzados, o que sugere o não trabalho, um momento de descanso e reflexão do trabalho e sobre o trabalho.

Mestiço é o título da obra que tem em primeiro plano, a figura robusta de um rapaz jovem, encorpado, que sugere a mistura de povos e que dá origem ao povo brasileiro. Ele possui as características físicas bem marcadas, lábios grossos como o dos negros, olhos amendoados como os dos índios, pele mulata que advém da mistura de branco com negro, ou mesmo de branco com índio, além dos cabelos que também nos induzem a pensar o branco, ou mesmo o índio, na miscigenação, pois não é tão enrolado como o dos negros, mas também não é liso. Ele é forte, vigoroso e tem o semblante sério, como

que se encarasse o observador. O mestiço de Portinari tem as unhas sujas de terra, o que indica a sua lida com a agricultura, mão de lavrador. Está de braços cruzados, ainda que esteja no espaço laboral, o campo, logo atrás dele, em segundo plano.

CANDIDO PORTINARI (Brodósqui, SP, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1962)
Mestiço, 1934
óleo sobre tela, 81 x 65 cm
Aquisição do Governo do Estado de São Paulo, 1935

43. Candido Portinari

Mestiço, 1933, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Aquisição do Governo do Estado de São Paulo, 1935

A paisagem que avistamos atrás das costas do mestiço é de uma área agrícola, há plantações por todos os lados, até onde podemos avistar, no limite do quadro. Esta extensa área cultivada não sugere uma agricultura de subsistência, mas uma agricultura produzida para atender a uma grande demanda. É a riqueza das terras do país que Portinari sugere com esta produção agrícola em larga escala, é a riqueza de São Paulo e de sua brava gente que com o trabalho árduo contribui para o crescimento e desenvolvimento do país. Esta paisagem é também tropical, proposta pelo pintor por meio das bananeiras dispostas ao lado direito da tela.

A figura do mestiço, de músculos bem delineados e mãos grandes, sugere a força da gente que ajudou a construir esse país, como os bandeirantes de Brecheret, os negros de Portinari, os brancos de Graciano e os imigrantes de Pennacchi, homens e mulheres que estiveram lado a lado no processo de modernização de São Paulo, sempre, com essas figuras, ressaltando o poder do trabalho e não do capitalista na criação de riquezas. Do mesmo modo se empenharam os pintores, enquanto trabalhadores, no processo de construção da imagem da modernização de São Paulo por meio de suas produções pictóricas.

A obra 44, pintada por Pennacchi em 1939, trata da *Volta ao trabalho*, título da obra em que lavradores retornam para a roça. Em primeiro plano temos os trabalhadores, homens, mulheres e crianças que vão logo cedo para a lavoura para iniciar mais um dia de trabalho. Pennacchi mais uma vez aborda o trabalho familiar e coloca em ambiente laboral todos juntos, sem distinção entre homens e mulheres, adultos e crianças. Todos estão juntos no campo nas obras de número 28 e 32 de Fulvio Pennacchi. Assim como na imagem 21, que vimos no capítulo 1 para a propaganda do periódico *Fanfulla*, nesta obra o pintor italiano remete a este universo do trabalho familiar, situação em que se encaixava a maioria dos imigrantes que vieram para o Brasil com suas famílias para aqui tentar uma nova vida.

Nesta tela, os dois casais de trabalhadores caminham lado a lado, o que sugere igualdade entre homens e mulheres no que diz respeito ao trabalho no campo. Os homens levam em uma das mãos os instrumentos de trabalho, enxada e foice, e na outra carregam uma garrafa, possivelmente de água, como vemos o homem do lado esquerdo, e uma espécie de caixa ou sacola,

como podemos notar na mão do homem da direita. As mulheres por sua vez, se incumbem de carregar os filhos, como notamos a mulher do lado direito com o bebê no colo, assim como a mulher do lado esquerdo que conduz uma criança maior pela mão. Esta mulher, por não ter o filho nos braços como a outra, leva ainda uma cesta na cabeça, possivelmente portando o alimento que nutrirá a família durante a jornada de trabalho.

44. Fulvio Pennacchi
Volta ao trabalho, 1939, óleo sobre aglomerado, 39,5 x 49,0 cm

Todos estão descalços e usam roupas semelhantes, os homens de calça cinza e camiseta branca e as mulheres de saia e blusa longa e portando um avental branco. O casal da direita protege a cabeça do sol, o homem usa um chapéu e a mulher um lenço, o casal da esquerda não utiliza nenhuma proteção. São todos brancos, inclusive possuem os cabelos claros, como podemos notar ao observarmos especialmente as mulheres e o bebê. Diferentemente desta obra e a de número 41, em que Pennacchi aborda o

trabalho familiar ao retratar dois casais com os filhos na agricultura, na de número 35, Pennacchi não trata desta questão, mas sim aborda em sua tela o trabalho masculino e negro na lavoura, estes sem a presença da família junto ao trabalho.

O segundo plano da tela é composto pela mata e por edificações em meio a fazenda, são as casas que compõem a colônia dos imigrantes empregados para trabalhar nas terras dos fazendeiros paulistas. Estes habitantes das colônias mantinham os seus hábitos e costumes, sua língua, sua cultura e para representar isso Pennacchi utiliza uma fatura cujas referências remetem à Itália, tanto pela arquitetura das edificações, quanto pelos trajes das figuras, o que podemos ver em suas obras ao longo de sua trajetória artística.²⁴⁴

A convivência com os compatriotas no mesmo espaço permitia este modo de viver no país que os acolheu, o que, por um lado, favorecia a adaptação dos imigrantes na nova terra, pois amenizava a saudade da pátria e das pessoas que deixaram, e, por outro lado, dificultava a interação com os brasileiros, o que se dava pelo obstáculo da língua e pelos costumes diferentes. O entrave em se relacionar com os brasileiros criava condições propícias para que os imigrantes se relacionassem entre si e até mesmo se unissem em torno de uma causa comum em favor de interesses deste grupo social.

Há uma economia de cores utilizadas na composição. Pennacchi faz uso das variações das cores cinza e marrom que predominam nos elementos constitutivos da cena em tons mais claros e mais escuros. O céu é representado por uma massa que mistura tons de cinza e branco em pinceladas curtas e rápidas que proporcionam certa agitação na representação das nuvens. O dia está amanhecendo, o sol não está presente no cenário, no entanto, há uma luminosidade que incide por toda a tela, tornando bem visível os elementos compositivos da obra, ainda que as formas sejam simples sem muitos detalhes.

Em 1940, Rebolo em seu *Estudo (Trabalhadores)*, título da imagem 45, esboça a obra que tem como projeto abordar os trabalhadores do campo, apresentando com traços simplificados três figuras masculinas. Em primeiro

²⁴⁴ Ver anexos 27, 28, 29 e 30.

plano temos dois trabalhadores que portam chapéu e estão com seus instrumentos de trabalho em mãos, o homem do lado esquerdo, de perfil para quem o observa, empunha uma foice, e o do lado direito, de costas para o observador, maneja uma enxada.

45. Francisco Reboló Gonsales
Estudo (Trabalhadores), década de 1940, lápis sobre papel, 31,3 x 26,6 cm,
ass. c.i.d., Coleção particular

Os três homens estão descalços, usam calça e camiseta, apenas aquele que trabalha com a enxada é que está sem camisa e com calça curta, pois está em pleno exercício de seu trabalho, o que exige certo esforço. No segundo plano uma terceira figura masculina não empunha nenhum instrumento e nem leva chapéu em sua cabeça, ele apenas observa. Esta figura está também de perfil para o observador, como a homem da esquerda no primeiro plano. O desenho dos homens feitos sempre com uma perna a frente da outra promove a sensação de movimento das figuras, como se estivessem caminhando em meio à roça. Rebolo sugere o trabalho com a representação que faz dos dois homens que possuem ferramentas utilizadas na agricultura, e sugere o não trabalho quando apresenta o único homem do segundo plano sem a posse de nenhum instrumento de trabalho e que, inclusive, tem uma das mãos no bolso.

Na imagem 46, desenho feito em 1936, Candido Portinari esboça o *Trabalhador*, título da obra. Os estudos de Rebolo para a sua obra de número 45 têm a mesma proposta de Portinari nesta imagem, compor a figura do trabalhador brasileiro. Como Portinari, Rebolo esboça em seu desenho o homem com o seu instrumento de trabalho. Portinari faz os primeiros contornos de um único homem com a foice na mão em plena atividade, em posição de movimento e execução do seu trabalho, enquanto que Rebolo traça três figuras masculinas. No entanto, nem na obra de Rebolo tampouco na de Portinari observamos o espaço laboral, pois este está apenas sugerido pelas figuras humanas trabalhando.

Portinari dispõe a figura de lado, como Rebolo, e desenha-o com os braços erguidos, as mãos empunhando a foice, em movimento de descida dos braços. As pernas estão uma diante da outra, como vimos nas outras imagens que analisamos, a de trás está apoiada no chão para dar suporte ao corpo, e a da frente está levemente erguida para impulsionar o corpo que se curva para frente para finalizar a execução do movimento. O trabalhador rural está de calça comprida e sem camisa, pois Portinari destaca as costelas do homem e o músculo que se esboça nas costas e ainda coloca um carrinho a seu lado, sugerindo ser sua caixa de suporte no que diz respeito a ferramentas de trabalho e materiais.

46. Candido Portinari
Trabalhador, 1936, grafite sobre papel, 22 x 28 cm, Coleção particular

Na imagem 47, *Apagando o incêndio*, Pennacchi aborda o trabalho da população de uma aldeia que, pela arquitetura das construções, em muito lembra os povoados italianos.²⁴⁵ A cidade que Pennacchi tem em mente ainda na década de 1940 não é a São Paulo moderna como vimos nos cartazes publicitários produzidos pelo italiano na década de 1930 e analisados no capítulo 1, mas aspectos da vida italiana, das aldeias toscanas, e que figuram em outras obras do pintor, como se pode ver nas imagens 28, 29 e 30 em anexo. Pennacchi traz estas referências pictóricas de sua terra natal e as utiliza mesmo quando se trata de obras feitas no Brasil e sobre o país. Aliás, essa linguagem visual será utilizada ao longo de sua carreira como pintor, pois pudemos encontrar obras que aludem à aldeia toscana, e feitas nos anos 1980, como observamos nas imagens 29 e 30 dos anexos, produzidas em 1982 e 1989, respectivamente.

²⁴⁵ Ver anexos 28, 29 e 30.

47. Fulvio Pennacchi
Apagando o incêndio, década de 40, óleo sobre aglomerado, 36,5 x 51,0 cm

Pennacchi traz consigo as imagens italianas, das quais jamais se desvencilhou. Nesta obra dos anos 1940, após mais de uma década vivendo na capital paulista, Pennacchi apresenta uma cena de um vilarejo, cujos elementos compositivos nos mostram reminiscências de uma Itália que o pintor não esquece, a pátria sempre presente na concepção de suas obras. Uma São Paulo italiana, reduto de grande quantidade de imigrantes, o meio em que ele vive e o modo que encontrou para se sentir em casa estando em outro país.

A extensão da tela é ocupada em grande parte pelo pátio em que estão dispostos os prédios, apenas uma pequena parte do quadro é reservada ao céu, que tem uma cor azulada com alguns pontos brancos e outros cinzas, devido à fumaça do incêndio que acontece no último andar da edificação de três pavimentos que está bem de frente para o observador.

As construções circundam a cena e o centro das atenções está voltado para o prédio em chamas. A cor predominante na obra é o marrom e seus tons mais claros e mais escuros que tingem os elementos compositivos da obra. Em primeiro plano temos diversas figuras humanas, mais especificamente 13 pessoas, entre homens, mulheres e crianças, sendo estes dois últimos a

maioria. Apenas dois homens estão neste plano, o do lado esquerdo carrega um balde com água, na tentativa de ajudar no extermínio do fogo, e o do lado direito puxa a água de um poço. Duas mulheres neste primeiro plano participam ativamente na tentativa de conter o fogo, elas estão ao lado dos homens e os ajudam. A mulher da esquerda leva um balde na cabeça, já a da direita está na beira do poço para obter mais água. As outras mulheres que compõem este primeiro plano observam a cena de incêndio ao lado de suas crianças. Como vemos nas outras telas de Pennacchi, nesta ele também coloca os cães em cena, neste primeiro plano são dois.

No segundo plano, tomado pelas edificações, vemos no alto do prédio da frente a fumaça que sai por duas janelas do terceiro andar. Um homem no telhado tenta conter as chamas, enquanto outros sobem pela escada colocada na parede da lateral esquerda da construção. Ao pé da escada mais homens fazem um mutirão para poder ajudar a apagar o incêndio. Em meio a estes homens, vemos uma mulher, ela usa saia longa como as outras e equilibra um balde na cabeça, pois está ajudando no transporte da água do poço para o alto do edifício. Do lado direito da edificação, outros dois homens tentam colocar outra escada para poder ter acesso ao incêndio e ajudar na extinção do fogo.

O trabalho é coletivo nesta comunidade, as pessoas se auxiliam, não há distinção entre homens e mulheres quando o assunto é trabalho, o que Pennacchi sugere também em suas obras 38, 41 e 44 quando coloca lado a lado as figuras feminina e masculina desempenhando a mesma tarefa para auxiliar no sustento da família. Essas mulheres acumulam duas funções, pois trabalham tanto em casa, cuidando de seus filhos e marido, como também fora, ajudando seus companheiros na lida com a terra. Já nesta tela 47, a ajuda entre os moradores do vilarejo se dá pois há uma relação de identificação entre eles, pelo fato de estarem na mesma condição, são imigrantes, passam pelos mesmos tipos de situações pelo fato de serem estrangeiros e por isso se unem e se auxiliam.

Estes artistas quando abordam o trabalhador rural em sua produções apontam para o Brasil que se firma como um país agrícola e rural e possui uma certa distância do cosmopolitismo do Velho Continente, de onde surgem as referências vanguardistas que os modernistas almejaram para o Brasil.

Nas obras destes pintores, São Paulo é focalizada não a partir do centro, mas dos campos, nos arredores da cidade. A cidade apresentada por estes pintores é aquela dos desprovidos, dos homens e mulheres que têm no trabalho o único meio de subsistência, na zona rural da São Paulo moderna e que se desenvolve. As pinturas analisadas não abordam a modernização da cidade em seus aspectos urbano e industrial, mas ao contrário, mostram a São Paulo rural, da vida simples, do trabalho realizado nas zonas mais afastadas do grande centro urbano, nos campos. Por estas obras, o que se sugere é a modernização por outro ângulo, pelo seu revés, por aquilo que pode vir a ser moderno e industrial.

Pennacchi, Graciano e Rebolo foram os pintores do Palacete que no período estudado trataram de temas ligados ao campo, aos trabalhadores rurais e a participação de homens, mulheres e crianças nas atividades laborais cotidianas. Pennacchi ressalta em suas obras, os camponeses cultivando a terra com o arado, semeando, colhendo, assim como a volta dos trabalhadores à labuta, muito possivelmente após o descanso. Em outra obra levanta ainda a temática do trabalho no campo, mas desta vez à atividade ligada mais a um gesto de solidariedade do que à atividade laboral propriamente dita, quando pinta os camponeses auxiliando uns aos outros para apagar um incêndio. Graciano por sua vez, pinta em sua obra três homens num momento de não trabalho, enquanto que Rebolo aborda em sua imagem três trabalhadores, dois deles estão em posição que sugere movimento, trabalho, enquanto que o outro está em posição de não trabalho.

Podemos afirmar nesta seção que no que diz respeito ao conteúdo, as obras dos pintores do Palacete Santa Helena aproximam-se entre si, bem como são contíguas às obras dos pintores com os quais tiveram suas imagens comparadas, pois, tratam de pinturas feitas sobre os campos. Quanto à forma, os pintores do Palacete, cada qual com suas peculiaridades, fazem menção às obras de outros pintores, os quais tiveram suas imagens selecionadas e compõem neste estudo o repertório de obras a serem analisadas e comparadas, como: a imagem de Brecheret, cuja disposição dos elementos pode ser notada nas obras de Pennacchi, pois em ambos notamos a idéia de movimento dos corpos realizando atividades de trabalho; as obras de Portinari, uma das quais também possui aspectos formais muito próximos à imagem de Brecheret e que

podemos observar também nas pinturas de Pennacchi; notamos ainda referências à Portinari nas obras de Reboló, pela composição da cena, bem como na de Graciano; há ainda a obra do muralista mexicano, Diego Rivera, o qual apresenta propostas formais muito próximas das obras de Pennacchi.

Desse modo, notamos que a proximidade entre estes pintores refere-se, de maneira geral, tanto à forma quanto ao conteúdo. A abordagem sugerida a partir do trabalho e do trabalhador rural é a da modernização pelo avesso. Estas obras tratam da imagem de uma São Paulo sendo construída por homens e mulheres simples, por trabalhadores rurais. Neste caso, nestas imagens é ressaltado o campo, não o que tem de moderno ou industrial, mas o local no qual se situavam oportunidades de trabalho com condições de vida mais dependentes dos ciclos naturais ou agrícolas do que das convenções sociais.

Estas obras sugerem uma negação, pois por trás do trabalho rural que aparece nestas telas, ou mesmo da periferia – quando tratamos de trabalhadores urbanos, na seção anterior a esta – há a indicação de uma sociedade em transformação e que coloca à margem da cidade, na zona rural, e também na periferia, os trabalhadores que são dispensáveis na cidade. Ao mesmo tempo, o trabalho rural aponta tanto para o crescimento da cidade como para o crescimento da participação do país no mercado mundial de produtos agrícolas. No primeiro caso, a agricultura precisa suprir as necessidades de alimentação da população que aumenta com a vinda de migrantes e imigrantes, provenientes, inclusive, do êxodo rural que passa a ocorrer, já que as pessoas se deslocam em busca de outras oportunidades e melhores condições de vida na cidade. No segundo caso, a produção agrícola deve atender a demanda internacional por produtos como o café, por exemplo, o que implica a plantação em larga escala da monocultura no campo.

Percebemos, assim, o crescimento, o desenvolvimento e a modernização da cidade, não por obras que apontam diretamente para isso, mas por elementos existentes nas imagens e que sugerem isso. A força do cotidiano laboral assinala outra ótica da modernização de São Paulo, o outro lado do desenvolvimento e crescimento da cidade. As exigências de uma vida que se dá em grande parte no espaço do trabalho, cenas do dia-a-dia de um povo que lutou pela sobrevivência no país em crescimento e que colaborou nesse processo.

Estas obras revelam a face ideológica de uma época, compõem o conjunto de imagens que se queria para São Paulo, o lugar das oportunidades, a terra dos migrantes e imigrantes em busca de novos meios de sobrevivência, a babel brasileira. No entanto, para as pessoas que chegavam numa terra desconhecida o que poderia ser visto como oportunidade, na verdade se constituía como contingência, dado que não havia tantas possibilidades assim na São Paulo da década de 1930, em especial para os negros, os imigrantes, as mulheres.

Nesta década é que se deu o debate do pensamento brasileiro, a partir de obras como *Raízes do Brasil*, *Casa Grande e Senzala*, e *Evolução Política do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr., respectivamente. Neste período havia o interesse em consolidar uma reflexão sobre a sociedade brasileira e sua história. Os pintores sugeriam em suas obras a temática em voga, o desenvolvimento do país, o contraste da vida à margem do progresso, do urbano, do moderno.

Do mesmo modo que Flores Júnior por meio de *Os contos de Belazarte*²⁴⁶, de Mário de Andrade, observa a modernização de São Paulo pelo avesso, as obras pictóricas analisadas propõem a modernização da cidade vista pela negação, ou seja, “na qual o atraso é parte constitutiva do progresso.”²⁴⁷ Grande parte das imagens apresentadas por estes pintores apontam para as cercanias da cidade, como vimos no tópico referente aos trabalhadores urbanos, bem como para a São Paulo rural, como podemos notar neste sub-capítulo, de modo que podemos dizer por estas telas que o atraso é a condição do progresso, o rural é aquilo que antecede o urbano.

²⁴⁶ *Os contos de Belazarte* foram escritos por Mário de Andrade entre 1923 e 1926 e publicados na década de 1930.

²⁴⁷ FLORES JÚNIOR, Wilson José. op. cit., 2004, p. 47.

CAPÍTULO 3 – AS MULHERES NA SÃO PAULO ENTRE OS ANOS DE 1935 A 1940

*Dona Bianca deitou-se sem apagar a luz... E fechou os olhos
para se ver no palacete mais caro da avenida Paulista.*

Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*

O assunto mulheres é outra temática abordada pelos pintores do Palacete Santa Helena entre os anos de 1935 e 1940. Este conjunto de obras sobre o universo feminino na São Paulo da década de 1930 foi produzido por Rebolo, Zanini, Pennacchi e Volpi, nas quais apresentam algumas mulheres em atividades vinculadas ao labor. Para a análise destas imagens contamos com o cotejo de outras obras, as quais foram produzidas por pintores contemporâneos aos do Palacete. É possível, destarte, acompanhar as proximidades e distanciamentos no que se refere à forma e ao conteúdo das imagens dos pintores do Palacete entre si e entre eles e as obras dos outros pintores mobilizados nesta discussão.

A partir das temáticas levantadas pelos pintores do Palacete Santa Helena em suas pinturas de gênero, as quais, nesta seção, remetem às mulheres, nos empenhamos na pesquisa iconográfica em busca de obras de outros pintores que tivessem semelhanças com as imagens daqueles do Palacete Santa Helena tanto pelo conteúdo abordado como pela composição plástica. Como o objetivo da investigação era examinar de que modo os pintores do Santa Helena perfilhavam as referências modernistas em suas obras e ao mesmo tempo analisar se a imagem que produziam sobre São Paulo era a de uma cidade moderna, é que tivemos como procedimento metodológico confrontar as obras dos pintores do Palacete Santa Helena com as imagens dos pintores modernistas brasileiros, bem como com outros pintores com as obras dos quais tivessem consonâncias.

A tela 48, pintada por Rebolo no ano de 1937, tem como tema as *Lavadeiras*, que dá o nome à obra. Este ambiente feminino é composto por cinco mulheres à beira de um imenso tanque coletivo dividido em três compartimentos. Esta estrutura está sob a proteção de um galpão composto de quatro pilares, dois de cada lado, que sustentam o telhado de cor escura, um

marrom enegrecido que toma conta da parte superior do quadro até o seu limite. A perspectiva da obra é construída com o auxílio de elementos compositivos como os pilares, o tanque, o telhado, e as figuras das mulheres que são maiores no primeiro plano e menores no segundo. A estrutura de concreto, que constitui o tanque e todo o conjunto da edificação sob a qual estão as lavadeiras, é composto por linhas retas. Tanto o concreto armado, quanto as retidão das formas são elementos que nos dão pistas para pensarmos na obra como uma composição modernista, bem como para analisarmos a São Paulo que se moderniza.

As cores neutras utilizadas em toda a composição pictórica são o bege, o cinza, o marrom e o preto em tonalidades mais claras e mais escuras. As pinceladas são longas e nítidas, os traços são simples e as formas um tanto difusas, não evidenciando detalhes, especialmente dos rostos das mulheres lavadeiras. As quatro mulheres que estão na beirada do tanque lavando roupas usam vestidos em tons de cinza e bege, já a que está no fundo da tela veste uma roupa diferente, está de saia preta e blusa branca e não está debruçada sobre o imenso tanque como as outras figuras, mas se encontra apenas encostada, descansando do trabalho. Os pés não estão nítidos, mas a idéia que se tem é de que estão descalços. As figuras estão esboçadas e as linhas formam ângulos que em muito se assemelham aos princípios do cubismo. O pintor sugere, nesta obra, o trabalho feminino num local que tanto pode ser o arrabalde da cidade, como também uma área da zona urbana, pois o galpão em que estão apresenta uma construção retilínea que também podemos ver na obra de Portinari, a quem Reboló faz referência quanto ao aspecto plástico nesta sua tela de número 48.

48. Francisco Reboló Gonsales
Lavadeiras, 1937, óleo sobre madeira, 35 x 39 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

A tela de número 49, *Lavadeiras*, foi produzida por Candido Portinari em 1937, ano em que Reboló também produziu sua obra e, da mesma forma que Portinari, intitulou sua obra. No entanto, Portinari em sua tela dispõe três mulheres que caminham em chão de terra com as trouxas de roupa na cabeça em direção ao local onde lavarão as roupas, diferente de Reboló, que pinta em sua obra as mulheres lavadeiras em plena atividade no tanque. Estas mulheres pintadas por Portinari vestem roupas brancas, assim como é branco o tecido

das trouxas de roupa que levam no alto da cabeça, bem como o pano pendurado no varal do lado direito das três figuras. Com uma das mãos elas amparam a trouxa que cada uma carrega. Júlia Lopes retrata bem a profissão da lavadeira e mesmo o preconceito e desqualificação sofridos por aquelas residentes na cidade. Em sua crônica, ela diz que roupa branca representa asseio,

*“é nela que o nosso capricho e o nosso zelo [femininos] melhor se podem revelar [...] As pessoas que residem em cidades populosas devem procurar sempre, com o máximo cuidado, dar a sua roupa de uso a lavadeiras que morem fora, em arrabaldes isolados, onde a água corra abundantemente e as ervas tenham frescor, viço e perfume. Detestei sempre as roupas lavadas em tanques e nas tinas de cortiços ou dos quintais apertados da cidade. Ali, com o mesmo sabão e na mesma água as lavadeiras misturam a roupa de toda a gente, sem distinção, estendendo-a depois a secar sobre pedras ou sobre zinco, em um ar viciado e doentio. À noite recolhem e guardam a roupa no mesmo quarto em que dormem com a filharada, entre o amontoado dos trastes e dos trapos. As lavadeiras do campo têm geralmente mais largueza, vivem em casas maiores [...]”*²⁴⁸

Esta cena, descrita por Júlia Lopes de Almeida, nos acresce de informações para pensarmos, em conjunto com o que as obras nos apontam, a condição da lavadeira na cidade que se moderniza, a profissão feminina nas grandes cidades e na vantagem que estas mulheres têm, segundo a autora, em realizarem suas atividades fora do espaço urbano, cujo ar é “viciado e doentio”. Estas características da cidade, destacadas por Júlia, sugerem a imagem de uma cidade agitada, na qual as pessoas fazem atividades repetitivas, prática que consiste numa dependência, especialmente financeira. Esta atitude obsessiva, que tem caráter de doença, conduz a uma vida insalubre.

Podemos pensar ainda em outra significação para esta dupla caracterização do ar da cidade e, desse modo, “viciado e doentio” poderia ser entendido como adulterado e que, portanto, provoca mal à saúde. Neste

²⁴⁸ ALMEIDA, Júlia Lopes de. “Roupa branca”. In: *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914, p. 19-20.

sentido, o ar da cidade grande não teria a pureza e o frescor dos arrabaldes, como cogita a própria autora, fato que corrobora, inclusive, a idéia de que as lavadeiras de Reboló estejam mesmo na cidade, especialmente, pelas roupas que trajam, as quais não são alvas como as que portam as personagens da obra de Portinari.

Assim, é por meio das cercanias da cidade e dos personagens que convivem nestes locais que podemos pensar no centro urbano e nos impactos que o crescimento da cidade ocasiona, nas novas formas de sociabilidade que gera. É, pois, o avesso da modernização que nos possibilita refletirmos sobre a modernização e a urbanização a partir destas obras.

49. Candido Portinari
Lavadeiras, 1937, têmpera sobre madeira, 46,0 x 54,5 cm, ass. e dat. c.i.d.,
Coleção particular

Nesta tela em que aparecem as lavadeiras no entorno da cidade, a mulher que está no primeiro plano aparece apenas da cintura para cima, ela é mais robusta que as demais, possui uma feição bem nítida e seus traços remetem à mistura de brancos e negros, pois a pele não é tão escura como a

dos negros, no entanto, seus lábios são proeminentes e o nariz é largo. A mulher que está logo atrás na composição, aparece de corpo inteiro, está de pés descalços e tem o mesmo tom de pele da mulher em primeiro plano. Não visualizamos os seus olhos, encobertos pela trouxa de roupa na cabeça, mas o seu nariz e sua boca estão nítidos e se parecem com a figura do primeiro plano. A mulher mais ao fundo está de vestido de manga comprida e suas feições não estão visíveis, não podemos notar olhos, nariz e boca, apenas vemos o esboço da cabeça.

Estas mulheres estão inseridas numa paisagem montanhosa, uma cena que se dá no arrabalde da cidade e que neste momento é ainda rural.²⁴⁹ No segundo plano da composição vemos terras alterosas, nas quais notamos algumas cercas brancas que separam as áreas de plantação em meio a pequenos arbustos e uma pequena casa simples. A cadeia de montanhas que está do lado direito e ao fundo da composição forma um vale na área central da tela e auxilia na construção da perspectiva, do mesmo modo que as figuras das três mulheres colocadas em diagonal contribuem na elaboração de uma linha de perspectiva. No entanto, não há um único ponto de fuga, como na obra de Rebolo, pois nesta tela 49 as linhas que se formam com os elementos compositivos não convergem para um único ponto, mas para dois, um do lado direito, quando seguimos com o olhar as montanhas, e um do lado esquerdo, quando acompanhamos o caminho das mulheres lavadeiras do segundo plano em direção ao primeiro.

As cores usadas por Portinari são sóbrias, aspecto plástico o qual Rebolo também lança mão em sua tela. Não há em Portinari verdes berrantes nas cores da mata e nem mesmo o céu é pintado numa tonalidade viva de azul, mas esmaecido por algumas manchas cinzas sobrepostas à cor azul. Rebolo faz também uso de tintas pouco vibrantes. As pinceladas de Portinari são longas especialmente no que diz respeito à pintura do céu, modo como Rebolo também constrói os traços que compõem os elementos constitutivos de sua obra 48.

²⁴⁹ Ver anexos 21 a 26 do capítulo 2, os quais consistem em paisagens pelas quais podemos notar bairros como o Canindé, o Cambuci e o Santo Amaro como regiões distantes do centro e que possuem ainda características de zona rural.

A obra de número 50, cujo título é também *Lavadeiras*, foi pintada por Portinari por volta de 1937, mesmo ano em que foram produzidas as telas de número 48 e 49, respectivamente de autoria de Reboló e Portinari. Diferentemente de Reboló que pinta mulheres brancas na beira de um grande tanque coletivo, Portinari em suas obras aborda o trabalho feminino pintando negras e mulatas lavadeiras. No entanto, Portinari e Reboló abordam o trabalho feminino e sugerem a realização das atividades laborais em grupo.

As mulheres de Portinari são robustas, enquanto que as de Reboló são menos encorpadas. Portinari que na tela 49 sugere o trabalho feminino apresentando as mulheres com a trouxa de roupa na cabeça, diferente de Reboló que as mostra lavando roupas, na obra de número 50, Portinari não só sugere o trabalho como também o não trabalho, pois, notamos em sua obra que apenas uma mulher executa a lavagem da roupa, enquanto outra leva na cabeça uma cuia e as demais estão sentadas ou em pé e descansam da lida enquanto conversam.

Nesta imagem podemos ver ao todo sete mulheres que constituem a cena, todas elas estão vestidas de roupas brancas e possuem grandes pés descalços. Em primeiro plano e do lado direito da tela notamos duas mulheres fortes lado a lado, com pernas e braços grossos e ancas largas, características do típico físico das mulheres negras, mas também das mulheres que exercem trabalhos braçais. Estas mulheres possuem as feições sem muito detalhamento, estão em pé, uma um pouco mais à frente da outra, e parecem conversar.

Ao lado delas, também em primeiro plano, uma mulher não tão encorpada está sentada no chão de pernas cruzadas, parece descansar da lida. Pelo seu olhar, ainda que não esteja bem nítido, podemos perceber o cansaço do trabalho braçal. Ainda no primeiro plano e do lado esquerdo da tela, outra mulher descansa do trabalho sentada, esta, porém, é mais robusta, como aquelas que estão em pé. Ela está com os joelhos dobrados que servem de apoio para as mãos que os abraçam, expressão corporal que sugere cansaço física. Sua fisionomia também aponta isto, ainda que os detalhes do rosto não estejam tão aparentes. A figura desta mulher, por ter esta constituição física e por estar nesta posição, remete-nos às telas de Tarsila do

Amaral como *Abaporu*, *Antropofagia* e *A Negra*²⁵⁰, obras que têm como elemento compositivo primordial uma imensa mulher negra que Tarsila propõe ser a figura da mulher brasileira, projeto modernista de representar a imagem do Brasil e do brasileiro, a mistura de raças que encontramos nos tipos sociais do país.

50. Candido Portinari
Lavadeiras, c. 1937

No segundo plano da composição há outras mulheres. No centro da tela, vemos a única mulher que efetivamente lava roupas, ela está debruçada sobre uma tina de água, que tem como apoio um suporte retangular para que, assim, esse recipiente de água fique um pouco mais alto para a mulher que esfrega a roupa. Ela não tem as feições nítidas, usa um lenço na cabeça e vestido de manga longa para se proteger do sol. Do lado esquerdo, há ainda outras três mulheres ainda no segundo plano, duas delas estão em pé, uma de frente para a outra e conversam no intervalo do trabalho. Enquanto isso a terceira mulher

²⁵⁰ Ver anexos 1, 2 e 3.

deste lado da tela está mais ao fundo e encontra-se sentada, descansando apoiada sobre um quadrado de concreto que se assemelha a um grande tanque.

Desse modo, Portinari sugere o trabalho e o não trabalho destas mulheres negras que perambulam por espaços destinados à população pobre, os bairros mais distantes da região central da cidade e que muitas vezes se confunde com a própria zona rural, pelas características de campo que os bairros longínquos apresentam. Tanto Portinari quanto Reboló trazem à tona a temática do trabalho feito pelas mulheres, assunto pelo qual se pode discutir a modernização que estes pintores propõem da cidade.

A abordagem do trabalho feminino em suas obras indica a conquista que pouco a pouco as mulheres foram tendo no campo do trabalho. Elas que já executavam a função de dona de casa, esposa e mãe, passam, paulatinamente, a assumir outra jornada de trabalho, a atividade que desenvolvem fora do ambiente doméstico com o intuito de auxiliarem no sustento familiar. Além da questão de gênero, do trabalho das mulheres que muitas vezes exercem jornada dupla, executando dentro e fora de casa atividades para as quais não se exige habilidade intelectual, há ainda em pauta a discussão étnica, dos negros e da condição marginal desta população que deixou de ser escrava e não foi adequadamente absorvida, em especial por não constituir mão-de-obra qualificada cada vez mais necessária para a cidade que se moderniza. A desigualdade social, étnica e de gênero continuam a fazer parte da cidade moderna.

O cenário em que estas mulheres estão possui linhas retas, formas simples, assim como são simplificados os desenhos das próprias mulheres, despojados de detalhes nítidos. A construção em segundo plano em nada se parece com as casas da periferia ou mesmo da zona rural, é uma edificação semelhante às casas modernas construídas na área urbana na década de 1930²⁵¹.

A obra de número 51, feita por Zanini por volta de 1940, apresenta como tema, e também título da obra, as *Lavadeiras*. Assim como Reboló em sua obra 48 e Portinari em suas obras 49 e 50, todas produzidas em 1937, Zanini nesta tela apresenta as mulheres envolvidas em suas atividades domésticas nos

²⁵¹ Ver anexo 4.

arredores de São Paulo. De maneira diferente de Rebolo, Zanini usa uma paleta de cores mais diversificada do que as poucas cores neutras usadas por Rebolo. Na obra de Zanini, a cor que predomina é o verde, presente na mata que compõe grande parte da tela. Em meio ao gramado e aos pequenos arbustos, vemos duas mulheres lidando com a roupa, enquanto uma lava a outra estende no varal. Elas usam roupas parecidas, vestido em tom de cinza escuro e lenço branco na cabeça. No segundo plano, observamos, do lado direito da tela, um arvoredado e, do lado esquerdo, uma casa ao lado de um tronco de árvore que, apesar de possuir traços retilíneos, difere da casa modernista presente na obra de número 50 produzida por Portinari. O céu, de cor branca com algumas pinceladas em um tom de azul acinzentado bem claro, ocupa a menor porção do quadro.

Mário Zanini, *Lavadeiras*, c. 1940.

51. Mário Zanini
Lavadeiras, c. 1940

As pinceladas que compõem os elementos da tela são rápidas e espessas, o que promove certo movimento na cena. Esse movimento é constituído também pela luz que incide sobre cada componente da obra, num jogo de claro e escuro, evidenciando as massas de tintas, o que se pode observar pelas áreas mais claras que se sobressaem. As formas são simples e

os elementos na cena são difusos, com poucos detalhes e esboçados pelo pincel ágil, por uma paleta com pouca diversidade de cores, influência cezanniana em sua obra.

Portinari em 1939 produz a obra *Lavadeiras*, tela de número 52, na qual levanta novamente a temática do trabalho feminino. Nesta tela, Portinari aborda mais uma vez o cotidiano das mulheres negras trabalhadoras. São duas as mulheres que compõem a cena, elas são corpulentas, possuem formas arredondadas, tronco robusto, pernas e braços fortes que muito se assemelham às outras obras de Portinari, de número 49 e 50, e as mulheres retratadas por Tarsila e que podemos ver nos anexos 1, 2 e 3. Estão de vestidos de bolinhas feitos de um tecido mole na altura das canelas, que se moldam aos contornos dos corpos e evidenciam a feminilidade destas mulheres, bem como a força física das mesmas, própria de trabalhadoras braçais. Elas estão numa posição pela qual se propõe movimento, pois estão com uma perna diante da outra, o que indica que elas estejam caminhando uma de encontro com a outra. A mulher do lado direito do observador está totalmente de lado e aparece de perfil, enquanto que a do lado esquerdo está na diagonal, e seu rosto e seu tronco são mostrados quase que de frente.

Os pés estão descalços e a fisionomia de ambas as mulheres é séria e aparenta certo cansaço, em especial a mulher do lado esquerdo da tela, pois, ainda que Portinari não as tenha disposto na tela em plena execução do trabalho como lavadeiras, já que na obra não aparecem em tanques lavando roupas e nem mesmo carregando-as, o vigor físico e o cesto de vime que se encontra entre as personagens indicam o labor, o serviço pesado que elas realizam cotidianamente, tanto na lavagem de roupas, como no carregamento de um lado a outro de objetos e até mesmo de roupas, no qual utiliza o cesto como auxílio no transporte. Outro elemento fornecido por Portinari nesta obra e que sugere o trabalho braçal das robustas mulheres negras é o pilão que se encontra no lado direito da tela, em segundo plano, logo abaixo da janela que compõe a edificação que toma conta de todo o segundo plano. O pilão era bastante utilizado pelas mulheres para bater, triturar, descascar, amassar e moer milho, café, arroz e outros produtos. Este trabalho exigia da mulher força física para a sua realização.

52. Candido Portinari
Lavadeiras, 1939, óleo com areia sobre tela, 38 x 46 cm, ass. e dat., c.i.e.,
Coleção particular

As pinceladas são rápidas e, assim, propõem movimento à cena. Há uma luminosidade por toda a tela, no entanto, não vemos nenhuma sombra projetada pela luz que incide sobre os corpos das mulheres e os objetos. Há dois elementos compositivos que auxiliam na construção da perspectiva: o primeiro é a linha que forma uma esquina no meio da tela, ângulo formado pelas duas paredes que se encontram e que divide o quadro ao meio propondo dois pontos de fuga, um que segue à direita e outro que segue à esquerda; o segundo é a janela que está no canto superior direito da tela, cujo ângulo acompanha a quina da parede e, assim, desenha a perspectiva.

A janela constitui um componente da obra que sugere a modernização e a industrialização da cidade, pois para a sua construção foi utilizado o ferro, elemento estrutural de pontes, edifícios, além de várias outras aplicações. A partir da Revolução Industrial, no século XVIII, foi que o ferro ganhou importância econômica fundamental, como insumo obrigatório da indústria siderúrgica e da indústria em geral.

A tela 53, produzida por Pennacchi, apresenta a *Mulher com rodo*, título da obra de 1940. Uma mulher de grande porte ocupa toda a extensão da tela, as formas são simples, as cores são sóbrias, as pinceladas são rápidas e a tinta é fluida, pelo fato de o pintor ter utilizado aquarela sobre papel para apresentar a mulher trabalhadora. Esta mulher possui cabelos pretos e podemos notar um lenço que envolve sua cabeça prendendo parte dos cabelos. A roupa consiste num vestido branco com listras finas em um tom de cinza bem claro que se assemelha a um jaleco, uma vestimenta, geralmente uniforme, usada por empregados da faxina. Nos pés observamos meias de cor bege e um sapato preto grosseiro, típico masculino, indício de que houvesse algo de masculino na mulher que trabalhava fora de casa, como se ela se masculinizasse.²⁵²

Nas mãos ela segura um rodo que repousa sobre o solo. A mulher possui uma feição pintada de modo simplificado, assim como todo o resto, o que aproxima a pintura de um esboço. Ela está parada, com o olhar fixo, como se observasse o pintor que a retrata. Sua posição nos dá a idéia de que ela está posando para o pintor, em seu momento de descanso do trabalho. Enquanto ela pára suas atividades laborais, o pintor dá início ao seu trabalho, utilizando a robusta faxineira como modelo vivo.

²⁵² Sobre a masculinização das mulheres por meio da indumentária, forma, inclusive, como ela acessa os cargos masculinos, consultar MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996. Há também interessante referência ao tema em: PONTES, Heloísa. "Modas e modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*". *Cadernos Pagu – Dossiê: O gênero da moda e outros gêneros* (22), Jan-Jul, 2004. Outro trabalho que aborda a temática, em especial no que diz respeito ao fardão usado pelas mulheres na Academia Brasileira de Letras, é o que consta em: FANINI, Michele Asmar. "Pano pra manga": a conversão da Academia Brasileira de Letras em uma "arena de moda". *Revista dObra[s]*, v. 3, p. 68-75, 2009.

53. Fulvio Pennacchi
Mulher com rodo, 1940, aquarela sobre papel, 29,0 x 18,6 cm

A mulher que Pennacchi apresenta se insere no universo do trabalho na São Paulo moderna, é a mulher que sai de casa para trabalhar e, assim, ajudar

no sustento da família, o que aliás, já ocorria em São Paulo bem antes da década de 1930. Maria Odila Dias oferece um bom panorama dos antecedentes históricos da divisão entre os sexos na cidade de São Paulo. A autora afirma que em 1825 havia “falta crônica” de homens em São Paulo para desempenharem, por exemplo, a função de jornaleiro, para trabalharem nas construções públicas e no conserto de estradas, “onde costumavam servir, lado a lado, escravos e homens livres”.²⁵³ Por conta disto é que as mulheres foram ocupando postos de trabalho, nos quais os encarregados eram antes os homens.

“Em São Paulo, onde as ocupações levavam os homens a ausentar-se em expedições pelo sertão, os papéis femininos tomaram coloração peculiar, que se acentuaram no século XIX, com a persistente ausência de homens, que levavam vida andeja como intermediários de firmas comerciais, entre Rio de Janeiro, sul de Minas, Mato Grosso e Goiás.”²⁵⁴

De acordo com a autora, o desequilíbrio dos sexos e a modificação das relações sociais como um todo, mais especificamente entre homens e mulheres, tinha ainda uma causa anterior, e se devia ao próprio processo colonizador, pois, com a marcha do povoamento, houve a tendência de formar frentes pioneiras, onde faltavam mulheres brancas e os homens eram ausentes. Com isso, tivemos a presença de uma população majoritariamente feminina, às vezes de mestiças, às vezes de brancas empobrecidas.²⁵⁵

Richard Morse nos dá outros dados sobre a “emancipação” feminina, e afirma, com relação a isto, que em 1898, milhares de mulheres começavam a trabalhar em estenografia e nas indústrias. Já no que se refere ao casamento, ainda conforme o autor, no século XX, mais especificamente em 1937, tornou-se cada vez menos comum entre as mulheres a união pelo matrimônio antes da faixa etária dos 20 anos. Segundo o Morse, este comportamento denota uma sobreposição da época patriarcal pela industrial, o que “levou, no caso das mulheres, como no dos trabalhadores, a uma reorganização muito maior de

²⁵³ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 35.

²⁵⁴ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. op. cit., 1984, p. 34.

²⁵⁵ Cf. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. op. cit., 1984, p. 34.

suas atividades econômicas que de suas lealdades de ordem emocional.”²⁵⁶
Ainda assim, embora as mulheres não estejam mais sujeitas aos tabus patriarcais e que o ingresso seja crescente nas carreiras profissionais, o autor afirma que a maioria, mesmo as que têm empregos, se acomoda à tradição que prioriza os interesses domésticos.

Vimos que a temática das lavadeiras, levantada por Rebolo, Zanini e Portinari, coloca em evidência o trabalho feminino, executado por grupos de mulheres de baixa renda, que residem em áreas distantes da região central da cidade, em bairros tão longínquos que se confundem com a área limítrofe entre zona urbana e zona rural, como podemos visualizar nas imagens 15 a 20, nos anexos do segundo capítulo, as quais apresentam alguns bairros de São Paulo como se estivessem fora do perímetro urbano, dadas as características de campo que possuem. Maria Odila Dias nos fornece elementos que antecedem o nosso recorte temporal, mas que, ainda assim, agregam informações para embasarmos nossa análise e nosso argumento, em especial, quando diz que,

*“Na cidade de São Paulo, o espaço de sobrevivência das mulheres foi aos poucos sendo absorvido pelo processo de urbanização, num longo confronto de reclamações e resistência. Lavavam roupas nos chafarizes públicos, criavam porcos soltos, deixavam seus animais de criação invadir terrenos de vizinhos; não tendo escravos para levar o lixo, dispunham dele nos locais públicos... Era essencial para a sua sobrevivência de mulheres pobres ter acesso às matas de uso comum, conservar suas posses e casebres, às vezes construídos fora do alinhamento permitido por posturas municipais. Exigiam acesso aos matos e terrenos baldios da cidade, requerendo terrenos onde pudessem construir casa e quintal... ‘atento o estado de sua pobreza’; por vezes, adiantavam-se às concessões e construíam casas em terrenos públicos (...).”*²⁵⁷

Como sugerem as imagens sobre estas mulheres, a população de baixa renda de São Paulo foi empurrada para a periferia da cidade, onde viviam e desempenhavam suas funções que, muitas vezes, mesmo sendo um trabalho realizado para outras pessoas, as quais pagavam pelo serviço, como no caso

²⁵⁶ MORSE, Richard M. op. cit., 1970, p. 291.

²⁵⁷ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. op. cit., 1984, p. 35-36.

das lavadeiras, tal trabalho não deixava de ser doméstico. Estas características, ou seja, o fato de as mulheres pobres serem “empurradas” para o arrabalde e o trabalho por elas desenvolvido se dar em espaço doméstico são ocorrências que nos remetem à modernização ao revés. O que endossa este nosso argumento é o fato de que com o crescimento da cidade e a industrialização em ascensão o centro urbano demandava mais espaço para expandir seus negócios, o que requeria também mão-de-obra especializada para a realização das atividades ligadas ao trabalho operário. De acordo com Saffioti,

“O intenso processo de urbanização que a revolução industrial inaugurou desalojou do campo imensas massas de trabalhadores rurais, minou as bases da fabricação doméstica e do artesanato independente; cavou, enfim, um profundo abismo entre o trabalho e a posse dos instrumentos de trabalho, promovendo o assalariamento de crescentes massas humanas provenientes de uma economia campesina ou de burgo.”²⁵⁸

Assim sendo, as pessoas que ainda permaneciam nos campos ou arredores do centro urbano, morando e desenvolvendo suas atividades laborais nestes espaços, eram aquelas que não tiveram condições de acessar os trabalhos assalariados oferecidos na cidade. Portanto, a presença destas pessoas nas cercanias da cidade reforça a idéia de que não tiveram inserção na cidade que se modernizava, constituindo, pois, a “rebarba” desta esfera.

No que tange ao conteúdo abordado nas pinturas analisadas, ainda que o assunto seja o mesmo, cada pintor trata a temática da atividade laboral das lavadeiras sob um aspecto. Enquanto Portinari aborda o trabalho feminino de negras e mulatas robustas, cujo físico desenvolvido se deve não só ao fato de serem afro-descendentes, mas também pelo trabalho braçal diário, as lavadeiras de Rebolo e Zanini são mulheres brancas e não tão encorpadas como as que Portinari apresenta em suas telas.

Dentre as trabalhadoras analisadas nestas obras, a única que não está lavando roupa é a mulher que Pennacchi pinta em seu quadro. Esta mulher é uma figura solitária, ao contrário das lavadeiras de Rebolo, Zanini e Portinari, e

²⁵⁸ SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Vozes, 1979, p. 36.

ao invés de lidar com a roupa, ela está com o rodo na mão. Da mesma forma que as mulheres de Rebolo e Zanini, a trabalhadora de Pennacchi é branca, no entanto, de maneira distinta aos outros pintores do Palacete Santa Helena, esta mulher é forte, vigorosa, tem formas roliças, estrutura de mulher matrona, a mulher que de todos cuida, uma mulher polivalente que cada vez mais está presente na sociedade urbana, industrial e moderna, uma mulher que ao gerir uma casa, assume papéis masculinos e por conta disto, ou até mesmo para isto, é que se masculiniza.

Com a criação de novos produtos, criam-se novas necessidades e para isso é necessário que haja maior poder de compra por parte dos provedores da família. Sendo assim, é cada vez mais freqüente a figura da mulher que trabalha dentro e fora de casa para ajudar no sustento familiar e suprir os gastos domésticos sozinha ou mesmo complementando a renda do marido ou de outras pessoas que compartilhem o mesmo espaço domiciliar.

Com o crescimento da cidade, a população de baixa renda foi sendo cada vez mais marginalizada, “empurrada” para a periferia, para os bairros mais afastados do centro. A industrialização em São Paulo desencadeou um processo migratório e imigratório para a cidade que inchou a área central. Desse modo houve uma supervalorização do mercado imobiliário nesta região, o que fez com que as pessoas economicamente menos favorecidas cada vez mais se deslocassem para os arrabaldes. De acordo com Amaral, não estava dentro das cogitações do modernismo dos anos 1920 a previsão das migrações que ocorreram em 1930 e principalmente em 1940, em consequência das secas no nordeste do país, o que alterou substancialmente o crescimento da cidade, provocando os inchaços populacionais e a exacerbação das contradições sociais entre nós. “A utopia do moderno, assim, cedeu lugar à realidade dura. Difícil de enfrentar, mas que será vencida por gerações que não as nossas, pois a vitalidade do Brasil é espantosa.”²⁵⁹

Na imagem 54, Rebolo apresenta uma obra pintada também em 1937 e que se trata de um *Nu*, o título da tela. Nesta imagem, a modelo vivo está apoiada num banco alto, o que a faz ficar quase de pé, apoiando um pé no

²⁵⁹ AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa, org. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 95.

chão e o outro no degrau do banco. Na sala em que a modelo posa há, atrás dela, um armário de madeira, no qual ela apóia um dos braços, de modo que com a mão segure a cabeça. O outro braço recai sobre a perna dobrada. Suas feições estão apenas esboçadas, não fica evidente o rosto com detalhes de seu contorno, boca, nariz, olhos e sobrancelha. Os cabelos são pretos e fartos na altura dos ombros, a mulher é branca.

54. Francisco Rebolo Gonsales
Nu, 1937, óleo sobre madeira, 48 x 38 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

Do lado direito da modelo há um pequeno móvel com uma gaveta, sobre o qual vemos o esboço de uma estátua, um bloco de notas e um telefone, um dos símbolos da modernidade, ligado à criação da telecomunicação e ao desenvolvimento industrial. “[...] Em 1884, sob os auspícios da *Companhia de Telégrafos Urbanos*, foram instalados os primeiros aparelhos telefônicos em residências e em instituições comerciais de São Paulo [...].”²⁶⁰ Com o telefone, houve um grande avanço nas comunicações, pois as distâncias foram encurtadas, a apreensão do tempo foi modificada, e a sociabilidade entre as pessoas também se transformou a partir de então. Como destaca Aranha,

*“O telégrafo e o telefone representam muito para cada comunidade, representam o fim das barreiras espaço-temporais em sua comunicação com o mundo exterior. Providenciais fios metálicos, por meio dos quais tal ou qual comunidade, uma vez dispondo do equipamento, mantêm-se em sintonia, sem necessidade da presença física ou deslocamento corporal, com o mundo dito civilizado.”*²⁶¹

Algumas propagandas sobre o uso do telefone²⁶², produzidas no final da década de 1930, ressaltam as facilidades que o aparelho traz para a vida das pessoas, evidenciando as mudanças que começavam a se delinear nas relações sociais, as quais poderiam se desenvolver de maneira mais rápida, econômica e eficiente, já que com o aparelho não haveria necessidade de deslocamento, o que geraria uma economia com relação a transporte e tempo.

“Na década de 1930 era de praxe os estabelecimentos comerciais usarem o telefone para atender à freguesia. O cliente ligava de casa para o armazém, a quitanda, ou o consultório médico, e resolvia seu problema. Era o que prometia um anúncio publicado em 1933, na Revista da Light: médico, farmácia, dentista – no caso de doença; cabeleireiro, manicura e modista – para a beleza feminina; confeitaria, armazém, açougue, leiteria e padaria – para os alimentos da família; e ligar para as amigas por

²⁶⁰ MUSEU DO TELEFONE - Fundação Telefonica. Disponível em: <http://www.museudotelefone.org.br/livro_fotos/download/cidade.pdf>. Acesso em 30/01/2009.

²⁶¹ ARANHA, Gervácio Batista. “Seduções do Moderno na Parahyba do Norte: Trem de Ferro, Luz Elétrica e Outras Conquistas Materiais e Simbólicas (1880-1925)”. In: Ó, Alarcon Agra do, et alli. *A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural*. 3. ed. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 105.

²⁶² Ver anexos 5 e 6.

qualquer motivo se justificava. Nesses anos, as campanhas de incentivo ao uso do telefone garantiam ser ele 'Rápido. Barato. Positivo'. Num mundo onde o lema era 'time is money' (tempo é dinheiro), a propaganda da CTB [Companhia Telefônica Brasileira] dizia: 'Não perca tempo. Telephone!'.²⁶³

Desse modo, Rebolo sugere a modernização da cidade de São Paulo, pois aborda em sua obra uma das principais invenções do século XX e que está intimamente ligada à industrialização, às transformações temporais e, desse modo, às relações na nova sociedade que se torna cada vez mais urbana, industrial, moderna. Neste cenário aparece a mulher como elemento participante nesta nova forma de sociabilidade, inserida no cotidiano da cidade grande e que usufrui das comodidades do telefone. Rebolo sugere nesta obra a figura da mulher como modelo vivo, como trabalhadora ao lado de objetos como o telefone e as duas obras de arte que compõem a cena juntamente com ela.

Neste recinto, além do telefone e da estátua disposta em cima da mesa, vemos um quadro pendurado na parede, ao lado esquerdo da escultura. Neste quadro está esboçada uma imagem muito parecida com outra obra de Rebolo, feita em 1943.²⁶⁴ A temática da obra que está na parede é também o nu, assunto bastante pintado por Rebolo. Estas duas imagens, tanto a escultura quanto a pintura do nu, presentes na cena, evidenciam o trabalho do artista, materializado nestas obras.

Rebolo, nesta composição, ao dispor as obras de arte ao lado do telefone, que também aparece na imagem, coloca em condição de igualdade a importância destes trabalhos, ou seja, o trabalho do escultor, do pintor e do engenheiro que projetou o telefone. Com isso, Rebolo equipara o tempo, a dedicação e a habilidade necessários para executar estes objetos, frutos do trabalho de profissionais envolvidos em desenvolvê-los. Nestes objetos, tanto nas obras de arte quanto no telefone, estão agregados o trabalho do homem, o capital intelectual e material investidos.

²⁶³ MUSEU DO TELEFONE - Fundação Telefonica. Disponível em: <http://www.museudotelefone.org.br/livro_fotos/download/cidade.pdf>. Acesso em 30/01/2009. [grifos meus].

²⁶⁴ Ver anexo 7.

Além disso, tão importante quanto estes trabalhos é o trabalho da modelo que posa para o pintor, atividade que não havia muita gente disposta a exercer, devido ao conservadorismo e ao preconceito, cuja existência era bem anterior a este período, em especial com relação à participação da mulher neste ambiente. Simioni nos aponta, quando de sua investigação sobre a carreira de algumas artistas que antecederam Anita Malfatti e Tarsila do Amaral no meio artístico, que na época da academia esta instituição apresentava relutância com relação à presença de mulheres. Simioni enfatiza a dificuldade que as mulheres que almejavam a carreira artística enfrentavam para ter acesso às aulas de modelo vivo, pelo fato de este estudo ser considerado não adequado para elas. Isto porque para que pudessem freqüentar as sessões de modelo vivo elas teriam que compartilhar o mesmo espaço de estudos que os homens e era impossível a “convivência entre os sexos”.²⁶⁵

Se para participarem das atividades que envolviam modelo vivo as aspirantes a artistas enfrentavam dificuldades para serem aceitas, como nos mostra Simioni em seus estudos que envolvem a inserção de mulheres na academia brasileira – além de algumas academias européias por ela analisadas (França, Inglaterra e Alemanha) – podemos pensar que servir de modelo vivo seria ainda mais problemático. Arriscamos afirmar que por conta da dificuldade em encontrar modelos dispostas a posar foi o que fez com que alguns dos pintores do Palacete Santa Helena, por diversas vezes, posassem uns para os outros, em sessões próprias para este estudo, como vimos no primeiro capítulo.

Ainda no capítulo inaugural desta tese, observamos que o empecilho em encontrar modelo vivo para a prática usual entre os pintores do Palacete Santa Helena, que consistia em realizar o estudo do corpo em sessões coletivas, foi o que motivou estes pintores, muitas vezes, a utilizarem a mesma modelo. O que corrobora para tal suposição é a existência de algumas imagens semelhantes de nu, mas que foram feitas por pintores diferentes.²⁶⁶ Notamos neste mesmo capítulo primeiro que algumas mulheres participavam dos estudos do modelo junto aos pintores do Palacete para que pudessem executar suas obras, o que denota ser este um espaço desprovido de segregação sexista.

²⁶⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. op. cit., 2004, p. 69.

²⁶⁶ Ver anexos 8 e 9.

Ao observarmos as obras 55 e 56, produzidas, respectivamente, por Anita Malfatti e Candido Portinari, notamos certa referência que Rebolo faz a estes artistas quando utiliza em sua obra concepções plásticas muito próximas. Do mesmo modo que Malfatti e Portinari, Rebolo aborda a temática do nu feminino, levantando a questão do trabalho, em especial das mulheres que desempenham a atividade como modelo vivo. Rebolo cria um desenho com uma economia tanto de linhas quanto de variações de cores, as formas são simplificadas e a cena é proposta com poucos detalhes, as feições do rosto na obra de Rebolo, assim como na de Portinari, mais do que na de Malfatti, estão difusas, apenas esboçadas.

A pincelada nesta obra de Rebolo é mais fluida e se aproxima mais com o modo utilizado por Portinari em sua tela do que com a de Malfatti, que utiliza uma tinta consistente, espessa. Quanto à idéia de volume, Rebolo novamente está mais afinado com a técnica empregada por Portinari, já que este faz uso de pouca variação tonal de claro e escuro, criando uma pintura com um aspecto mais homogêneo quanto às cores que se misturam quase que de maneira imperceptível. Já Malfatti evidencia mais a variação dos matizes de cores, efeito de luz e sombra, e, desse modo, as cores mais claras e mais escuras de um mesmo tom parecem não se misturar, com o auxílio de pinceladas agitadas, as diferentes tonalidades estão próximas e ressaltam as formas, criando uma ilusão de maior volume.

A tela de número 55 diz respeito ao *Nu* produzido por Anita Malfatti. Nesta obra a modelo vivo toma conta de toda a extensão do quadro e podemos vê-la da cabeça até suas pernas, na região logo abaixo do joelho. Ela está em pé, com o rosto de frente para o observador, o olhar fixo em quem a observa e os traços e feições da face estão nítidos, sobrancelhas arqueadas, olhos negros, nariz empinado, boca pequena e carnuda em tom rosáceo, cabelos castanhos cujo comprimento está logo abaixo das orelhas. Seu tronco está levemente virado para a direita e seu corpo está apoiado sobre uma das pernas, enquanto que a outra está suavemente dobrada à frente daquela que suporta todo o peso do corpo.

55. Anita Malfatti
Nu, s.d., óleo sobre tela, c.i.e., 63 x 42 cm, Coleção particular

O corpo está todo nu, sua estrutura física nos mostra uma mulher com formas vigorosas que acentuam a sua feminilidade, as coxas são grossas, as ancas largas, os seios firmes, o rosto delicado. O braço esquerdo repousa de maneira leve sobre a perna que está dobrada, de modo que a mão esteja sobre a coxa, enquanto que o braço direito está dobrado para cima, posição que permite que a mão alcance a espádua. A disposição desta imagem nos remete

à imagem de *Il David*²⁶⁷, figura masculina esculpida no mármore pelo artista do Renascimento italiano²⁶⁸, Michelangelo Buonarroti, no período de 1501 a 1504, quando a imensa estátua ficou pronta.

No entanto, ainda que a posição da modelo pintada por Anita tenha como referência a postura de *David* de Michelangelo, os aspectos formais da imagem produzida por ela são distintos dos apresentados na obra escultórica do renascentista italiano. Ambos se aproximam em seu *modus operandi*, pois pintam o nu, já que a proposta é representar a beleza do corpo em movimento. No entanto, ao contrário de Michelangelo que tem como projeto em seu trabalho produzir imagens que seguem as leis da matemática, concebendo uma obra harmônica por estar afinada com os estudos de anatomia, Anita propõe outro modo de conseguir harmonia, utilizando uma pincelada agitada de tinta espessa e com ela vai traçando as linhas, os detalhes sem muita minúcia, construindo, com o auxílio de cores mais claras e mais escuras, os volumes e as formas. Sua obra é composta mais pela sugestão do que pelas linhas e traços esmerados, como na obra de Michelangelo.

O segundo plano da obra de Anita Malfatti é composto, do lado esquerdo, por um tecido verde escuro que parece cobrir um cavalete usado como suporte para tela ou prancha de desenho, e, do lado direito, por duas obras de arte que estão emolduradas e penduradas na parede. Tanto o cavalete com a tela em cima, instrumento e meio de trabalho para a pintora, quanto os dois quadros que ornamentam a parede, obras realizadas por ela, sugerem o labor feminino, o trabalho executado por Anita Malfatti que é a

²⁶⁷ Ver anexo 10. Uma das esculturas mais célebres do Renascimento, a estátua de *David* ficou pronta em 1504 e esteve exposta em frente ao *Palazzo Vecchio* (Palácio Velho), na *Piazza della Signoria* (Praça da Senhoria), em Florença, até 1873, quando foi transferida para o interior da *Galleria dell'Accademia* (Galeria da Academia), para protegê-la de mais desgastes externos. Desde 1910, uma réplica marca a entrada do palácio e as proporções humanas quase perfeitas do original podem ser admiradas na Accademia, que recebe cerca de 1,2 milhão de visitantes a cada ano. Desde a criação inspirada de Michelangelo, a escultura sofreu vários ataques: além dos protestos e tentativas de cobri-la com uma tanga, há 500 anos, os florentinos receberam-na com pedradas e, em outra ocasião, um banco foi arremessado contra ela por desordeiros. Cf. AGUIAR, Maria Carolina. Polêmica nos 500 anos de David de Michelangelo. *Ciência e Cultura*, São Paulo, volume 56, número 1, janeiro-março de 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252004000100043&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17/01/2009.

²⁶⁸ Michelangelo se dedicou a estudar as esculturas gregas antigas e a representar a beleza do corpo humano em movimento, com todos os músculos e tendões. Não se contentou, como Leonardo da Vinci, a aprender as leis da anatomia observando as esculturas antigas, mas realizou as próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo. Cf. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 287 e 304-305.

autora da obra de nu e das outras que estão dispostas no ateliê da artista. A presença da modelo vivo é também um elemento que levanta a temática do trabalho feminino, já que ela está exercendo sua atividade profissional, colaborando com o trabalho da pintora e fazendo parte do mesmo no que diz respeito à ter sua imagem estampada na obra da artista.

Os dois quadros na parede do estúdio de Malfatti mostram outros trabalhos. No quadro mais no alto, ainda que não consigamos visualizar totalmente a obra pelo fato de a modelo cobrir parte da imagem, observamos um nu, uma pessoa ajoelhada e com o corpo apoiado sobre as pernas dobradas. Na obra que está embaixo, notamos um retrato e que, por mais que não esteja bem nítida a imagem da pessoa retratada, o esboço nos remete às obras em que Malfatti pinta o seu amigo Mário de Andrade, o que percebemos, especialmente, pelas características do formato comprido do rosto e o uso do terno, modo como o personagem retratado aparece em outras pinturas tanto produzidas por Malfatti, quanto por Tarsila, Segall e Portinari.²⁶⁹

Sendo assim, está agregado nesta obra o labor, não só no que diz respeito ao trabalho da pintora, como também dos modelos vivos, que são também trabalhadores e que contribuíram para a elaboração de ambas as obras, bem como para a consolidação do modernismo em São Paulo, como é o caso, por exemplo, da figura de Mário de Andrade exposta na parede do ateliê.

A tela de número 56 produzida por Candido Portinari em 1930 consiste também em um *Nu*, título da obra. Nesta imagem, uma mulher serve como modelo vivo para que o pintor a retrate. Ela está sentada na beirada de uma cadeira de madeira escura e que está coberta por um tecido no mesmo tom da cor da cadeira. O pano marrom avermelhado esconde o encosto da cadeira, cai sobre o assento acolchoado que possui o mesmo tom do tecido e vai até o chão, ocultando em parte os pés do móvel.

A mulher branca está sentada com a perna esquerda sobre a direita, tomando como referência quem a observa. A perna que está por baixo é usada pela modelo como apoio, visto que seu pé toca o chão com as pontas dos dedos. A perna que fica por cima tem o pé solto no ar. O braço direito, para quem olha a modelo, está dobrado e apoiado no encosto da cadeira, de modo que a mão fica solta sobre o tecido, enquanto que o braço esquerdo repousa

²⁶⁹ Ver anexos 4 a 8 referentes ao capítulo 2.

sobre a coxa esquerda. Seu tronco está suavemente voltado para o lado direito, enquanto que sua cabeça pende para o lado esquerdo. O cabelo é castanho, liso e curto, com o comprimento um pouco acima do queixo. Podemos notar um semblante sério, ainda que não estejam muito nítidas as suas feições, pois os olhos, nariz e boca estão sugeridos em pinceladas que simplificam as formas.

56. Candido Portinari
Nu, 1930, óleo sobre madeira, c.i.e., 32,5 x 23,5 cm, ass. e dat. m.i.d., Coleção particular

A modelo tem formas bastante femininas, dada a robustez de seu corpo, com o quadril largo, as coxas grossas, a barriga que se sobressai, os seios firmes e delicados. Seu trabalho é o de posar para o pintor e o dele é retratar a imagem em sua tela. Desse modo, está integrada a essa obra a idéia de trabalho, o trabalho feminino e também o masculino. Portinari nesta tela levanta a temática do labor da mulher, mas ele próprio está na condição de trabalhador enquanto pinta a modelo que para ele posa, ambos estão num local de trabalho, o estúdio de pintura. O pintor está na posição do espectador, que observa a modelo enquanto é retratada no ateliê. É como se observador

participasse, desse modo, do processo de elaboração da obra, da execução do trabalho diante de seus olhos. O quadro na parede que podemos ver em segundo plano, no canto superior direito, cujo conteúdo não é possível identificar por não estar nítido, é também um elemento que sugere trabalho, e a obra de arte, desse modo, é o bem material produzido pelo desempenho de atividades profissionais, no caso o pintor e a modelo.

Do mesmo modo que Malfatti, Portinari sugere as formas com pinceladas soltas, compondo assim toda a cena com seus volumes produzidos pelos contrastes entre claro e escuro, com traços e linhas apenas esboçados, sem se deter nos pormenores, como, diferentemente, faz Michelangelo em suas produções no renascimento italiano.

Rebolo, Malfatti e Portinari retratam mulheres brancas, em suas obras 54, 55 e 56, diversamente das imagens analisadas a seguir, nas quais as mulheres negras é que são personagens nas telas 57, 58, 59 e 60, pintadas, respectivamente, por Rebolo, Segall, Volpi e Di Cavalcanti. Os quadros que trazem as mulheres brancas como protagonistas abordam o trabalho feminino na década de 1930, portanto, numa sociedade urbana e que pouco a pouco se industrializa. Nesta época, no entanto, havia ainda muito preconceito com o trabalho de modelo vivo. O desenvolvimento material da cidade se dava mais rapidamente do que o cultural, pois a mudança de hábitos e costumes requer mais tempo para ser colocada em prática. Sendo assim, os pintores do Palacete Santa Helena se reuniam no ateliê para realizar estudos em conjunto em sessões de modelo vivo. Desse modo, tem papel fundamental o trabalho da modelo para a execução das obras dos pintores no período em que estiveram juntos para que, assim, pudessem treinar o desenho a partir da análise detalhada da compleição dos corpos.

A tela 57 de Rebolo traz a *Figura Negra com Paisagem*, título da obra na qual temos em primeiro plano uma moça negra de perfil para o observador. Esta figura, que toma conta de toda a extensão do primeiro plano do quadro, aparece de meio corpo, tem o cabelo curto, os lábios grossos, a mandíbula proeminente e o nariz arrebitado, o que permite observarmos as narinas largas. O olhar da moça é fixo e o semblante é sério. Ela usa uma blusa branca de manga curta e tem os braços junto ao corpo, já as mãos, não podemos ver,

pois estão fora do campo de visão do pintor, não constam como elemento constitutivo nesta tela.

57. Francisco Rebolão Gonsales
Figura Negra com Paisagem, 1938/42, óleo sobre compensado de papelão, 52 x 43 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

Ao fundo, notamos a paisagem em que está inserida a personagem, na qual se situam três casas simples do lado direito e que estão em meio às

árvores e à natureza, elementos que compõem também o lado direito da tela. A paisagem do segundo plano mostra um local distante do centro da cidade, o arrabalde de São Paulo. A moça, virada para o lado esquerdo da imagem, apenas observa algo, não está em atividade laboral, talvez nem mesmo tenha um trabalho e viva na periferia da cidade, para onde foram empurrados os negros desde que deixaram as senzalas, após a abolição da escravatura e quando houve a substituição de seu trabalho na lavoura pelo dos imigrantes europeus. Sem instrução e vítimas do preconceito por parte da população branca, os negros muitas vezes não foram incorporados como trabalhadores na cidade e sem emprego ficaram marginalizados na periferia.

Os braços junto ao corpo e a ausência das mãos no campo de visão do observador sugerem o não trabalho, seja pelo fato de a moça não possuir condições de tê-lo (tanto intelectual, quanto física), seja por possui, mas estar insatisfeita com sua atividade laboral. O fato é que esta personagem está, pois, num momento de não trabalho.

A figura da moça é imensa e transmite a sensação de que ela está em alto relevo, como que se destacasse da paisagem que avistamos ao fundo. Sua figura é central e esta sensação de perto e longe que Rebolo sugere ao aproximar a moça do observador e distanciá-lo da paisagem ao fundo é o modo encontrado por ele para construir a noção de profundidade na cena. Rebolo utiliza a sobreposição de planos, e, neste caso, a figura em primeiro plano fica mais nítida do que os elementos constitutivos do segundo plano, que aparecem com as tonalidades de tinta mais esmaecidas, com as linhas mais tênues do que a figura mais próxima do observador.

Outro elemento que auxilia na elaboração desta idéia de profundidade da obra é a disposição em diagonal das casas do lado esquerdo da tela. Estas casas nos fazem pensar numa linha imaginária que começa do lado esquerdo do quadro e o atravessa em diagonal até o lado direito, cortando a imagem desde o canto inferior esquerdo até o canto superior direito, onde, no ponto mais alto, conseguimos visualizar uma casa. Esta edificação, localizada no ponto de fuga da obra, consiste, como as outras casas, numa construção simples e cujo desenho está apenas esboçado, com traços muito leves, como se houvesse uma bruma por toda a cena, e que vai se tornando mais densa,

em especial no segundo plano. Essa névoa na atmosfera dificulta bastante a visão desta casa, pois está no ponto mais claro da obra.

A imagem 58 produzida por Lasar Segall diz respeito à obra *Perfil de Zulmira*, produzida em 1928 pelo artista lituano. Nesta tela observamos, em primeiro plano, uma mulher negra, aparentemente jovem, vista de lado pelo observador. Além da cor da pele, seu cabelo curto e bem crespo e os traços de seu rosto evidenciam as características da ascendência negra, pois ela possui o nariz largo, a mandíbula proeminente e os lábios carnudos, referências utilizadas também por Reboló para compor a sua *Figura Negra com Paisagem*, tela de número 57 e na qual podemos observar um perfil bastante parecido com a personagem de Segall.

58. Lasar Segall
Perfil de Zulmira, 1928, óleo sobre tela, 62,5 x 54,0 cm, ass. m.i.d., Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP

A mulher presente nesta imagem se chama Zulmira, conforme o pintor. Ela tem os braços na lateral do corpo, levemente dobrados, e está virada para o lado direito, quase que de costas para o observador. Na obra de Reboló há

uma menção clara a esta obra de Segall, no entanto, a sua personagem negra está voltada para o lado direito e o tronco não é visto de costas, mas sim de frente. No que diz respeito ao perfil do rosto e à posição da cabeça, totalmente de lado, Rebolo compõe sua figura como Segall em sua tela 58. Outro aspecto desta imagem de Segall que encontramos na tela de Rebolo é o fato de a personagem de ambos os pintores não ter as mãos visíveis ao observador, as mãos não aparecem na obra. Contudo, ainda que as mãos, indispensáveis às atividades braçais, não estejam no campo visual do observador, o que sugere o não trabalho, os braços levemente arqueados dão a idéia de movimento à personagem de Segall, o que não ocorre na figura de Rebolo.

Esta mulher traça uma roupa estampada em variados tons de rosa e com algumas bolinhas mais claras e mais escuras, cores que dão destaque à cor da pele da personagem e fazem uma composição harmônica com o segundo plano, no qual há uma combinação com a cor branca, além de alguns matizes de marrom, rosa e amarelo. Estas cores formam uma espécie de tecido com listras verticais de diversas nuances e que ressaltam a imagem de Zulmira em primeiro plano. Há, contudo, uma integração do primeiro com o segundo plano e isso ocorre não somente pelas cores semelhantes entre o tecido da roupa da negra como daquele que forra a parede, mas também pelas pinceladas que compõem listras que aparecem tanto na blusa da mulher quanto no tecido ao fundo.

Na roupa de Zulmira estas listras estão apenas esboçadas, com cores que se intercalam em pinceladas suaves, já na parede estas listras aparecem mais definidas, com cores que se contrastam em pinceladas bem demarcadas. Notamos ainda uma continuidade das listras que passam do primeiro para o segundo plano pelo traço do pincel que compõe uma listra na estampa da vestimenta da mulher, do lado esquerdo, na altura de seu braço, e que tem continuação no forro da parede.

Este tecido que compõe o fundo da tela possui, além de algumas listras horizontais, uma área central na cor branca, sobre a qual há alguns desenhos de tipos vegetais, folhas e frutos em tons terrosos, além de um triângulo na cor amarela e três listras transversais, bem nítidos, do lado direito da obra, que são elementos que auxiliam na construção da noção de profundidade, colocando em evidência a figura negra de perfil. Esta forma de compor a idéia de

profundidade da cena, pela sobreposição de planos, foi em parte utilizada por Rebolo em sua obra, no entanto, este pintor produz uma paisagem ao fundo e utiliza também um ponto de fuga para conformar a perspectiva da cena, enquanto que Segall, além de sobrepor o primeiro ao segundo plano, faz uso de um colorido vibrante em ambos os planos e que resulta no destaque da figura, que parece estar em alto relevo na obra.

Tanto Segall quanto Rebolo levantam a temática da mulher negra em suas obras e a colocam em evidência na tela, pintando-a como num retrato. Todavia, a aproximação que eles fazem da personagem, como se dessem um *zoom* na imagem, não é da figura vista de frente pelo observador, mas sim de lado, como se a mulher negra não pudesse ser encarada pelos que a observam. Ainda que a figura negra tenha destaque e seja tema principal nas obras de ambos os pintores, elas não são vistas de frente, mas sim de perfil.

A sugestão na obra de Segall, e depois na de Rebolo, é de que a mulher negra, diferentemente da branca – que quando aparece assim em destaque é vista de frente em grande parte das obras analisadas neste capítulo – são mulheres que, ainda que estejam na sociedade, são reconhecidas de forma desigual com relação às brancas. O fato é que as mulheres negras não eram encaradas do mesmo modo que as brancas, pois além de serem mulheres, eram negras, o que dificultava ainda mais a condição delas na sociedade. Florestan Fernandes sobre a inserção dos negros no “mundo” dos brancos, afirma que mesmo depois que os negros se tornaram “libertos” ou “cidadãos” a condição dos mesmos não mudou muito.

“O mundo que surgiria posteriormente, em virtude do crescimento urbano-comercial e industrial, não corrigiria essa situação; para que ele viesse a contar, para o ‘negro’ e o ‘mulato’, era preciso que estes se transformassem previamente, assimilando atitudes e comportamentos do ‘homem da cidade’ da era do trabalho livre e do capitalismo. Daí o quadro desolador, que cerca a desagregação do sistema servil e a formação da ordem social competitiva. O negro e o mulato, postos à margem, atravessam um duro período de desorganização social, de apatia e de desmoralização coletiva. E os fracos índices de participação econômica, social e cultural chegam até os nossos dias atestando as dificuldades

*enfrentadas pelo negro e pelo mulato para se integrarem à ordem social competitiva.*²⁷⁰

Pela figura da mulher negra, estes pintores, desse modo, trazem à tona o debate sobre a integração da população negra e mulata à sociedade. Estas figuras sugerem não só uma inclusão precária das mulheres, como, ao mesmo tempo nos faz refletir sobre uma proposta da modernização às avessas, se pensarmos na condição marginal das mulheres e negras na sociedade que se moderniza.

Sobre isto, Saffioti, afirma que o trabalho feminino é alvo de exploração enquanto atividade exercida por “um contingente humano subvalorizado sob vários aspectos”, e que as implicações disto consistem na marginalização das mesmas do sistema produtivo de bens e serviços. Desse modo, há uma marginalização do trabalho feminino, o que vale dizer, conforme a autora, na marginalização da própria mulher na sociedade.²⁷¹ Portanto, abordar a mulher negra nestas pinturas é propor uma modernização que não abarca estas figuras, é pensar ao mesmo tempo na não modernização da cidade por meio da modernização da mesma.

No que se refere aos aspectos formais, ainda que Segall e Rebolo tenham pintado mulheres negras, com composições plásticas bem próximas, os perfis das figuras negras são diferentes, no que diz respeito ao posicionamento do tronco. Enquanto que a personagem de Segall tem a cabeça virada para o lado direito e o tronco está disposto de costas, a negra de Rebolo possui também a cabeça de lado, ainda que seja para o lado esquerdo, e o seu tronco está de frente para o observador. Esta diferença na posição dos troncos das personagens, por mais que ambas estejam com a cabeça de perfil, o que sugere a dificuldade em encarar as duas mulheres, há a proposta de um olhar diferente para cada uma.

A mulher de Segall, quase que de costas, possibilita pensarmos numa maior dificuldade de enfrentamento que esta mulher tinha na sociedade do final da década de 1920, quando esta obra foi produzida, do que a negra de Rebolo em sua tela pintada no final da década de 1930 e início da década de 1940.

²⁷⁰ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2.ed. revista. São Paulo: Global, 2007, p. 171-172.

²⁷¹ Cf. SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. op. cit., 1979, p. 37.

Ademais, podemos analisar as duas obras lançando reflexões sobre a própria condição de seus pintores, ambos de origem imigrante, Segall como imigrante lituano e judeu, e Rebolo, filho de imigrantes espanhóis. Na obra de Segall, oriundo de um povo que foi desrespeitado, sofreu preconceitos e opressão cultural, a negra é vista de costas, enquanto que na obra de Rebolo, descendente de espanhóis, a negra está de frente para o observador.

Em suas devidas proporções, tanto os pintores quanto os negros que compõem suas obras estavam numa condição de enfrentamento cotidiano na São Paulo que se modernizava, uma cidade que crescia e se urbanizava dia-a-dia, e que foi aos poucos sendo transformada numa metrópole. A cidade de São Paulo, com a presença de povos de diversas origens que para cá vieram, consistia na esperança de um futuro promissor. Para isso, teriam que enfrentar os constrangimentos por parte da sociedade brasileira e lutarem para terem um lugar neste espaço, não somente com relação à inserção cultural como também profissional.

A tela 59, *Mulata*, título da obra produzida por Volpi, mostra-nos em primeiro plano uma mulher de pele escura, aparentemente jovem, nua, que aparece de meio corpo, mas que toma toda a extensão da tela. Ela tem os olhos grandes, o nariz largo e os lábios grossos. Possui cabelos ondulados e escuros na altura dos ombros. A preocupação da mulata com sua aparência pode ser notada pela posição das mãos em suas madeixas. Com a mão esquerda ela segura uma parte do cabelo e com a direita, quase que sobre sua espalda esquerda, auxilia na arrumação de seu visual.

59. Alfredo Volpi
Mulata, década de 1940, óleo sobre tela, c.i.e., 80 x 65 cm, Coleção Rubens Schahin

No canto inferior direito há apenas uma ponta do que parece ser uma mesa sobre a qual está colocada uma toalha xadrez em tons de bege e marrom e um vaso de barro com flores rosadas. Atrás da mulata, vemos uma cortina de um tecido azul vibrante e que está parcialmente amarrada com um laço de fita vermelho. A cortina está na porta de entrada do cômodo onde se encontra a mulata, e separa um ambiente de outro. O arranjo da cortina, dividida ao meio e amarrada em duas partes, faz com que o centro, onde está situada a entrada para o cômodo, fique em descoberto, permitindo que o observador aviste, para além da cortina, a outra área do recinto. As cores são fortes, vivas, o azul presente na cortina, bem como o vermelho dos laços de fita que a prendem se sobressaem em meio ao marrom e o bege que predominam no restante dos elementos compositivos. As formas são simples, feitas com pinceladas rápidas, o que não proporciona riqueza de detalhes, mas uma idéia geral da cena.

A mulata está numa posição que denota que ela esteja possivelmente em frente a um espelho, pois a forma como ela encara o observador e se arruma, nua, diante dele, sugere que este observador esteja na posição do objeto que reflete a imagem da mulata enquanto ela se ajeita. Esta imagem deixa entrever a vaidade desta mulher, que, nua, se olha, se cuida, ao mesmo tempo acaricia e arruma suas madeixas, se apronta diante do espelho. A nudez da mulata não seria suficiente para afirmarmos que a mesma se trata de uma prostituta, se o seu entorno associado ao contexto não reforçassem esta possibilidade. Sua posição não é tão sexual quanto a mulata que Di Cavalcanti apresenta em sua imagem de número 60, no entanto, a composição da cena na tela de Volpi (59), em que a mulher está num ambiente que possui características que colaboram com este argumento, além do fato de a mulata estar nua, de cabelos soltos, se observando e se preparando para o que há por vir, reforçam esta idéia.

Além disso, este é um momento em que as mulheres negras têm dificuldades para angariarem fundos para a sua sobrevivência (e, muitas vezes, de sua família), mais um elemento que nos possibilita arriscar dizer que esta mulata pode sim ser uma profissional do sexo. Informações que ainda nos auxiliam na argumentação são as apresentadas por Florestan Fernandes, quando este afirma que a situação do negro após a abolição não era das melhores, já que o mesmo não participara da revolução econômica. Quanto a isto, Florestan ainda diz que a revolução econômica,

“se desenrolou, nas condições mais remotas e primordiais, em conexão com a formação e expansão da grande lavoura exportadora. Contudo, nesse processo o negro só teve uma importância indireta, como agente humano do trabalho que permitiu a captação do excedente econômico que iria condicionar a constituição do complexo urbano-comercial de São Paulo e dinamizar o desenvolvimento do capitalismo comercial como realidade econômica interna. Não obstante, o negro ficou à margem desse processo histórico-social, cujos heróis, no Estado de São Paulo, foram os fazendeiros de café e o imigrante. Também ficou à margem dos proventos dessa revolução econômica, social e cultural, da qual só iria tirar algum proveito de modo muito tardio, quando o crescimento econômico e o desenvolvimento industrial passaram a mobilizar intensamente a reserva de trabalho existente na sociedade

*nacional, portanto depois das décadas de 1920 e 1930.*²⁷²

Assim sendo, a inserção de negros na sociedade urbana e industrial ocorreu de modo marginal, o que contribuiu com que a população negra, homens, mulheres e crianças, procurassem outras formas de “inclusão” neste contexto econômico e social e no que diz respeito, especialmente, às mulheres, a prostituição seria uma destas formas.

O ambiente e a posição da mulata na tela de Volpi dão indícios de que ela esteja em seu ambiente de trabalho e que neste cômodo receba seus clientes. No entanto, neste momento em que as cortinas estão amarradas, a mulata está em seu momento de descanso, de não trabalho, ela está no intervalo entre um atendimento e outro, ou mesmo se preparando para iniciar o expediente de trabalho. Enquanto as cortinas amarradas propõem o momento de não trabalho, as cortinas soltas sugerem que a mulata esteja realizando suas atividades laborais, já que esta peça de pano, que funciona como divisória entre um recinto e outro, permite certa privacidade neste compartimento da casa quando está solta.

Esta obra levanta a temática da atividade laboral desenvolvida por mulheres negras, pobres, que pela dificuldade em conseguirem emprego, precisam se submeter ao trabalho como prostituta, figura presente no cenário urbano da São Paulo moderna, em virtude de ser este um meio de as mulheres ganharem a vida na cidade grande. De acordo com Clark, as prostitutas estão “formalmente confinadas às margens da sociedade e parecem estar transformando a cidade à sua margem”.²⁷³ Ainda conforme o autor,

“A prostituição é um tema delicado para a sociedade burguesa porque nela a sexualidade e o dinheiro estão misturados. Há obstáculos ao modo de representar ambos, e quando eles se cruzam geram o sentimento incômodo de que algo na natureza do capitalismo está em jogo, ou no mínimo não foi encoberto adequadamente. (...) Trata-se de uma questão de corpos se convertendo naquilo que em

²⁷² FERNANDES, Florestan. op. cit., 2007, p. 169-170.

²⁷³ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. Ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129.

*geral não são – nesse caso, em dinheiro.*²⁷⁴

Nesse caso, pode-se dizer que o sexo é uma mercadoria como qualquer outra e que a mulher pobre que não tem como ganhar o seu sustento de outro modo, vende o próprio corpo como uma mercadoria. Clark apresenta a posição do sociólogo Georg Simmel, que acreditava, por exemplo, que:

*“Na prostituição tanto a mulher como o dinheiro se degradavam, e que o último aviltamento não era menos sério que o primeiro. ‘O dinheiro perde sua dignidade’, escreveu ele, e só pode reconquistá-la se o preço do ato sexual for elevado a níveis irracionais, até que o mero brilho do ouro ofusque a reputação maculada da mulher.*²⁷⁵

A prostituição pode ser definida como “o território da degradação e da dominação absolutas, o lugar onde o corpo se tornava valor de troca, uma perfeita e completa mercadoria, e adquiria a força dessas coisas em um mundo em que elas eram todo-poderosas [...]”.²⁷⁶ A prostituta é uma categoria: uma categoria que a autoridade procura manter nas margens do espaço social, como uma espécie de barreira contra a natureza – contra a constante ameaça do corpo de reaparecer na sociedade civilizada e reivindicar seus direitos. Tal categoria representa “o perigo ou o preço da modernidade.”²⁷⁷

A tela 60, de Emiliano Di Cavalcanti, *Mulata com leque*, foi produzida em 1937 e sugere que a mulher esteja em seu ambiente de trabalho, o prostíbulo. A mulata ocupa todo o primeiro plano e aparece apenas do tronco para cima. Ela está sentada e reclinada sobre um encosto, no qual apóia também um dos braços. Seu corpo está levemente pênso para o lado esquerdo, tomando como referência o observador. A mulher possui cabelos pretos, fartos e cacheados na altura dos ombros. Seus olhos são pequenos e escuros, as sobrancelhas arqueadas, o nariz largo e os lábios carnudos e vermelhos. Ela está maquiada: notamos que sua boca está pintada com batom, o que ressalta os seus lábios

²⁷⁴ CLARK, T. J. op. cit., 2004, p. 157.

²⁷⁵ CLARK, T. J. op. cit., 2004, p. 157.

²⁷⁶ CLARK, T. J. op. cit., 2004, p. 158.

²⁷⁷ CLARK, T. J. op. cit., 2004, p. 158.

grossos, enquanto nas maçãs do rosto ela passou *blush*, pois sua bochecha está levemente avermelhada.

60. Emiliano Di Cavalcanti
Mulata com leque, 1937, óleo sobre tela, 38 x 46 cm

A mulata usa um vestido da mesma cor do batom, em um tom de vermelho rosado, debruado com um filete branco que enfeita as bordas do decote e das alças do vestido. Ainda que ela esteja vestida, seus seios estão praticamente à mostra, pois o decote é cavado e a mulata deixa o tecido escorregar, o que promove um jogo de mostra e esconde que torna a mulher mais provocante do que se ela estivesse totalmente nua. Estes detalhes reforçam a idéia de que se trata de uma prostituta.

A mulher possui o semblante sério e o olhar penetrante. O braço esquerdo está junto ao corpo e o direito está dobrado e apoiado sobre a cadeira, em cujo punho há três pulseiras da mesma cor do debrum do vestido. A mulata possui na mão que está pendurada um leque entreaberto, estampado em tons de amarelo e cuja armação é formada por hastes sobrepostas na cor preta. O leque sugere a cultura francesa entre nós, o costume das mulheres

que utilizavam o abano não somente para se refrescar, mas que se tornou um complemento indispensável à vaidade feminina.²⁷⁸

O segundo plano é composto por um colorido vivo e que corrobora a idéia de que o ambiente seja o de um prostíbulo. Atrás da mulata vemos o encosto da poltrona onde ela está recostada e que tem cor de madeira. Notamos também um objeto na altura de sua espalda, de cor vermelha, com enfeites estilizados em variações tonais mais claras e mais escuras de vermelho. Este objeto mais parece uma caixa, na qual predomina a tonalidade vermelha e que muito se assemelha à madeira desta cor. Nesta caixa constam os detalhes entalhados nela e que sugere também o labor, porém, neste caso, se trata do trabalho do artista que compôs tal obra, o marceneiro, que produziu esta peça de madeira entalhada.

A composição plástica de Volpi tem proximidades com a de Di Cavalcanti, pois em ambas as imagens, há um colorido intenso, com cores fortes. No entanto, na cena produzida por Volpi, há um contraste proporcionado pela cortina de cor azul vivo no segundo plano e que ressalta a figura da mulata no primeiro, enquanto que na tela de Di as tonalidades que colore os elementos compositivos não oferecem este contraste e tanto o primeiro quanto o segundo plano são pintados com matizes que têm poucas diferenças entre si. Outra proximidade entre as obras de Di Cavalcanti e Volpi, no que diz respeito à forma, refere-se à construção da noção de profundidade da cena. Tanto um quanto o outro dispensa o uso de pontos de fuga e fazem uso da sobreposição de planos que reforçam a idéia de profundidade.

Ambos os pintores mobilizam a temática da prostituta, a figura da mulher no cotidiano de uma grande cidade, o universo boêmio que tem os grandes centros urbanos. A figura da prostituta tanto em Volpi quanto em Di apresenta formas arredondadas, o que acrescenta sensualidade a esta mulher que precisa deste atributo para realizar suas atividades laborais. Di Cavalcanti e Volpi propõem um olhar sobre a sociedade moderna por meio destas obras.

²⁷⁸ Os leques difundiram-se por toda a Europa, entre os séculos XVII e XIX. Nas primeiras décadas do século XX eram suntuosas plumas fazendo parte da toailete das elegantes, mas, após este período, com o desenvolvimento das novas tecnologias para refrescar o ar, o seu uso foi se tornando cada vez mais obsoleto, embora jamais tenham perdido o glamour, como objetos de rara beleza. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Exposição: Uma Brisa no Ar*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2002 a março de 2003. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-414.htm>>. Acesso em 08/02/2009.

Eles pintam mulheres sensuais e vaidosas, características necessárias para estas mulatas que necessitam vencer a disputa pelo trabalho, concorrência que precisam enfrentar para que assim consigam sobreviver nesta sociedade urbano-industrial que cresce, moderniza-se e vende não só produtos, mas pessoas também. Estas mulheres, neste mercado de trabalho, precisam estar preparadas para atenderem a demanda de clientes ávidos pelos seus serviços.

Di Cavalcanti e Volpi tratam do trabalho realizado nos prostíbulos, abordam o cenário da vida cotidiana destas mulheres, as profissionais do sexo, que pela condição sócio-econômica marginal na sociedade moderna se dedicam a este *metier*. Di Cavalcanti sugere em sua obra não só o trabalho feminino no que diz respeito à prostituição, mas propõe pensarmos o modo de vida urbano do povo brasileiro, como faz em outras obras²⁷⁹, e que muitas vezes imitava hábitos parisienses, como é o caso da mulata que usa leque nesta imagem.

Rebolo, Zanini, Pennacchi e Volpi foram os pintores que entre 1935 e 1940 produziram imagens nas quais a temática era a mulher e o trabalho feminino. Rebolo e Zanini se dedicaram na pintura de telas sobre as lavadeiras, mulheres brancas e pobres que executavam o serviço dispostas tanto em tanques coletivos em algum bairro afastado do centro da cidade, como é o caso na obra de Rebolo, quanto em locais ainda mais distantes, numa área limítrofe entre campo e cidade, como podemos notar pela obra de Zanini. Pennacchi, por sua vez, não aborda as lavadeiras, mas a faxineira, mulher também branca e que necessita fazer trabalhos de limpeza para poder sobreviver numa cidade que cresce, se industrializa e gera cada vez mais necessidades para o trabalhador. Volpi, neste mesmo período, não pinta lavadeiras e nem faxineiras, mas retrata a mulata, muito provavelmente, conforme analisamos, atuando como prostituta, o que pode ter sido a sua única “opção” de trabalho na São Paulo que se moderniza e necessita de mão-de-obra cada vez mais especializada para desempenhar as diferentes funções que a indústria demanda.

Por estas obras captamos a percepção destes pintores sobre as mulheres na cidade, sobre as atividades laborais possíveis para estas mulheres que, de forma precária, eram incorporadas como mão-de-obra na

²⁷⁹ Ver anexo 11.

sociedade da década de 1930. São estas mulheres que ao lado dos homens compõem a imagem da São Paulo moderna e participam de sua construção e reconstrução.

Nesta seção observamos que há entre as imagens dos pintores analisados, tanto entre aqueles do Palacete Santa Helena, quanto entre eles e os demais pintores – com os quais realizamos comparações de suas obras –, algumas convergências muito mais com relação ao conteúdo abordado nas telas do que propriamente no que se refere aos aspectos formais das mesmas. Quanto a isto, os pintores do Palacete realizaram obras cada qual a seu modo, mas que pudemos notar certos diálogos com as obras de outros pintores, as quais elegemos para analisar juntamente com as imagens dos pintores do Palacete. Estas referências dizem respeito às telas de Portinari, Malfatti, Segall e Di Cavalcanti.

Com Portinari, a aproximação entre as obras diz respeito à temática, pois o assunto são as lavadeiras, já a organização dos elementos compositivos na tela são diferentes; com Malfatti, no que diz respeito às obras sobre modelo vivo, Rebolo compartilha apenas do conteúdo, pois os aspectos formais são distintos; no que concerne a Segall, Rebolo trata da negra, assim como o pintor lituano, porém, neste caso, a abordagem dos dois pintores também se aproxima, pois ambos dispõem a mulher de lado para o observador, denotando uma suposta referência de Rebolo a Segall também quanto à forma; já com relação à Di Cavalcanti, tanto ele quanto Volpi levantam a mesma temática, pois pintam a mulata, contudo, a disposição das mesmas na tela e os aspectos compositivos são distintos entre eles. Quanto à Pennacchi, a afinidade que há entre sua obra e a dos demais pintores se refere mais ao conteúdo abordado do que quanto à forma de abordá-lo.

De maneira geral, é no que diz respeito ao assunto proposto pelas imagens destes pintores que a confluência entre eles se estabelece. Por estas obras, notamos não só o trabalho feminino como elemento importante na nova sociedade urbano-industrial, mas também a figura marginal da mulher quando se trata de mercado de trabalho na cidade moderna. Estes pintores levantaram a temática do cotidiano das mulheres trabalhadoras das classes mais baixas, a vivência e a sociabilidade do grupo feminino na cidade, tanto na área urbana, como no arrabalde, lugar que muitas vezes tem características de zona rural.

Desse modo, as obras dos pintores do Palacete Santa Helena, ao lado das obras dos pintores modernistas, não só mobilizaram temáticas do universo feminino, como sugeriram uma percepção da modernização que se apreende pelo que não há de moderno, mas pelo que está à margem da sociedade moderna, as mulheres negras e brancas pobres.

Sendo o eixo temático deste capítulo a questão das mulheres, podemos analisar estas obras atentando para o fato de que não só as referências dos pintores do Palacete Santa Helena têm como fonte as obras dos pintores modernistas, como também elas nos revelam o modo como se deu a modernização da cidade de São Paulo e o lugar da mulher nesta nova sociedade que se transformava paulatinamente.

Tanto há contradições na sociedade que se queria moderna, quanto no modernismo artístico paulista. Ao mesmo tempo em que a mulher entrava aos poucos no mercado de trabalho, esta inserção era marginal, assim como eram marginais aos olhos da sociedade tradicional os pintores que se dispunham a abordar assuntos do cotidiano em suas telas. É como se a produção artística destes pintores exprimisse todas estas contradições: captar a modernização pelo seu avesso, por aquilo que se afigura como sua “rebarba”, como seus “subprodutos indesejáveis e inevitáveis”, o que acaba por acentuar o duplo caráter contraditório, a saber: a “modernização precária”.

CAPÍTULO 4 – O LAZER EM SÃO PAULO NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1930

*Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim.*

Fernando Pessoa, *Cancioneiro*

O tema lazer é também tratado pelos pintores do Palacete Santa Helena em suas obras no período de 1935 a 1940. Observamos a ocorrência desta temática nas obras de Graciano, Rebolo, Volpi e Zanini, os quais apresentaram em suas telas momentos de descontração por meio de cenas do cotidiano em que as pessoas não estavam exercendo atividades ligadas ao trabalho, mas sim às práticas que são comumente encaradas como momentos de folga, de distração.

Juntamente com as análises das obras destes pintores do Palacete realizaremos o exame de outras obras, as quais fazem parte do conjunto de imagens selecionadas para a comparação. A metodologia utilizada para tal recorte teve como critério a seleção de obras que apresentassem confluências no que diz respeito tanto à forma, aos aspectos plásticos, quanto ao conteúdo, aos temas abordados nas obras dos pintores do Palacete Santa Helena. Com isso, o objetivo foi visualizar as referências pictóricas encontradas nas imagens dos pintores do Palacete e vislumbrar como é que São Paulo foi mostrada nestas obras. A investigação e análise deste conjunto de imagens tinham como questão orientadora a pressuposição de que a filiação modernista das obras dos pintores do Palacete poderia estar atrelada à idéia de modernização da cidade e seu entorno.

A imagem 61, pintada por Graciano em 1935, apresenta *Figuras Dançando*, título da obra na qual observamos um homem e uma mulher mulatos, de pés descalços, dançando no centro do quadro. As cores utilizadas são fortes, no entanto, não são vibrantes. A mulher está de vestido vermelho e lenço branco na cabeça, já o homem veste uma camiseta azul clara acinzentada e uma calça azul até o meio da canela num tom mais escuro que a camisa. O homem e a mulher dançam juntos e a posição de ambos sugere isso: a mulher com uma

perna diante da outra e os braços erguidos e o homem com uma perna erguida e a outra apoiada no solo, ao mesmo tempo em que um braço está junto ao corpo e o outro levantado de encontro aos braços da mulher. As cabeças de ambos, apenas esboçadas, estão viradas para cima. Não há detalhes das feições das duas figuras, as formas de seus corpos são também simplificadas.

61. Clóvis Graciano

Figuras Dançando, 1935, óleo sobre tela, c.i.e., 54 x 45 cm, Coleção Particular

Nesta obra de 1935, Graciano toma como referência pictórica a obra de

Portinari (62), produzida neste mesmo ano. Assim como este pintor, Graciano também aborda a dança como forma de lazer, especialmente no que diz respeito aos afro-descendentes, como ambos sugerem em suas pinturas. Portinari e Graciano retratam negros e mulatos, respectivamente, e ressaltam a ginga destes dançarinos, cuja proveniência é a capoeira, portanto originária da cultura africana. Graciano faz uso de figuras com feitio avantajado, homens e mulheres robustos e de formas arredondadas, como os personagens de Portinari em sua obra 62. A referência do pintor do Palacete Santa Helena à obra de Portinari é mais provável do que o contrário, já que Graciano teve uma relação próxima com Portinari, o que, segundo Zanini, teve como consequência uma grande influência na obra daquele pintor.²⁸⁰

Outra obra de Portinari que muito possivelmente sugere referência por parte de Graciano em sua tela 61 é a imagem 1, que está em anexo, e que apresenta elementos pictóricos semelhantes aos encontrados nas figuras que constituem a cena do quadro 61, de Clóvis Graciano. Nesta obra, Graciano pinta uma mulata de ancas largas, pernas grossas e pés no chão, assim como a *Mulata de vestido branco*²⁸¹ de Candido Portinari. Observando ambas as telas, notamos que Graciano, como Portinari, usou cores quentes em sua composição e que há uma proposta de movimento na cena constituída pela disposição das personagens vistas de lado para o observador e com uma perna diante da outra, composição plástica que pode ser encontrada em outras obras analisadas neste trabalho e que foram produzidas por Portinari, bem como por Pennacchi, Rebolo, Rivera e Brecheret.²⁸²

Em segundo plano da tela 61, podemos notar dois postes ligados pela fiação que conduz energia elétrica, fato que sugere que estas duas figuras não estejam na zona rural, mas sim, na cidade, ainda que seja na periferia, onde andam de pés descalços por estarem em ambiente doméstico. É nesta região distante do centro urbano, para onde a população pobre foi impelida a morar, que esta gente que não participa dos acontecimentos da cidade grande se diverte em festas realizadas na comunidade. Graciano levanta a temática dos

²⁸⁰ Cf. ZANINI, Walter. op. cit., 1991, p. 120.

²⁸¹ Ver anexo 1.

²⁸² Ver obras destes pintores, especialmente as que constam no tópico 2.2 do segundo capítulo e que dizem respeito aos trabalhadores rurais.

momentos de lazer e descontração do trabalhador brasileiro, momentos promovidos pelo próprio povo que vive nas cercanias da cidade e que garantem o entretenimento quando não estão realizando suas atividades laborais.

O aspecto pictórico de destaque nesta obra de Graciano e que merece atenção na abordagem da imagem de São Paulo são os postes e a fiação presente na cena, no alto das cabeças do casal mulato. No plano da forma, os postes de luz com seus fios pendurados consistem num modo de o pintor construir a perspectiva na cena, conduzindo o olhar do observador, através da extensão dos fios, do lado direito para o lado esquerdo, onde se localiza o ponto de fuga da composição. No plano do conteúdo, estes elementos indicam não só que se trata de uma área que esteja ainda no perímetro urbano, mas que a modernização presente no centro da cidade começa a dar sinais na periferia e avançar para o arrabalde, lugar que passa então a contar com a rede de energia elétrica.

A imagem 62, *Sambistas*, produzida por Portinari em 1935, apresenta cinco figuras dançando embaladas pelo samba. No primeiro plano vemos três figuras principais, dois homens e uma mulher, personagem esta que se encontra no canto direito da tela. Os dois homens, de calça clara e camiseta cavada de listras, tocam instrumentos musicais. O homem que está do lado direito, de chapéu claro de abas curtas, com detalhe em preto, toca cavaquinho, pequeno instrumento semelhante à viola e que possui quatro cordas dedilháveis, usado especialmente no samba e no choro. O outro que está do lado direito toca a cuíca, instrumento semelhante a um tambor, mas somente com a pele superior, à qual se prende uma vara que produz um ronco peculiar quando friccionada por um pano úmido ou mesmo com a mão molhada.²⁸³

²⁸³ A cuíca é um instrumento das quais as origens são menos conhecidas do que os outros instrumentos afro-brasileiros. Ela foi trazida ao Brasil por escravos africanos Bantú, mas ligações podem ser traçadas à outras partes do nordeste africano, assim como à península Ibérica. A cuíca era também chamada de "rugido de leão" ou de "tambor de fricção". Em suas primeiras encarnações era usada por caçadores para atrair leões com os rugidos que o instrumento pode produzir. Existem muitos tamanhos de cuíca, e embora seja geralmente considerada um instrumento de percussão ela não é percutida. Encaixado na parte de baixo da pele está uma haste de bambu. O polegar, o indicador e o dedo médio seguram a haste no interior do instrumento com um pedaço de pano úmido, e os ritmos são articulados pelo deslizamento deste tecido ao longo do bambu. A outra mão segura a cuíca e com os dedos exerce uma pressão na pele. Quanto mais forte a haste for segurada e mais pressão for aplicada na pele mais altos serão os tons obtidos. Um toque mais leve e menos pressão irão produzir tons mais baixos. A extensão tonal da cuíca pode chegar a duas oitavas. Os tons

62. Candido Portinari
Sambistas, 1935, grafite e nanquim sobre papel, 23,5 x 22,0 cm, ass. e dat.
m.i.e., Coleção particular

O homem que toca cavaquinho é menor do que o músico que toca cuíca, e, diferente deste que se encontra de frente para o observador, aquele se coloca de lado para quem o observa. Portinari consegue dar a noção de movimento aos personagens pela disposição de seus corpos: o homem que está de lado tem uma perna diante da outra, já o que está de frente aparece com o corpo todo

produzidos tentam imitar a voz na forma de grunhidos, gemidos e guinchos, e podem estabelecer assim um ostinato rítmico. Depois de integrada no arsenal percussivo brasileiro, a cuíca foi tradicionalmente usada por escolas de samba no carnaval, mas atualmente é também encontrada no jazz contemporâneo e em estilos funk e latinos. Cf. BIBLIOTECA VIRTUAL do Estudante de Língua Portuguesa – BibVirt – Escola do Futuro da USP. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php/textos/didaticos_e_tematicos/percussoes_do_brasil/cuica>. Acesso em 19/02/2009.

retorcido, os pés no alto, como se saltasse do chão, a cabeça pra cima, a testa franzida, a boca entreaberta, cuja dentição fica exposta, como se ele entoasse a canção que neste momento executam.

Com relação à personagem feminina no canto direito da tela, e que também compõe o primeiro plano da cena, Portinari propõe movimento dispondo a mulher com um dos braços para cima e a mão no alto espalmada, como se ela acenasse para quem a observa durante o cortejo. Ela está de vestido claro, cujo comprimento está na altura da canela, tem o cabelo curto e crespo, e, diferentemente dos outros personagens da cena, bem como de outras obras analisadas até então, ela não tem os pés grandes e nem está descalça, mas sim possui um pé delicado e porta um sapato tão claro quanto o vestido. Deste modo, distingue-se da imagem das mulheres negras e mulatas que foram pintadas neste período por Portinari, entre os outros pintores pesquisados e que levantam a mesma temática do trabalhador afro-descendente.

Esta mulher esbanja energia, pois ela não é somente mais uma mulher negra, uma trabalhadora braçal que assume diversas tarefas em seu cotidiano em mais de uma jornada. Ela participa dos momentos de lazer ao lado dos homens, numa sociedade ainda machista e preconceituosa, mas na qual a mulher tem papel fundamental no mundo moderno, em especial no que diz respeito a trabalhar fora de casa como eles e ajudar no sustento familiar. No entanto, notamos que, ainda que a mulher esteja no mesmo ambiente festivo que os homens, são eles que tocam os instrumentos, a mulher apenas dança. Há, portanto, uma diferenciação entre os papéis masculino e feminino, mesmo que seja num momento de descontração como este. A questão de gênero então se coloca e nos faz perceber as diferentes posições de homens e mulheres na sociedade de 1930.

No segundo plano observamos mais duas figuras, uma do lado direito e outra do esquerdo, no entanto, elas estão apenas esboçadas, não aparecem de corpo inteiro, há apenas a sugestão destas figuras por meio do desenho rápido de duas cabeças e de seus respectivos rostos, cujas características estão difusas. Estes dois personagens que compõem a cena com suas feições desenhadas com poucas minúcias, praticamente desfigurados, mais parecem sombras dos personagens principais, seres inanimados, que se movem com a

massa, mas que não têm vontade própria. São pessoas despojadas de suas características humanas, como propõe Portinari, o que sugere ainda que a população negra, mesmo que esteja num momento de lazer, e que aparentemente esteja desfrutando desta atividade de entretenimento proporcionada pela música, não possui o sentimento de pertencimento no seio da sociedade. Isto porque estes homens e mulheres ainda sofrem preconceito e enfrentam dificuldades de integração, já que continuam sendo comandados e ocupando lugares de desprestígio na sociedade.

O desenho está em branco e preto, já que foi produzido por grafite e nanquim sobre papel. Há uma pequena linha entre os personagens centrais da obra, os dois sambistas, e que se localiza na altura da coxa do músico do lado esquerdo e do púbis do sambista do lado direito. Este traço configura a linha do horizonte, auxiliando ainda na composição da idéia de profundidade na cena. O contorno das figuras é leve, muitas vezes inexistente, apenas sugerido pela forma do desenho e também pelo jogo de luz e sombra que está presente em toda a extensão do quadro. Os pontos mais escuros remetem aos locais menos iluminados e são nestes pontos onde o contorno se apresenta mais definido.

As formas dos personagens são cilíndricas, como em outras obras de Portinari, e as características físicas das figuras, ainda que não estejam minuciosamente desenhadas, são esboçadas de modo a acentuar os traços marcantes dos negros: nariz largo, boca grande, lábios carnudos, estrutura física rija e vigorosa. Os personagens apresentam cabeça pequena em relação ao corpo, além de pernas e braços grossos, e mãos e pés grandes, assim como são as figuras de outras telas de Portinari, bem como as que Tarsila apresenta em suas obras *Abaporu*, *Antropofagia* e *A Negra*.²⁸⁴ Graciano em sua tela 61 toma como referência esse traçado cilíndrico e essas formas redondas a que Portinari e Tarsila lançam mão em suas composições plásticas do negro e do mulato brasileiro. A constituição física destes negros das obras de Portinari, bem como na de Graciano (61), é a de quem trabalha, são fortes, possuem uma compleição robusta, próprio de pessoas que pelo trabalho braçal desenvolvem a massa muscular.

Pelo samba se conta a história do cotidiano do povo menos favorecido, a

²⁸⁴ Ver anexos 1, 2 e 3 referentes ao capítulo 3.

narrativa das agruras do dia-a-dia. Dorival Caymi aborda o tema da cultura brasileira em *O samba da Minha Terra*, nome da música feita em 1940.

*“O samba da minha terra,
deixa a gente mole.
Quando se dança,
todo mundo bole
Quem não gosta de samba,
bom sujeito não é.
É ruim da cabeça,
ou doente do pé.
Eu nasci para o samba.
No samba me criei.
Do danado do samba.
Nunca me separei.”*

Nesta música, Caymi trata da malemolência do negro, do ritmo gingado próprio dos cantores e dançarinos de samba, ou até mesmo da postura física dos antigos malandros, figura proveniente das classes menos favorecidas e que é visto como boêmio, com um jeito peculiar de se vestir, de andar, de falar, o personagem urbano que usa de esperteza para sobreviver. Conforme Rezende,

“A ginga está relacionada com a maneira de se mover. Mais precisamente, está relacionada com um movimento não ortogonal. É um artifício gestual herdado da capoeira, do qual o malandro se utiliza para desviar-se de ameaças e atingir seus objetivos. Assim sendo, além de poder trabalhar de forma defensiva, o malandro utiliza a sua ginga (assim como sua lábia e carisma), para auxiliá-lo na busca por formas mais ‘acessíveis’ de usufruir de confortos e vantagens. A malandragem bem-sucedida pressupõe que se obtenham vantagens sem que sua ação se faça perceber.”²⁸⁵

Ainda assim, Caymi afirma que esse sujeito é bom, pois para o compositor, “quem não gosta de samba bom sujeito não é”. Desse modo, pela

²⁸⁵ REZENDE, André Novaes de. *Da Lapa para a capa: estudo intersemiótico das capas de discos de samba vinculadas à imagem do malandro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007, p. 45.

ótica de Caymi, o malandro se redime até porque o seu comportamento é o jeito que ele tem de sobreviver às situações difíceis do cotidiano, à vida de pobreza dos negros na cidade, como aponta Ferron, quando diz que,

“A imagem de país colorido, tropical de malandro vivendo às custas de pequenos golpes, aos poucos dá lugar a uma nova paisagem: o caos urbano das favelas e o inevitável surgimento de outra representação do brasileiro vinculado a esse universo. Refugiada em favelas, onde a presença do mundo das normas estabelecidas é cada vez mais rara, a população isolada propicia a substituição do discurso de cordialidade e harmonia. Essa exclusão dá o tom do comportamento adotado para o perfil da nova imagem e linguagem do brasileiro, a da violência e do confronto.”²⁸⁶

Esta obra levanta a temática do lazer, da música e da dança urbanas, que fazem parte do cotidiano de populações negras nos momentos em que não estão executando suas atividades laborais. Há ainda a idéia de trabalho, se pensarmos na possibilidade de estes homens e mulheres que compõem a cena sobreviverem da música.

“A recusa em tornar-se um operário transforma o malandro em inimigo público da sociedade industrial capitalista. Preferir viver com o que o jogo permitir, / se a polícia consentir, / E [o que] Deus quiser propõe Noel Rosa no samba Malandro Medroso (1931); o malandro faz do não-trabalho, ou o que é considerado como tal, o seu trabalho. O jogo, o conto, o golpe e o roubo exigem dedicação e aplicação de técnicas como qualquer outra atividade de trabalho.”²⁸⁷

O malandro é por excelência uma figura urbana, está presente no cenário da cidade como o personagem que acabou por desenvolver uma

²⁸⁶ FERRON, Janete Terezinha. “Cidade de Deus”: do malandro ao marginal. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo: USP, julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/JANETE_FERRON.pdf>. Acesso em 02/03/2009 [grifos meus].

²⁸⁷ ROCHA, Gilmar. “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>>. Acesso em 03/03/2009 [grifos meus].

habilidade em trapacear como meio de passar por situações aflitivas e superá-las. Isto se deve à condição social e econômica do negro na sociedade que é desprivilegiada, fato que faz com que muitas vezes ele não tenha lugar na cidade que se moderniza, na urbe que cresce e se desenvolve, e que não o atende em suas necessidades e expectativas como cidadão, fato que o força a morar nos bairros periféricos e “se virar como pode”. Entretanto, em se tratando de sambista malandro, Rezende afirma que na primeira metade do século XX, esta figura é a única que continua a promover a importância da liberdade de criação popular e da identidade cultural dos grupos negro-proletários.²⁸⁸

Ainda sobre a temática do malandro, Lilia Schwarcz afirma que,

*“é essa mesma mestiçagem que se ressignifica em malandragem no início do século XX e se converte em ícone nacional na figura preguiçosa de Macunaíma, ou então na personagem do Zé Carioca, criada por Walt Disney em 1942 para o filme Alô, amigos. Nessa ocasião, Zé Carioca introduzia Pato Donald nas terras brasileiras, bebendo cachaça e dançando samba junto com o mais famoso pato da Disney. Com efeito, era o próprio olhar que vinha de fora que reconhecia ‘nesse malandro simpático’ uma espécie de síntese local, ou ao menos uma boa imagem a ser importada.”*²⁸⁹

O samba faz parte da cultura do povo marginalizado, que vive nas cercanias da cidade. É a música e a dança daqueles que nasceram e foram criados na periferia. Isto porque “o samba originou-se dos batuques africanos, portanto é negro em suas raízes mais primitivas.”²⁹⁰ As rodas de samba são uma forma de arte popular urbana brasileira e que surgiu no Brasil no início do século XX. O ritmo do samba é marcado pelo uso de instrumentos de percussão característicos, como o tambor, o pandeiro, a cuíca, o tamborim, entre outros. Já a melodia tem influência de alguns instrumentos, como os de sopro, o violão, o cavaquinho e outros.

Os elementos que compõem esta cena da obra de Portinari nos propõem a idéia da modernização pelo avesso, a tradição em contraposição ao moderno.

²⁸⁸ Cf. REZENDE, André Novaes de. op. cit., 2007, p. 7.

²⁸⁹ SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, out., 1995.

²⁹⁰ REZENDE, André Novaes de. op. cit., 2007, p. 44.

O samba consiste, dessa forma, no modo de as pessoas de baixa renda desfrutarem de um lazer barato. O samba faz parte da tradição de uma cultura popular que permanece no meio moderno urbano brasileiro, um tema essencialmente nacional, como queriam exaltar os modernistas.

A tela 63, *Futebol*, título da obra de Rebolo pintada em 1936, apresenta dois jogadores na disputa da bola em meio a um gramado lotado de espectadores. O primeiro plano é ocupado pelos dois jogadores, à direita um homem branco e à esquerda um negro estão na competição pela bola, que se encontra sob o domínio do jogador negro que faz um drible no adversário. O jogador branco está de uniforme branco e preto, veste camiseta branca com debruns pretos, calção todo preto, meias pretas com listras brancas e chuteira preta. Possui ainda uma faixa branca na perna direita, logo acima da meia, que funciona como joelheira, enquanto que na esquerda porta, por cima da meia, uma faixa branca na canela, a caneleira ou tornozeleira, geralmente usada por esportistas para proteger a canela e o tornozelo de pancadas.

O jogador adversário é negro, está de uniforme branco e azul, veste camiseta azul com debruns brancos, calção branco, meias pretas com vivos brancos, chuteira preta e na cabeça possui uma touca verde e amarela justa e que remete às principais cores da bandeira brasileira e ao futebol como elemento constitutivo da cultura do país. Na perna direita leva uma faixa branca no joelho, acima da meia, e que consiste na joelheira, enquanto que na perna esquerda, por cima da meia, usa uma faixa branca no calcanhar e tornozelo para se proteger de pontapés, assim como o seu adversário.

Os jogadores estão cara a cara num gramado que possui um tom de verde sóbrio. Eles estão de lado para o observador e a posição destes dois atletas sugere movimento, pois as pernas e braços de ambos estão um diante do outro. Tanto as feições dos jogadores, como os corpos e todos os elementos compositivos da cena possuem formas simples, sem muitos detalhes. Eles possuem uma estrutura física forte, são magros e seus corpos são atléticos. Estão em posição de embate, ambos aparecem sutilmente inclinados para frente, o que assegura à imagem não apenas certo movimento, como esta disposição parece prenunciar o contato físico (falta cometida, cartão). Há a idéia de que o futebol é um “esporte democrático”.

63. Francisco Reboló Gonsales
Futebol, 1936, óleo sobre tela, 86 x 36 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

O segundo plano é composto pela arquibancada que está dividida em duas por um vão central. As arquibancadas aparentam estar com a capacidade máxima de lotação que o estádio pode suportar, pois observamos todos os

espaços ocupados por pessoas as quais são representadas de um modo difuso, estão apenas esboçadas por tons de tintas de cores discretas. Mais ao fundo do quadro, para além do vão central que separa um lado do outro da arquibancada, podemos avistar o que parece ser outro campo de futebol. Neste lugar, notamos uma construção térrea, contendo uma porta e cinco janelas, diante da qual notamos dois mastros altos, em cuja ponta há duas bandeiras em formato triangular, a do lado direito é vermelha e a do lado esquerdo é azul. No gramado percebemos uma pessoa, possivelmente um jogador, que corre atrás da bola. Estas bandeiras sugerem que duas equipes de futebol se enfrentam também neste gramado.

A figura do jogador branco nos remete a outras obras de Rebolo, nas quais ele próprio figura como personagem da cena. Este jogador possui o formato do rosto, bem como o desenho que o contorno do cabelo faz na testa, semelhantes às características de Rebolo. Se observarmos as obras de número 2 e 3 que estão em anexo e foram feitas, respectivamente, por volta de 1940 e em 1942²⁹¹, data posterior a essa tela de número 65, pintada em 1936, notamos que são todas elas como um auto-retrato do pintor. Levando em conta que durante 16 anos, Rebolo dedicou-se ao futebol, trabalhando como jogador profissional antes de se dedicar inteiramente à pintura, a idéia de que a imagem do jogador branco seja o auto-retrato do pintor é reforçada.²⁹² Além disso, outro fato que corrobora para que o jogador branco seja o auto-retrato de Rebolo é a cor do uniforme deste jogador e que remete ao time do Corinthians, já que Rebolo não só defendeu a camisa preta e branca, como foi o responsável por desenhar o símbolo do time alvinegro.²⁹³

Para Rebolo, futebol foi também trabalho e não somente lazer,

²⁹¹ Ver anexos 2 e 3. Mais tarde, Rebolo fez a mesma coisa quando pintou a tela *Operários*, c. 1940, obra de número 30 que consta no segundo capítulo (tópico 2.1 – Trabalhador urbano), em que o operário aparece como um auto-retrato de Rebolo.

²⁹² Ver anexo 10, referente ao capítulo 2, e anexos 4 e 5 que constam neste quarto capítulo.

²⁹³ Em 1917 é contratado para jogar no A. A. São Bento e em 1922, enquanto acontece a Semana de Arte Moderna, é contratado pelo Esporte Clube Corinthians Paulista. É de Rebolo o projeto do emblema até hoje conservado pelo time. Durante 16 anos dedicou-se ao futebol e chegou a ser integrante da Seleção Paulista, Quadro B. Aposentou-se no futebol em 1934. Deixou de lado a bola e, muito mais tarde, também o escritório de “pintura de liso” (ou de parede) e a profissão de decorador. Cf. GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 37.

especialmente entre as décadas de 1920 e 1930. No entanto, o futebol simplesmente não garantia o sustento de Rebolo, o que ele complementava fazendo trabalhos como pintor, em especial de decoração e ornamentação de igrejas e residências. No entanto, em 1936, quando esta tela 63 foi pintada, Rebolo não mais era jogador profissional e o esporte para ele passou a ser apenas diversão, lazer, como o era para muitas pessoas, em especial para a classe baixa que se divertia nas várzeas da cidade, nos campos de futebol localizados em terrenos baldios, utilizados pelas comunidades locais e jogadores amadores, bem como nos estádios, onde se desenrolavam as partidas oficiais. Esta tela pode ser considerada como constituinte de um marco na vida profissional de Rebolo, pois é o momento em que ele já havia deixado o futebol de lado e passado a seguir exclusivamente a carreira de pintor. O futebol passa de profissão para diversão, de trabalho para lazer na vida do pintor.

Pela quantidade de gente que ocupa as arquibancadas do estádio, este lugar constitui para os jogadores o espaço do futebol profissional e, portanto, de trabalho. Já para o público, poder acompanhar os 90 minutos de partida consiste em mais um momento de descontração e entretenimento. Rebolo sugere nesta obra dupla temática: o lazer para os espectadores e, por outro, o trabalho para os jogadores. O futebol é um dos principais elementos da cultura popular brasileira, é um tema nacional por excelência e o esporte que mais agrega torcedores, tanto homens como mulheres, como bem narra Antônio de Alcântara Machado em seu conto “Corinthians (2) vs. Palestra (1)”, em *Brás, Bexiga e Barra Funda*²⁹⁴.

“Prrrii!

- Aí, Heitor!

A bola foi parar na extrema esquerda. Melle desembestou com ela.

A arquibancada pôs-se em pé. Conteve a respiração.

Suspirou:

- Aaaah!

Miquelina cravava as unhas no braço gordo da Iolanda. Em torno do trapézio verde a ânsia de vinte mil pessoas. De olhos ávidos. De nervos elétricos. De preto. De branco. De azul. De vermelho.

²⁹⁴ MACHADO, Antônio de Alcântara. op. cit., 2004, p. 49-53.

Delírio futebolístico no Parque Antártica.

Camisas verdes e calções negros corriam, pulavam, chocavam-se, embaralhavam-se, caíam, contorcionavam-se, esfalfavam-se, rigavam. Por causa da bola de couro amarelo que não parava, que não parava um minuto, um segundo. Não parava. (...).²⁹⁵

Por este trecho da obra de Alcântara Machado notamos a participação feminina num ambiente majoritariamente masculino, o que indica que as mulheres pouco a pouco passam a ter mais espaço de interação na sociedade paulista, tanto no que diz respeito ao trabalho, como também ao lazer. Além disso, outra temática em pauta diz respeito também ao público da partida, à grande quantidade de pessoas que lota o estádio, como destacou Rebolão em sua obra pictórica, assim como salientou Alcântara Machado no fragmento de seu conto, quando menciona as vinte mil pessoas presentes para assistirem a partida. Este acontecimento aponta para o crescimento da cidade e seu conseqüente desenvolvimento, urbanização e modernização. Tal crescimento se dá muito pela colaboração de migrantes e imigrantes que ajudaram a construir São Paulo e que passaram a participar da vida social da cidade, como bem podemos perceber pelo trecho do conto de Alcântara Machado:

“(…)

- O Rocco é que está garantindo o Palestra. Aí Rocco! Quebra eles sem dó!

A Iolanda achou graça. Deu risada.

- Você está ficando maluca, Miquelina. Puxa! Que bruta paixão!

Era mesmo. Gostava do Rocco, pronto. Deu o fora no Biagio (o jovem e esperançoso esportista Biagio Panaiocchi, diligente auxiliar da firma desta praça G. Gasparoni & Filhos e denodado meia-direita do S. C. Corinthians Paulista Campeão do Centenário) só por causa dele.

- Juiz ladrão, indecente! Larga o apito, gatuno!

Na Sociedade Beneficente e Recreativa do Bexiga toda a gente sabia de sua história com o Biagio. Só porque ele era freqüentador dos bailes dominicais da Sociedade não pôs mais os pés lá. E passou a torcer para o Palestra. E começou a namorar o Rocco. (...).²⁹⁶

²⁹⁵ MACHADO, Antônio de Alcântara. op. cit., 2004, p. 49 [grifos meus].

²⁹⁶ MACHADO, Antônio de Alcântara. op. cit., 2004, p. 50.

No plano formal, Rebolo utiliza cores esmaecidas para tratar o mesmo tema que Portinari levanta em sua tela 64, o futebol, título de ambas as obras. Ainda que abordem a conhecida paixão nacional, Rebolo, diferentemente de Portinari, ambienta a cena no espaço urbano, colocando no estádio uma multidão de torcedores. Isto porque a abordagem que Rebolo faz do futebol é a atividade profissional em campo, ainda que seja um momento de lazer para o público. Portinari, por sua vez, utiliza cores fortes, tons berrantes que ressaltam o colorido da nossa terra, os campos de áreas mais afastadas do centro da cidade.

Desse modo, Portinari trata o futebol como uma atividade descompromissada, uma brincadeira de criança no arrabalde da cidade, trazendo à tona outras questões. No que diz respeito à perspectiva da obra, Rebolo faz referência à obra de Portinari, pois utiliza do artifício deste pintor para compor a linha perspectica de sua obra 63. No entanto, Rebolo faz um recorte na arquibancada por meio de duas linhas traçadas na diagonal e que dividem a platéia em duas partes, entre as quais surge um novo cenário no fundo do quadro. É neste ponto da tela que se localiza o ponto de fuga único da cena. Já Portinari lança mão, em sua obra 64, de mais de um ponto de fuga, já que utiliza vários recortes que se estendem desde o meio superior da tela até o alto do quadro, em seu limite superior.

A tela 64, pintura de Candido Portinari produzida em 1935 e cujo título é *Futebol*, apresenta uma imagem colorida, na qual aborda o lazer preferido da maioria dos brasileiros, o jogo de futebol. A cena acontece num campo improvisado, em meio a uma área distante da cidade, afastada do grande centro. Os jogadores são crianças e a disputa de bola ocorre bem no centro da tela. O primeiro plano é composto por um campo de terra vermelha, no qual onze jogadores correm atrás da pequena bola de cor cinza. Este extenso campo ocupa a maior parte da tela, restando uma pequena parte na qual consta o céu, composto pela cor azul, que aparece junto ao limite superior do quadro, e pelo branco, cor que está mais embaixo, onde forma a linha do horizonte quando encontra o campo com sua plantação verde, em segundo plano.

64. Candido Portinari
Futebol, 1935, óleo sobre tela, 97 x 130 cm, ass. e dat. c.i.d., Coleção Portinari

Os pequenos jogadores estão distribuídos por toda a extensão do campo de terra batida, estão todos de calças curtas e camiseta, alguns de manga curta, outros de manga longa. Há tanto meninos brancos quanto negros, no entanto, os brancos são a maioria, há apenas dois negros dos onze jogadores em campo. Todos, no entanto, convivem em harmonia, proposta de Portinari para enfatizar que o homem brasileiro está representado tanto na figura do branco quanto do negro, e, em se tratando de futebol, não há distinção entre branco e negro, pois ambos apreciam o esporte e têm o potencial de praticá-lo com destreza. Pela ótica de Portinari, no futebol brasileiro não há segregação racial, referência que Reboló toma para si quando na feitura de sua obra de número 63.

Entre estas onze crianças, há também dois animais, ambos do lado direito da composição, um bode branco, localizado entre o primeiro e o segundo planos, e um cavalo também branco, mais ao fundo da cena. Os outros animais que fazem também parte do cenário não estão nesse campo de terra, mas sim, ao fundo da composição, após o cercado construído de estacas de pau e arame

farpado que ladeiam todo o campo, separando-o da área de pasto e de cultivo e impedindo que os animais avancem. É no pasto verde que se encontram os sete bovinos, distribuídos por toda a pastagem, desde o centro da tela até o lado esquerdo, todos em segundo plano.

O primeiro plano da cena é composto ainda por três tocos de árvores que foram cortadas e que permanecem na terra. Estes troncos de madeira que restam no solo auxiliam na composição da perspectiva, pois o que está mais próximo do observador é o tronco maior e à medida que se distanciam, na diagonal, o tamanho do tronco diminui. Os três troncos compõem um traço que converge para o canto direito da tela, enfatizando uma das linhas de perspectiva da obra. Outros elementos na cena colaboram para a construção desta representação tridimensional sobre a superfície plana e auxiliam na formação de outras linhas de perspectiva presentes na cena. Desse modo, não há um único ponto de fuga, mas vários, os quais estão todos em segundo plano e são construídos pelo pintor através dos vários caminhos de terra, recortes que existem entre os campos verdes, cada um dos quais conduz o olhar do observador para direções diferentes no fundo do quadro. O cemitério é também elemento constituinte de uma das linhas de perspectiva da tela, já que a posição em diagonal de seus muros encaminha o olhar para o fundo da obra.

Os troncos de árvore que foram cortados e compõem o primeiro plano sugerem o desmatamento no campo, o que ocorre cada vez mais por conta do crescimento populacional, gerado tanto pela migração como pela imigração que ocorreu em São Paulo, o que ocasiona a substituição do pasto por plantações para atender à demanda por alimentos. Além disso, a população que não é absorvida na cidade, desloca-se para os arrabaldes, bem como para a zona rural, em busca de trabalho e condições de sobreviver, e na relação com a natureza, acaba depredando-a.

Outros fatos que colaboram para que haja o desflorestamento dizem respeito não só ao uso da madeira para suprir a fabricação crescente de móveis por conta do aumento da população na cidade, como também à implantação da agricultura em larga escala com o intuito de gerar produtos para a exportação e assim contribuir para o desenvolvimento econômico do país. Isto faz com que ou a mata nativa seja substituída por produtos agrícolas ou haja uma desertificação

do solo pela má utilização ou utilização predatória da terra por parte da ação do homem, ocasionada pelo uso de agrotóxico, queimadas e desflorestamento.

Desse modo, o desmatamento do campo está intimamente ligado à urbanização, desenvolvimento e modernização da cidade, como podemos notar inclusive pela terra árida do solo da tela 64, pintado pelo tom berrante de cor laranja avermelhado, terreno que foi transformado pelas crianças em campo de futebol.

Observando especialmente o segundo plano, notamos que é constituído por uma área verde, que contém um extenso pasto, além de algumas árvores esparsas. No canto direito da tela notamos uma pequena casa diante da qual observamos um alto mastro, em cuja ponta consta a bandeira do Brasil, cena que exalta o nacionalismo e o patriotismo dos brasileiros, uma postura de valorização da própria nação e de tudo o que lhe é próprio, como a terra, a cultura e a tradição deste povo trabalhador. A tradição é sugerida, inclusive, por outros elementos: o crucifixo e o cemitério presentes na composição da cena.

O primeiro elemento levanta a questão da religiosidade do povo brasileiro, a crença religiosa como lenitivo, para que assim, com o suporte emocional que a religião dispensa aos seus fiéis, os mesmos possam ter mais tranquilidade para enfrentar as agruras do dia-a-dia. A crença católica está presente na vida dessa gente que batalha cotidianamente e ajuda o país a crescer, com fé em Deus de que o futuro será sempre melhor. O futuro da nação é também sugerido pelas crianças presentes no centro da cena, a brincadeira de hoje que se transforma no trabalho e na profissão de amanhã, assim como foi para Rebolo, e como ele mesmo sugere em sua obra 63. Estas crianças, diante da cruz, parecem estar protegidas por Deus, os futuros trabalhadores brasileiros, a esperança de um novo porvir e aparecem na cena como pequenos adultos.

O outro elemento que propõe a tradição é a presença de um cemitério no canto esquerdo da tela. É neste lugar que os mortos descansam, local silencioso e deserto, o campo santo onde habitam os trabalhadores que ergueram o país, que auxiliaram na sua construção, no seu desenvolvimento. É no cemitério, a morada dos mortos, que estão os homens do passado, em contraposição ao futuro representado na figura das crianças. O cemitério não seria o local do esquecimento, do silenciamento, mas, o último reduto destas personagens

anônimas, expelidas para o entorno da cidade grande. Presente, passado e futuro estão colocados nesta obra, três temporalidades que exaltam o homem brasileiro, o homem trabalhador, os filhos destes homens e as gerações que hão de nascer nesta terra frutífera.

A tela de número 65 apresenta a *Cena de Jogo num Bar (A Taverna)*, título da obra pintada por Rebolo em 1938. Nesta imagem vemos no centro da tela quatro figuras masculinas num bar, em torno de uma mesa quadrada, onde dois dos homens, um de frente para o outro, jogam cartas. O jogador de frente para o observador usa paletó, calça e sapatos pretos, seus cabelos são pretos e, pela sua feição, percebemos que ele tem bigode. O jogador de costas para o observador está de paletó e sapatos pretos, calça bege, e na cabeça leva um chapéu preto. Os dois homens brancos que jogam estão com uma das mãos ocupadas com as cartas do jogo, enquanto que as mãos livres repousam sobre a mesa.

65. Francisco Rebolo Gonsales
Cena de Jogo num Bar (A Taverna), 1938, óleo sobre tela, 73 x 64 cm, ass. c.i.d., Coleção MAC-USP

Estes homens são observados por outras duas figuras masculinas, um deles é branco e o outro é negro, o que sugere não só que o homem brasileiro tenha origens diversas, como também que a convivência entre ambos seja harmoniosa. O homem branco que assiste ao jogo está sentado ao lado dos dois jogadores e de frente para o observador. Ele se encontra mais próximo ao jogador que também está virado para quem observa o quadro e está vestido de paletó e calça cinza claro, sapato marrom e podemos notar um bigode em seu rosto. Seus braços estão cruzados na altura da cintura e as mãos repousam sobre o colo.

O outro homem que acompanha a cena está do lado contrário a esse observador sentado e trata-se de um negro, está em pé, vestido de camiseta num tom de vermelho discreto, com listras numa tonalidade de vermelho mais escuro, além de portar uma calça cinza escuro, sapato marrom e um avental branco amarrado em sua cintura. A sua camiseta listrada nos remete à tela de número 62, pintada por Portinari, na qual os negros sambistas utilizam semelhante vestimenta. Esta é também uma característica marcante do vestuário do malandro, traje que se tornou nome de música. A letra da música *Camisa Listrada*, composta por Assis Valente em 1937, trata do comportamento do malandro em especial no período de carnaval, como podemos notar nos versos que se seguem.

*“Vestiu uma **camisa listrada** e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um **pandeiro na mão**
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão*

*Tirou o anel de doutor para não dar o que falar
E saiu dizendo eu quero mamar
Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar*

*Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão
Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte
Para seu cordão*

*Agora a batucada já vai começando não deixo e não
consinto
O meu querido debochar de mim
Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta
Até o sol raiar”*

A camisa listrada do personagem negro presente na obra 65, de Francisco Rebolo, sugere, pois, uma identificação com os negros da obra 62, de Candido Portinari. Contudo, se no quadro de Portinari o negro aparece como sambista tocando instrumentos de percussão e acompanhamento, como a cuíca e o cavaquinho, o que tanto pode ser seu momento de lazer quanto de trabalho, nesta imagem de Rebolo, o negro, entre os quatro personagens, é o trabalhador da cena, está em seu ambiente laboral e tanto sua posição (em pé e encostado no balcão), quanto o uso do acessório indispensável em seu trabalho (o avental) são elementos que reforçam esta idéia. Atrás desta bancada estreita e alongada, que separa fregueses de funcionários, em que o trabalhador negro tem os seus braços apoiados, há uma parede toda revestida por um armário com algumas prateleiras, as quais estão cheias de garrafas. Esta estrutura de madeira em que se guarda bebida vai até o limite superior do quadro.

Pensando ainda na figura negra desta obra, o fato de ele estar caracterizado como trabalhador o redime da figura de malandro, de espertalhão, ainda que sua vestimenta o identifique como tal. Outro elemento que tem este papel amenizador na caracterização do negro não como um sujeito vadio e que abusa da confiança alheia e usa da esperteza para sobreviver ao invés de trabalhar, é o fato de ser ele o único dos personagens que está em pé na cena e, portanto, mais afastado da jogatina, vício que envolve essa prática continuada. No jogo de baralho, muitas vezes se aposta dinheiro, uma forma de, com esperteza, conseguir angariar alguma soma para sobreviver num mundo cada vez mais difícil. Todavia, ainda que ele esteja numa taverna, como nos informa o nome da obra, sua presença no estabelecimento se deve ao fato de ser um trabalhador no recinto.

Desse modo, Rebolo, nesta tela 65, traz à tona a temática do lazer, com os personagens compondo a cena em um bar. O pintor sugere que neste botequim, caracterizado pela quantidade de garrafas dispostas nas prateleiras

atrás do balcão, onde se vendem principalmente bebidas, os trabalhadores da cidade aproveitam momentos de diversão e têm como passatempo o carteadado. No entanto, este humilde estabelecimento comercial não é somente lugar de lazer, mas também de trabalho, pois enquanto os freqüentadores desfrutam de seu tempo livre, jogam cartas, bebem e conversam, o dono do bar trabalha.

Este é o momento de lazer para a maioria destes homens e de trabalho apenas para o negro. O lazer de uns implica o trabalho de outros e vice-versa, as atividades de lazer e trabalho estão intimamente ligadas. Neste caso, enquanto os homens brancos se entretêm com o jogo de baralho, o negro apenas observa, não participa. Este aspecto pictórico que Rebolo acentua propõe colocar em cheque a imagem pré-concebida que se tem dos brancos e negros. De acordo com Roberto Da Matta,

“A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada. Quero referir-me à região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço. (...) É um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que achamos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito.”²⁹⁷

O malandro é, pois, a figura do cenário urbano por excelência, e a sugestão de Rebolo, em sua obra, é de que qualquer um pode ser malandro, seja branco ou negro. Sendo assim, o pintor edifica a imagem do negro na sociedade da década de 1930, vítima de tanto preconceito. Podemos dizer a partir disto que há, pois, um valor moral nesta obra.

No canto esquerdo da tela, podemos notar ainda dois cães, um menor que o outro, o maior está deitado e o menor em pé e eles estão brincando um com o outro, o que denota um ambiente amistoso. Os elementos compositivos da obra possuem cores sóbrias, em tons discretos, cuja cor predominante na composição é o bege e cuja forma é constituída por traços simples e com pouca minúcia, como no caso de *Os jogadores de cartas*, de Paul Cézanne (tela 66).

²⁹⁷ DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 103.

Nota-se uma evidente menção à obra de Cézanne por parte de Rebolo, já que ambos os pintores tratam de uma mesma forma de lazer referente ao universo predominantemente masculino, o jogo de baralho. Rebolo utiliza a mesma referência do pintor francês quando aborda a cena de jogo em seu quadro, pois, compõe a obra dispondo de quatro personagens, três homens sentados e um em pé. No entanto, Cézanne usa cores vivas, vibrantes, para elaborar a cena dos jogadores de cartas, enquanto que Rebolo utiliza cores esmaecidas.

Ainda no plano formal, no caso da tela de Rebolo, a composição da obra conta com um ponto de fuga, enquanto que na tela de Cézanne a forma de construção da noção de profundidade é diferente, não há ponto de fuga, mas sim, planos sobrepostos. Na obra de Rebolo, a cena toda está construída em diagonal aos olhos do observador, de modo que se tenha uma visão em perspectiva desta cena. Isto é possível, pois existem vários elementos na obra que juntos auxiliam na constituição de linhas que convergem para a mesma direção da tela. Estes elementos são a prateleira na parede, o balcão, a mesa e as banquetas. Estes objetos na cena estão paralelos, pois a linha que compõe a superfície de um objeto é eqüidistante em toda a extensão da linha ou superfície do outro objeto.

No plano do conteúdo, o tema das obras 65 e 66 diz respeito ao lazer dos homens no cenário urbano, que tanto pode se dar no centro, quanto na periferia da cidade. Os jogos de cartas praticados nos bares, por exemplo, são geralmente simples e de fácil aprendizado. Sendo assim, constituem um passatempo aglutinador, pois, pela sua fácil assimilação, muitas pessoas são capazes de jogar. Além disso, se pode adaptar e jogar de inúmeras formas, desde as mais simples, até os jogos de extrema dificuldade. Desse modo, os jogos de baralho constituem um meio pelo qual se estabelecem relações sociais entre amigos, principalmente. O cenário do jogo é também um espaço de sociabilidade entre os envolvidos e os jogos de baralho muitas vezes mantêm os homens presos à mesa pelo simples prazer do risco.

A abordagem do jogo de cartas como tema sugere que a tradição e o moderno estão lado a lado. Isto porque os jogos com cartas são bastante antigos, tiveram origem no Oriente e depois foram introduzidos no Ocidente,

primeiramente na Europa e, mais tarde, na América.²⁹⁸ Fazem parte, pois, de uma tradição de longa data. Sendo assim, essa tradição perpassa as obras tanto de Cézanne quanto de Reboló e no cenário que se moderniza, como acontece com a cidade de São Paulo, o jogo de baralho continua a fazer parte do rol de jogos praticados entre os grupos de amigos.

Na tela 66, Cézanne pinta *Os jogadores de cartas*, imagem produzida entre 1890 e 1892. Em primeiro plano notamos três homens, todos sentados em torno de uma mesa que ocupa a posição central no quadro. O homem do meio está de frente para o observador, enquanto que os outros dois ladeiam esta figura central e estão dispostos de perfil para quem observa a cena. Sobre a mesa branca, na qual podemos notar uma gaveta em sua estrutura, há algumas cartas de baralho e um cachimbo de cor clara. Percebemos que tanto o homem sentado de frente para o observador, quanto o que está do seu lado direito, possui algumas cartas nas mãos. Já o homem que está sentado do lado esquerdo parece não deter nenhuma carta em seu poder.

²⁹⁸ Os jogos com baralho são antigos, sua invenção pode ser atribuída a diversos povos, porém, os chineses, os egípcios, os árabes e os indianos certamente estão entre os primeiros a usarem as cartas. E em todas as versões, as cartas sempre tiveram caráter de adivinhação do futuro. Entre os séculos XV e XVI, elas foram introduzidas na Europa pelos árabes, e os europeus, no século seguinte, se encarregaram de espalhá-las pelo resto do mundo. Apesar da religiosidade oculta sobre o baralho, quando ele chegou à Europa apenas se juntou aos outros tipos de jogos, as apostas em jogos de dados (feitos em pedra ou osso), eram conhecidas em diversos países. As cartas vinham do Oriente (China ou Índia). A Itália foi o primeiro país a fabricar baralho na Europa: o tarô. Em seus primeiros tempos, o baralho era um passatempo para poucos: as figuras eram elaboradas e pintadas à mão, o que o tornava extremamente caro. De qualquer forma, o baralho tornou-se um bom negócio até para os governos, tanto que na Espanha e na França a fabricação já foi monopólio estatal. Acredita-se que o baralho tal como o conhecemos foi criado pelo francês Jacquemin Gringonneur, sob encomenda do rei Carlos VI de França. Assim, Gringonneur teria criado o baralho para representar as divisões sociais da França através dos naipes. Copas representaria o clero; o ouro, a burguesia; a espada, os militares; e o paus, os camponeses. Os jogos de baralho ficaram famosos na Idade Média, onde os senhores feudais começaram a apostar terras e escravos, promovendo a riqueza de alguns e a pobreza de outros, de forma quase instantânea e iniciando aí a compulsão pelos jogos de azar. No início do século XVII, calcula-se que a venda na Inglaterra alcançou cerca de meio milhão de baralhos por ano, quantia comercializada mesmo depois do decreto de Henrique VIII proibindo totalmente o jogo de cartas e dados. A regra foi estabelecida em razão dos constantes conflitos entre soldados que jogavam. Cf. COPAG. *História do Baralho*. Disponível em: <<http://www.copag.com.br/portalcopag/jsp/institucional/historia/index.jsp>>. Acesso em 05/03/2009.

66. Paul Cézanne
Os jogadores de cartas, 1890-1892, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York

Em segundo plano, observamos um homem em pé, com um cachimbo branco na boca, de braços cruzados, e posicionado do lado esquerdo da imagem. Ele se coloca entre as figuras do centro e do lado esquerdo da tela e deste lugar observa os jogadores de cartas em um momento de lazer coletivo. Os quatro homens usam chapéu e estão trajados com muitas roupas e agasalhos. Eles vestem calça e paletó, sendo que a figura do lado direito usa ainda um sobretudo azul escuro e a figura central porta, sobre o paletó, uma espécie de parca de cor clara, casaco feito geralmente de tecido impermeável.

Com exceção do homem do centro da tela (sentado e de frente para o observador), os outros todos possuem bigode. O semblante dos quatro homens é sério, o que sugere certa tensão ou mesmo expectativa com as jogadas que ainda estão por vir. Os personagens estão concentrados no carteador, e mesmo que seja um passatempo, os jogadores se mantêm atentos. Assim, diminuem

as chances de perderem o jogo e colocarem em risco a sorte de faturar algum dinheiro ou mesmo de terem o azar de perder qualquer valor.

Mais ao fundo do quadro, atrás do homem que está em pé e apenas acompanha o jogo de cartas, podemos observar, do lado direito da tela, ornamentando o local, uma cortina de tecido laranja que parece estar presa, já que está toda drapeada. As pregas do cortinado têm continuidade no blusão azul do jogador sentado à direita. Ao lado da peça de pano na cor laranja utilizada para proteger o recinto, há um porta-cachimbo pendurado na parede e no qual constam quatro destes utensílios que são compostos por uma cavidade, onde fica o fumo, um tubo, e uma boquilha, por onde se aspira a fumaça. Cada um desses cachimbos possui tamanho e cor diferentes. Há tanto os brancos quanto os marrons e, em ambas as cores existem os de menor e os de maior tamanho.

Se Cézanne dispõe na parede de sua obra os cachimbos como forma de marcar o lugar público em que estão os jogadores de cartas, Reboló, por sua vez, usa a mesma referência, no entanto, tendo como elemento compositivo em sua obra as garrafas que estão dispostas nas prateleiras encostadas na parede do estabelecimento comercial. Além disso, em ambos os casos, cigarro e bebida estão atrelados também ao vício, assim como podemos associar o jogo de baralhos.

Nesta obra de Cézanne notamos os tons de azul que dominam o quadro e uma luz presente em toda a cena, além de algumas áreas de sombra, as quais estão pintadas em tons mais escuros. Nas telas de Cézanne, as sombras quase nunca são pretas, mas sim compostas por inúmeras tonalidades diferentes, descoberta, aliás, feita pelos impressionistas e que se manteve em sua obra. Há uma síntese das formas, as quais são produzidas com pequenas pinceladas coloridas e justapostas uma a outra, marca da técnica dos impressionistas.

Cézanne recusava o sistema de perspectiva desenvolvido no início do Renascimento, pois o considerava um meio auxiliar artificial que não correspondia à realidade. Desse modo, para criar profundidade no quadro, Cézanne integra os elementos compositivos da cena, mas, para isso, não segue as leis da perspectiva. O que cria o efeito de profundidade nesta sua obra, por exemplo, não são as linhas convergentes num ponto de fuga comum,

mas sim o uso da cortina e do porta-cachimbo pendurados do lado direito da parede. Estes elementos dão uma sensação de perspectiva, pois evidenciam o segundo plano e a idéia de Cézanne é criar o efeito de profundidade por planos justapostos, composição pictórica não seguida por Rebolo quando da realização de sua tela de número 65.

O centro da obra é a temática do jogo de baralho, o momento de entretenimento dos quatro personagens, do não-trabalho. Mesmo o personagem que não participa do jogo, mas apenas o observa, está em seu momento de descanso, está de braços cruzados, posição a qual podemos observar em outras obras analisadas neste trabalho. Assim como Cézanne, que, por meio da posição deste personagem, sugere o não-trabalho, Rebolo, por sua vez, faz uma referência a Cézanne em sua obra quando apresenta em sua tela o negro que está “de braços para o ar”. Neste caso, ainda que o negro esteja em seu ambiente de trabalho, ele está absorto pelo jogo e deixa de lado as suas atividades laborais, transformando este seu momento também em lazer.

O ambiente é tipicamente noturno, pois é um momento que ocorre após as atividades de trabalho cotidianas. O jogo em grupo, muitas vezes entre amigos, ainda que seja uma diversão, apresenta um clima de competição. A temática do jogo de cartas é levantada por Cézanne em outra obra de mesmo nome, *Os jogadores de cartas*, 1892-95.²⁹⁹

Enquanto que na tela de número 66, Cézanne cria um volume maior nos tecidos das roupas das quatro figuras, bem como na cortina pendurada na parede, na imagem 6, que consta nos anexos e que foi produzida três anos depois, há uma simplificação dos volumes tendendo a uma expressão geométrica das formas, o que anuncia, por assim dizer, uma linguagem plástica cubista. Pode-se afirmar, deste modo, que apesar de a configuração plástica ter sido modificada, Cézanne continua a abordar a mesma temática, os jogadores de cartas.

Ademais, observamos, ainda, em sua obra 6 (anexos), a presença do cachimbo no cenário da jogatina, mas, nesta imagem, há apenas um exemplar, o qual consta na boca de um dos jogadores, do lado esquerdo do observador. Estas telas de Cézanne atestam a difusão do fumo e do tabagismo, elemento

²⁹⁹ Ver anexo 6.

presente no cenário urbano e boêmio, assim como é a bebida na tela de Rebol. A criação de necessidades é característica das sociedades que se modernizam, se industrializam e que geram demandas de produtos a serem fabricados para o consumo. Há neste caso, a criação de um público consumidor e de um padrão de comportamento que se institui no novo cenário urbano, moderno e industrial.

Na obra 67, *Festa de São João*, pintada em 1938, Volpi traz à tona a cena do festejo popular brasileiro que ocorre no mês de junho em todo o país. Nesta obra observamos uma casa simples em meio ao campo e algumas pessoas que se aglomeram em seu entorno. A casa ocupa o centro da tela e está em perspectiva, tendo sido construída com a ajuda da linha que compõe a estrada de terra que se inicia no centro esquerdo da tela, em primeiro plano, e segue em direção ao canto direito do quadro, já em segundo plano.

Além disso, como recurso para a construção da linha de perspectiva, Volpi dispõe a casa em diagonal, cujas linhas constituem que as paredes e o telhado têm como ponto de fuga o lado direito da tela. A pequena casa possui uma porta, duas janelas e uma pequena chaminé entre elas, muito provavelmente, para expelir a fumaça gerada pelo fogão a lenha, elemento que se afigura como um contraponto à sociedade moderna e industrial.

Em volta da casa vemos o chão de terra e o matagal que vai desde o primeiro plano até o segundo. Notamos ainda, que neste segundo plano, no lado esquerdo da composição, há uma cerca que possivelmente delimita as terras nas quais está a casa daquelas que pertencem ao vizinho. A cerca também pode ter a função de demarcar a área da casa daquela que serve de pastagem, para que assim seja dificultada a passagem dos animais para a área doméstica.

67. Alfredo Volpi

Festa de São João, 1938, óleo sobre cartão, 17 x 22 cm, ass. c.i.d., ass. e dat.,
titulado e situado São Paulo no verso

O céu possui um tom de cor cinza azulado, além de algumas nuvens, representadas pelas áreas mais brancas que compõem o céu. Pela luz presente na composição, notamos que é dia, o que podemos perceber também pela sombra projetada pela casa no chão de terra, do lado esquerdo da tela. Todos os componentes da cena aparecem bastante difusos, os contornos não estão bem definidos, vemos alguns personagens mais nítidos e outros apenas esboçados por uma massa de tinta espessa, com pouca variação de cores na composição, e que produz um efeito manchado, já que as cores se sobrepõem, compondo outras tonalidades. Isto se dá pela mistura rápida de tintas diferentes, processo em que uma cor passa por cima da outra. As cores da composição não são vibrantes, mas sim esmaecidas e que variam apenas as tonalidades, considerando as poucas cores que constituem a cena.

O aglomerado difuso de pessoas que observamos na obra se divide em dois grupos, o primeiro está diante da casa, em primeiro plano, já o segundo se posiciona mais ao fundo do quadro, na extremidade direita da casa. No canto esquerdo, observamos um mastro alto, pintado em duas cores que se intercalam, e em sua ponta notamos uma bandeira branca com alguns elementos compositivos que a estampam. Muito possivelmente a imagem da

bandeira é a figura do santo homenageado na festa, característica da comemoração do dia de São João.

Na obra de Volpi, a imagem da casa remete àquela que consta na obra 64, intitulada *Futebol*, tela produzida por Candido Portinari em 1935. Nesta obra, a pequena casa a qual nos referimos está em segundo plano, cercada por mato, e em uma área distante da cidade, como fez Volpi em sua obra 67, produzida em 1938. Além disso, diante da casa que compõe o cenário da obra de Portinari, há um alto mastro em cuja ponta consta uma bandeira, outra referência encontrada na obra de Volpi (67) e que remete à tela de Portinari (64). No entanto, na imagem de Volpi, a estampa da peça de pano não é a da bandeira do Brasil, como observamos no quadro de Portinari, e que faz uma alusão à nação brasileira. Ainda que a imagem da bandeira esteja difusa, pelo tema da obra de Volpi (*Festa de São João*), podemos dizer que a estampa da bandeira se refere à imagem do santo homenageado na festa em comemoração ao seu dia.

Outra obra que se sugere ser referência de Volpi para a sua tela 67 é o quadro de Portinari, de 1936-1939, e que também aborda a temática da *Festa de São João* (68). Nesta imagem, Portinari faz uso de elementos compositivos que também notamos na obra de Volpi (67), como é o caso da pequena casa pintada em diagonal, que aparece do lado direito e em segundo plano, e dos mastros altos com a bandeira fixada em sua ponta, dispostos do lado esquerdo, entre o primeiro e o segundo plano. Ademais, a cena que Volpi concebe em sua tela 67 está localizada, como no caso da de Portinari, nos arredores da cidade. Portanto, nas obras de ambos os pintores a temática levantada é a da cultura popular que permanece no arrabalde da cidade e que pouco a pouco desaparece da região urbana central, pois os hábitos e costumes tradicionais vão sendo substituídos por novos comportamentos na cidade moderna.

Desse modo, a população das regiões periféricas da cidade e que, de algum modo, contribuíram para a construção da São Paulo, mantém a tradicional festa de São João que consiste tanto na comemoração do dia do santo quanto numa forma de lazer desta gente que vive às margens do centro urbano. De acordo com José de Souza Martins, na América Latina ainda

alguns se confundem com o tema do moderno em oposição ao tradicional, o que para ele consiste numa interpretação que

*“relega ao passado e ao residual aquilo que supostamente não faria parte do tempo da modernidade, como o tradicionalismo dos pobres migrados do campo para a cidade, a cultura popular e a própria natureza. Seriam manifestações anômalas e vencidas de uma sociabilidade extinta pela crescente e inevitável difusão da modernidade que decorreria do desenvolvimento econômico e da globalização.”*³⁰⁰

O ponto de vista de Martins é de que o estudo da modernidade nos países latino-americanos, como o Brasil, passa pelo reconhecimento de sua “anomalia e inconclusividade”, ainda que tenha se tornado quase um “cacoete” de país subdesenvolvido na era da globalização. “As misérias, como o desemprego e o subemprego, os valores e as mentalidades produzidos pelo desenvolvimento dependente são partes integrantes da modernidade, embora de um ponto de vista teórico e tipológico não façam parte do moderno.”³⁰¹

³⁰⁰ MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 17-18.

³⁰¹ MARTINS, José de Souza. op. cit., 2000, p. 18.

68. Candido Portinari

Festa de São João, 1936-1939, óleo sobre tela, 172 x 193 cm, ass. e dat. c.i.e., Coléccion Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

A obra 68, *Festa de São João*, foi produzida por Portinari entre os anos de 1936 e 1939. Nesta tela, o pintor dispõe de vários personagens para abordar uma das festas brasileiras mais populares. Ele constrói a imagem com pouca variação de cores, produzindo uma obra que, ainda que tenha tonalidades fortes e vibrantes, as mesmas estão em matizes discretos e não transmitem alegria, como era de se esperar no que diz respeito a uma festa como esta. Isto porque a comemoração está apenas por começar, o que ocorrerá assim que a noite cair e tudo estiver pronto. Esta cena se refere, portanto, ao momento anterior ao acontecimento da festividade.

No plano geral da obra, podemos notar que a solenidade religiosa, na qual se celebra o dia de São João, está sendo preparada pelos moradores do arrabalde da cidade, pois, como observamos, tanto no primeiro quanto no segundo plano da tela, existem homens, mulheres e crianças envolvidos na arrumação do arraial para a festa junina. Já no plano mais ao fundo da tela notamos um conglomerado de casas que recobrem todo o monte até onde

nossa vista pode alcançar, na linha do horizonte, é, pois, onde se localiza a região urbana central. Pelo céu claro, pintado em diferentes tons de azul, desde a parte mais clara e iluminada até o ponto mais escuro, no limite superior do quadro, percebemos que ainda é dia, mas que a noite se aproxima. Trata-se, pois do momento do pôr-do-sol.

Ainda observando o fundo da tela, notamos outros elementos compositivos da cena: no canto esquerdo há um grande volume de água e que se assemelha a uma imensa represa, além disso, outra montanha se destaca logo em seguida à grande extensão de água; já no canto direito, observamos uma casa distante do amontoado de casas que caracterizam o centro urbano, além de três palmeiras enfileiradas do lado esquerdo da casa, tomando como referência o observador. Esta casa simples é elemento presente também em outra obra de Portinari (64), bem como na tela de Volpi (67). Ademais, tanto na tela 64 quanto na de número 67 os mastros altos estão presentes, referências plásticas de Portinari que Volpi menciona em sua pintura sobre a festa junina.

A forma como Portinari organiza os elementos pictóricos nesta tela 68 sugere que há não só uma separação espacial entre centro e periferia da cidade, mas uma diferença cultural. É, pois, na cidade que se localiza o moderno, o desenvolvimento, enquanto que no arrabalde temos a tradição, a cultura transmitida de geração para geração, os festejos populares. No entanto, ainda que haja essa diferença entre as regiões que a cidade compreende, há uma interdependência entre o centro urbano, onde está o conglomerado de edificações, e a periferia, lugar em que se prepara o arraial para a realização da festa de São João. Muitos dos trabalhadores da cidade moram nos bairros periféricos, dependem do emprego oferecido no centro urbano, assim como os cidadãos do centro necessitam dos serviços destas pessoas que vivem às margens. Além disso, a cidade gera uma demanda de produtos que as áreas mais afastadas da cidade e os campos que estão no seu entorno precisam suprir por meio da agricultura e da criação de animais para o consumo.

No que diz respeito ainda à interdependência do centro com relação à periferia, e que muitas vezes está mais próxima da área rural do que da urbana, podemos dizer que não há no campo somente a agricultura e a pecuária de subsistência, mas também as produções em larga escala e que têm como destino a exportação, contribuindo, desse modo, para o crescimento

e o desenvolvimento do país. Tanto no centro quanto na periferia da cidade, homens, mulheres e até crianças atuam como trabalhadores colaborando para a modernização do Brasil.

O primeiro plano é composto por várias figuras femininas e pelas crianças, todas vestidas de roupas claras, mas que estão amareladas e acinzentadas pela ação do tempo, além dos resquícios de sujeira. Pode-se dizer que há, mais especificamente, quatorze personagens, sendo quatro mulheres e dez crianças, destas, pelo que notamos, apenas uma é menino. Os personagens são todos mulatos, pois não só a cor da pele indica isto, mas também as feições, as características físicas. Há os mulatos mais claros e os mais escuros. As mulheres são robustas, pois possuem a constituição física dos afro-descendentes. Além do mais, são mulheres trabalhadoras, exercem atividade braçal e, por conta disto, seus corpos se desenvolvem com mais vigor, possuem maior tônus muscular, são, desse modo, mais corpulentas. Portinari desenha nesta obra, assim como em grande parte de suas outras telas, mulheres de pernas e braços grossos e ancas largas.

Nesta imagem, observamos que por mais que o motivo seja de festa, os personagens envolvidos trabalham, mas, neste caso, é para que o festejo popular aconteça, como podemos notar, inclusive, em outras obras de Portinari que têm a festa junina como temática, as quais constam nos anexos.³⁰² No primeiro plano, das quatro mulheres que compõem a cena, três estão no ponto central, enquanto que apenas uma está mais à esquerda na tela. Este quarteto está empenhado em cuidar dos preparativos da festa.

A mulher que está de costas para o observador, de lenço claro na cabeça, bem como a que consta sentada do lado esquerdo da obra, ambas de vestido claro, são as duas personagens que não estão executando nenhum trabalho braçal neste momento, elas cuidam das crianças. A que está de costas tem na barra de sua saia um menino descalço, de calça, camisa e chapéu de palha e que segura o seu vestido. Ele parece indefeso e dependente da mãe. Ainda que pequeno, sua aparência lembra a de um pequeno homem, recurso que Portinari utilizou em sua obra *Futebol* (64), quando pintou os jogadores crianças como se fossem pequenos adultos. Afinal de contas, sua infância durava pouco, pois precisavam ajudar seus pais, os

³⁰² Ver anexos 7, 8 e 9.

adultos que necessitavam das crianças maiores tanto para cuidar das menores, quanto para fazer os trabalhos domésticos, ou até ajudarem na lavoura e criação de animais. A mulher que está sentada, do lado esquerdo da obra, também se incumbe de olhar as crianças, neste caso, ela está perto de três delas, duas podemos visualizar bem, estão de vestido claro e uma usa um laço de fita azul no cabelo.

As crianças mais velhas ajudam tomando conta das mais novas, como podemos observar tanto do lado direito, a menina com o laço de fita azul na cabeça e que segura um bebê no colo, como do lado esquerdo, a garota de cabelo preso por uma fita vermelha e que olha a criança menor sentada em cima de uma estrutura retangular e que, ao que parece, é feita de concreto. Há ainda outra criança neste primeiro plano, ela está entre as maiores, mas pelo tamanho, aparenta ser ainda mais nova que estas, ela está sentada na estrutura de concreto quadrada que ocupa o canto inferior direito do primeiro plano e observa a cena toda.

As outras duas mulheres do primeiro plano estão envolvidas em seus trabalhos braçais: uma está com uma lata na cabeça e a outra se encontra abaixada e amassando algo em um pilão de madeira escura. Ambas usam vestido da mesma cor que o do restante dos personagens e portam lenço do mesmo tecido na cabeça. Desse modo, ainda que a obra de Portinari aborde o lazer, o trabalho está intimamente ligado ao tema, pois até mesmo para se divertirem as populações mais pobres precisam trabalhar, já que depende de seu empenho o preparo do acontecimento festivo no arraial.

No segundo plano, podemos visualizar melhor a terra vermelha batida, a terra *rossa*, forma como denominaram os italianos quando trabalharam na fértil roça paulista. Notamos que alguns elementos auxiliam na delimitação entre o primeiro e o segundo plano, são os altos mastros que estão tanto no canto esquerdo, quanto no centro da imagem. Os que constam do lado esquerdo, podemos vê-los inteiros, e nas pontas avistamos as bandeirolas características das festas de São João nas quais estão impressas as imagens do santo, mastros estes também presentes nas obras 64, produzida por Portinari em 1935, e 67, tela de Volpi, pintada em 1938.

Estes mastros compõem uma linha de fuga para o canto esquerdo e assim colaboram na construção da perspectiva da cena. Esta linha imaginária

formada por estes mastros tem o seu início já no primeiro plano e conta com o auxílio de outros dois mastros mais grossos e que vistos em conjunto com os demais do canto esquerdo, dão uma idéia de profundidade ao quadro e dirigem o olhar para este lado. Em um destes mastros grossos, observamos uma criança que o escala, tentando alcançar o seu cume, o que nos remete a pensar nos paus de sebo característicos das festas juninas e que consistiam em mastros untados de sebo e que em seu topo havia prêmios para quem os alcançasse.

No entanto, não há apenas um ponto de fuga nesta obra, mas outros, os quais são construídos com outros elementos compositivos da cena: as palmeiras do segundo plano e que estão do lado direito da obra, diante da pequena casa, bem como a estrada de terra percorrida pelos transeuntes que se deslocam do segundo plano para o primeiro, guiando, assim, o nosso olhar para o centro da imagem e para o fundo. Estes personagens que caminham na estrada de terra são os populares que participarão da festa preparada por eles mesmos. Eles trazem da cidade os ingredientes e produtos necessários para a elaboração da festa na periferia, carregam latas na cabeça e transportam caixas nos braços. Há, neste sentido, a sugestão da interdependência da periferia com relação ao centro e vice-versa.

Do lado direito da obra, ainda avistamos cinco figuras femininas, quatro delas estão ocupadas com a lavagem de roupas, enquanto a quinta figura transporta uma lata na cabeça. Três destas mulheres lavadeiras estendem suas peças no varal, já a quarta personagem carrega uma trouxa branca em sua cabeça. A temática do trabalho mais uma vez é abordada e, além disso, há a referência a outras obras de Portinari, as quais tratam da atividade laboral que desempenhavam as lavadeiras, como podemos notar nas imagens 49, 50 e 52 que constam no terceiro capítulo.

A obra 69, *Figuras no Tietê*, produzida por Zanini em 1940, remete a um dos principais rios que cortam a cidade de São Paulo, o rio Tietê. Além disso, o pintor, por meio de sua tela, aborda a questão do lazer às margens deste importante e caudaloso rio que não somente corta boa parte da cidade de São Paulo como percorre todo o interior do Estado³⁰³.

³⁰³ Cf. SÃO PAULO 450 ANOS. *Os rios e seus afluentes - Rio Tietê*. Disponível em: <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/15_rio_tiete.asp>. Acesso em

69. Mário Zanini
Figuras no Tietê, 1940, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, Coleção particular

Nesta obra notamos seis figuras humanas, cinco mulheres e um homem, às margens do rio Tietê. Estas figuras formam dois grupos de três pessoas cada. O primeiro trio está no centro da tela, em primeiro plano, e é composto por um homem ao centro e duas mulheres, uma de cada lado. O homem está de calção preto e as mulheres estão nuas, os três estão sentados no gramado à beira rio que possui diferentes tonalidades de verde. O segundo trio de figuras humanas está em segundo plano, do lado esquerdo da tela, são três mulheres que conversam em pé e estão mais próximas da borda do rio que o primeiro trio. A mulher ao centro está de vestido azul mais escuro que os vestidos das outras duas mulheres que a ladeiam. Elas possuem os cabelos

12/03/2009: Tietê, palavra que em tupi significa "água boa", é o nome de um rio que teve grande importância na história de São Paulo, pois permitiu a interiorização da colonização, ampliando os limites da América portuguesa. Também chamado no passado de Rio Grande e Anhembi ou Anhambí, o Rio Tietê, o maior do planalto, com 1.136 quilômetros de extensão, é um rio muito sinuoso, com uma longa série de corredeiras e cachoeiras, e recebe um grande número de afluentes. O rio nasce na cidade de Salesópolis, em São Paulo, na cadeia montanhosa da Serra do Mar, a mil metros de altitude e a 22 quilômetros do Oceano Atlântico. Contrariando o curso da maioria dos rios, ele corre para o interior do estado, atravessando a cidade. Essas características fazem com que suas águas só desembocuem no mar depois de percorrerem 3.500 quilômetros, nos quais se encontram com o Rio Paraná, divisa do Mato Grosso do Sul, e chegam até o Rio da Prata. Com tal percurso, o Rio Tietê se tornou um dos mais importantes para a expansão territorial do país.

pretos e compridos e a mulher do lado esquerdo carrega uma sombrinha preta para se proteger do sol.

Logo em seguida deste trio observamos o rio Tietê que consiste numa faixa na horizontal, pintada com um azul vibrante, e que corta de um lado a outro a tela. No rio, notamos uma pequena embarcação no canto direito da composição, um barco a vela, cujo casco é branco com detalhes em marrom e a vela é feita de tecido branco. Mais ao fundo da tela, logo após o leito do rio, avistamos uma faixa de terra que corresponde à planície que em grande parte está recoberta pelo verde da grama.

Após esta extensão de terras planas, podemos ver uma cadeia de montanhas cobertas por tons de verde mais claro e mais escuro, que correspondem à mata que está na encosta. Há também algumas partes na cor marrom, áreas em que há falta de vegetação neste solo, o que pode ser o indício de desmatamento, da ação que promove o processo de desaparecimento das florestas por ação do homem, principalmente ações não autorizadas, que podem ser para exploração econômica, como extração de madeira, abertura de pastos para criação de gado, ou mesmo a expansão descontrolada de áreas de residência e instalações industriais, ações que estão intimamente ligadas com a modernização da cidade. Este desflorestamento consiste numa agressão humana à natureza e que ocasiona severas alterações ou a destruição de ecossistemas. Esta modificação do cenário da urbe, com a retirada da mata original, deve-se ao processo de expansão da cidade, à urbanização crescente, ao desenvolvimento industrial e que estão vinculados com a modernização de São Paulo.

Ao analisarmos a imagem de número 10, fotografia produzida na década de 1940 e que consta nos anexos, podemos notar que em segundo plano um conglomerado de concreto se erguia sobre o solo da cidade e que este conjunto de edificações constituía o centro da urbe paulista. Esta área central de São Paulo com os seus arranha-céus se situava bem distante do rio Tietê, nas proximidades da Praça da Sé e seu entorno, onde se localizava o centro comercial, financeiro, cultural e artístico da cidade. Já no primeiro plano desta imagem de número 10³⁰⁴, podemos observar o rio Tietê, no qual um barco estava atracado próximo à margem, lugar onde algumas mulheres lavavam

³⁰⁴ Ver anexo 10.

suas roupas, indício de que o rio ainda se mantinha limpo e que nesta região a cidade era tranqüila, muito parecida com o campo, com a zona rural, bem diferente da paisagem que se tinha ao longe.

Tanto as figuras humanas como todos os outros elementos compositivos da cena possuem um colorido vibrante, e traços simplificados, produzidos por uma tinta fluida e com pinceladas longas, em grande parte da composição. Há pouca variação de cores e os traços feitos com pincel são bem marcados, como podemos notar em todo o quadro. As feições dos personagens são também simplificadas, desprovidas de detalhes, constituem apenas esboços e sugestões do que seriam os rostos e seus pormenores, referências que encontramos na obra de número 70 e de autoria de Cézanne. Há uma luminosidade por toda a composição e o jogo de sombra e luz pode ser percebido pelos tons mais claros e mais escuros de tinta que colore toda a cena.

Copyright © 2002 National Gallery, London. All rights reserved.

70. Paul Cézanne

As grandes banhistas, 1894-1905, óleo sobre tela, 172,2 x 196,1 cm, National Gallery, Londres

As cores que Zanini utiliza na composição são pouco variadas como faz Cézanne, e o princípio que o pintor usa para colorir os elementos constitutivos da cena tem também como referência o modo como Cézanne elabora a sua tela. Há tanto em Cézanne quanto em Zanini a fusão das figuras humanas com a paisagem, o que se dá pelas cores usadas para pintar ambos os elementos. Como podemos notar no quadro de Zanini, os diferentes tons de azul tanto coloreem as águas do rio quanto os vestidos das mulheres que se colocam em pé diante de sua margem; já os matizes de marrom constituem tanto a cor da pele dos personagens da cena, quanto o casco do barco e a cor da terra das margens do rio, bem como da encosta da montanha. Há, desse modo, um vínculo criado por Zanini, assim como faz Cézanne em sua obra, entre a natureza e as figuras humanas, aproximando os elementos do quadro.

Outra referência que Zanini tem de Cézanne é com relação à idéia de profundidade na imagem. A construção da perspectiva nesta obra 69 se dá pela sobreposição de planos e não pela conjunção dos elementos compositivos na tela de modo a construir um ponto de fuga único. Zanini, desse modo, utiliza o recurso que Cézanne emprega em suas obras para dar o efeito de profundidade à cena.

No entanto, na tela 70 de Cézanne as figuras estão dispostas umas ao lado das outras, o que diminui a profundidade de campo do quadro. Esta bidimensionalidade mais pronunciada também é alcançada com os três troncos de árvores, dois do lado esquerdo e um do lado direito, que parecem adentrar lateralmente no quadro permitindo uma visão reduzida do plano de fundo. Neste sentido, Zanini em sua tela 69 faz alusão a outras obras de Cézanne³⁰⁵, as quais têm características pictóricas diferentes a esta imagem de número 70 no que diz respeito à noção de profundidade. Nas obras 11 e 12, que constam nos anexos, Cézanne dispõe as figuras no primeiro plano e no segundo pinta outros elementos compositivos em tamanho menor, o que auxilia na criação de profundidade tridimensional na cena, como faz Zanini em seu quadro 69.

A temática abordada por Zanini nesta obra é a do lazer possível nas margens do rio Tietê, onde as pessoas podiam desfrutar de um momento de calma na beira do rio, sem temer a violência e os perigos de uma São Paulo que ainda proporcionava tranqüilidade para os cidadãos. O rio Tietê e seus

³⁰⁵ Ver anexos 11 e 12.

arredores consistiam, pois, em um espaço de sociabilidade, já que era um dos locais de lazer preferidos dos paulistanos no início do século XX, as pessoas desfrutavam de piqueniques em suas margens, praticavam natação, pesca e esportes aquáticos. Três clubes de regatas se estabeleceram em suas imediações: o Club Canottieri Esperia, formado pelos italianos, o São Paulo e o Tietê.

"A Ponte Grande se transformou em local de recreio para o paulistano, pois ali, à margem do Tietê, foram criados vários recreios para piqueniques, passeios de barco e restaurantes, entre os quais se destacava o Bella Venezia, freqüentado pelos italianos, que aos domingos se recreavam passeando de barco. Foi justamente um grupo desses rapazes que começou a incentivar a idéia da formação de um clube esportivo que teria, naturalmente como atividade, o remo e a canoagem: o Club Canottieri Esperia".³⁰⁶

Podemos dizer que com a imigração houve o crescimento da cidade e o seu desenvolvimento, contribuições dos europeus, em sua maioria italianos que para cá afluíram e participaram ativamente na construção, transformação e modernização da cidade. Às margens do rio Tietê, esses clubes, no entanto, não durariam muito, devido à poluição das águas. Estima-se que em 1930, 150 empresas já jogavam lixo no Rio Tietê, o que tornou o rio pouco piscoso, talvez devido à barragem em Parnaíba e ao Salto de Itu. Os resíduos das fábricas e outros também concorreram para tornar o ambiente pouco favorável à vida dos peixes. As atividades esportivas continuaram até a década de 1950, quando o Tietê transformou-se no esgoto a céu aberto na cidade.³⁰⁷ Desse modo, Zanini, quando da pintura de sua obra, em 1940, faz referência a um momento em que o rio Tietê constituía ainda um rio limpo, de águas claras, reminiscências de uma São Paulo que não havia até então sofrido os impactos da industrialização e da modernização.

A imagem 70, *As grandes banhistas*, produzida por Cézanne nos anos de 1894-1905, sugere um momento de lazer, com as figuras em meio à natureza,

³⁰⁶ GERODETTI, João Emílio e CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999, p. 173.

³⁰⁷ Cf. GERODETTI, João Emílio e CORNEJO, Carlos. op. cit., 1999, p. 173.

inseridas na paisagem. Em outras imagens, Cézanne aborda a mesma temática em telas produzidas em 1875-1876 e 1906³⁰⁸, nas quais o pintor sugere o lazer à beira de um rio ou lago, onde os personagens aproveitam para se refrescarem e passarem um dia agradável de descanso de suas atividades laborais.

Nesta imagem há onze figuras, todas nuas e no primeiro plano, as quais compõem juntas um bloco de pessoas, uma ao lado da outra, sendo que quatro delas estão viradas de costas para o observador, seis de lado e apenas uma de frente, levemente inclinada para a esquerda. Possuem a pele alva e os cabelos claros, apenas uma das personagens tem o cabelo mais escuro, é a que está sentada de costas para o observador e do lado esquerdo da tela. Os traços feitos com o pincel ora são alongados, ora mais curtos, ora compõem os elementos da cena por meio de pinceladas rápidas, ora os constroem com grandes volumes, conformando massas de grandes dimensões.

Observamos que os corpos dos personagens e o solo, que serve de base para a cena, são compostos por pinceladas mais longas que aquelas que compõem os traços da mata que circunda o grupo, as árvores e os pequenos arbustos que envolvem estes personagens em primeiro plano. A natureza que está em segundo plano é, pois, constituída por pinceladas curtas e rápidas, como notamos onde as tintas estão mais escuras, em especial nos cantos direito e esquerdo e na área central. Já as nuvens, tanto brancas quanto azuis, que estão bem no centro da imagem e se localizam mais ao fundo de onde consta o grupo de pessoas, são construídas por um grande volume de massa e com pinceladas não tão curtas.

Estas pinceladas agitadas são vistas também em outras obras de Cézanne que remetem à temática dos banhistas e que foram produzidas em 1875-1876 e 1906, respectivamente, como constam as telas nos anexos de número 11 e 12. Na primeira, observamos que os traços do pincel são menores, as pinceladas curtas pouco a pouco vão conformando os elementos constitutivos da obra, com poucas variações de cores de tonalidades fortes, traços rápidos e uma presença de luz por toda a cena.

A proposta nesta pintura não é de se deter nos pormenores, mas ter uma impressão global. A captação das condições luminosas, com pinceladas rápidas confere movimento à cena. Desse modo, os contornos são esbatidos em

³⁰⁸ Ver anexos 11 e 12.

benefício do realce dos efeitos da luz. A representação dos objetos da cena é quase que esboçada e o enquadramento sublinha a impressão de realidade de um instante captado pelo olhar. Já, na segunda, os traços do pincel são pequenos, as pinceladas são curtas e não preenchem de tinta toda a extensão dos elementos compositivos, deixando alguns espaços em branco, como se o quadro estivesse inacabado. Cézanne aumenta o número de personagens na tela 12, em comparação com a obra de número 11 (ambas em anexo), e insere estas figuras nuas na natureza. Com estas personagens que mais parecem esculturas, Cézanne eleva sua composição à monumentalidade, pois estas obras passam a compor a história de um tema cheio de tradição, a pintura do nu.

A proposta de Cézanne na obra 70 se aproxima àquela da imagem 12 dos anexos, já que em ambas a sugestão é unir a figura e a paisagem de modo harmônico, assim como pintar a forma das várias figuras e não a sua individualidade. Sendo assim, os corpos dos personagens da cena são incorporados na composição ao invés de estarem destacados como elementos dominantes da tela. Há uma harmonia entre as cores das figuras e das paisagens e desse modo, há o estabelecimento da fusão dos dois elementos da cena. Podemos notar isto na obra de número 70, pois há algumas tonalidades de azul mais claro e mais escuro por toda a tela que tanto constituem os corpos dos banhistas quanto o azul do céu e as matas que circundam o grupo de pessoas.

Já na imagem 12 (anexos) as cores predominantes são: o cinza, que tanto colore o rio e as matas em primeiro e segundo plano, numa tonalidade mais escura, quanto o céu, num tom mais claro; e o ocre nos matizes claro e escuro, que compõem alguns elementos constitutivos da cena, como os corpos das figuras, o solo em primeiro e segundo plano, bem como os galhos das árvores. Na imagem 70, a cor bege clara constitui o tom de pele dos banhistas, já o bege mais escuro colore o chão em que estão dispostos estes personagens nesta obra. Este procedimento aproxima os elementos do quadro, fundindo as figuras dos banhistas com as formas da natureza. A paisagem constitui um elemento da pintura equivalente ao das figuras. As cores das figuras repetem-se na paisagem, um meio formal que Cézanne utiliza para criar uma composição fechada sobre si própria. As pequenas pinceladas estabelecem uma ligação

estreita entre os vários objetos do quadro.

Em suas obras, Cézanne utiliza poucas variações de cores, parâmetro que Zanini toma para compor a sua tela 69. Outra menção de Zanini às obras de Cézanne diz respeito ao modo como ambos os pintores apresentam as figuras humanas. Cézanne, em seus trabalhos, pinta as figuras no interior da paisagem, no entanto, não se detém na beleza dos corpos, já que o pintor, ao compor os personagens, apresenta corpos deformados, como faz Zanini em sua tela 69. Além disso, em ambas as obras falta expressão humana aos personagens, os rostos não possuem detalhes e a feição destas figuras não é nítida.

Todavia, a imagem produzida por Zanini se difere da de Cézanne no que diz respeito à relação entre os personagens. Enquanto que no quadro do pintor francês as figuras, ao que parece, não estabelecem qualquer espécie de relação ou de conversa entre si, como se esperaria numa situação destas, os personagens que compõem a cena na imagem de Zanini parecem sim se relacionar na beira do rio. Tanto é que Zanini dispôs os personagens na tela em dois semi-círculos, pois, assim, os dois trios podem se olhar e conversar.

A tela 71, *Tietê*, produzida por Zanini em 1940, mais uma vez nos sugere o lazer às margens de um dos principais rios da cidade de São Paulo, como o próprio título propõe. Quando comparada com a obra de número 69, produzida no mesmo ano e pelo mesmo pintor que esta tela de número 71, notamos, no entanto, que há algumas diferenças com relação à composição plástica. Na imagem 69, Zanini utiliza uma disposição diferente, pois, nesta obra, o rio está em segundo plano e as figuras humanas estão dispostas diante de seu leito, portanto, mais próximas do observador.

Já na obra 71, ao contrário, o rio está em primeiro plano e os personagens tanto compõem este plano mais próximo do observador, quanto se localizam no plano mais distante. No que diz respeito à disposição dos elementos compositivos na cena, em ambas as obras de Zanini notamos referências às telas de Cézanne. Com relação à noção de profundidade, Zanini, em sua obra 69 tem a mesma concepção que Cézanne quando da produção de suas telas 11 e 12 que estão nos anexos. Nestas três imagens que mostram figuras à beira de um rio, a profundidade da cena se constrói com o auxílio de um segundo plano, no qual os elementos aparecem em tamanho menor e, assim, dão a idéia de tridimensionalidade ao quadro. Já, na obra 71, feita por

Zanini, a concepção de profundidade é a mesma encontrada na obra 72, produzida por Cézanne.

Nestas imagens, os elementos constitutivos da cena estão dispostos em planos, modo como Cézanne criava o efeito tridimensional em suas obras, e no qual Zanini se baseou para compor a sua tela. Desse modo, nos quadros 71 e 72, o segundo plano, ao invés de possuir elementos em tamanho menor, o que transmite ao observador a ilusão do quão longínquo é a paisagem no fundo do quadro, notamos que esta percepção conta apenas com a justaposição de planos, já que o fundo da tela é em ambas as obras todo composto por árvores.

71. Mário Zanini
Tietê, 1940, óleo sobre tela, c.i.d, 33,5 x 46 cm

Na imagem 71, pintada por Zanini, podemos observar o rio Tietê em primeiro plano, no qual flutuam quatro embarcações de pequeno porte. No canto esquerdo, notamos dois barcos muito próximos um do outro, com uma pessoa em cada um. O barco que está mais à esquerda conta com uma pessoa de roupa escura e chapéu claro de abas largas que rema em direção ao lado esquerdo, tomando como referência o observador. Ao lado direito deste barco,

outra embarcação, um pouco menor, contém uma pessoa de roupas listradas e que tenta se equilibrar em pé.

Na região central da cena, notamos um barco um pouco maior, no qual duas pessoas de roupas escuras estão sentadas e a que está do lado direito é quem rema. Já no canto direito do quadro, observamos outro barco com duas pessoas a bordo, no entanto, este parece estar atracado em um dos píeres que há na borda do rio. Ainda no canto esquerdo da obra, vemos duas pessoas de roupas de banho, uma vestida de listrado nas cores amarelo e preto e a outra de roupa azul. Ambas mergulham no rio de cabeça e nadam nas águas de um Tietê que o pintor sugere ser próprio para banho e para a prática de esportes aquáticos, portanto, limpo.

No segundo plano é que Zanini pintou as margens do rio Tietê. Neste plano mais distante do observador, notamos que em alguns trechos da borda há grades de madeira pintadas de branco, as quais protegem os transeuntes, evitando o perigo de caírem dentro do rio. Do centro da imagem para o lado esquerdo, notamos algumas pessoas logo após o gradil, tanto adultos quanto crianças, as quais contemplam o rio e desfrutam de um agradável dia de lazer ao ar livre. Do lado direito da cena, avistamos uma casa bem na beirada do Tietê. Diante desta casa, podemos ver um mastro alto, pintado em duas cores que se alternam, e em seu topo uma bandeira na cor vermelha com nuances em branco se agita com o vento e tem suas cores esbatidas, resultado da influência da luz sobre a cor vibrante, como faz Cézanne em suas obras.

A presença do mastro com a bandeira na ponta nos remete a outras telas analisadas, as quais também possuem este elemento em sua composição, e se tratam das obras de número 63, 64, 67 e 68, respectivamente, dos pintores Rebolo, Portinari, Volpi e novamente Portinari. Todas elas se referem à temática do lazer, no entanto, nas imagens 63 e 64, o mastro está presente em cenas que tem o futebol como tema, já as de número 67 e 68 estão ligadas ao tema da festa de São João. Nesta tela 71, a presença da bandeira na cena sugere a demarcação de um espaço público de lazer e que está sob a responsabilidade e administração do governo da cidade de São Paulo.

Logo em seguida do passeio público que margeia o rio, notamos uma seqüência de árvores frondosas que revestem o segundo plano, de um canto a outro da imagem, por entre as quais notamos outras edificações mais ao fundo

do quadro, é a cidade de São Paulo que avistamos a partir do rio Tietê. Neste trecho da cidade as árvores ainda são maiores que as construções que estão ao redor do rio, e não o contrário, pois os grandes arranha-céus ainda não fazem parte da paisagem urbana nesta região, a natureza ainda impera na cidade tranqüila às margens do Tietê, proporcionando lazer seguro ao ar livre.

A modernização desenfreada ainda está por vir, o que ocorre por conta de uma maior industrialização e urbanização crescente. Esta paisagem paulistana sugere ainda a idéia de uma cidade que tem muitos aspectos de campo, em especial nos bairros mais afastados da cidade, nos arredores do centro de São Paulo, onde é ainda mais sossegado o cotidiano. Esta obra propõe pensarmos no momento anterior à modernização, quando a cidade ainda dispunha de um rio não poluído, da possibilidade de ter o Tietê como um local de lazer saudável e tranqüilo.

Na obra 71 notamos a alusão de Zanini à tela de número 72, produzida por Cézanne. As referências pictóricas são bastante aparentes, pois como Cézanne em sua tela 72, Zanini utiliza poucas variações de cores em sua obra 71, nas quais os tons escuros coloreem grande parte dos elementos compositivos da cena. Se em Cézanne a cor predominante é o verde em várias tonalidades, presente tanto nas matas como no reflexo destas nas águas espelhadas do rio Marne, em Zanini a cor que prevalece são os vários matizes de cinza e que tendem tanto para tons de azul quanto de verde. Notamos que na obra 71, feita por Zanini, há uma integração das figuras humanas com a natureza, como observamos nas obras de Cézanne (tela 70 e as de número 11 e 12, dos anexos), bem como na de Zanini (tela 69), pois nestas imagens as cores que compõem a paisagem também constituem as personagens e esta característica configura o elo entre estes elementos compositivos na cena.

As cores utilizadas por Cézanne e Zanini em suas telas 72 e 71, respectivamente, são fortes, no entanto, não se tratam de cores berrantes, mas sim de cores frias, um colorido sóbrio e que sugere um clima outonal. Ainda que haja uma luminosidade presente em toda a tela, como podemos notar nos pontos mais claros da cena, o céu, em ambas as imagens, possui um tom de azul acinzentado, além de algumas nuvens mais claras, tanto esbranquiçadas quanto rosadas, indícios de um dia de céu aberto e que neste instante ocorre o cair do sol.

72. Paul Cézanne

Shores of Marne (As margens do Marne), 1888, óleo sobre tela, 24 x 18 cm, Pushkin Museum of Fine Arts, Moscou, Rússia

A sugestão nestas obras é possibilitar uma visão geral da paisagem, por isso, ambos os pintores não se detêm nos pormenores e produzem imagens cujos elementos constitutivos mais parecem esboços. As pinceladas rápidas de Zanini em sua tela 71 aludem aos traços agitados feitos por Cézanne na obra 72. Ambos constroem suas imagens contando com pinceladas curtas e que dão a idéia de movimento na cena, como podemos observar, especialmente, nas folhas que constituem as copas das árvores e na água do rio Tietê, pois na tela de Cézanne o rio Marne parece um espelho com suas águas aparentemente calmas e que refletem a paisagem ao seu redor.

A imagem de número 72, *As margens do Marne*, produção de Cézanne de 1888, apresenta uma cena à beira do rio³⁰⁹, cercado por uma floresta. Nesta obra, além do rio e da mata que compõem a natureza, outro elemento constitui a

³⁰⁹ Ver anexo 13. O rio Marne possui 525 Km de extensão e consiste em um dos principais afluentes do rio Sena. O Marne nasce no planalto de Langres, ao sul da capital francesa, corre para o norte do país e, na altura da cidade de Reims, se desloca para o oeste, desaguardo então no rio Sena, a leste de Paris. Cf. RIO MARNE. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Marne>. Acesso em 19/03/2009.

cena é a edificação que se localiza no canto esquerdo da tela e que se ergue em meio à floresta de mata densa e fechada. Nesta imagem não há figuras humanas e, além da construção do sobrado de paredes claras e telhado escuro, que observamos em segundo plano, é a natureza que ocupa a maior parte do espaço do quadro. Trata-se, pois, de uma paisagem, a pintura de um pedaço de natureza à beira do rio Marne, local também de lazer dos franceses.

Em primeiro plano, observamos o caudaloso rio Marne de cor escura. Suas águas, aparentemente calmas, são como um espelho, refletem a paisagem ao seu redor e por conta disto o rio adquire as cores da natureza que o cerca, os tons verde claro e escuro das matas, o azul claro do céu e a pontinha da torre que consta ao lado do sobrado, na cor bege bem claro. Já no segundo plano é que se localiza a beira do rio. A mata é abundante, por isso, observamos apenas uma pequena faixa de terra que margeia o rio, o restante da paisagem é composto pelos diversos tons de verde que colorem a floresta, bem como algumas pinceladas de azul intenso e pontos mais claros, cores que estampam as folhas das árvores, que é onde a luz, presente na cena, incide. Neste plano há ainda a casa de dois andares envolta pela mata. Esta casa é composta não somente pelo telhado central, mas por uma torre lateral do lado direito da construção e que aparenta ser outra edificação atrás desta principal. O céu possui um colorido esmaecido, o que sugere um final de tarde outonal. As cores azul, branco e rosa, em tons bem claros, compõem o céu.

As pinceladas constroem a mata como uma massa volumosa, com árvores de copas frondosas e agitadas. A profundidade da cena se dá pela sobreposição de planos, nos quais estão dispostos os elementos constitutivos da tela. A cor que predomina na composição é o verde em tons claros e escuros, e a presença do rio associado a estas cores propõem um ambiente frio, úmido e sombrio, inclusive pela falta de figuras humanas, pela casa deserta na beira do rio. Estas características sugerem que o clima seja de outono, quando as temperaturas começam a baixar e o lugar de veraneio fica sem qualquer turista. As margens do rio Marne eram bastante visitadas por aqueles que desejavam ter momentos de tranquilidade quando não estavam executando atividades de trabalho. Pelo fato de o encontro do rio Marne com o rio Sena ocorrer em uma

região ao redor de Paris³¹⁰, o curso do Marne, nas cercanias da capital francesa, era já bastante desfrutado pelos parisienses que se deslocavam da cidade para lugares mais afastados em busca de sossego. As margens do Marne consistiam, portanto, no lugar de contemplação num momento de ócio.

A casa que avistamos na paisagem se trata de uma casa de campo, um lugar distante do grande centro urbano que é Paris e para onde as pessoas se destinam em seus momentos de lazer. Esta casa, apesar de estar em meio à mata, a alguns quilômetros da capital, não consiste numa casa simples, mas sim num sobrado que tem uma estrutura muito parecida com as casas na cidade.

Além disso, podemos dizer que o rio Marne, elemento que está em primeiro plano na paisagem e que consiste no tema da obra, constitui o elo entre o campo e a cidade, entre o rural e o urbano, pois liga Paris, o lugar de referência do modernismo artístico e da modernização, a outras regiões da França, bem como a alguns países vizinhos, o que é possível pelo fato de o rio ser caudaloso e possuir águas mansas, condições que o tornam navegável.³¹¹

A composição plástica da cena na qual o tema central é o rio Tietê se aproxima daquela em que Cézanne aborda a paisagem às margens do rio Marne. As referências pictóricas de Zanini em sua obra de número 71 são observadas nesta tela de Cézanne e, ainda que este pintor tenha como temática um rio francês e aquele um rio brasileiro, ambos tratam das margens do rio como proposta de lazer nas cercanias da grande centro urbano. Tanto na imagem de Cézanne quanto na de Zanini, pode-se salientar o aspecto da modernidade às avessas.

A obra 73, pintada por Portinari em 1935, tem como tema o *Rio Tietê*, o que consiste também no título do quadro. O observador posicionado em um lado da beira do rio, em primeiro plano, avista o restante do leito e o seu entorno. O primeiro plano é composto pela água escura do Tietê, além de

³¹⁰ Cf. PARIS-LUTÉCIA: Biografia de uma cidade. Disponível em: <<http://www.lpmeditores.com.br/v3/livros/Imagens/paris2pdf.pdf>>. Acesso em 19/03/2009.

³¹¹ Uma característica particular da ampla região da bacia de Paris, cidade localizada em um espalhado relevo natural, era o acúmulo de bom número de cursos d'água, próximos entre si, de águas mansas e, portanto, normalmente navegáveis (Marne, Essonne, Loing, Yonne, Aube). Esses rios desembocavam no Sena, que, por sua vez, desaguava no mar bem a oeste, além da atual Rouen. Essa rede fluvial permitia comunicação com o Canal da Mancha a oeste, a caminho da Alsácia, Alemanha e Suíça, e também com grande parte do norte, leste e centro da França. Cf. PARIS-LUTÉCIA: Biografia de uma cidade. Disponível em: <<http://www.lpmeditores.com.br/v3/livros/Imagens/paris2pdf.pdf>>. Acesso em 19/03/2009.

algumas estacas em madeira que emergem da água, o que nos faz pensar na possibilidade de esta estrutura ter sido um cercado que ficou submerso pelas águas por conta de uma possível mudança do curso do rio. Ainda em primeiro plano, do lado esquerdo da obra, há um monte de terra que avança na margem deste caudaloso rio, o que reforça a idéia de desvio de seu leito, pois este procedimento promove o arrastamento do solo pela ação mecânica das águas do rio.

73. Candido Portinari
Rio Tietê, 1935, óleo sobre tela, 28 x 36 cm, ass. e dat. c.i.e., Coleção particular

Já em segundo plano, notamos toda a extensão do rio que aparenta fluir calmamente, visto da superfície. Avistamos ainda os dois lados da borda, a mata mais baixa do lado direito, além de duas casas, uma menor que a outra, na reentrância do barranco, e do lado esquerdo, uma mata mais fechada, com altas árvores de copas frondosas e uma casa maior, de alvenaria, bem na beirada da água. Seguindo este lado da margem, do primeiro para o segundo

plano, notamos que o rio faz uma curva para o lado direito, o qual é acompanhado por árvores espaçadas na borda esquerda e que, mais ao fundo do quadro, uma montanha se ergue em meio à paisagem. Na base desta montanha, observamos duas construções: uma mais próxima do observador e a outra mais distante, cuja casa avistamos apenas o esboço das janelas e do telhado e que está um pouco acima do nível do rio, na subida do monte alto.

O céu é composto por um azul bem claro e algumas massas de tinta branca que constituem as nuvens, as quais têm ainda em seu desenho uns riscos escuros compostos por pinceladas rápidas e que dão a idéia de movimento a estas formações de vapor d'água condensado que se encontram logo acima da montanha. Há uma luz por toda a cena que esbate as cores dos elementos compositivos da imagem. Sendo assim, as cores ficam esmaecidas em alguns pontos do quadro, nos lugares onde incide a luz, como podemos notar os tons mais claros de verde presente nas matas, bem como os matizes de marrom, cor que compõe tanto o rio, quanto o pequeno monte de terra, em primeiro plano e à esquerda da imagem, e as estacas de madeira que estão também no plano mais próximo do observador.

A tonalidade de marrom que constitui as águas do Tietê está esmaecida em alguns pontos, os quais são coloridos com riscos de tinta branca e que dão a idéia de que as águas do rio são espelhadas. A luz é percebida ainda pela imagem que a sombra das casas à direita projeta na água, pela sombra que os galhos e as folhas das árvores projetam na parede da casa à esquerda da imagem e também pela sombra das estacas em primeiro plano reproduzidas a imagem na água do rio. Cézanne já havia feito uso deste procedimento de projetar o telhado da torre da construção, bem como a mata à beira rio nas águas do Marne para que assim se percebesse a presença da luz sobre a cena.

As pinceladas são rápidas e compõem um desenho sem muitos detalhes, mas que transmitem a idéia de movimento, em especial das folhas das árvores, das nuvens brancas no céu e da água do rio. Esta agitação percebida na imagem se dá também pelo uso de matizes mais claros e mais escuros e que colorem os elementos compositivos da tela, referências pictóricas que estão presentes também na obra de número 71 produzida por Zanini.

Na tela de Portinari (73), há pouca variação de cores e elas são intensas, no entanto, sóbrias, frias, como tinham feito Cézanne em 1888 e depois Zanini em 1940. Se Cézanne e Portinari constroem em suas telas o rio como um curso de água que mais parece um espelho, aparentemente calmo, Zanini, por sua vez, utiliza pinceladas bem marcadas de cores que se contrastam e criam a idéia de movimento, de um fluxo relativamente rápido e maciço de água, que arrasta ou é capaz de arrastar consigo objetos e pessoas.

Ainda que Zanini tenha feito referências à Cézanne quanto à linguagem plástica, com uma disposição dos elementos da cena semelhante ao que o pintor francês utiliza em sua obra, Zanini levanta a mesma temática que Portinari quando trata também de uma cena às margens do rio Tietê. Portinari, no entanto, utiliza outra forma de construir a noção de profundidade em sua obra.

Diferentemente de Cézanne e de Zanini, os quais conformam a profundidade a partir da sobreposição de planos, Portinari, por sua vez, utiliza o ponto de fuga para estabelecer a perspectiva na cena. Para isso ele conta principalmente com o leito do rio como elemento fundamental na elaboração desta idéia. O rio que ocupa desde o primeiro plano e vai até o segundo, faz uma curva à direita já no fundo do quadro e este caminho consiste, pois, na linha imaginária que converge para o lado direito da tela e que configura o ponto de fuga. Os dois lados do rio que seguem o seu curso margeando suas águas auxiliam nesta composição. Além disso, o tamanho das árvores, maiores no primeiro plano e menores no segundo, são também elementos que colaboram para a noção de profundidade da cena.

Tanto na tela de Portinari quanto na de Zanini, respectivamente de número 73 e 71, o cenário do rio Tietê é assunto que sugere momentos de lazer, tanto no que diz respeito às atividades e esportes náuticos, quanto às outras atividades realizadas às margens do rio, pois o local oferece tranquilidade para que se desfrute momentos de descanso das atividades laborais. No entanto, enquanto Portinari pinta uma área do Tietê que mais parece localizado no campo, nos arredores da cidade grande, um lugar calmo e sem personagens, Zanini, por sua vez, aborda outro cenário do rio. Em sua obra de número 71, ainda que afastado do centro atribulado de São Paulo, o rio Tietê que aparece na tela de Zanini possui vários personagens realizando atividades de lazer em

seus momentos de ócio na urbe paulista. O rio Tietê, temática escolhida por ambos os pintores, teve sua importância no que diz respeito a oferecer opções de lazer, seja na zona urbana de São Paulo como nas áreas mais distantes da cidade. Ambas as imagens apresentam uma visão que se tinha de São Paulo nos momentos anteriores à industrialização e à modernização.

A tela 74, feita por Volpi e que tem como título *Menina de Bicicleta*, nos apresenta em seu primeiro plano uma pequena garota branca andando de bicicleta. Ela tem cabelos na altura dos ombros, é loira, de olhos azuis, e usa um vestido vermelho com detalhes em branco, os debruns que enfeitam a gola, o peito, a cintura e a bainha do vestido. Nos pés, a menina calça um sapato branco que combina com os adornos do vestido. Ela está em cima da bicicleta, com os pés no pedal e de frente para o observador, como se viesse ao seu encontro. Sua bicicleta consiste num triciclo e a lataria é de um tom de verde bem escuro.

A menina anda de bicicleta como se estivesse numa praça da cidade ou numa espécie de calçadão. Não vemos carros e ela passeia num caminho entre canteiros gramados e arrematados com tijolos, os quais podem ser notados tanto em primeiro plano, no canto inferior direito da tela, quanto no segundo plano, localizado no centro esquerdo do quadro. Estes canteiros gramados são delimitados pelo asfalto que cobre a via pela qual caminha a menina em sua bicicleta, uma espécie de rotatória que se conforma entre a área gramada.

Ao fundo vemos algumas edificações em tons de marrom avermelhado, sendo mais claro na construção do lado direito e mais escuro na do lado esquerdo. Na casa do lado direito vemos apenas o muro, já a do lado esquerdo, notamos que possui quatro portas e uma janela, e apenas uma das portas está aberta. Estas construções estão imbricadas na esquina que dá acesso a esta pequena rotatória em que se encontra a menina com a bicicleta. Para construir a perspectiva na cena, Volpi conta com a disposição da menina em primeiro plano em tamanho grande, enquanto que as construções no segundo plano são menores.

74. Alfredo Volpi
Menina de Bicicleta, década de 1940, têmpera sobre tela, c.i.e., 94 x 73 cm,
Coleção particular

Além disso, o caminho percorrido pela menina conduz o olhar do observador do primeiro para o segundo plano, seguindo a linha que configura o ponto de fuga para o lado esquerdo da tela. Na esquina, onde este caminho encontra outra via, a noção de profundidade é conformada também pela posição das casas no cruzamento das vias. Entre elas há outro caminho que inicia na rotatória, segue por entre as edificações e avança por detrás delas, conformando o ponto de fuga para o lado direito do quadro. Há, portanto, dois pontos de fuga nesta imagem de Volpi.

As pinceladas de Volpi são ágeis, com traços marcados que seguem por todas as direções e proporcionam uma pintura com poucas minúcias, com traços simples, em cuja paleta há pouca variação de cores, as quais algumas vezes se interpenetram e acabam criando outros matizes. As cores são vibrantes e

luminosas. A luz está presente em toda a extensão da cena, em especial na região mais clara da tela, dando destaque à menina com sua bicicleta e ao caminho que ela percorre. Nesta imagem, Volpi levanta a temática do lazer por meio do uso da bicicleta que pode ser compreendida como lazer para uns e trabalho para outros.

A imagem 75, *Menina com Baú e Cabaça*, produzida em 1939 por Portinari, sugere um momento de não trabalho, de descanso das atividades laborais, ao invés de propor mais diretamente um momento de lazer, como fez Volpi em sua obra de número 74, quando pintou *Menina de Bicicleta*. Na obra 75, observamos, em primeiro plano, uma menina afro-descendente, de olhos grandes e pretos, nariz largo, lábios grossos, cabelos curtos, crespos e com um laço de fita no alto da cabeça. Ela usa um vestido estampado, com alça de um ombro só, e tem os pés descalços. Sua estrutura física é a mesma das mulheres negras e mulatas que Portinari pinta em outras de suas obras.³¹² Esta menina tem o porte de uma pequena mulher, braços fortes, pernas grossas, quadril largo. Esta constituição corpórea se deve tanto a sua ascendência negra quanto ao fato de que ela realiza trabalhos braçais, e os indícios disto são a presença da cabaça e do baú na cena. O transporte destes objetos pesados no cotidiano desta menina acaba por desenvolver seu físico, tornando o corpo mais forte e robusto.

Esta menina não só tem a aparência de uma pequena mulher adulta, como ela desempenha atividades que as mulheres adultas executam, afinal de contas, quando as mulheres, mães de família, tiveram que sair de casa para trabalhar fora e ajudar no sustento da casa, foram as crianças que muitas vezes tiveram que realizar em casa o trabalho que a mãe deixara de cumprir enquanto estava fora. No geral, eram as filhas, ou mesmo os filhos mais velhos, que tomavam conta da casa e desenvolviam o trabalho da mãe ausente.

³¹² Ver anexo 14. Nesta obra, produzida em 1940, Portinari também apresenta uma menina afro-descendente com formas físicas de uma mulher adulta, além da figura do baú que tanto pode sugerir trabalho quanto lazer, conforme análises da obra 75, *Menina com Baú e Cabaça*, pintada em 1939.

75. Candido Portinari
Menina com Baú e Cabaça, 1939, têmpera sobre tela, c.i.e., 94 x 73 cm,
Coleção particular

O fundo da tela é composto pelo traçado irregular, com pinceladas que correm para todas as direções e não desenham nenhum objeto específico, apenas formas, linhas, traços, pequenos quadrados e círculos de formatos e tamanhos desiguais que compõem o cenário em que esta menina se encontra. Do lado direito da menina, há uma grande cabaça, fruto do cabaceiro, que possui uma casca dura e impermeável, e que é comumente utilizado como recipiente quando seco e sem polpa. A presença desta cumbuca na obra tanto sugere trabalho quanto lazer.

Se pensarmos na cabaça como sugestão de trabalho, levamos em consideração que este objeto, com furo no gargalo, serve como uma cuia onde se guarda água e que as pessoas levavam consigo para matar a sede quando se encontravam em ambiente laboral executando suas atividades. Já se pensarmos na proposta de lazer que a cabaça oferece, temos em mente que esta estrutura resistente era geralmente utilizada como instrumento musical de percussão e para isso eram introduzidas algumas contas em seu interior, ou

presas à sua volta, de modo que funcionasse como um chocalho, produzindo um som quando fosse agitado. Neste sentido, há uma referência ao lazer que se tem pela música, relacionado aos negros e mulatos, como propõem os pintores Graciano e Portinari, respectivamente, em suas obras de números 61 e 62.

Ao lado esquerdo da menina de semblante sério, observamos também um baú, já em segundo plano. O baú com sua forma retangular e tampa abaulada tem algumas utilidades, ele é usado como uma caixa para guardar objetos pessoais, ou como uma espécie de mala para o transporte de bagagem. Por conta disto é que o baú presente na cena, e que pode ou não ser da menina, consiste num elemento que remete ao mesmo tempo ao trabalho e ao lazer.

Quando pensamos no baú como útil para o trabalho, ligamos a figura da caixa à idéia de transporte de objetos de um lado a outro, à idéia de mudança. Já quando se trata de lazer, há a sugestão de viagem, de deslocamento, e neste sentido, a cabaça de água também pode ser pensada como útil para enfrentar esta jornada. A presença destes dois objetos ao lado da menina indica atividade relacionada ao trabalho e o fato de a menina estar imóvel, fitando o observador, é um indício de que ela não está desempenhando qualquer atividade laboral, mas sim, em um momento de ócio, de não trabalho. Estes dois objetos que ladeiam a menina remetem ainda à expressão popular “de mala e cuia”, o que sugere deslocamento, mudança, e cujo motivo pode ser tanto relativo ao trabalho, como ao lazer.

O laço de fita na cabeça da menina é também um diferencial no que diz respeito ao possível momento de lazer, pois as meninas se enfeitam para passear, adorno que podemos ver também em outra obra de Portinari, *Menina no Campo*, a qual consta no anexo de número 14. Ainda que estas meninas mulatas tenham a feição e a constituição física de mulheres adultas, fortes e robustas, e muitas vezes desempenhem o trabalho destas mulheres, o laço no cabelo denota que elas são ainda meninas. Volpi em sua imagem não colocou o laço de fita em sua personagem, pois, há outros indícios de que ela seja uma menina: o corpo do vestido debruado e com as mangas fofas, e a saia rodada também adornada com debruns brancos em sua barra. Além disso, a menina de Volpi está montada em seu triciclo, equipamento que para ela era o seu brinquedo. Enquanto que a obra de Volpi possui alguns indícios de a

personagem se tratar de uma menina, na tela de Portinari, apenas o laço de fita na cabeça é que denota isso de modo mais enfático.

Na obra de Portinari, os elementos que compõem a imagem ao lado da menina é que auxiliam na constituição da perspectiva. A noção de profundidade se dá pela posição da menina em primeiro plano, da cabaça do lado direito, logo atrás da menina, e do baú, do lado direito e mais ao fundo. Enquanto que na tela de Volpi, a bicicleta consiste num equipamento que sugere industrialização e modernização, na obra de Portinari, os elementos presentes na cena juntamente com a menina são indícios de tradição.

O baú está ligado ao costume que se tinha não somente de guardar objetos, muitas vezes de geração para geração, mas também memórias, lembranças, fato que o vincula ao tradicional, como recorda Gilberto Gil no trecho da música *Back in Bahia*: “(...) Tanta **saudade preservada num velho baú** de prata dentro de mim/Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar (...).”³¹³ A cabaça é também um objeto que está atrelado aos costumes tradicionais, às práticas da cultura popular, pois está presente no cotidiano dos brasileiros. De Norte a Sul do país este fruto dos cabaceiros tem múltiplos usos:

“(...) No cenário cotidiano, como instrumento de trabalho e recipiente para líquidos e alimentos, na música, nos rituais, nas festas e brincadeiras, no artesanato tradicional e nas recriações de artesãos urbanos, entrecascas desses frutos multiformes constituem tanto objetos de uso corriqueiro quanto suportes de expressões que distinguem e identificam indivíduos e grupos da sociedade brasileira, num universo misto de referências culturais. Além disso, dão nomes a cidades, rios, praias, serras e lagoas de Norte a Sul, e estão amplamente presentes na tradição oral no Brasil (...).”³¹⁴

Além de estarem ambos os objetos ligados à tradição, enquanto que a bicicleta está mais voltada à idéia de inovação, à criação de um equipamento

³¹³ GIL, Gilberto. *A importância dos baús abertos da nossa memória afetiva*. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/culturagilmuseu.htm>>. Acesso em 23/03/2009 [grifos meus].

³¹⁴ MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. *Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade*. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, 2005. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/culturas_populares/index.php?p=9074&more=1&c=1&tb=1&pb=1>. Acesso em 23/03/2009.

que modificou e muito o deslocamento das pessoas e a noção de tempo e espaço das mesmas, há ainda o vínculo da bicicleta ao espaço urbano e da cabaça ao espaço rural. Notamos na tela de Volpi as edificações, bem como o asfalto por onde desliza a menina com sua bicicleta, cena que ocorre, pois, na cidade. Já na tela de Portinari, não está definido o cenário ao fundo da obra, no entanto, a presença da cabaça está atrelada às áreas mais afastadas da cidade, onde é possível encontrar muitas destas árvores frutíferas. Por outro lado, Portinari coloca nesta cena também um elemento produzido pelas mãos do homem, o baú, como faz Volpi que pinta a bicicleta em sua tela 74.

Ambos os objetos, bicicleta e baú, nos propõem pensarmos na contribuição do imigrante em nossa cultura. A bicicleta entrou no país como um produto de consumo que passaria a ser exportado de modo mais massificado a partir da década de 1950³¹⁵ para atender a demanda desejosa de obter o equipamento que modificou o transporte, já o baú veio com os imigrantes quando da mudança destes, especialmente da Europa, para o Brasil. Desse modo, a bicicleta reforça a idéia de objeto inovador produzido pela técnica, enquanto que o baú, também originado pela técnica e habilidade humana, enfatiza a proposta de tradição de carregar os pertences e, por conseguinte, a história de quem o possui.

Sendo assim, nesta obra de Portinari, há, então, a proposta de aliar a técnica e a natureza, a inovação e a tradição, além do trabalho e do lazer, idéias que estes objetos suscitam, e que, de certo modo, formam pares antinômicos, cuja complementaridade revela a contradição do processo de modernização no Brasil. As imagens de Volpi e Portinari configuram ainda outras oposições. Na tela do primeiro pintor a personagem é branca, loira de olhos azuis, enquanto que na do segundo ela é negra, o que sugere a mistura de povos na São Paulo que abrigou tanto os migrantes quanto os imigrantes.

Na obra de Volpi há a sugestão de modernização mais aparente do que na de Portinari, em que a proposta é a da modernização ao revés, pela ausência de elementos que evidenciem esse momento. Por mais que os objetos de ambas as obras remetam à idéia de lazer, há também a menção ao trabalho nestas imagens. Na tela de Volpi, a bicicleta possui essa duplicidade,

³¹⁵ Cf. MUSEU DA BICICLETA DE JOINVILLE. Disponível em: <http://www.museudabicicleta.com.br/museu_hist.html>. Acesso em 23/03/2009.

constitui o lazer da menina e o trabalho de quem a fabricou. No quadro de Portinari, o duplo aspecto, lazer e trabalho, é sugerido tanto pelo baú quanto pela cabaça, no entanto, no que diz respeito ao baú, pode-se pensar também no trabalho atribuído a quem realizou a execução deste utensílio, enquanto que a cabaça é produto da natureza e somente envolve trabalho humano no que diz respeito ao tratamento do objeto para que ele seja útil para o uso tanto para as atividades laborais quanto de lazer.

Graciano, Rebolo, Volpi e Zanini se dedicaram na segunda metade da década de 1930, entre outros gêneros, à pintura do cotidiano. Nesta seção, mais especificamente, o elemento que os aproxima é a temática do lazer, portanto, as personagens das telas aparecem em suas atividades, as quais não constituem trabalho, mas sim momentos de descanso e descontração. As figuras que estão dispostas nas telas são homens, mulheres e crianças, brancos e negros, os quais compõem o conjunto de pessoas pobres da cidade urbano-industrial que cresce e se moderniza.

Graciano, quanto ao tema lazer neste período, se ocupou em pintar a dança dos mulatos num terreiro na periferia. Já Rebolo pintou o futebol, cuja partida se dá num campo abarrotado de gente, além de retratar o jogo de cartas em um bar da cidade (em ambas as atividades pintadas por Rebolo constavam tanto brancos quanto negros). Volpi pintou a festa de São João num arraial localizado numa região que tanto pode estar situada nos arredores da cidade, quanto no campo, além disso, retratou também uma menina andando de bicicleta numa rua da cidade, telas nas quais figuram pessoas brancas. Zanini, por sua vez, se dedicou a pintar algumas figuras às margens do rio Tietê, um espaço que não havia sido tomado ainda pela construção civil, pela urbanização tal como hoje se apresenta.

Analisando estas obras, pudemos notar quais as imagens que estes pintores elaboraram sobre o lazer que a população, em grande parte de baixa renda, desfrutava na cidade de São Paulo na década de 1930. Observamos ainda que existem algumas proximidades entre estes pintores do Palacete e aqueles que selecionamos para a nossa investigação. Tais afluências dizem respeito, na maior parte das vezes, ao assunto tratado na obra e foi este o critério no qual nos pautamos para escolhermos as imagens para a comparação com as obras dos pintores do Palacete. Além dos temas em

comum que estes pintores levantam, observamos ainda as composições pictóricas que os mesmos utilizam em suas obras. No que diz respeito aos aspectos formais, os pontos de contato são menos freqüentes do que são aqueles que se referem às temáticas.

Quanto às referências utilizadas pelos pintores do Palacete Santa Helena, podemos dizer, pelas imagens desta seção, que as obras de pintores como Portinari e Cézanne, que configuram entre os pintores da *avant garde* de suas épocas, serviram como fonte para a composição das telas daqueles pintores. Cada um dos pintores do Palacete, a sua maneira, retratou o lazer em São Paulo entre 1935 e 1940, contudo com alguma assonância com os pintores com os quais há a sugestão de que estabeleceram certo “diálogo”.

Com Portinari, os pontos comuns que existem com relação aos pintores do Santa Helena se referem, substancialmente, aos temas levantados. Graciano aborda a dança de mulatos e Portinari, os sambistas negros. Neste caso, há também uma convergência entre eles quanto aos aspectos formais, pela composição e disposição dos personagens. Rebolo tem em comum com Portinari o fato de terem tratado do tema do futebol, momento em que brancos e negros interagem na atividade de lazer. Todavia, no que concerne à forma, eles utilizam fontes distintas de composição. Volpi, do mesmo modo que Portinari, pinta a festa de São João, mas para tanto faz uso de aspectos formais distintos daqueles que encontramos na obra deste. Volpi, além disso, assim como Portinari, trata do lazer entre as crianças, mas enquanto apresenta em sua obra uma menina branca andando de bicicleta, Portinari mostra uma menina afro-descendente ao lado de um baú e de uma cabaça, sugerindo outra forma de lazer e até mesmo o trabalho. Os aspectos plásticos de um e de outro neste caso também são diferentes.

Zanini, por sua vez, tem algum ponto de contato com Portinari por abordar em sua tela algumas figuras à beira do rio Tietê. Este é, aliás, o único elemento comum entre eles, a presença do mesmo rio, já que a forma como pintaram este rio é bastante diversa. Nesse caso, a obra de Zanini se aproxima mais da de Cézanne quanto aos aspectos formais, ainda que a paisagem deste pintor seja outra. Com relação à Cézanne, Rebolo também tem algo em comum com o pintor francês e diz respeito à tela sobre o jogo de cartas. Tanto

no conteúdo quanto na forma, há alguma assonância entre as telas destes pintores.

De maneira geral, os pintores analisados compuseram obras que abordam o lazer que a população pobre, branca e/ou negra, desfruta na cidade de São Paulo no período examinado. O ponto em comum entre todos os pintores é a abordagem da modernização da cidade ao revés. Em suas telas observamos que alguns detalhes, determinados elementos que compõem a cena, é que, muitas vezes, de modo sutil, sugerem a modernização, o crescimento, a industrialização, o desenvolvimento da cidade e do país.

Por outro lado, a ausência de elementos que sugestionem de modo mais direto a modernização, ou que faça menção de alguma forma à industrialização, constitui também um modo de propor uma reflexão sobre o moderno, por meio do não moderno, de elementos que não são novos na sociedade em transformação. O novo cenário da cidade nem sempre é tomado por novos comportamentos, em especial, nos locais em que esta modernização ainda não teve seu lugar, como os campos e os arredores do centro urbano.

Por conta de as obras abordarem o lazer que muitas vezes acontece em regiões que não são o centro urbano, é que nos deparamos com a proposição da modernização da cidade às avessas. Isto porque há nestas telas muito mais a tradição que ainda persiste na periferia, do que a modernização que aos poucos toma conta. Estas obras nos fazem pensar nas tensões da sociedade da década de 1930: manter a tradição ou ceder ao novo que tanto fascina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*De uma cidade, não aproveitamos as suas
sete ou setenta e sete maravilhas, mas a
resposta que dá às nossas perguntas.*

Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

Após termos examinado, ao longo desta tese, a união dos pintores do Palacete Santa Helena na segunda metade da década de 1930, a condição de trabalhadores que os aproximava, bem como as imagens de São Paulo sugeridas em suas obras (especificamente naquelas produzidas enquanto estiveram juntos no ateliê coletivo), procederemos, a seguir, a um balanço pormenorizado acerca das questões que atuaram como eixo de orientação de cada um dos capítulos.

Ao examinarmos as obras dos pintores do Palacete tínhamos como objetivo central observar se a imagem que eles propunham sobre São Paulo era uma imagem modernista da cidade que se modernizava. Foi essa a pressuposição que conduziu a nossa investigação. Para tanto, analisamos as telas dos pintores do Palacete Santa Helena levando em consideração dois planos analíticos: o da forma e o do conteúdo. No que diz respeito à forma, procuramos as referências pictóricas das obras dos pintores do Santa Helena em telas dos pintores modernistas produzidas também na década de 1930, com o intuito de observarmos se os pintores do Palacete seguiam a mesma linguagem plástica que os modernistas, seus contemporâneos.

No que concerne ao conteúdo, buscamos obras dos pintores modernistas do período estudado que levantassem temáticas semelhantes ou adjacentes em relação àquelas levantadas pelas telas dos pintores do Palacete Santa Helena, assim, poderíamos notar se ambos os grupos de pintores tratavam dos mesmos assuntos e que imagens produziram sobre a cidade de São Paulo. Com isso, foi possível examinar se os pintores do Santa Helena estavam afinados entre si e também em comparação com os modernistas tanto no que se refere à forma modernista da composição, quanto ao conteúdo abordado, observando, neste sentido, se os temas mobilizados diziam respeito à modernização da São Paulo

na década de 1930 e de que maneira esta temática se apresentava nas pinturas analisadas.

Tanto as imagens de propaganda feitas pelo pintor italiano Fulvio Pennacchi na década de 1930 na cidade de São Paulo quanto as pinturas de gênero produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena entre 1935 e 1940 lançam olhares sobre a cidade e nos fazem pensar sobre a São Paulo que se construía neste período e sobre a São Paulo que estes pintores sugeriam por meio de suas produções pictóricas. A proposta neste trabalho de ter como recorte temporal o período de 1935 a 1940 para realizarmos as análises das obras está vinculada ao período que os pintores do Palacete Santa Helena estiveram juntos em ateliê coletivo.

Sendo assim, organizamos a tese em quatro capítulos, os quais versam sobre dois pontos importantes de discussão no trabalho: a organização dos pintores no Palacete Santa Helena e a produção pictórica realizada por eles enquanto estiveram juntos no Palacete que, por sua vez, fazem menção à cidade de São Paulo.

No primeiro capítulo o debate principal é sobre a união dos pintores no Palacete Santa Helena, a morfologia do ateliê coletivo, a formação artística dos nove pintores, além do espaço de trabalho e da condição de trabalhador dos mesmos. Para tanto se fez necessário analisar conceitualmente as noções de operário, proletário e artesão, terminologias recorrentemente encontradas na literatura que aborda a trajetória dos pintores do Palacete Santa Helena e o desenvolvimento de suas carreiras. O que se pretendia com isto era examinar qual seria a definição mais adequada para a categorização destes trabalhadores, à luz das atividades laborais que desempenhavam (paralelamente à pintura). Ainda levando em conta esta temática, tratamos tanto da participação destes pintores na Família Artística Paulista quanto no Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, agremiações existentes no período em que estiveram juntos no Palacete. A tais análises dedicamos o primeiro capítulo, momento em que também nos debruçamos sobre as investidas profissionais do italiano Fulvio Pennacchi – o único imigrante entre os pintores do Palacete que chegou ao Brasil formado e trouxe de sua terra natal a experiência de trabalho – na esfera das artes gráficas, cujos cartazes de propaganda por ele produzidos

puderam ser conhecidos.

Com base na discussão realizada no primeiro capítulo podemos dizer que os nove pintores que estiveram juntos no Palacete Santa Helena entre 1935 a 1940 tiveram uma formação que viabilizava o exercício da profissão. Os pintores realizaram os seus estudos seja em instituições de ensino, com professores particulares ou com os próprios colegas e, dessa forma, cada qual ao seu modo, obteve o aprendizado necessário para executar suas obras e prestar serviços. Para estes pintores, a união no Palacete Santa Helena era duplamente vantajosa: dividir o mesmo espaço físico representava, por um lado, certo alívio material, já que tiveram amenizados os gastos individuais com o aluguel das salas que compartilhavam (transformadas em ateliês coletivos), e, por outro, a convivência cotidiana lhes facultou o enriquecimento de suas experiências práticas, por meio da troca de informações, o que contribuiu para o aperfeiçoamento de suas habilidades técnicas.

A origem social também os aproximava, eram imigrantes ou filhos de imigrantes, assim como a condição de artífices. Ao serem rotulados, os pintores do Palacete Santa Helena assistiram, ao que parece, à subestimação de suas habilidades artísticas, justamente por estarem associadas, muito recorrentemente, à arte aplicada. Pelo que se nota, esta denominação, ao ser mobilizada para qualificar estes pintores, não corresponde a seu sentido lato (trabalhadores assalariados), mas a uma estratégia de desqualificação/estigmatização de seu trabalho.

Ainda no capítulo inaugural, analisamos os cartazes publicitários do pintor Fulvio Pennacchi. Por meio de suas obras foi possível refletir sobre a década de 1930, período em que estes cartazes foram produzidos, e sobre os acontecimentos sociais, políticos e econômicos em São Paulo. Estas imagens de propaganda fazem alusão à modernização da cidade de São Paulo a partir da industrialização, da produção de bens de consumo e da criação de novos padrões de comportamento. Produtos como o café, o cigarro, o chapéu, o carro e o pneu aparecem em suas composições e sugerem o crescimento e desenvolvimento da cidade. Estes anúncios nos propõem pensar sobre o momento histórico em que o pintor imigrante estava inserido, ou tentando se inserir, bem como sobre o trabalho de homens, mulheres e crianças, brasileiros

ou não, que auxiliaram na formação e modernização da incipiente metrópole.

A partir do segundo capítulo analisamos as pinturas de gênero que se referem às imagens de São Paulo, produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena na segunda metade da década de 1930, e observamos agrupamentos temáticos recorrentes e que dizem respeito ao universo do trabalho e dos trabalhadores: os trabalhadores urbanos e rurais, as mulheres e o lazer, assuntos tratados, respectivamente, em três capítulos. As obras encontradas e que estão inseridas em cada capítulo da tese dizem respeito às imagens produzidas por: Alfredo Volpi, Francisco Rebolo Gonsales, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi e Mario Zanini. Com relação aos demais pintores que estiveram juntos destes no Palacete Santa Helena no período de 1935 a 1940 – a saber, Aldo Bonadei, Alfredo Rullo Rizzotti, Humberto Rosa e Manuel Joaquim Martins – não encontramos pinturas de gênero por eles produzidas e que tivessem como temática a cidade de São Paulo e elementos que apontassem para a sua modernização.

Mobilizamos as obras de outros pintores que pudessem ter sugerido alguma referência pictórica aos pintores do Palacete Santa Helena, tanto no que concerne à forma quanto ao conteúdo abordado em suas obras, as quais se referem aos pintores: Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Lasar Segall, Paul Cézanne e Diego Rivera. Com isso, temos um conjunto de obras que nos auxiliam a pensar no desenvolvimento de São Paulo, uma cidade que conta então com uma industrialização e urbanização crescentes. Pelas telas dos pintores do Palacete, assim como pelas produzidas por estes outros pintores – aos quais a referência que se dá diz respeito ora à forma, ora ao conteúdo e, em algumas vezes, à forma e ao conteúdo – a proposta que se avista é sobre a cidade que se moderniza.

No segundo capítulo da tese tratamos, então, dos trabalhadores, tanto homens como mulheres, adultos e crianças, pessoas que aparecem nas telas destes pintores. Para melhor organização do capítulo as telas foram divididas em dois tópicos de acordo com a temática nela contemplada: trabalhadores urbanos e trabalhadores rurais. Na seção sobre os trabalhadores urbanos, as temáticas levantadas foram sobre a figura dos operários, do graxeiro, além de

trabalhadores nas cenas da feira e também esperando o trem para o trabalho. Os pintores do Palacete Santa Helena que abordaram estas temáticas foram Alfredo Volpi, Francisco Rebolo Gonsales e Clóvis Graciano, os quais fizeram menção, cada qual a seu modo, aos pintores Paul Cézanne, Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti. Na seção sobre os trabalhadores rurais, os temas tratados foram sobre os trabalhadores que preparam o solo com o arado para o plantio, aqueles que a semeiam, bem como os que realizam a colheita, além de tratarem de momentos em que o trabalhador rural está parado ou mesmo voltando da roça. Os pintores do Palacete que tiveram estes temas em suas obras foram Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano e Francisco Rebolo Gonsales. Estes pintores, cada um com suas peculiaridades, utilizaram como referência para as suas obras os trabalhos de Victor Brecheret, Candido Portinari e Diego Rivera. Os trabalhadores urbanos e rurais que constam das obras destes pintores são figuras marginais na sociedade industrial e moderna, são imigrantes, negros, mulheres e crianças, trabalhadores que têm uma inserção marginal de sua mão-de-obra na cidade que se moderniza, no entanto, são fundamentais para o desenvolvimento da cidade e do país.

Ainda sobre o mundo do trabalho, desenvolvemos o terceiro capítulo inteiramente dedicado às mulheres e às atividades laborais por elas desempenhadas, conforme nos apontaram as obras dos pintores do Palacete Santa Helena. As figuras que aparecem em suas telas são a das lavadeiras, faxineira, modelo vivo, negra, mulata, prostituta. Os pintores que levantaram estas temáticas foram Francisco Rebolo Gonsales, Mario Zanini, Fulvio Pennacchi e Alfredo Volpi. Eles tiveram como referência as obras de pintores como Candido Portinari, Anita Malfatti, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti, para a produção, cada um a sua maneira, de suas composições. Nestas telas que abordam a figura da mulher na sociedade da segunda metade da década de 1930, observamos como os pintores sugeriram o debate sobre o trabalho feminino na cidade que se modernizava. Como apontado nas obras, ainda que fossem marginais as diferentes contribuições da mulher, pois realizavam trabalhos pouco valorizados na sociedade desse período, as atividades laborais que estas profissionais desempenhavam eram indispensáveis na São Paulo que, paulatinamente, se transformava.

Em contraposição ao momento do trabalho e às atividades laborais, dedicamos o quarto capítulo ao tratamento daquelas obras que propusessem uma discussão sobre o lazer na cidade de São Paulo no período pesquisado. Os pintores do Palacete Santa Helena apresentaram em suas telas homens, mulheres e crianças como personagens desfrutando de atividades relacionadas a momentos de descanso e descontração. Estes pintores abordaram atividades como a dança, o futebol, o jogo de cartas, a festa de São João, a diversão às margens do rio Tietê, o passeio de bicicleta. Estes assuntos estiveram nas obras de Clóvis Graciano, Francisco Reboló Gonsales, Alfredo Volpi e Mário Zanini, os quais mencionaram em suas telas, com características particulares, aspectos das obras de Candido Portinari e Paul Cézanne. Estas imagens sugerem as possíveis atividades de lazer de homens, mulheres e crianças, os quais ocupavam um lugar às margens da sociedade da década de 1930, assim como os próprios pintores do Palacete Santa Helena.

Ainda que o eixo temático sugerido pelas pinturas de gênero sobre a cidade de São Paulo, produzidas pelos pintores do Palacete Santa Helena, se refira à questão do trabalho – seja este desenvolvido por trabalhadores urbanos ou rurais, por homens, mulheres e crianças – podemos dizer que o tema lazer, também apresentado por estes pintores e abordado nesta pesquisa, compõe o par antinômico do tema trabalho, pois está também atrelado às atividades laborais, ainda que seja pela idéia de descanso destas atividades. A fruição do lazer traz implícita a idéia a qual se contrapõe: o trabalho. Trata-se, pois, de um momento “em suspenso”, de uma pausa que subentende o breve retorno à atividade laboral, a sua retomada. Desse modo, o tema lazer está intimamente ligado ao assunto trabalho, pois este é o momento de interrupção do movimento, do esforço físico e mental, é o “interregno”, o período de repouso necessário para que o trabalhador possa voltar à atividade laboral com disposição e executar com atenção e afinco o seu trabalho.

Além desse par, cuja antinomia revela toda a sua complementaridade (trabalho e lazer), há ainda a discussão do trabalho por meio do não-trabalho, assunto sugerido pelos pintores do Palacete Santa Helena em suas obras sobre o trabalho, tanto no agrupamento temático que trata dos trabalhadores urbanos e rurais, quanto naquele que se refere às mulheres trabalhadoras. O não-

trabalho contrapõe-se menos veladamente ao trabalho, uma vez que a pausa pode ser aqui entendida como um momento distinto do lazer. As imagens que o tematizam não sugerem a recusa ao trabalho, mas justamente o contrário: o momento de pausa é revelador da exaustão e do descontentamento desses trabalhadores.

Ao analisarmos as obras dos pintores do Palacete Santa Helena pudemos observar ainda que a questão da modernização da cidade se faz presente nos três eixos temáticos propostos. Contudo, a imagem da cidade que se apresenta nas telas destes pintores é a de uma São Paulo na qual a modernização é sugerida por alguns detalhes presentes nas cenas e que nos levam a refletir sobre o processo de desenvolvimento da cidade, ocasionado pela industrialização e crescimento da mesma e que está intimamente ligado ao trabalho das pessoas que participaram na sua construção. Em outras obras não é a presença de elementos vinculados à idéia de modernização que a sugere, mas sim a ausência destes, o que conforma, desse modo, “as hesitações do moderno e as contradições da modernidade no Brasil”³¹⁶, como analisa José de Souza Martins.

Neste caso, temos dois tipos de obras quando analisamos as pinturas de gênero dos pintores do Palacete Santa Helena: as que sugerem a modernização por algum detalhe presente na cena e que remete diretamente a este período efervescente, e aquelas que propõem a modernização pela ausência de características que nos façam pensar neste fato. Tanto a presença quanto a ausência de índices alusivos à modernização da cidade constituem pares antinômicos que caracterizam a contradição do processo de modernização no Brasil. Os elementos apreendidos pelo seu viés podem ser sintetizados da seguinte maneira: trabalho/não-trabalho; trabalho/lazer; urbano/rural; adultos/crianças; homens/mulheres; modernização da cidade/periferia e campo, modernização/tradição.

O repertório temático dos pintores está, vale dizer, em sintonia com a posição por eles ocupada no cenário artístico de então: a de marginais, seja pela raiz social, pelo fato de serem imigrantes, caso de Pennacchi e Volpi, ou descendentes de imigrantes, como o são os outros pintores, seja pelas

³¹⁶ MARTINS, José de Souza. op. cit., 2000, p. 17 e 18.

atividades profissionais desempenhadas, a necessidade de conciliar a pintura em tela com as artes aplicadas, a pintura decorativa – a pintura de parede, trabalho que os pintores do Palacete Santa Helena também realizaram – e mesmo com outras profissões tradicionalmente pouco reconhecidas, como é o caso de Pennacchi que trabalhou em um açougue, bem como aconteceu com Rebolo, que realizou atividades como jogador de futebol.

A condição marginal dos pintores pode ser observada ainda pelo fato de estarem no Palacete Santa Helena, em pleno centro da cidade, um local que estava já desprestigiado, o que ocorreu por conta da queda do café a partir de 1929 e da conseqüente quebra dos fazendeiros que cultivavam o produto e que na década de 1920 freqüentavam tanto a região central da cidade quanto o elegante Palacete e que deixaram de circular por esta área a partir da década de 1930. O café, de acordo com Caio Prado Júnior, está vinculado com a industrialização, a partir de 1910.³¹⁷ Da década de 1920 em diante, ou seja, após a Primeira Grande Guerra, ocorre uma aceleração na transformação industrial do país e uma modificação dos aspectos geográficos de São Paulo.³¹⁸ Foi o café que desencadeou o processo de industrialização brasileira a partir do momento em que com quase a totalidade dos donos de propriedades rurais dedicando-se à produção agrícola, houve a necessidade de se criar um sistema industrial, além da economia monetária.³¹⁹

Desse modo, com a crise do produto que alavancara a industrialização e modernização em São Paulo, os pintores do Palacete Santa Helena entram em cena, instalando-se no edifício em decadência, ou seja, justamente na contramão da produção industrial do café, quando o produto teve a sua comercialização em queda e os fazendeiros deixaram de freqüentar o Palacete, abrindo espaço, então, para que os pintores se acomodassem, na segunda metade da década de 1930, nas salas alugadas disponíveis neste momento. Os pintores adentraram, então, o recinto do Palacete Santa Helena quando o café se tornou produto marginal na economia de São Paulo, estabelecimento que se deu, portanto, quando da condição marginal também do Palacete. E foi

³¹⁷ Cf. PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1945, p. 275.

³¹⁸ Cf. SIMONSEN, Roberto. *Evolução industrial do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 20 e seguintes.

³¹⁹ Cf. DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, s.d., passim.

neste contexto que estes pintores tiveram reconhecimento de seus trabalhos, tornando-se conhecidos pelo nome do edifício que os comportou.

Desse modo, os fatos apontam para a idéia de que, muito embora, pela condição marginal, estes pintores tiveram suas carreiras reconhecidas, ou seja, há um reconhecimento dado às avessas, contradição que ocorre também com relação às obras por ele produzidas. É como se as telas destes pintores representassem todas estas contradições, pois, em seus trabalhos podemos observar que a apreensão da modernização também se dá pelo seu revés, por elementos que configuram aquilo que não se encaixa mais na cidade moderna, as sobras, e que constituem ao mesmo tempo aquilo que não se deseja, mas que também não se pode evitar, destacando aspectos contraditórios, como a modernização precária, retraduzida na própria condição destes pintores, como artistas-artesãos. Podemos dizer que há, neste sentido, uma correspondência, tendo em vista os feitos dos pintores do Palacete Santa Helena, no que diz respeito às suas carreiras, com os feitos em suas obras.

À parte dos cartazes publicitários de Pennacchi, analisados no capítulo um – os quais possuem elementos que sugerem a industrialização e modernização da cidade de São Paulo na década de 1930 de forma mais direta do que as telas dos pintores do Palacete Santa Helena – nos demais capítulos a cidade que os mesmos apresentam é uma São Paulo ainda rural, dos arrabaldes, a cidade dos trabalhadores e trabalhadoras, da população que vive na periferia e nos campos que se localizam no entorno da cidade, em grande parte negros e brancos imigrantes, como apontam as obras, os quais não se inserem totalmente no processo de modernização da cidade, não fazem uso de seus produtos, e quando se inserem é para realizar atividades operacionais que contribuam para o desenvolvimento da cidade, trabalho braçal, como eles, os imigrantes e filhos de imigrantes, os pintores do Palacete Santa Helena.

Por estas obras observamos que o cotidiano não se desenrola na urbe agitada, em que homens, mulheres e crianças estão dispostos em cenas de trabalho ou lazer que ocorrem em uma cidade moderna. Nas telas destes pintores não há a presença explícita de indústrias e, quando há alguma sugestão neste sentido, esta pode ser notada por meio dos produtos da industrialização que aparecem nas obras, como é o caso, inclusive, dos

anúncios publicitários produzidos por Pennacchi. Nestes cartazes, há a sugestão de que a cidade de São Paulo esteja se industrializando e se modernizando, pois, há na composição da cena artigos, como o café, o chapéu, o cigarro, o pneu, o carro, elementos que apontam novos padrões de comportamento, os quais promoviam um incentivo para hábitos de consumo novos que propulsionassem o desenvolvimento e o crescimento industrial na cidade.

Os produtos industriais não aparecem somente nas obras publicitárias de Pennacchi, mas também nas telas dos pintores do Palacete Santa Helena, em que constam as pinturas de gênero. Em tais obras, a sugestão de modernização da cidade ocorre não só pela presença destes elementos, mas também pela ausência de objetos que propõem a modernização de modo mais direto, como vimos em outras telas. Nestas obras, pode-se pensar a industrialização e a modernização que ainda está por vir, em cenas nas quais aparecem os arrabaldes da cidade, o que nos permite pensar na contraposição que compõem com o centro da cidade, bem como em outros pares antinômicos que as pinturas sobre o cotidiano sugerem: a zona rural propõe a contradição com relação à zona urbana; a não-industrialização como o contraponto do desenvolvimento e crescimento industrial, a modernização entremeada à tradição, as pessoas que estão à margem na cidade, que se situam na periferia e no campo, as quais não se inserem na sociedade moderna, de consumo, em oposição aos consumidores que pagam por serviços e adquirem mercadorias que criam novos comportamentos e hábitos de consumo.

Sendo assim, o pressuposto do qual partimos nesta investigação se reitera a cada capítulo, quando analisamos as obras dos pintores do Palacete Santa Helena e notamos que suas cenas do cotidiano abordam a modernização de São Paulo às avessas, por meio de telas que em grande parte sugerem a industrialização e desenvolvimento da cidade priorizando o cenário rural e as cercanias da cidade, o que ressalta, inclusive, as contradições do processo de modernização no Brasil. Ainda nestas telas, quando a cena parece ocorrer na área urbana de São Paulo, esta não se dá no centro da cidade, mas a sugestão de modernização consiste na presença de alguns elementos da cena que nos apontam para este acontecimento e para o papel fundamental dos trabalhadores de um modo geral na construção desta cidade.

No que diz respeito ao aspecto formal das obras dos pintores do Palacete Santa Helena a conjectura colocada também se afirma, pois os pintores analisados tinham como referência pictórica para as suas telas a linguagem visual que contém elementos encontrados em grande parte nas obras de pintores que estavam no contexto do modernismo paulistano, como Portinari, Tarsila, Di Cavalcanti, Brecheret, Anita e Segall, assim como nas obras de Paul Cézanne e Diego Rivera, advindos de outros contextos que não São Paulo.

O fato de serem imigrantes e/ou filhos de imigrantes e de precisarem conciliar outras profissões com a pintura, seja nas artes aplicadas ou não – pelo menos até se firmarem exclusivamente como pintores – são elementos que os aproximam. Além da raiz social, as suas produções pictóricas, no que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo, são elementos que também proporcionam, em certa medida, proximidade entre os pintores analisados. Com relação ao conteúdo, estes pintores levantaram temáticas sobre a modernização de São Paulo vinculada ao empenho do trabalhador e à colaboração com as suas atividades laborais para com a industrialização e o desenvolvimento da cidade. No que concerne à forma, com originalidade produziram obras tendo como referência as composições de vários pintores. Cada qual ao seu modo, com suas peculiaridades, fez menção tanto ao modernismo paulista, como ao pós-impressionismo francês e mesmo ao muralismo mexicano, conforme nos apontam as análises do conjunto de obras desta tese.

Podemos dizer que os pintores do Palacete Santa Helena eram “cronistas” de seu tempo, pois suas obras sugerem uma narrativa sobre os temas do cotidiano na São Paulo da década de 1930, em especial da segunda metade. A São Paulo proposta é a cidade daqueles que dependem única e exclusivamente do trabalho, assim como os pintores do Palacete Santa Helena e, portanto, para os quais a formação profissional e a prática são fundamentais para o aperfeiçoamento da técnica para que pudessem, como pintores habilidosos, produzir suas telas e executar os seus trabalhos, a pintura de parede e decoração, atividades que lhes garantiram a sobrevivência durante este período.

ANEXOS

IMAGENS DO CAPÍTULO 1

OS PINTORES DO PALACETE SANTA HELENA NA SÃO PAULO DA METADE DA DÉCADA DE 1930 A 1940

1. Prédio da rua XI de Agosto. Sede da Escola de Belas Artes de São Paulo
Acervo Faculdade de Belas-Artes.

Fonte: 100 ANOS DE PINACOTECA – A formação de um acervo. Curador
Marcelo Mattos Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005,
p. 23.

2. Vista lateral da Capela da Usina de Açúcar de Monte Alegre (Piracicaba-SP), decorada por Alfredo Volpi, Mário Zanini e Aldorigo Marchetti, em 1937-1938.
 Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel e EDUSP, 1991, p. 110.

3. Cúpula da Capela da Usina de Açúcar de Monte Alegre (Piracicaba-SP), decorada por Alfredo Volpi, Mário Zanini e Aldorigo Marchetti, em 1937-1938.
 Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel e EDUSP, 1991, p. 111.

4. Paulo Rossi Osir diante de parede revestida de azulejos produzidos pela Osirarte.

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 4.

5. Candido Portinari

Conchas e Hipocampos (detalhe), 1941-1945, Mural do MEC, painel de azulejos, 990 x 1510 cm, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

6. Candido Portinari

Composição com execução da Osirarte, São Paulo, 1941-1945

7. Alfredo Volpi

Briga de Galos, pintura sobre azulejo, 30 x 30 cm

8. Mário Zanini
Músicos, década de 1940, azulejo avulso, 15 x 15 cm

9. Hilde Weber
Mapa do Brasil, 1941, 60 x 60 cm, Coleção FAU-USP

10. Hilde Weber
 Detalhe de *Mapa do Brasil*. Coleção FAU-USP

11. Franz Kracjberg
 Sem título. (Pescadores). Coleção particular

12. Mário Zanini

Retrato de Hilde Weber, 1938, óleo sobre tela, c.i.d., 54,5 x 46,0 cm, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP

13. Candido Portinari
Retrato de Paulo Rossi Osir, 1935, óleo sobre tela, 53,5 x 45,5 cm

14. Raphael Galvez
Nu da Gorda, 1944, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Coleção Pinacoteca do Estado

15. Rebolo pintando ao natural em Campos do Jordão, início da década de 1940.

Fonte: GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 29.

16. Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei (ambos em pé), Francisco Rebolo Gonsales (deitado), Campos do Jordão, SP
Fonte: RAMOS, Flávia Rudge. *Pennacchi e seu templo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2007, p. 129.

O primeiro, que vai para o trabalho, leva o grande fardo
 fazendo a sua parte do trabalho, mas não
 tem a sua parte do trabalho, mas não
 tem a sua parte do trabalho, mas não

rispetto per il verso mentre B. aggrizza per gli prendendo un
pa' d'adesso, un po' a sinistra un po' della sua elata portava a molte
in scia un barile di polvere osservatore che a volte è il coraggio
di venire vicino a noi - il sparo con la rapina perché la cosa
che lo agguanti. Tem. 2. Janello, un'istituzione e dare un verdone e
di un'orda, un'orda montanica o una eresia. Rebollo
era indotto (nessi) sudito e riacquisto, si era stancato della sua morte,
era caduto e vicino il suo più vicino del continuo - abbiamo agguanti
tutti e tre in rifugiato, io ho fatto il più a lungo il suo e R. e un
sto a metà padre alle 17.00 e scattato un pioggia violenta e ci
siamo separati in una di un buon uomo, poi siamo corsi allo studio di
Boudier, appena giunti, un pioggia e, divenuto il rispetto e sono
naviganti fischiate per più di un'ora in un'oscurità di fuggire più
perché pensavo a una tua telefonata e ti ho fatto gli occhi soli
che avevano cominciato alla mia salute. E' d'ora, un'ora di più
e detto che seccano poco gli anni. Tuguro una telefonata della ragazza
e gli ho ancora a casa presto, B. mi ha fatto gli occhi e a poco una
bottiglia di vino e abbiamo bevuto insieme. - Arrivati alle 6.40 sono
andati subito in un'istituzione, di Boudier, aveva un'ora di più
di cortina, prendo polvere e sulla carta che li avvertiva o più
la Barriera, un'istituzione. (Vedere la mia storia di un'istituzione)
oggi giorno è tutto il mio lavoro e ti ho visto anche il primo
breve della 19 gennaio e sono giunti per un'istituzione e per un'istituzione
possibile, e che non olga della tua voce - di visto per un'istituzione
una tua onna dopo, quando te ne sei al campo di un'istituzione
una ecco una bella orazione e tutto quello che ho fatto
te sei, scappato via nel mio cuore - giurando di desidero e
una di un'istituzione - Parla che ti ho fatto un'istituzione
sarebbe per un'istituzione a questo non può essere d'uso - una
una di un'istituzione - una di un'istituzione - una di un'istituzione

Fonte: RAMOS, Flávia Rudge. *Pennacchi e seu templo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2007, p. 41.

18. Alfredo Volpi
Mogi das Cruzes, década de 1930, óleo sobre tela, c.i.d., 54,0 x 81,4 cm,
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP (SP)

19. Manuel Martins
Paisagem de Atibaia, 1937, óleo sobre tela, c.i.d., 40 x 50 cm

20. Mário Zanini
Mulheres numa rua de Mogi das Cruzes, 1938, Pintura, Doação Carlo Tamagni, 72

21. Humberto Rosa
São Luís do Paraitinga, c. 1939, óleo sobre tela, 38,5 x 53 cm, ass. c.i.e.

22. Mário Zanini
Igreja de São Vicente, c. 1940, óleo sobre tela, Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

23. Mário Zanini
Rua de Angra dos Reis, 1940, Pintura, Doação Carlo Tamagni, 73

24. Alfredo Volpi
Vista de Itanhaém - Marinha de Itanhaém, década de 1940, têmpera sobre tela, c.i.e., 45 x 76 cm, Coleção particular

25. Francisco Rebolo Gonsales
Campos do Jordão, óleo sobre cartão, 1942, 40 x 50 cm

IMAGENS DO CAPÍTULO 2

OS TRABALHADORES DA CIDADE DE SÃO PAULO NOS ANOS DE 1935 A 1940

1. Manuel Martins
Alto da Cantareira, 1937, óleo sobre tela, ass. c.s.d.

2. Aldo Bonadei
Vila Maria, 1938

Figura 1. Manuel Martins, *Praça da Sé*, 1940, óleo sobre madeira, 50 cm x 40 cm.

3. Manuel Martins

Praça da Sé, 1940, óleo sobre madeira, 50 x 40 cm

4. Tarsila do Amaral
Retrato de Mário de Andrade, 1922, ass. e dat. c.i.e.

5. Anita Malfatti
Mário de Andrade I, 1921/1922, Coleção Família Mário de Andrade

6. Anita Malfatti

Mário de Andrade II, 1923, ass. c.i.d., Coleção Mário de Andrade, IEB-USP

7. Lasar Segall
Retrato de Mário de Andrade, 1927

8. Candido Portinari
Retrato de Mário de Andrade, 1935, ass. c.i.e.

9. Francisco Reboló Gonsales
Auto-retrato, 1941, óleo sobre tela, c.i.d., 45 x 38 cm

10. Rebolo no campo do Clube Atlético Ypiranga, década de 1920.
Fonte: GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.).
Rebolo: 100 Anos. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 12.

11. Mário Zanini
Trecho de Linha, 1939, óleo sobre tela, 56 x 68 cm

12. Francisco Rebolo Gonsales
Casa com Terraço e Mulher (Vista do Santa Helena), 1935, óleo sobre tela, 77 x 65 cm

13. Alfredo Volpi
Esquina, Centro de São Paulo, década de 1930, óleo sobre tela colada sobre cartão, c.i.e., 39 x 49 cm

14. Francisco Rebolo Gonsales
Igreja da Consolação, década de 1930, xilogravura PA, 36,5 x 22,0 cm, ass.
c.i.d., Coleção particular

15. Fulvio Pennacchi
Paisagem Canindé, 1937, óleo sobre cartão, 29,7 x 41,0 cm

16. Francisco Rebolão Gonsales
Canindé, 1937, óleo sobre compensado de papelão, 40 x 29 cm, ass. c.i.d.,
Acervo MAM-São Paulo

17. Francisco Reboló Gonsales
Arredores de São Paulo, 1938, óleo sobre compensado de papelão, 32,0 x 41,5 cm, ass. c.i.e., Acervo MAM-São Paulo

18. Francisco Reboló Gonsales
Cambuci, 1940, óleo sobre papelão, 32 x 43 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

19. Mário Zanini
Canindé, c. 1940, óleo sobre tela, 32,8 x 43,6 cm, Coleção MAC-USP

20. Mário Zanini
Paisagem represa Santo Amaro anos 40

21. Victor Brecheret
Estudo para Monumento às Bandeiras, desenho, década de 1920

22. Victor Brecheret
Maquete do Monumento às Bandeiras, gesso, década de 1920, Prefeitura do Município de São Paulo, Brasil

23. Diego Rivera
Vendedora de flor com cesto, 20 x 26 cm

24. Diego Rivera
Vendedora de flor com criança, 1941, 18 x 24 cm

25. Fulvio Pennacchi
Colheita, óleo sobre tela, 1979, 50 x 70 cm

26. Fulvio Pennacchi
Colheita de Uva, óleo sobre eucatex, 1989, 30 x 40 cm

27. Fulvio Pennacchi
Cotidiano, guache, ass. dat. jul. 1942 sup. dir., 8,5 x 12 cm

28. Fulvio Pennacchi
Aldeia Toscana, 1941, óleo sobre cartão, c.i.e., 45 x 50 cm

29. Fulvio Pennacchi
Praça Toscana, óleo sobre eucatex, ass. dat. 1982 inf. dir. e no verso, 40 x 40 cm

30. Fulvio Pennacchi
Aldeia Toscana, óleo sobre eucatex, 1989, 40 x 60 cm

IMAGENS DO CAPÍTULO 3

AS MULHERES NA SÃO PAULO ENTRE OS ANOS DE 1935 A 1940

1. Tarsila do Amaral
Abaporu, óleo sobre tela, 1928, 85 x 73 cm, ass. c.i.e. 11-1-1928, aniversário de Oswald de Andrade

2. Tarsila do Amaral
Antropofagia, óleo sobre tela, 1929, 126 x 142 cm, ass. Tarsila 29

3. Tarsila do Amaral
A Negra, óleo sobre tela, 1923, 100 x 80 cm, ass. Tarsila, Coleção MAC-USP

4. A “Casa modernista”, São Paulo, Gregori Warchavchik, 1930.

5. Publicidade de 1939, na qual é destacada a rapidez nas comunicações, bem como a emoção de um telefonema. Acervo Fotográfico da Light.

Fonte: MUSEU DO TELEFONE - Fundação Telefonica. Disponível em: <http://www.museudotelefone.org.br/livro_fotos/download/cidade.pdf>. Acesso em 30/01/2009.

6. Em 1933 era possível ter acesso a diferentes serviços pelo telefone. Acervo Fotográfico da Light.

Fonte: MUSEU DO TELEFONE - Fundação Telefonica. Disponível em: <http://www.museudotelefone.org.br/livro_fotos/download/cidade.pdf>. Acesso em 30/01/2009.

7. Francisco Rebolo Gonsales

Nu, desenho a grafite, ass. dat. 1943 inf. dir., 31 x 22 cm

8. Francisco Rebolo Gonsales
Nu Feminino Sentado, carvão, ass. inf. esq., 44 x 34 cm

9. Aldo Bonadei
Nu, 1937, óleo sobre tela, coleção Bertha e Isaac Krasilchik

10. Michelangelo Buonarroti
Il David, 1504, mármore, Coleção Galeria da Academia de Belas Artes de
Florença, Itália

11. Emiliano Di Cavalcanti
Sem título (mulher com cesto de peixes), 1934, ass. m.i.d., aquarela e nanquim
sobre papel, 32,1 x 24,5 cm

IMAGENS DO CAPÍTULO 4

O LAZER EM SÃO PAULO NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1930

1. Candido Portinari
Mulata de vestido branco, 1935, óleo sobre tela, 76 x 60 cm, ass. e dat. c.i.e.,
Coleção particular

2. Francisco Rebollo Gonsales pintando um Auto-retrato, ateliê do Santa Helena, c. 1940.

Fonte: GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 128.

3. Francisco Reboló Gonsales
Auto-retrato, 1942, óleo sobre compensado de papelão, 24 x 19 cm, ass. c.i.d.,
Coleção particular

4. Francisco Rebolo Gonsales com companheiros do Clube Atlético Ypiranga, década de 1920.

Fonte: GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 224.

5. Francisco Rebolo Gonsales com o time do Ypiranga, 1929.
 Fonte: GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.).
Rebolo: 100 Anos. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.
 222.

6. Paul Cézanne
Os jogadores de cartas, 1892-95, óleo sobre tela, Courtauld Institute, Londres

Nº 261 Desenho de autoria de Candido Portinari, autenticado por Maria Vileta Portinari

7. Candido Portinari

Festa de São João, 1936, grafite sobre papel, 35 x 40 cm, ass. c.i.d.

8. Candido Portinari

Festa Junina, 1936, grafite sobre papelão, 34,2 x 34,2 cm, ass. m.i.d., Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, SP

9. Candido Portinari
Noite de São João, 1939, guache e grafite sobre cartão, 35,5 x 34,0 cm, ass. c.i.d., Coleção particular

10. Lavadeiras na Marginal do Tietê, em São Paulo, tendo ao fundo o centro da cidade, com as torres do Banespa e do Edifício Martinelli, na década de 1940. Crédito: Thomaz Farkas
 Fonte: SÃO PAULO 450 ANOS. *Os rios e seus afluentes - Rio Tietê*. <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/15_rio_tiete.asp>. Acesso em 12/03/2009.

11. Paul Cézanne
As banhistas, 1875-76, óleo sobre tela, 38,1 x 46,0 cm, Joan Whitney Payson Foundation, The Metropolitan Museum of Art, Nova York

12. Paul Cézanne
As grandes banhistas, 1906, óleo sobre tela, 208,5 x 249,0 cm, W. P. Wiltach Collection, Museum of Art, Filadélfia

13. Mapa de localização do rio Marne na França
 Fonte: RIO MARNE. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Marne>. Acesso em 19/03/2009.

14. Candido Portinari
Menina no Campo, 1940, óleo, guache e pincel seco sobre cartão, 43,5 x 36,5
cm (aproximadas), ass. e dat. c.i.e., Coleção particular

APÊNDICES

Breves Perfis dos Pintores do Palacete Santa Helena¹

Estes breves perfis dos pintores do Palacete Santa Helena abordam as origens sociais dos mesmos e profissões paralelas ao trabalho de artista plástico, bem como as participações em mostras e salões, as viagens artísticas realizadas por eles e os prêmios que receberam ao longo da carreira. A disposição das biografias foi organizada levando em conta a ordem de entrada dos pintores no Palacete Santa Helena para participar do ateliê coletivo.

¹ Para construir esta seção com os breves perfis dos pintores do Palacete Santa Helena, tomamos como base as informações contidas nas referências bibliográficas: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *8 Pintores do Grupo Santa Helena*. São Paulo: Álbum editado pelo Centro de Artes Novo Mundo por ocasião da inauguração da Uirapuru Galeria de Arte, março 1973; LEITE, José Roberto Teixeira. *500 Anos da Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa*, Raul Luis Mendes Silva e Log On Informática Ltda, 1999; PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1969; ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991.

Francisco Rebolo Gonsales

Rebolo.

Francisco Rebolo Gonsales

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 95.

Nasceu em 22 de agosto de 1903 em São Paulo. Trabalhou como entregador de chapéu quando fazia o primário. Começou a pintar quando tinha mais ou menos 10 anos, momento em que demonstrou interesse pela pintura decorativa. Deram-lhe o encargo de levar o almoço ao seu irmão que trabalhava como pintor de residências e numa tarde apareceu o Sr. Gino Catani, responsável e mestre dos pintores. Notando o seu interesse perguntou se não gostaria de pintar também. Rebolo gostou da idéia e foi trabalhar nas decorações da Igreja de Santa Ifigênia, permanecendo por cinco ou seis anos desenvolvendo este tipo de trabalho.

Em 1914, foi, então, aprendiz numa oficina de decoração, quando teve o primeiro contato com tintas e pincéis. Em 1915, trabalhou como decorador, na ornamentação de igrejas e residências e foi jogador de futebol de 1917 a 1934, sendo campeão do Centenário pelo E. C. Corinthians Paulista em 1922. Antes

de jogar pelo Corinthians, Rebolo começou sua carreira no futebol dois anos antes, jogando no time Associação Atlética São Bento.

Em 1926 abriu um escritório-ateliê na Rua São Bento. Estudou ornatos na Escola Profissional Masculina do Brás, fundada em 1911. Em 1933 transfere o seu ateliê de pintura para uma sala do Palacete Santa Helena. Rebolo instruiu-se no desenho com Mário Zanini e ainda no ano de 1933 passa a pintar do natural. Em 1934, parou de jogar futebol quando estava no Atlético Clube Ipiranga.

No final de 1935 expôs no 3º Salão Paulista de Belas Artes e participou juntamente com Pennacchi de uma exposição de miniquadros no Palácio das Arcadas, onde tiveram os trabalhos comprados pelo Professor Piccolo. Em 1936, recebe medalha de ouro no 4º Salão Paulista de Belas Artes e participa pela primeira vez no 42º Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no qual conquista medalha de bronze. Em 1937 participa pela segunda vez no 43º Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e obtém medalha de prata. Neste mesmo ano, expõe na I Exposição da Família Artística Paulista ao lado dos demais pintores do Palacete Santa Helena, entre outros, bem como no 5º Salão Paulista de Belas Artes.

Em 1938 expõe no 2º Salão de Maio, no Esplanada Hotel de São Paulo, assim como no 4º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos. Em 1939 realiza a primeira individual na Galeria Itá e participa da II Exposição da Família Artística Paulista, quando recebe elogios de Mário de Andrade e de Giuliana Giorgi em *O Estado de São Paulo*. Neste mesmo ano participa do 3º Salão de Maio, na Galeria Itá, do 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia e no 6º Salão Paulista de Belas Artes. Em 1940 participa da III Exposição da FAP, realizada no Rio de Janeiro, do 46º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA, obtendo medalha de bronze, e do 6º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia.

Em 1941 participa de concurso de desenho e guache organizado pelo Patrimônio Artístico de São Paulo e ganha o prêmio de desenho e guache. Neste mesmo ano, Sérgio Milliet faz alusão ao seu colorido. Ainda em 1941, é

novamente premiado no Salão Nacional de Belas Artes, no qual recebe a medalha de prata. Em 1944 realiza a primeira mostra individual na Livraria Brasiliense, em São Paulo, e expõe paisagens, sobretudo da São Paulo suburbana e rural, conforme Milliet, além de naturezas-mortas e figuras. Em 1946 faz exposição individual na Galeria Itapetininga. Em 1949 expõe no XIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, ganhando o 1º prêmio “Mário de Andrade”.

Em 1954 expõe no III Salão Nacional de Arte Moderna e ganha o 1º prêmio, o prêmio de viagem ao exterior, partindo em setembro de 1955 com a família para a Itália. Percorreu também a Espanha, Alemanha, França, Áustria e Holanda. Permaneceu por dois anos na Europa e fez um curso de restauração no Museu Vaticano durante alguns meses. Antes de viajar para a Europa, em 1955, ainda realiza uma exposição individual no MAM-SP. Em 1957 realiza exposição individual na Embaixada do Brasil em Roma, na qual expõe 30 obras. Neste mesmo ano retornou ao Brasil com mais habilidade na arte paisagística e fez, ainda, experimentações com a gravura, o que influenciou sua pintura, a qual retomou de modo mais sistemático e estruturado. De acordo com Rebolo, a viagem à Europa determinou uma fase nova em sua pintura, pois antes da viagem “era mais caligráfico”², depois passou a pintar com mais liberdade. Ainda em 1957 realizou exposição individual no MAM-SP.

Foi membro da Família Artística Paulista e do Sindicato dos Artistas Plásticos, co-fundador do Clube dos Artistas e Amigos da Arte e do MAM-SP e expositor dos Salões de Maio. Em 1960 expôs na *Petite Galerie* do Rio de Janeiro e participa do IX Salão Paulista de Arte Moderna, ganhando o prêmio de aquisição. Em 1972 ao completar 70 anos de idade, recebe homenagens da Câmara Municipal de São Paulo e do Museu de Arte Moderna. No ano de 1973, Rebolo realiza retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ainda neste ano realiza ilustrações para a Loteria Federal. Em 1974 ocorre uma retrospectiva comemorativa dos seus 40 anos de pintura.

Morreu em São Paulo, em 1980, quando tinha 77 anos.

² GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. op. cit., março 1973. Entrevista realizada em 28/02/1970.

Mário Zanini

Mário Zanini.

Mário Zanini

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 97.

Nascido em São Paulo em 1907. De 1920 a 1922 fez curso de pintura na Escola Profissional Masculina do Brás. Trabalhou como copiador de pinturas antigas em 1922, foi letrista da Cia. Antártica Paulista de 1922 a 1924, pintou a sua primeira paisagem em 1923. De 1924 a 1926 fez o curso noturno do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1927 trabalhou como decorador e conheceu Volpi que nesta época era também decorador. Em 1928 estudou por alguns meses com o artista alemão Georg Fischer Elpons.

Em 1933 passou a trabalhar com Rebolo que tinha escritório de decoração e atenderam encomendas até 1938. Desde 1934 participou de exposições coletivas e neste ano expõe no 1º Salão Paulista de Belas Artes. Em 1935 mudou-se para o Palacete Santa Helena para trabalhar com Rebolo e neste mesmo ano participa do 2º e 3º Salões Paulista de Belas Artes. Em 1936 alugou uma sala no Palacete e a dividiu com Manoel Martins e Clóvis Graciano e passa a fazer excursões pela capital, arredores e litoral para pintar. Em 1937 participa do I Salão da Família Artística Paulista, no Hotel Esplanada e, em 1938, do 4º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos.

Em 1939 expõe no II Salão da Família Artística Paulista, destacando-se pela paisagem e obtendo boa referência de Mário de Andrade. Em 1940 produziu padrões de azulejos para a Osirarte e a partir deste ano interessa-se pela monotipia³ e começa a pintar em Itanhaém uma série de marinhas. Ainda neste ano, participa da terceira e última exposição da Família Artística Paulista no Rio de Janeiro e expõe também na Divisão Moderna do 46º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA do Rio de Janeiro, no qual recebe o prêmio medalha de prata. Neste mesmo ano de 1940, participa do 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia.

Em 1944 realiza a primeira exposição individual na Livraria Brasiliense em São Paulo. Em 1948 expõe individualmente em Buenos Aires. No ano de 1950, viaja, de abril a outubro, pela Itália com Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. De 1951 a 1955 participa da exposição coletiva no Salão Baiano de Belas Artes. Ainda em 1955 participa da exposição coletiva no Salão Paulista de Arte Moderna e na exposição no Salão Paranaense de Belas Artes. Neste mesmo ano ganha o prêmio de viagem ao país, no Salão Paulista de Arte Moderna.

Em 1958, foi professor de gravura na Associação Paulista de Belas Artes e na Escola Carlos de Campos. Ainda neste ano, recebe o prêmio grande medalha de prata no Salão Paulista de Arte Moderna e prêmio de aquisição. De 1951 a 1959, participou de exposição coletiva na I, II e V Bienais de São Paulo.

Em 1960 recebe prêmio do governador do Estado. Em 1962 realizou a segunda exposição individual na Casa do Artista Plástico de São Paulo com 81 pinturas e recebeu o prêmio de aquisição, ainda no Salão Paulista de Arte Moderna. Em 1966 realizou a terceira exposição individual em Porto Alegre, na Galeria Pancetti.

Em 1968 lecionou na Faculdade de Belas Artes de São Paulo e em alguns certames artísticos atuou como jurado de comissão de organização, seleção e premiação. Era acima de tudo um paisagista e retratou São Paulo, também foi marinhista, compôs naturezas-mortas e figura. Em 1974 ocorreu a

³ Processo de impressão pelo qual se transfere, por compressão, a imagem pintada numa placa, geralmente de vidro, para o papel.

quarta exposição individual após três anos de seu falecimento, organizada pela Opus Galeria de Arte, com 39 obras pertencentes a colecionadores e amigos.

Morreu em 16 de agosto de 1971, São Paulo, com 64 anos, quando exercia a função de professor de gravura da Associação Paulista de Belas Artes.

Manuel Joaquim Martins

Manoel Martins.

Manuel Joaquim Martins

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 96.

Nasceu em São Paulo em 1911. Foi vendedor na praça, guarda-livros, trabalhou como ourives, em 1925, desenhista, escultor, xilografista, ilustrador e pintor. Em 1927 dedica-se à relojoaria e posteriormente passa a trabalhar no comércio.

Na década de 1930, paralela à atividade no comércio, iniciou estudos de escultura com o professor Vicente Larocca, em 1931, e por sugestão dele se matriculou no Liceu de Belas Artes, onde freqüentava as sessões de modelo vivo, era aluno do curso livre. Em 1931 começou a desenhar e esculpir e logo depois a pintar. A partir de 1932 realizava escultura, desenho e pintura. Em meados da década seguiu cursos que a SPBA oferecia. Em 1936 ligou-se aos pintores do Palacete Santa Helena e em 1937 juntou-se à Família Artística Paulista. Como xilógrafo e ilustrador fez vinhetas e ilustrações para obras literárias como *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo e *Bahia de Todos os Santos*,

de Jorge Amado, entre outros, além de livros de Jamil Almansur Haddad, alguns poemas e contos avulsos em jornais e revistas. Deu ênfase em seus quadros não à paisagem suburbana ou à natureza-morta, mas à fixação de aspectos urbanos.

Em 1939, freqüenta, com outros artistas, as reuniões do Grupo Cultural Musical, promovidas pelo médico Afonso Jagle, e instala seu ateliê na Rua Bittencourt Rodrigues. Em 1942, freqüenta as reuniões culturais promovidas por Osório César e participa, com alguns trabalhos, da publicação do álbum 35 *Litografias de Sete Artistas*.

A partir da década de 1930 participou de diversas exposições coletivas. Entre a década de 1930 e 1940 expôs em: 1937, no 1º Salão da Família Artística Paulista, no Esplanada Hotel de São Paulo, em 1938, no 1º Salão de Maio e no 4º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, no Automóvel Clube. Já em 1939 participa do 2º Salão da Família Artística Paulista, do 2º Salão de Maio e do 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos. Em 1940 expõe em Porto Alegre-RS no Salão de Belas Artes, no 46º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA, Rio de Janeiro, no qual obtém menção honrosa, e no 3º Salão da Família Artística Paulista.

Em 1946 participa de coletiva de pintores brasileiros em Santiago do Chile. Em 1948 realiza a primeira exposição individual, na Galeria Itapetininga. No ano de 1951 participa da I Bienal de São Paulo. De 1952 a 1963 participa do Salão Nacional de Arte Moderna. No ano de 1962, ganha o prêmio de aquisição no Salão Paulista de Arte Moderna. Em 1963 realizou a sua primeira e única exposição individual na Galeria Selearte, em São Paulo. No ano de 1964, ganha medalha de bronze no Salão Paulista de Arte Moderna e medalhas de bronze e prata no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1967 foi sua última participação em exposições na mostra *Família Artística Paulista Trinta Anos Depois*, no Auditório Itália.

Morreu em 1979, em São Paulo, com 68 anos.

Fulvio Pennacchi

Fulvio Pennacchi.

Fulvio Pennacchi

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 96.

Nasceu na Vila Collemandina, pequena cidade localizada na Garfagnana, província de Lucca, na região da Toscana, Itália, em 27 de dezembro de 1905, e chegou ao Brasil em 1929, portanto, com quase 24 anos, que completaria aqui. Veio formado, licenciou-se em arte, depois de dedicar-se ao desenho e pintura no Real Instituto de Belas Artes de Lucca, formando-se em 1927, e ter passado alguns meses na Academia de Florença, como parte desta formação. Entre seus mestres está o pintor e gravador italiano Pio Semeghini.

Quando chegou ao Brasil, como imigrante, teve dificuldade em encontrar trabalho como pintor, tentou trabalhar em qualquer lugar. Em 1932, ajudando pintores, foi que teve a oportunidade de encontrar aqui em São Paulo o escultor Galileo Emendabili, que havia estudado com ele na Academia de Lucca. Emendabili o convidou para compartilhar o seu ateliê e para colaborar com ele no concurso ao monumento a Ramos de Azevedo. Pennacchi fez, então, parte do desenho e Emendabili ficou tão entusiasmado com o trabalho de Pennacchi que procurou sempre manter contato com ele.

Desenvolveu trabalhos como pintor, desenhista, notabilizou-se pela pintura sacra e foi considerado pelo meio artístico paulistano como um futurista. Foi dono de açougue e enquanto exercia a função de açougueiro durante o dia, pintou, durante a noite, as fases da vida de Jesus e cenas da vida de São Francisco de Assis. Depois que teve contato com Emendabili, Pennacchi encontrou um lugar como professor no Dante Alighieri, em 1935. Fez, então, uma exposição e ficou conhecido como pintor. Neste mesmo ano participou do 2º Salão Paulista de Belas Artes com um quadro bastante grande, era uma composição figurativa, *A Fuga para o Egito*, quadro que foi adquirido pelo Conselho de Orientação Artística. Ainda em 1935, expôs no 3º Salão Paulista de Belas Artes, no qual recebe a grande medalha de prata e onde conhece Rebolo. Pennacchi, então, sabendo que Rebolo tinha ateliê no Palacete Santa Helena, pediu a ele se este podia ceder uma parte de seu ateliê. Assim, Rebolo, convidou Pennacchi para ser sócio e trabalharem juntos no ateliê alugado no Palacete, no centro da cidade. No final de 1935 participou juntamente com Rebolo de uma exposição de miniquadros no Palácio das Arcadas e os seus trabalhos foram comprados pelo Professor Piccolo.

Em 1936 foi decorador floral, artista mural, e iniciou uma série de murais decorativos em residências paulistas. Neste ano também ilustrou um livro de poemas de Jorge de Lima, *O Anjo*. Ainda em 1936 expôs no Salão Nacional de Belas Artes e no Salão Paulista de Belas Artes e conquistou duas medalhas de prata, em ambos os salões. Em 1936, como professor de desenho no Colégio Dante Alighieri, conheceu Filomena Matarazzo, a que seria então sua futura esposa e que neste momento era aluna do colégio.

No ano de 1937 participa da I Exposição da Família Artística Paulista e do 5º Salão Paulista de Belas Artes. Em 1937 e 1938 produz outros murais, respectivamente, na capela da fazenda de Agostinho do Prado (que foi idealizada e projetada por Pennacchi, que executou também para a mesma uma Via Sacra em terracota, além dos altares e vitrais) e no salão de entrada de *A Gazeta*, uma síntese visual da evolução da imprensa. Até 1939 todos os murais foram realizados a óleo e a partir deste mesmo ano ele empregou exclusivamente a técnica do afresco. Neste mesmo ano participa da II Exposição da Família Artística Paulista e do 3º Salão de Maio, no Hotel Esplanada.

Em 1940 participa da última exposição da FAP, no Rio de Janeiro, e, neste mesmo ano, ganha medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1941, executou os afrescos da igreja Nossa Senhora da Paz, considerados monumentais por Osório César, crítico da época. Em 1943 aparece pela primeira vez a temática folclórica em seu afresco pintado no Hotel Toriba, em São Paulo. Em 1944 realiza a primeira exposição individual na Galeria Itá, na qual expõe as cenas religiosas e algumas telas que mostram cenas brasileiras, paisagens do interior, vistas urbanas com personagens e paisagens rurais. Em 1945 realiza exposição individual em Buenos Aires, Argentina, na Galeria Muller, na qual mostra as paisagens apresentadas no ano anterior.

Em 1951 realizou um grande mural afresco tendo como base a festa de São João, com alguma ajuda de Mário Zanini e Paulo Rossi Osir. Neste mesmo ano, participa da I Bienal de São Paulo com apenas um trabalho dos três enviados para avaliação. Em 1952, ganha medalha de ouro no Salão Paulista de Arte Moderna. No ano de 1953, passa a dedicar-se à cerâmica.

Em 1960 realizou uma série de cartões de Natal a convite da Galeria Atrium, a partir da qual começou a fazer miniaturas de quadros que, por um lado, o recolocou no circuito das artes e, por outro lado, prejudicou-o por completo já que estas obras lhe minimizaram o estilo. Foi ainda cartazista na Cia. Pirelli e projetista de escultura tumular. Decorou ainda o hall do edifício de A Gazeta e a capela do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina de São Paulo.

Em 1969 mandou trabalhos para o I Salão de Arte Contemporânea, mas o júri os cortou. Em 1973 realizou-se a retrospectiva no MASP, no qual Pennacchi ressurgiu como um dos valores da arte paulista e brasileira modernas.

Morreu em São Paulo, 1992, com 87 anos.

Aldo Cláudio Felipe Bonadei

Aldo Bonadei.

Aldo Cláudio Felipe Bonadei

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 96.

Nascido em São Paulo em 17 de junho de 1906. Em 1915 pintou sua primeira natureza-morta, *Goiabas*. De 1915 a 1923 realizou, de modo autodidático, uma série de outras pinturas. Especializou-se como bordador e costureiro na oficina da família em 1920. De 1923 a 1928 foi aluno de Pedro Alexandrino, além de ter estudado também com o italiano Antonio Rocco e aprendido algo com Amadeo Scavone. Em 1925 teve aulas de desenho por alguns meses no Liceu de Artes Ofícios de São Paulo. Entre 1928 e 1933 participa das Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro. Em 1928 conquista menção honrosa de primeiro grau no Salão Oficial, Rio de Janeiro, na 35ª Exposição Geral de Belas Artes da ENBA, com o óleo *Cúmplices*, de conotação acentuadamente realista. Em 1929 realiza a primeira exposição individual em sala alugada, na Rua São Bento, 13, no centro de São Paulo, a qual passaria despercebida e participa da 36ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA.

Em 1930, recebe medalha de bronze e aquisição no Salão Oficial, no Rio de Janeiro, na 37ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA. Tendo

necessidade de se aprimorar nos estudos que iniciara no Brasil embarcou para a Itália em 1930 retornando em 1932. Neste tempo estudou na Academia de Belas Artes de Florença e teve aula com Felice Carena e Ennio Pozzi. Em 1932 realiza a segunda individual em Campinas, na qual obteve discreto sucesso. Em 1933 participa da 40ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA, Rio de Janeiro. De 1934 em diante envia pinturas para o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Paulista de Belas Artes e, em 1934, ganha o prêmio da Prefeitura de São Paulo no Salão Paulista de Belas Artes.

Em 1935, participou do 41º Salão Nacional de Belas Artes, na ENBA, Rio de Janeiro, do 2º e 3º Salão Paulista de Belas Artes, recebendo neste último a menção honrosa. Neste mesmo ano juntou-se aos artistas que freqüentavam o ateliê de Reboló no Palacete Santa Helena e em 1937 foi integrante da Família Artística Paulista. Em 1935 recebe o prêmio Prefeitura no Salão Oficial, em São Paulo. Em 1936 participa do 4º Salão Paulista de Belas Artes e da Exposição de Pequenos Quadros, no Palácio das Arcadas, em São Paulo. Em 1937 participa com destaque na I Exposição da Família Artística Paulista em São Paulo. Neste mesmo ano recebe menção honrosa no Salão Paulista de Belas Artes e participa ainda do 43º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA, Rio de Janeiro. Em 1938 expõe no 4º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos e em 1939, no 2º Salão da Família Artística Paulista, e no 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia.

No final da década de 1930 inicia uma série de desenhos e de pinturas que intitulou *Impressões Musicais*, e que traduz suas preocupações quanto à correspondência entre as artes do espaço e as do tempo, entre a cor e o som (dez anos antes no Rio de Janeiro, Guignard fizera também pinturas sob a influência da música). Em 1938 recebe menção honrosa no Salão Oficial, em São Paulo. De 1938 a 1949 mantém presença constante nas exposições anuais do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Em 1939 participa com destaque na II Exposição da Família Artística Paulista em São Paulo. Ainda em 1939 participa das reuniões do Grupo de Cultura Musical, criado neste ano por Adolfo Jagle e que se mantém entre 1942 e 1944 na casa do psicanalista e crítico Osório César. Em 1940 faz uma série de quadros abstratos, baseados em impressões musicais, o que era novidade na época.

Ainda em 1940 participa com destaque na última Exposição da Família Artística Paulista, no Rio de Janeiro, mesmo ano em que recebe medalha de prata no 46º Salão Nacional de Belas Artes, na vigência da Divisão Moderna. No início da década de 1940 realizou algumas esculturas, mas logo recuaria nas tentativas com o tridimensional. Foi figurinista e realizou croquis para vestuário em 1944, desenvolveu atividade na arte decorativa, pintura sobre porcelana, criando padrões para a Cerâmica Alabarda entre os anos de 1944 e 1951. Em 1945 expõe individualmente seus óleos no Rio de Janeiro. Em 1948 visita a Bahia e realiza uma exposição individual na Biblioteca Pública de Salvador. Em 1949 foi professor de pintura na Escola Livre de Artes Plásticas de São Paulo, recém-criada por Flávio Mota e a partir deste ano passou a ter alguns alunos particulares.

A partir de 1950 realizou bom número de exposições individuais, quando pouco a pouco se viu reconhecido como um dos mais importantes pintores de São Paulo e do Brasil. Em 1950 foi figurinista da Cia. Nídia Lícia – Sérgio Cardoso e para os filmes *Fronteiras do Inferno* e *Garganta do Diabo*, de Walter Hugo Khoury e também ganhou medalha de ouro no Salão Paulista de Arte Moderna. Ainda neste ano, recebeu medalha de ouro no Salão Oficial, no Rio de Janeiro.

Em 1951 expõe no Salão Paulista de Arte Moderna e conquista a medalha de ouro novamente. Ainda neste ano expõe na Bienal de São Paulo e no Salão Oficial da Bahia, onde recebe o prêmio aquisição. Em 1952 expõe na Bienal de Veneza e no Salão de Maio de Paris. Em 1953 expõe na Bienal de São Paulo e no Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, onde recebe o 2º prêmio. Em 1954 participa da exposição no Salão Paulista de Arte Moderna e no Salão Nacional de Arte Moderna. Neste ano ganha o prêmio do Governo do Estado no Salão Paulista de Arte Moderna e o prêmio de viagem ao país no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1955 expõe na Bienal de São Paulo e realiza uma retrospectiva no MAM-SP, abrangendo obras realizadas entre 1926 e 1955. Em 1959 participa da exposição no Salão Paulista de Arte Moderna e ganha o prêmio de aquisição neste salão.

A partir de 1960 desenvolveu apenas trabalhos como pintor. Em 1961 expõe na Bienal de São Paulo. Em 1962 expõe no Salão Paulista de Arte

Moderna e ganha o 1º prêmio de viagem ao exterior e passa três meses, a partir deste ano, em Portugal, detendo-se em Lisboa, Óbidos, Pena e Badajós, e ali realiza uma série de 21 pinturas, objeto da mostra do ano seguinte. Em 1963 expõe na Bienal de São Paulo, realiza uma retrospectiva na FAAP, em São Paulo, mostra organizada por Helou Motta para expor as obras da fase Portugal e ainda expõe individualmente seus óleos no Rio de Janeiro.

Em 1969 voltou para a Europa pela última vez, quando passou dois anos na Itália, demorando-se em Gênova, Turim e Veneza, onde pintou diversos quadros. Em 1971 lançou um álbum de xilogravuras e poemas lançado na Galeria Cosme Velho, em São Paulo. Fez diversas mostras enviadas a países como Japão, Chile e Cuba. Em 1976 é realizada uma exposição póstuma de seus óleos no Rio de Janeiro e em 1978 uma retrospectiva póstuma no MAM-SP, reunindo, sob o nome de *Homenagem a Bonadei*, 81 obras de todos os períodos.

Morreu em 1974, em São Paulo, com 68 anos.

Clóvis Graciano

Clóvis Graciano.

Clóvis Graciano

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 97.

Nasceu em Araras, interior de São Paulo, em 1907, e passou sua infância em Leme, interior do Estado também, onde foi ferreiro. Com apenas doze anos de idade, começa a trabalhar numa oficina de ferreiro. Em 1926 interessou-se pela música e pelo desenho. Aos vinte anos, em 1927, emprega-se na Estrada de Ferro Sorocabana com a tarefa de pintar postes, porteiros e tabuletas. Para o desempenho desta atividade, mora num vagão de carga, do qual vê desfilar a paisagem rural de São Paulo.

Transferiu-se para São Paulo e, em 1930, presta concurso para fiscal de consumo e é aprovado, mas, engajando-se na Revolução de 1932, é feito prisioneiro, só assumindo o cargo em 1934. Residindo na capital paulista, começa a praticar a pintura, de maneira autodidata. Dividiu desde então o seu tempo entre o trabalho de burocrata e a pintura em 1934. Foi desenhista e do desenho passa à aquarela e daí ao óleo, o que ocorreu entre 1934 e 1935. Compôs paisagens bíblicas, foi cenografista, figurinista para teatro e balé, e ilustrador de livros.

Em 1932, em São Paulo, participa da Revolução Constitucionalista e entre 1934 e 1944 trabalha como fiscal do consumo, dividindo seu tempo entre esse emprego e a pintura. Em 1934, interessado pela pintura, acompanhou as sessões de modelo vivo na SPBA. Frequentou de 1935 a 1937 o ateliê do pintor Waldemar da Costa, por recomendação de Cândido Portinari, período em que teve proximidade com este pintor e que influenciou muito a sua obra. Entre 1936 e 1938 frequentou o curso livre de desenho da Escola Paulista de Belas Artes. Em 1937 instalou-se no Palacete Santa Helena junto com Rebol, Zanini e Bonadei, entre outros.

Em 1937 realizou a primeira exposição no Pará com outros pintores do Palacete Santa Helena. Participou das exposições da Família Artística Paulista. Em 1939 foi presidente da Família Artística Paulista, participou do 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia, do 2º Salão da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre-RS, do 3º Salão de Maio, além de ter realizado exposição individual na Galeria Itá.

No ano de 1940 expôs no III Salão da Família Artística Paulista, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Em 1940 e 1941 expôs na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes do MNBA, no Rio de Janeiro. No ano de

1940 ganhou menção honrosa em pintura no 46º Salão Nacional de Belas Artes e em 1941 ganhou medalha de prata em desenho e medalha de ouro em pintura no 47º Salão Nacional de Belas Artes. Em 1941 realizou exposição individual no Centro Paranaense, em São Paulo, com desenhos a nanquim, guaches e monotípias. Em 1942, recebe o 1º prêmio no concurso de desenho promovido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em São Paulo. Em 1943 expôs as primeiras pinturas a óleo. Em 1947, conquista o 1º prêmio no concurso de cenários e vestimentas para o teatro, promovido pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo.

Em 1948 expõe na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual ganha o prêmio de viagem ao exterior. Dedicou-se muito tempo à cenografia e costumes para teatro e balé, trabalhando para o Grupo de Teatro Experimental, Grupo Universitário de Teatro e Teatro Brasileiro de Comédias e ilustrações de trabalhos de Jorge Amado, Paulo Bonfim, entre outros. Em 1949 embarca por uma permanência de dois anos na França, Itália, Bélgica e outros países.

A partir de 1950, dedica-se, também, à pintura mural, executando em São Paulo e outras cidades cerca de 120 painéis. Em 1971 foi nomeado diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo sido também adido cultural em Paris. Neste ano ainda faz ilustrações para a Loteria Federal.

Morreu em São Paulo, em 1988, com 81 anos.

Alfredo Volpi

Alfredo Volpi.

Alfredo Volpi

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 95.

Nascido em Lucca, na Itália, em 14 de abril de 1896, chega ao Brasil com seus pais em 1897. Foi entalhador, carpinteiro, marceneiro, encadernador, decorador, pintor de interiores e ornamentações em salas de visitas e de jantar de casas de pessoas de posses. Iniciou na carreira não pintando quadros, mas fazendo provas de cores, empastando uma com a outra, pois tinha a preocupação dos tons.

Em 1914 pintou sua primeira obra, uma paisagem. A partir de 1925 foi travando conhecimento com artistas como Rebolo, Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori. Desde 1922 participou de exposições coletivas. Em 1925 participa da 2ª Exposição Geral de Belas Artes, no Palácio das Indústrias, em São Paulo. Em 1928 participou de exposição coletiva no Salão de Belas Artes Muse-Italiche, no Palácio das Indústrias, no qual ganhou a medalha de ouro.

Em meados de 1930 freqüentaria o ateliê no Edifício Santa Helena. Em 1933 participou no Rio de Janeiro da 40ª Exposição Geral de Belas Artes, na ENBA, na qual recebeu a medalha de bronze. Em 1934 começou a participar do Salão Paulista de Belas Artes, na Rua 11 de Agosto, o primeiro que então se realizava. Em 1935 e 1936 participa do 3º e 4º Salão Paulista de Belas Artes, respectivamente, e conquista a medalha de bronze no ano de 1935. Ainda em 1936 participa da Exposição de Pequenos Quadros, no Palácio das Arcadas.

Em 1937 expõe no 1º Salão da Família Artística Paulista, no Esplanada Hotel de São Paulo, e em 1938 no 2º Salão de Maio, também realizado no Esplanada Hotel, bem como no 4º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos. Em 1939 visitou pela primeira vez Itanhaém e deu início a uma série de marinhas. Neste ano expõe no 2º Salão da Família Artística Paulista, no 3º Salão de Maio, na Galeria Itá, e no 5º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, na Galeria Prestes Maia.

Em 1940 participa do 3º Salão da Família Artística Paulista, no Palace Hotel, bem como no 46º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA, ambos no Rio de Janeiro, e no 2º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

A década de 1940 marcou o início da sua presença no Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, em São Paulo, em 1941. Em 1944, de 15 a 30 de abril, fez a primeira exposição individual numa sala alugada na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo. Foi a Belo Horizonte a convite do governo de Minas Gerais, visitando as cidades históricas.

Em abril de 1950 foi à Europa com os pintores Paulo Rossi Osir e Mário Zanini e permaneceram seis meses na Itália e dez dias em Paris. Foi seduzido pela arte de Giotto, influenciado pelos afrescos franciscanos da Igreja Superior de São Francisco, em Assis, na Itália, executados nos fins do século XIII. Enquanto esteve na Itália quase nada pintou. A partir de 1951 é que viveu apenas da pintura. Em 1953 participa da II Bienal de São Paulo e neste mesmo ano os artistas geométricos paulistas apontam-no como um precursor e o crítico Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro, proclama-o um dos maiores pintores brasileiros contemporâneos. Ainda neste ano ele conquista o prêmio de melhor

pintor nacional e também o primeiro prêmio – “ex-aequo”, com Di Cavalcanti – de pintura. Em 1955 recebe o prêmio governador do Estado, no VI Salão Paulista de Arte Moderna.

Nos anos de 1956 e 1957 participa das exposições nacionais de arte concreta, em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não admite que o classifiquem como concretista, já que dizia que estava em busca da cor e não da forma. Em 1957 foi realizada a primeira retrospectiva de sua obra no MAM-RJ. Em 1958, obtém o prêmio Guggenheim e recebe mil dólares.

Em 1961 expõe 95 telas na sala especial na VI Bienal de São Paulo. Em 1962, recebe o prêmio da crítica de arte do Rio de Janeiro, como o melhor pintor brasileiro. Em 1970, obtém o prêmio aquisição no segundo panorama da pintura atual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1972, realiza retrospectiva de sua obra no MAM-RJ. Em 1975 e 1986 ocorrem as retrospectivas de sua obra no MAM-SP. Em 1993 é realizada a mostra póstuma na Pinacoteca do Estado de São Paulo e em 1998 na Bienal de São Paulo.

Morreu em 1988, São Paulo, com 92 anos.

Humberto Rosa

Humberto Rosa.

Humberto Rosa

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 97.

Nascido em Santa Cruz das Posses, interior de São Paulo, em 1908. Começou a vida no armazém do pai em Santa Cruz das Posses, foi pintor de paredes e fez sua estréia como tal ao decorar o teto da sacristia da Igreja da Sagrada Família de sua cidade natal.

De 1927 a 1932 foi aluno regular da Escola de Belas Artes de São Paulo, formando-se em 1932. Foi professor de desenho geométrico nos Colégios Bandeirantes, Sion e Dante Alighieri até 1940.

Participa de várias exposições coletivas entre 1936 e 1940. Em 1936 participa em São Paulo das exposições de pequenos quadros, organizada pela Sociedade Paulista de Belas Artes, no Palácio das Arcadas, bem como do 4º Salão Paulista de Belas Artes. Em 1937 participa do 5º Salão Paulista de Belas Artes e do I Salão da Família Artística Paulista, no Esplanada Hotel de São Paulo. Em 1939 participa do II Salão da Família Artística Paulista e em 1940 participa do 3º Salão da Família Artística Paulista, do 7º Salão Paulista de Belas Artes e do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Morreu em São Paulo, em 1948, com 40 anos.

Alfredo Rullo Rizzotti

Alfredo Rullo Rizzotti.

Alfredo Rullo Rizzotti

Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 97.

Nasceu em Serrana, interior de São Paulo, em 15 de agosto de 1909. Trabalhou como torneiro mecânico, fresador, mecânico de automóveis e decorador antes de trabalhar como pintor.

Em 1924 viaja para a Itália, onde permanece até 1935 e onde estuda decoração, o que lhe abriu caminho para a pintura. Foi na Itália, segundo o pintor, que se deu o início de sua carreira artística quando tinha 19 para 20 anos. Lá participou de um pequeno curso de decoração com diversos mestres, foi então quando começou a pintar, quando começou a fazer pintura de cavalete. Coursou Escola Profissional Novaresa e a Academia Albertina de Turim como aluno livre. Participou de mostras coletivas em Novara e Turim.

Em 1937, conheceu Rebollo e ia desenhar no ateliê dele, estudar o nu. Juntou-se neste mesmo ano aos pintores do Palacete Santa Helena e participou da Família Artística Paulista em 1939 e 1940, expondo na última mostra. Em 1945 realiza individual na Galeria Brasiliense, em São Paulo.

Por volta de 1946 foi obrigado a parar de pintar por conta de uma alergia às tintas, por isso pinta muito pouco. Retornou em 1962 e passou a usar material plástico, à base de resinas. Em 1963, ganha medalha de bronze no XII Salão Paulista de Arte Moderna.

Deixou obra pouco numerosa, que conta com paisagens, naturezas-mortas e figuras.

Morreu em 1972, em São Paulo, com 63 anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJZENBERG, Elza. O Grupo Santa Helena In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *A modernidade no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. "Roupa branca". In: *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1938.
- ARANHA, Gervácio Batista. "Seduções do Moderno na Parahyba do Norte: Trem de Ferro, Luz Elétrica e Outras Conquistas Materiais e Simbólicas (1880-1925)". In: Ó, Alarcon Agra do, et alli. *A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural*. 3. ed. João Pessoa: Idéia, 2005
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.
- BATISTA, Marta Rossetti e BRITO, Ronaldo. *Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Tradução de Tereza Cruz. Lisboa: Vega Passagens, 1993.
- BERTONHA, João Fábio. *O Fascismo e os Imigrantes Italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BOLLE, Willi. A cidade sem nenhum caráter: leitura da Paulicéia desvairada de Mário de Andrade. *Espaço & Debates – Imagens e representação da cidade*, Revista de Estudos Regionais e Urbanos - NERU, 27: 14-27, São Paulo, Ano IX, 1989.
- BORELLI, Sílvia. Reflexões sobre cultura e comunicação de massa no Brasil. *Mercado Global*. Rio de Janeiro: Globo, n.º 111, set. 2002.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.

BRUNELLI, Silvana. *Diálogo entre as Artes Plásticas e a Publicidade no Brasil*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, 2007, v. I e II.

CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial, 2006.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. São Paulo: CEBRAP, 1984.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. Ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CYTRYNOWICZ, Roney. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2002, v. 22, nº 44, pp. 393-423.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, s.d.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ELIAS, Norbert *Mozart. Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FANINI, Michele Asmar. “Pano pra manga”: a conversão da Academia Brasileira de Letras em uma “arena de moda”. *Revista dObra[s]*, v. 3, p. 68-75, 2009.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. revista. São Paulo: Global, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Um estadista da República*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955, vol. III.

GERODETTI, João Emílio e CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *A modernidade no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP: FAPESP, 1990.

_____. Movimento moderno nas artes plásticas - segunda metade dos anos 30. In: *Os Salões: da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976. [72 p.], il. p.b. color.

_____. *8 Pintores do Grupo Santa Helena*. São Paulo: Álbum editado pelo Centro de Artes Novo Mundo por ocasião da inauguração da Uirapuru Galeria de Arte, março 1973.

GONSALES, Rebollo. O Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. In: *Nosso Século – 1930/1945 – A Era de Vargas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

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

LE MOS, Carlos A. C. Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1984, (2): 167-174.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo:

Hucitec/EDUSP, 1995.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MAGALHÃES, Fábio (curador). *Di Cavalcanti: cronista de seu tempo 1921-1964*. São Paulo: CCB e MAC-USP, s.d.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *O cativo da terra*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

MARX, Karl e ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Escriba, s.d.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1996.

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens: manifestos e pinturas no começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MILLIET, Sérgio. *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944.

MILLIET, Maria Alice et alii. *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação José e Paulina Nemirovsky e Pinacoteca do Estado, 2005.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli, arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MOTTA, Flávio L. Textos Informes. A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, 1971, (1): 137-175.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

NOVELLI, Giseli. *Ensino Profissionalizante na cidade de São Paulo: um estudo sobre o currículo da "Escola Profissional Feminina" nas décadas de 1910, 1920 e 1930*. In: ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2004, Caxambu, Anais 27ª Reunião Anual ANPED, 2004.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

PENJON, Jacqueline e PASTA JR., José Antonio. *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, 2003, n. 38, p. 101-131.

PONTES, Heloísa. “Modas e modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*”. *Cadernos Pagu – Dossiê: O gênero da moda e outros gêneros* (22), jan-jul, 2004.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1945.

RAMOS, Flávia Rudge. *Pennacchi e seu templo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, São Paulo, 2007.

REZENDE, André Novaes de. *Da Lapa para a capa: estudo intersemiótico das capas de discos de samba vinculadas à imagem do malandro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 2.ed. São Paulo: Vozes, 1979.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Tarsila anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997.

SCATIMBURGO, João de. *Os paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº29, out., 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP, São Paulo, 2004.

SIMMEL, Georg. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SIMONSEN, Roberto. *Evolução industrial do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

SINGER, Paul. *A formação da classe operária*. São Paulo: Atual; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.

STRAUSS, Claude-Levi. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2000.

TRENTO, Angelo. *Fascismo Italiano*. São Paulo: Ática, 1986.

WILLIAMS, Raymond. A Fração Bloomsbury. *Plural*, Revista de Pós-Graduação em Sociologia da USP. Tradução Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros, São Paulo: USP, n. 6, 1999.

_____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991.

Jornais

ANDRADE, Mário de. Esta artística família. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jul. 1939, p. 4.

ARTES e artistas. Exposição de artes plásticas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov. 1937, p. 3.

GUERREIRO, Walter Queiroz. A história da cidade de São Paulo através da obra personalizada do grupo de artistas do Santa Helena. In: *Jornal A Notícia*. Joinville, 21 de março de 2001.

MARTINS, José de Souza. “A Natividade”, de Fulvio Pennacchi. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 2005, C5.

MILLIET, Sergio. Rebolo. *O Estado de São Paulo*. Suplemento em Rotogravura, São Paulo, n. 188, agosto de 1941.

_____. Mário Zanini. *O Estado de São Paulo*. Suplemento em Rotogravura, São Paulo, n. 193, novembro de 1941.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1977.

Catálogos

EDIÇÃO COMEMORATIVA dos quarenta anos de pintura de Fulvio Pennacchi, São Paulo: MASP, 1973.

GONÇALVES, Antonio e GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (coord.). *Rebolo: 100 Anos*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Os “reclames” de Fulvio Pennacchi*. São Paulo: IMS, 2005.

PENNACCHI – 100 anos. Curador Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

Pesquisa iconográfica em catálogos

ACERVO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Collection Museum of Fine Arts. Coordenação Heloisa Aleixo Lustosa; textos Amâncio Miguel dos Santos...[et al.]; tradução Isa Mara Lando, Owen Beith, Stanley Heilbrun. São Paulo: Banco Santos, 2002.

A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1994.

CATÁLOGO GERAL DO ACERVO. Supervisão geral Maria Cecília França Lourenço. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura /minC/ IMESP/ DEMA/ Pinacoteca do Estado, 1988.

CATÁLOGO DO VI SALÃO DO SINDICATO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS (Sociedade Paulista de Belas Artes). São Paulo, 1940.

CATÁLOGO DO VII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES e exposição retrospectiva – Obras de Mestres da Pintura Brasileira e seus discípulos. São Paulo, 1940.

CATÁLOGO DO I SALÃO FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA. São Paulo, maio de 1937.

CATÁLOGO DO IV SALÃO PAULISTA DE BELLAS ARTES. São Paulo, dezembro 1936 – janeiro 1937.

CATÁLOGO DO II SALÃO PAULISTA DE BELLAS ARTES. São Paulo, 25 de janeiro de 1935.

FRANÇA, José Augusto. *História da Arte Ocidental 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 2004.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Catálogo Geral de Obras 1963-1991. São Paulo: MAC-USP, 1992.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Mário Zanini (1907-1971)*. São Paulo: MAC-USP, 1976.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Editor Alcidio Mafra de Souza. São Paulo: Banco Safra, 1985.

O MUSEU NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 2007.

O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro - São Paulo: Banco Safra, 1999.

O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1998.

O MUSEU LASAR SEGALL. São Paulo: Banco Safra, 1991.

O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1982.

PERFIL DA COLEÇÃO ITAÚ. Curadoria e texto de Stella Teixeira de Barros; prefácio de Olavo Egydio Setubal. São Paulo: Itaú Cultural, 1988.

Enciclopédia Interativa (CD-ROM)

LEITE, José Roberto Teixeira. *500 Anos da Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa*, Raul Luis Mendes Silva e Log On Informática Ltda., 1999.

Dicionários

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, 1969.

Documentos de sítios da internet

ACCADEMIA Albertina delle Belle Arti di Torino. Disponível em: <<http://www.accademialbertina.torino.it/accad.htm>>. Acesso em 20/08/2008.

AGUIAR, Maria Carolina. Polêmica nos 500 anos de David de Michelangelo. *Ciência e Cultura*, São Paulo, volume 56, número 1, janeiro-março de 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252004000100043&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17/01/2009.

BERTONHA, João Fábio. O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943. In: *Revista Brasileira de Política Internacional*. Brasília, volume 40, número 2, julho-dezembro, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003473291997000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/08/2008.

BIBLIOTECA VIRTUAL do Estudante de Língua Portuguesa – BibVirt – Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Disponível em: <

http://www.bibvirt.futuro.usp.br/index.php/textos/didaticos_e_tematicos/percussoes_do_brasil/cuica>. Acesso em 19/02/2009.

CAMPINHO, Fábio. Sindicalismo de Estado: Controle e Repressão na Era Vargas (1930-1935). *Revista Eletrônica do CEJUR (Centro de Estudos Jurídicos da UFPR)*. Curitiba: UFPR, volume 1, número 1, agosto-dezembro, 2006. Disponível em: <<http://www.cejur.ufpr.br/revista/artigos/001-2sem-2006/artigo-06.pdf>>. Acesso em 30/08/2008.

CARDOSO, Maria das Graças et alii. *Plantas Aromáticas e Condimentares*. Lavras: Universidade Federal de Lavras, Minas Gerais, p. 33. Disponível em: <http://www.editora.ufla.br/BolTecnico/pdf/bol_62.pdf>. Acesso em 30/08/2008.

COPAG. *História do Baralho*. Disponível em: <<http://www.copag.com.br/portalcopag/jsp/institucional/historia/index.jsp>>. Acesso em 05/03/2009.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1906&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=3>. Acesso em 18/09/2008.

FERRON, Janete Terezinha. “Cidade de Deus”: do malandro ao marginal. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/JANETE_FERRON.pdf>. Acesso em 02/03/2009.

GIL, Gilberto. *A importância dos baús abertos da nossa memória afetiva*. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/culturagilmuseu.htm>>. Acesso em 23/03/2009.

MAC VIRTUAL. *Hilde Weber (1913-1994): obras da artista no MAC*. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoox/modulo2/modernidade/eixo/osirarte/weber.htm>>. Acesso em 18/09/2008.

MINISTÉRIO DA CULTURA DO BRASIL. *Da cabaça, o Brasil: natureza, cultura, diversidade*. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, 2005. Disponível: <http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/culturas_populares/index.php?p=9074&more=1&c=1&tb=1&pb=1>. Acesso em 23/03/2009.

MUSEU DA BICICLETA DE JOINVILLE. Disponível em: <http://www.museudabicicleta.com.br/museu_hist.html>. Acesso em 23/03/2009.

MUSEU DO FERRO e da região de Moncorvo. Disponível em: <<http://www.museudoferroedaregiaodemoncorvo.net/indexc.htm>>. Acesso em 01/02/2009.

MUSEU DO TELEFONE - Fundação Telefonica. Disponível em: <http://www.museudotelefone.org.br/livro_fotos/download/cidade.pdf>. Acesso em 30/01/2009.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Exposição: Uma Brisa no Ar*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 2002 a março de 2003. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-e-414.htm>>. Acesso em 08/02/2009.

PARIS-LUTÉCIA: Biografia de uma cidade. Disponível em: <<http://www.lpm-editores.com.br/v3/livros/Imagens/paris2pdf.pdf>>. Acesso em 19/03/2009.

RIO MARNE. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Marne>. Acesso em 19/03/2009.

ROCHA, Gilmar. “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>>. Acesso em 03/03/2009.

SÃO PAULO 450 ANOS. *Os rios e seus afluentes - Rio Tietê*. Disponível em: <http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/15_rio_tiete.asp>. Acesso em 12/03/2009.

TURCI, Érica. *A crise italiana e o Fascio de Combate*. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia/fascismo-contexto-historico.jhtm>>. Acesso em 26/08/2008.

OBRAS CONSULTADAS E NÃO CITADAS

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila; sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975, 2v.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1998.

AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista: MAC-USP e artistas artesãos*. São Paulo: MAC-USP, 2002.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet – 100 Anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Imigração e a crise do Brasil agrário*. São Paulo: Pioneira, 1973.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO. *40 Anos Grupo Sta. Helena*. São Paulo: Paço das Artes, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, março 1975.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *O Grupo Santa Helena*. Curadoria de Walter Zanini e assistência de Marília Saboya de Albuquerque. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

PECCININI, Dayse Valle Machado (org.). *Grupo Seibi – Grupo do Santa Helena – Década de 35-45*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, FAAP, 1977.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Na spamolândia : sociologia das decorações de Lasar Segall*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP, São Paulo, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré, 2002.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. 2, il., 1983.

Catálogos de acervos e de exposições

ACERVO DOS PALÁCIOS do Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004.

AJZENBERG, Elza (coord.). *Ciccillo: acervo MAC-USP: homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo*. São Paulo: MAC-USP, 2006.

ALMEIDA JÚNIOR – Um criador de imaginários. Curadora Maria Cecília França Lourenço. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

COLEÇÃO MAC Collection/Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Curadores: Martin Grossman, Teixeira Coelho; versão para o inglês: Thomas Kasten. São Paulo: Comunique, 2003.

100 ANOS DE PINACOTECA – A formação de um acervo. Curador Marcelo Mattos Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

PINACOTECA DO ESTADO – Um acervo centenário. Curadores: Diógenes Moura et alii. São Paulo: Prêmio, 2005.

Dicionários

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555 p., il. p&b., color.

CAVALCANTI, Carlos (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Rio de Janeiro, 1974.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Vista do Palacete Santa Helena entre seus vizinhos. Fachada em construção: acabamento dos andares superiores. Esse aspecto da praça, com a catedral inacabada, permaneceria ainda por décadas – p. 25
Fonte: CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial, 2006, p. 123.
2. Corredor interno do Palacete Santa Helena – p. 27
Fonte: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1991, p. 94.
3. Mário Zanini
Músicos, década de 1940, composição com 4 azulejos, Osirarte (São Paulo, SP) – p. 31
4. Alfredo Volpi
Procissão de barcos, 1940/1950, pintura sobre azulejo, 30,5 x 30,5 x 3,0 cm – p. 32
5. Alfredo Volpi e Mário Zanini
A pracinha, 1940/1950, pintura sobre azulejo, 30,5 x 45,5 x 3,0 cm – p. 32
6. *Retrato de Rebolo* por Clóvis Graciano, 1939, nanquim sobre papel, 33,0 x 29,5 cm, ass. c.i.e., Coleção particular – p. 38
7. Fulvio Pennacchi
Bonadei posou, 1943, grafite e guache sobre papel, 26,5 x 16 cm – p. 39
8. Fulvio Pennacchi
Estudo para publicidade de café, década de 1930, guache sobre papel, 16,5 x 12,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 49
9. Fulvio Pennacchi
Estudo para publicidade de café, década de 1930, guache sobre papel, 16,3 x 12,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 52
10. Fulvio Pennacchi
Estudo para cartaz publicitário, década de 1930, guache sobre papel, 8,8 x 13,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 54
11. Fulvio Pennacchi
Estudo para publicidade de cigarros, década de 1930, guache sobre papel, 10 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 56
12. Fulvio Pennacchi
Estudo para publicidade de cigarros, década de 1930, guache sobre papel, 9,6 x 13,0 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 59

13. Fulvio Pennacchi

Estudo para cartaz publicitário, década de 1930, guache sobre papel, 12,0 x 6,8 cm Coleção Instituto Moreira Salles – p. 62

14. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade Fiat, década de 1930, guache sobre papel, 8,0 x 10,5 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 64

15. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de Pirelli, 1931, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 66

16. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade de Pirelli, 1931, guache sobre papel, 13,4 x 7,5 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 67

17. Fulvio Pennacchi

Estudo para publicidade, Açougue do Boi de Ouro, 1933, guache sobre papel, 17 x 20 cm, Coleção Instituto Moreira Salles – p. 69

18. Fulvio Pennacchi

Cartela de doação – Sottoscrizione unica, 1938, impressão sobre papel, 10 x 14 cm, Coleção Família Pennacchi – p. 77

19. Fulvio Pennacchi

Recibo de doação – Donò oro alla Patria, 1938, impressão sobre papel, 23,0 x 15,4 cm, Coleção Família Pennacchi – p. 79

20. Fulvio Pennacchi

Itália colocando louro sobre cabeça de soldado, 1938, nanquim sobre papel, 18 x 15 cm, Coleção Família Pennacchi – p. 81

21. Fulvio Pennacchi

Projeto de cartaz para o Fanfulla, 1940, guache sobre papel, 15 x 16 cm, Coleção Lucas Pennacchi – p. 82

22. Fulvio Pennacchi

Bonadei pintando, 1942, grafite sobre papel, 31,8 x 18,7 cm – p. 118

23. Fulvio Pennacchi

Retratos de Manoel Martins, Alfredo Volpi e Clovis Graciano, 1943, nanquim sobre papel – p. 119

24. Alfredo Rizzotti (de paletó, à direita) no ateliê de Fulvio Pennacchi (à esquerda) no Palacete Santa Helena, em foto de 27-9-1943 – p. 120

Fonte: CAMPOS, Candido Malta e SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial, 2006, p. 195.

25. Alfredo Volpi
Feira, óleo sobre tela, ass. década de 1930, 20,5 x 25,0 cm – p. 132
26. Paul Cézanne
Avenida em Chantilly, 1888, óleo sobre tela, 11 x 14 cm – p. 133
27. Francisco Rebolo Gonsales
Operário, 1936, óleo sobre tela, 73 x 64 cm, ass. c.i.d., Coleção particular – p. 136
28. Tarsila do Amaral
Operários, 1933, óleo sobre tela, c.i.d., 150 x 230 cm, Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, SP – p. 137
29. Candido Portinari
Operário, c. 1934, óleo sobre madeira, 32 x 39 cm, Coleção particular – p. 141
30. Francisco Rebolo Gonsales
Operários, c. 1940, óleo sobre tela – p. 144
31. Emiliano Di Cavalcanti
Operários, 1933, desenho, 36,5 x 43,8 cm – p. 146
32. Clóvis Graciano
Graxeiro, 1940 – p. 149
33. Francisco Rebolo Gonsales
Esperando o Trem, 1937, óleo sobre madeira, 44 x 36 cm, ass. c.i.d., Coleção particular – p. 151
34. Candido Portinari
Colona sentada, 1935, têmpera sobre tela, 97 x 130 cm, ass. c.s.d., Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo, SP – p. 154
35. Fulvio Pennacchi
O arado, 1935, óleo sobre tela, 80 x 120 cm – p. 159
36. Victor Brecheret
Monumento às Bandeiras, década de 1920 a 1950, granito, Parque do Ibirapuera, São Paulo – p. 161
37. Victor Brecheret
Monumento às Bandeiras (detalhe), década de 1920 a 1950, granito, Parque do Ibirapuera, São Paulo – p. 161
38. Fulvio Pennacchi
Os semeadores, 1935, aquarela e grafite sobre aglomerado, 16 x 19 cm – p. 165
39. Candido Portinari

Colonos carregando café, c. 1935, óleo sobre tela, 67 x 83 cm, ass. c.i.d.,
Coleção particular – p. 166

40. Diego Rivera
Transportador de flor, 1935, 28 x 31 cm – p. 169

41. Fulvio Pennacchi
Colheita de uvas, 1936, óleo sobre aglomerado, 49,5 x 44,7 cm – p. 173

42. Clóvis Graciano
Três homens, 1936, óleo sobre tela, 70 x 59 cm – p. 175

43. Candido Portinari
Mestiço, 1933, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Aquisição do Governo do Estado de
São Paulo, 1935 – p. 177

44. Fulvio Pennacchi
Volta ao trabalho, 1939, óleo sobre aglomerado, 39,5 x 49,0 cm – p. 179

45. Francisco Rebolo Gonsales
Estudo (Trabalhadores), década de 1940, lápis sobre papel, 31,3 x 26,6 cm,
ass. c.i.d., Coleção particular – p. 181

46. Candido Portinari
Trabalhador, 1936, grafite sobre papel, 22 x 28 cm, Coleção particular – p. 183

47. Fulvio Pennacchi
Apagando o incêndio, década de 40, óleo sobre aglomerado, 36,5 x 51,0 cm –
p. 184

48. Francisco Rebolo Gonsales
Lavadeiras, 1937, óleo sobre madeira, 35 x 39 cm, ass. c.i.d., Coleção
particular – p. 191

49. Candido Portinari
Lavadeiras, 1937, têmpera sobre madeira, 46,0 x 54,5 cm, ass. e dat. c.i.d.,
Coleção particular – p. 193

50. Candido Portinari
Lavadeiras, c. 1937 – p. 196

51. Mário Zanini
Lavadeiras, c. 1940 – p. 198

52. Candido Portinari
Lavadeiras, 1939, óleo com areia sobre tela, 38 x 46 cm, ass. e dat., c.i.e.,
Coleção particular – p. 200

53. Fulvio Pennacchi
Mulher com rodo, 1940, aquarela sobre papel, 29,0 x 18,6 cm – p. 202

54. Francisco Rebolo Gonsales
Nu, 1937, óleo sobre madeira, 48 x 38 cm, ass. c.i.d., Coleção particular – p. 207
55. Anita Malfatti
Nu, s.d., óleo sobre tela, c.i.e., 63 x 42 cm, Coleção particular – p. 212
56. Candido Portinari
Nu, 1930, óleo sobre madeira, c.i.e., 32,5 x 23,5 cm, ass. e dat. m.i.d., Coleção particular – p. 215
57. Francisco Rebolo Gonsales
Figura Negra com Paisagem, 1938/42, óleo sobre compensado de papelão, 52 x 43 cm, ass. c.i.d., Coleção particular – p. 217
58. Lasar Segall
Perfil de Zulmira, 1928, óleo sobre tela, 62,5 x 54,0 cm, ass. m.i.d., Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP – p. 219
59. Alfredo Volpi
Mulata, década de 1940, óleo sobre tela, c.i.e., 80 x 65 cm, Coleção Rubens Schahin – p. 224
60. Emiliano Di Cavalcanti
Mulata com leque, 1937, óleo sobre tela, 38 x 46 cm – p. 228
61. Clóvis Graciano
Figuras Dançando, 1935, óleo sobre tela, c.i.e., 54 x 45 cm, Coleção Particular – p. 234
62. Candido Portinari
Sambistas, 1935, grafite e nanquim sobre papel, 23,5 x 22,0 cm, ass. e dat. m.i.e., Coleção particular – p. 237
63. Francisco Rebolo Gonsales
Futebol, 1936, óleo sobre tela, 86 x 36 cm, ass. c.i.d., Coleção particular – p. 244
64. Candido Portinari
Futebol, 1935, óleo sobre tela, 97 x 130 cm, ass. e dat. c.i.d., Coleção Portinari – p. 249
65. Francisco Rebolo Gonsales
Cena de Jogo num Bar (A Taverna), 1938, óleo sobre tela, 73 x 64 cm, ass. c.i.d., Coleção MAC-USP – p. 252
66. Paul Cézanne
Os jogadores de cartas, 1890-1892, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York – p. 258

67. Alfredo Volpi

Festa de São João, óleo sobre cartão, 17 x 22 cm, ass. c.i.d., ass. dat. 1938, titulado e situado São Paulo no verso – p. 262

68. Candido Portinari

Festa de São João, 1936-1939, óleo sobre tela, 172 x 193 cm, ass. e dat. c.i.e., Colección Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – p. 265

69. Mário Zanini

Figuras no Tietê, 1940, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, Coleção particular – p. 270

70. Paul Cézanne

As grandes banhistas, 1894-1905, óleo sobre tela, 172,2 x 196,1 cm, National Gallery, Londres – p. 272

71. Mário Zanini

Tietê, 1940, óleo sobre tela, c.i.d, 33,5 x 46 cm – p. 278

72. Paul Cézanne

Shores of Marne (As margens do Marne), 1888, óleo sobre tela, 24 x 18 cm, Pushkin Museum of Fine Arts, Moscou, Rússia – p. 281

73. Candido Portinari

Rio Tietê, 1935, óleo sobre tela, 28 x 36 cm, ass. e dat. c.i.e., Coleção particular – p. 284

74. Alfredo Volpi

Menina de Bicicleta, década de 1940, têmpera sobre tela, c.i.e., 94 x 73 cm, Coleção particular – p. 288

75. Candido Portinari

Menina com Baú e Cabaça, 1939, têmpera sobre tela, c.i.e., 94 x 73 cm, Coleção particular – p. 290