

NIURA A. L. RIBEIRO

**ROSSI OSIR - ARTISTA E IDEALIZADOR CULTURAL**

Volume I

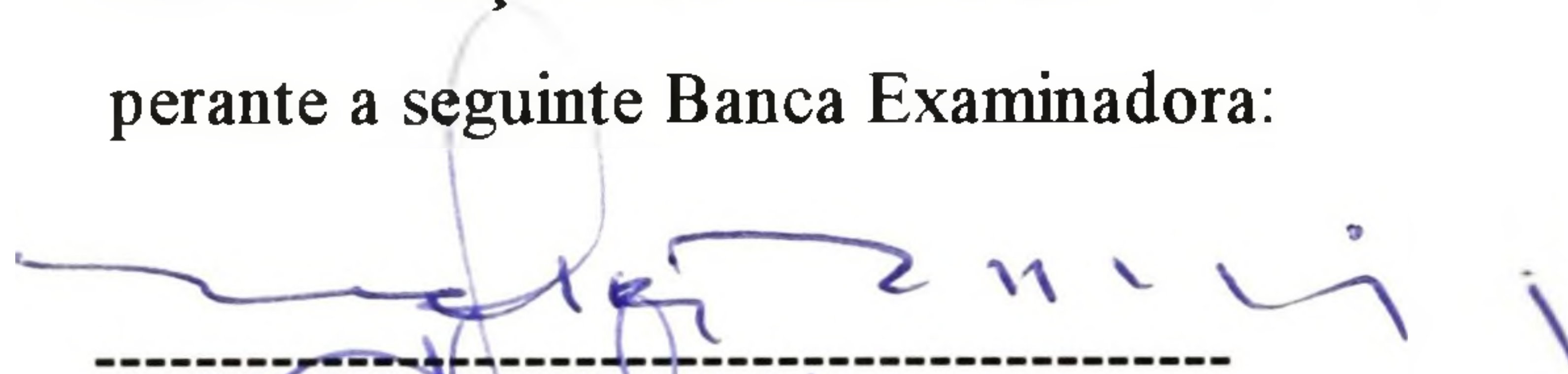
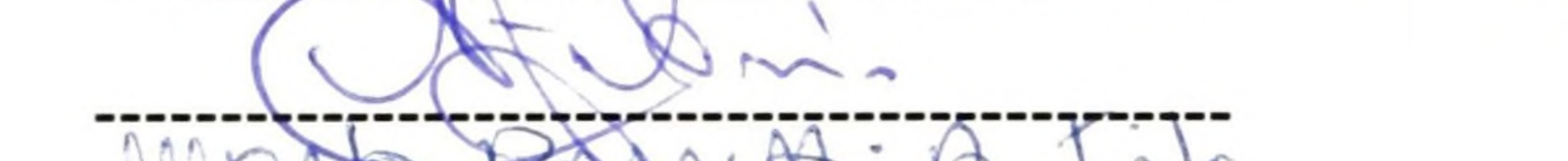
Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de Artes Plásticas da Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade de  
São Paulo.

Orientador: Dr. Walter Zanini

SÃO PAULO  
1995



Esta Dissertação foi defendida em     /     /  
perante a seguinte Banca Examinadora:

  
-----  
  
-----  
Marta Rosetti Batista  
-----

**A Antônio Capa**

**A Marisa Hypolito da Silva**



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Dr. Walter Zanini.

A Rui Moreira Leite pelo auxílio bibliográfico e orientações metodológicas.

Ao incentivo da minha Família, do Departamento de Letras e Artes da UNIJUI e dos meus amigos: Zanonato, César, Luiza, Lícia, Mayra, Eliane, Ana Paula, Rosana, Tetê, Cláudia e Lorena.

A Lucimar Predebon pelo apoio constante e pela leitura dos capítulos.

A Regina Martins e ao Laboratório A3 pelas revelações e ampliações fotográficas.

A Carlos Moreira pelas discussões sobre linguagem fotográfica.

A Marideé Rebello pela revisão ortográfica.

Ao Vitú pelas orientações técnicas de texto.

A Irma Sembenotti Galletti pela pesquisa na Itália.

A Maria Lúcia Verdi de Roma pelo contato com Giulio Carlo Argan e por investigações referentes a familiares do artista.

Aos amigos de Rossi, Gerda Brentani, Hilde Weber, Alice Brill, Jean Piero Bobbio e Ana Lena Beretta Albertini, pelos seus depoimentos.



Ao sobrinho de Rossi, Mário da Silva, *in memorium*, pelas informações sobre a família do artista.

A CAPES pela bolsa de estudos.

Aos colecionadores particulares, pelo acesso a obra do artista.

Aos Arquivos Particulares de Annateresa Fabris, Ana Maria Rossi, Alice Brill, Cláudia Caimi, Carmem Portinho, Giuseppe Baccaro, Hilde Weber, Hugo Adami, Maria Lúcia Kern, Nelson Nóbrega, Maria Cecília França Lourenço, Marta Rossetti Batista, Mayra Laudanna, Renée Lefèvre, Rui Moreira Leite, Ruth Sprung Tarasantchi, Protásio Pletsch, Tadeu Chiarelli e Walter Zanini.

Ao Arquivo da Bienal de São Paulo, Arquivo do Estado de São Paulo, Arquivo Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, Arquivo do Correio do Povo de Porto Alegre, Arquivo da Escola Politécnica de São Paulo, Arquivo da Fundação Portinari no Rio de Janeiro, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Arquivo do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, Arquivo do Museu Hypólito José da Costa de Porto Alegre, Arquivo da Pinacoteca Aldo Locatelli de Porto Alegre ao Arquivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Rio de Janeiro.

A Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, da Escola de Comunicações e Artes, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, do Instituto de Estudos Brasileiros, biblioteca e acervo do Museu de Arte Contemporânea, todos da Universidade de São Paulo, Biblioteca e Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Biblioteca e Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Biblioteca do Museu de Arte de Lasar Segall, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Biblioteca do Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Biblioteca Estadual de Porto Alegre, ao Acervo do Museum of Modern Art de Nova York.



## SUMÁRIO

### Vol. I

NOTA INTRODUTÓRIA.....	ix
CRONOLOGIA.....	1

#### **I. ENTRE O BRASIL E A EUROPA: 1890-1927**

##### **1. O AMBIENTE FAMILIAR**

1. Antecedentes Artísticos.....	9
1.1 - O Bloco Familiar.....	12

##### **2. O APRENDIZADO TÉCNICO -CULTURAL: 1906-1920**

2. 1 - Itália e Inglaterra - 1906-1909.....	14
2. 2 - São Paulo - 1909-1912.....	16
2. 3 - Itália e França - 1912-1920.....	19

##### **3. O ORGANIZADOR DE EXPOSIÇÃO E O AQUARELISTA: 1920-1922**

3. 1 - A Exposição de Arte Italiana - 1920.....	23
3. 2 - O Aquarelista-Arquiteto - 1921 e 1922.....	27
3. 3 - A Relação com os Modernistas Brasileiros de 22.....	36

##### **4. A DEFINIÇÃO ESTILÍSTICA: 1922-1927**

4. 1 - O Paisagista e a Lição de Cézanne.....	38
4. 2 - A Paisagem via Cézanne.....	42
4. 3 - A Tradição Figurativa no <i>Novecento Italiano</i> .....	47
4. 4 - As Relações com os <i>Novecentistas</i> .....	55



## II. O ARTISTA E O IDEALIZADOR CULTURAL NO BRASIL: 1927-1959

### 5. A PRIMEIRA ATIVIDADE

5. 1 - 1927 - A Individual de Rossi com Gobbis.....	60
---	----

### 6. A DÉCADA DE 30 E A FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA

6. 1 - O Perfil do Idealizador Cultural.....	67
6. 2 - O Salão Revolucionário de 31.....	70
6. 3 - Na SPAM - membro da diretoria e comissão de festa, sócio-fundador, decorador e expositor.....	74
6. 4 - O SPBA de 1934 na sua análise Teórico-Plástica.....	79
6. 5 - O Ideário Estético.....	86
6. 6 - 1935 - A Individual em Porto Alegre.....	113
6. 7 - O Círculo de Amigos.....	115
6. 8 - O Idealizador da FAP e o Incentivador do Santa Helena.....	136
6. 9 - 1938 - A Individual de Rossi com Figueira.....	167

### 7. COM OS EGRESSOS DA FAP NOS ANOS 40

7. 1 - A Intermediação para o SNBA - 1940.....	170
7. 2 - Nos Salões do Sindicato.....	171
7. 3 - O Fundador da Osirarte.....	174
7. 4 - No “Clubinho” - mentor da idéia e membro da diretoria.....	200
7. 5 - 1946 - a Individual com Zanini.....	203
7. 6 - Nos outros Salões Coletivos.....	205

### 8. A ÚLTIMA DÉCADA

8. 1 - A exposição, a polêmica e a “viagem artística à Europa”.....	211
8. 2 - Nos Salões Coletivos.....	216
8. 3 - As Homenagens Póstumas.....	219

9. CONCLUSÃO.....	223
-------------------	-----

10. BIBLIOGRAFIA.....	224
-----------------------	-----

11. RESUMO - ABSTRACT.....	254
----------------------------	-----

**Vol. II**

12. CATALOGAÇÃO DA OBRA.....	255
------------------------------	-----

13. ILUSTRAÇÕES.....	311
----------------------	-----



## NOTA INTRODUTÓRIA

Em Rossi Osir, um crítico já destacara ...*a sua presença humana, feita de incentivos e impactos, atuando em cafés, ateliês, associações, a verdadeira escola que fundou e desenvolveu...* (José Geraldo Vieira, *Folha de São Paulo*, 24 out. 1963).

É justamente a análise de *Paulo Claudio Rossi Osir* (1890-1959) como *artista e idealizador cultural*, o fio condutor desta pesquisa. Ao longo do trabalho, procuramos situar as suas origens familiares, a trajetória de formação, a investigação das obras e a sua contribuição como animador cultural da arte brasileira dos anos 20 até a década de 50.

A historiografia artística brasileira é muito rica em referências ao pintor e arquiteto pela influência que exerceu, como homem culto que foi, e como animador cultural. Entretanto, não existem estudos sistematizados sobre esse pintor e arquiteto. Nunca se fizera um levantamento bibliográfico abrangente sobre o assunto e nem a catalogação da obra do artista. Nos depoimentos, aos quais tivemos acesso, de artistas e intelectuais que com ele conviveram, há sempre o registro da influência que exerceu pela profunda cultura estética que possuía - tanto em artes plásticas, como em música e literatura - e pelo constante estímulo a artistas e até mesmo a alguns críticos do período. São essas questões que direcionaram nossa investigação.

Rossi Osir é paulista de nascimento, europeu na formação e brasileiro na atuação artístico-cultural. Tendo presente esta trajetória geográfica e procurando, na medida do possível, seguir uma linha cronológica na análise do artista e do idealizador cultural, dividimos esta pesquisa em duas partes orientadoras dos capítulos: **Entre o Brasil e a Europa, 1890-1927** e **O Artista e o Idealizador Cultural no Brasil, 1927-1959**. Cabe esclarecer que a análise do seu papel como incentivador do meio artístico não se limita somente



segunda parte, pois antes de 1927, ele já atuara nesse sentido, como veremos no decorrer deste.

Começamos o estudo pelo resgate do núcleo familiar do artista. Este aspecto é significativo, em se tratando de Paulo Rossi, porque partimos do princípio de que sua formação, realizada na França, Inglaterra e, sobretudo, na Itália, foi altamente influenciada pelo curso artístico de que provinha a família Rossi de Carpi, cidade italiana. Seus antecessores familiares sempre estiveram ligados a arte, seja como arquitetos, pintores, cenógrafos, empresários do ramo de teatro, etc. Além das oportunidades culturais, as quais teve estímulo e acesso facilitado, o componente financeiro estável criou possibilidades de que, ao menos durante o seu período de aprendizado, pudesse se dedicar, especificamente, às questões artísticas.

Toda a cultura artística que adquiriu nos museus europeus, nos cursos em academias, no contato com artistas, na formação de arquiteto e nas experiências plásticas, através do esforço pessoal, irão refletir na sua contribuição para a arte brasileira. Assim, durante a primeira e a segunda década do século XX, Rossi esteve desenvolvendo o *Aprendizado Técnico-Cultural*. No limiar dos anos 10 de 20, Rossi vem ao Brasil, primeiramente, como estudante, num segundo momento, como artista *Expositor de Aquarelas e Organizador de Exposição de Arte Italiana*. Revela nesse momento, o aspecto de incentivador cultural que, mais tarde, se intensificaria.

Essa etapa da pesquisa foi um tanto difícil de resgatar, pela inexistência de alguns dados. O artista quase não deixou declarações sobre seu período de estudos. Não se pôde encontrar arquivos pessoais que pudessem esclarecer, e muito menos, as pessoas entrevistadas sabiam falar sobre o assunto. O único parente que vivia, e com o qual pudemos colher informações sobre a família do artista e alguns de seus estudos, foi o seu sobrinho teatrólogo, Mário da Silva, que morava no Rio de Janeiro. Este, infelizmente, faleceu há pouco tempo. Outro sobrinho, bastante chegado ao artista, foi o arquiteto milanês, Luigi Olivieri; quando localizamos o endereço para contato, havia morrido há poucos meses. Alice Rossi também não vive mais e se algum



material levou, quando foi embora para Roma nos anos 60, não sabemos com quem possa ter ficado. Investigamos o endereço onde morou nos seus últimos anos, na Itália, mas não encontramos nada. A passagem de Rossi pela Academia de Brera também não foi possível detalhar, pois escrevemos inúmeras cartas à instituição e pessoas a ela ligadas, não obtendo resposta. Contatamos com o crítico italiano Giulio Carlo Argan, há pouco falecido, para qualquer informação sobre Paulo Cláudio Rossi na Itália e ele, gentilmente, respondeu-nos que não achava nenhum registro na arte italiana. Sendo assim, tivemos que nos apoiar na documentação encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Olinda, Florianópolis e Porto Alegre.

Os anos 20 são relevantes para análise do artista, porque pictoricamente ele trocou a técnica da aquarela pelo óleo e se aproximou da lição plástica de Cézanne. Essa caracterização, somada a sua vivência no ambiente de *retour l'ordre* milanês, determinou o que denominamos de sua *Definição Estilística*. Para melhor entendimento desse clima artístico no qual Rossi vivera, e também, pelas semelhanças a nível de estética, tanto no seu ideário teórico como plástico, foi necessária uma ampliação de nosso objeto de estudo. Por isso, é que incluímos, nesta pesquisa, um capítulo alusivo *volta ordem*, mais especificamente, tratando da manifestação artística surgida e desenvolvida durante a permanência do artista em Milão, chamada a princípio de *Novecento* e depois acrescido da expressão *Italiano*, conforme veremos.

O ano de 1927 é o que divide seu período europeu do brasileiro. Nesse ano, fixou residência em São Paulo, cidade na qual continuou seu trabalho individual de pintura e se destacou como idealizador cultural. É na década de 30, ao analisar obras de artistas paulistas e realizar suas individuais, que Rossi tornou pública a sua postura estética. Para verificar a sua concepção artística e, por consequência, o seu entendimento de arte moderna, fundamentamos nossa análise na estética da teórica do *Novecento Italiano* Margherita Sarfatti. Esta aproximação nos pareceu viável, tendo em vista a própria referência que o pintor fez aos conceitos daquela escritora e as analogias de caráter plástico, claramente perceptíveis na produção pictórica do



artista. Surgiu então, a necessidade de tratar da obra do pintor nessa etapa do trabalho, até mesmo porque sua produção não apresentava fases distintas a cada década que se passava. Outra razão é porque pensamos ser mais apropriado conhecer a sua postura artística, para então compreendermos a sua atuação como incentivador cultural.

Nos anos 30, Rossi Osir se circundou de artistas com caracteres estéticos comuns aos seus, embora diferenciados em grau de aplicação nas suas produções plásticas. A valorização das questões artesanais da obra de arte, muito próprias ao pensamento de Rossi, fez com que se identificasse com artistas que mais tarde seriam denominados, pela crítica, como o Grupo Santa Helena. Assim, não-somente se aproximou, mas também tratou de promovê-los. Isto aconteceu através da manifestação de arte por ele criada e denominada de Família Artística Paulista. Porém, antes de tratarmos desse agrupamento artístico, procuramos reconstituir, na medida da documentação que dispunhamos, o amplo *Círculo de Amizades* de Rossi, que direta ou indiretamente, influenciaram nas oportunidades que ele abriu em termos de criação de espaços, para veiculação da arte moderna ou para reconhecimento de artistas. Rossi integrou os artistas nascentes aos já atuantes, como por exemplo, os do Santa Helena a seu amigo Portinari e Ernesto de Fiori; aproximou esses artistas emergentes, na década de 30, dos críticos Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Paulo Mendes de Almeida. Assim, a partir do II Salão da Família Artística Paulista é que Mário de Andrade conhece artistas como Volpi, Rebolo, Zanini, entre outros. Sérgio Milliet ficou muito próximo daqueles artistas a partir da Família; fez a crítica das obras dos mesmos artistas nos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, para onde se ramificaram os membros da Família e, também, acompanhou as exposições individuais que começavam a realizar nos anos 40.

Nos anos 40 e 50, em toda atividade de Rossi como animador cultural, seja na Osirarte, no Clube dos Amigos da Arte, nas viagens de estudo promovidas, nos salões coletivos, continuou acompanhando e lutando pelos egressos da Família Artística Paulista.



Para testemunhar a sua atuação como artista e idealizador cultural, como se pode ver, os depoimentos de seus contemporâneos, encontrados na imprensa ou diretamente tomados junto aos poucos artistas daqueles anos, que ainda vivem, foram de real valor para a sistematização desta pesquisa. Essa documentação, embora diluída no trabalho, aparece com maior intensidade nos capítulos referentes ao Círculo de Amizades e naquele da Família Artística Paulista, no qual tratamos de sua relação com os artistas do Grupo Santa Helena.

Uma outra fonte de pesquisa muito rica foram as várias cartas trocadas com Portinari, seu grande amigo. Em determinados assuntos elas se assemelham a diários, como pudemos acompanhar, por exemplo, nas negociações das encomendas da Osirarte. Conseguimos, com elas, também avaliar a amizade entre os dois pintores.

A bibliografia levantada, a catalogação e ilustrações da obra de Rossi Osir e da Osirarte, finalizam esta pesquisa. A maioria das obras do artista se encontram atualmente em instituições oficiais e com colecionadores particulares nas cidades citadas, anteriormente, nesta introdução. As telas referidas no texto, estão reproduzidas no volume II.



## CRONOLOGIA

- 1890 - Nasce na Rua Tabatinguera, em São Paulo, a 26 de junho.
- 1892 - É levado para residir e ser educado na Itália.
- 1906 - Estuda pintura durante um ano na Academia de Brera, em Milão.
- 1907 - Estuda com o paisagista Alberto Beniscelli na Riviera Italiana.
- 1908 - Aprende com Alexander Ansted, técnicas de aquarela (freqüenta também a *Escola Inglesa de Aquarelistas*), gravação e os estilos de arquitetura inglesa, em Dover, Inglaterra.
- 1909 - Viaja pelas principais cidades da Itália, visitando museus.
- Retorna a São Paulo, pela primeira vez, em julho, e aqui trabalha como desenhista de arquitetura.
  - Freqüenta o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: assiste aulas de escultura com Adolfo Borioni e de modelação com Amadeu Zani.
- 1910 - Assiste, como aluno ouvinte, as aulas do Curso Preliminar da Escola Politécnica de São Paulo. Em 1911, torna-se aluno regular dessa instituição.
- 1912 - Abandona a Escola Politécnica de São Paulo.
- Volta Europa e estuda arquitetura no Ateliê Laloux, em Paris.
  - Estuda modelo vivo na Academia Grande Chaumière, em Paris.
  - Freqüenta galerias de arte.
  - Estuda aquarela, em Milão, com Giuseppe Mentessi e Achille Cattaneo.
- 1913 - Reside em Milão e visita outras cidades italianas.
- 1914 - Neste ano e durante o pós-guerra, dedica-se a antiquária, a história e análise da pintura antiga e moderna. Auxiliou-o nesses estudos o professor F. Hermanin de Roma, conservador dos Monumentos do Lacio e de Galeria Corsini.
- 1915 - Obtém diploma de construtor.
- 1916 - Forma-se arquiteto pela Real Academia de Bologna.
- 1920 - Retorna a São Paulo, pela segunda vez.



- Traz obras de artistas italianos e realiza a *Exposição de Arte Italiana*, no Clube Comercial de São Paulo, de 7 a 22 de outubro.
  - Entre 1920 e 1922, frequenta a Escola de Arte de Giuseppe Perissinoto.
- 1921 - Viaja pelas cidades mineiras com o pintor Norfini, para fazer aquarelas de arquiteturas, em janeiro e fevereiro.
- Realiza a *I Exposição Individual de Aquarelas*, na Casa Byngton, São Paulo, em novembro.
- 1922 - Realiza a *II Exposição Individual de Aquarelas*, na Casa Byngton, São Paulo, de 21 de agosto a 16 de setembro.
- Participa da *I Exposição Geral de Belas Artes*, no Palácio das Indústrias de São Paulo, em setembro.
  - Conhece alguns modernistas. Ao que se sabe, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Sérgio Milliet, etc.
  - Volta Europa.
- 1923 - Dedicar-se à pintura ao ar livre. Para isso reside em várias cidades: Milão, Praga, Viena, Munich, Dresden, Veneza, demorando-se mais tempo na Riviera, Liguria, Brianza e Umbria. Frequenta assiduamente Assis (afrescos de Giotto); Perugia (estuda Perugino) e Viterbo.
- 1924 - Realiza *Exposição Individual na Itália*.
- Conhece Donato Frisia e com ele aprende a lição Cezanniana e troca a aquarela pelo óleo.
- 1926 - Realiza *Exposição Individual na Itália*.
- Pinta paisagens em Cagnes, Nice, Veneza, Riviera, Praga, etc.
  - Faz muitos estudos de figura humana.
- 1927 - Retorna da Europa e fixa, definitivamente, residência em São Paulo.
- Realiza a *III Exposição Individual* em São Paulo, em outubro e novembro, desta vez, incluindo as pinturas a óleo. Expõe junto, Vittorio Gobbis.
- 1928 - Participa da *XXXV Exposição Geral de Belas Artes* do Rio de Janeiro e recebe *Medalha de Bronze* com a obra *O Somno*.



- Realiza *Exposição Individual* no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.
- 1930 - Participa da *Exhibition of the First Representative Collection of paintings by Contemporary Brazilian Artists*, promovida pelo *International Art Center of Roerich Museum*, New York, em outubro.
- 1931 - Participa da *XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes* do Rio de Janeiro, em setembro.
  - Trabalha, como desenhista de arquitetura, durante a década de 30, na antiga Secretaria de Viação do Estado de São Paulo, SP.
- 1932 - Participa da reunião na qual é decidida a criação da *SPAM - Sociedade Pró-arte Moderna*, na casa do arquiteto Gregori Warchavchick, em 23 de novembro.
  - Compõe a comissão executiva provisória desta sociedade, juntamente com Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Paulo Mendes de Almeida.
  - Participa da reunião que estabelece o quadro dos fundadores da SPAM, na casa da bailarina Chinita Ullman, em 23 de dezembro.
  - Participa da reunião de votação dos estatutos da SPAM, onde é eleito membro da diretoria, no *Salão Modernista* de D. Olívia Guedes Penteado, em 17 de dezembro.
  - Participa do *Baile S. Silvestre em Farrapos*, Casa Chinita Ullman, em dezembro/janeiro.
- 1933 - Colabora com o grupo que prepara a decoração para o *Baile Carnaval da SPAM*, nos Salões do Trocadero, a 16 de fevereiro.
  - Participa da *I Exposição da Arte Moderna da SPAM*.
  - Participa do *Baile KWY*, a 21 de outubro.
  - É eleito segundo secretário da nova diretoria da SPAM.
- 1934 - Colabora com o grupo que prepara a decoração para o *Baile Expedição as Matas Virgens da Spamolândia*, em fevereiro.
  - Expõe no *I Salão Paulista de Belas Artes*, em janeiro.
  - Publica textos sobre Candido Portinari no *Jornal Fanfulla*, em 21, 27 e 29 de dezembro.



- 1935 - Participa da *Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburg*, Estados Unidos, em outubro.
- 1937 - Realiza *Exposição Individual* em Porto Alegre, em abril.
- Participa da *Exposição Internacional* de Paris, em agosto e setembro.
  - Participa do *Salon de Los Estados Unidos del Brasil*, incluído no *XXVII Salón Nacional de Buenos Aires*, em outubro.
  - Cria e organiza juntamente com Waldemar da Costa o *I Salão da Família Artística Paulista*, no Grillroom do Hotel Esplanada, em São Paulo, em novembro.
- 1938 - Realiza a *IV Exposição Individual em São Paulo*, em setembro. Participa como convidado o artista Figueira.
- Expõe no *XLIV Salão Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro, em novembro.
- 1939 - Participa da *Exposição Comemorativa a Fundação do Curso de Pintura Elpons (25 anos)*, em janeiro.
- Expõe e organiza o *II Salão da Família Artística Paulista*, no Salão do Automóvel Clube de São Paulo, em maio e junho.
  - Expõe no *III Salão de Maio* de São Paulo, em junho e julho.
  - Expõe no *V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo, em setembro.
  - Expõe no *I Salão de Belas Artes* do Rio Grande do Sul e recebe medalha de bronze.
- 1940 - Expõe no *III Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo, em janeiro, fevereiro e março.
- Expõe e organiza o *III Salão da Família Artística Paulista*, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, em agosto e setembro.
  - Expõe no *XLVI Salão de Artes Plásticas* do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.
  - Funda a Osirarte.
- 1941 - Expõe no *I Salão da II Feira Nacional de Indústria* de São Paulo, em agosto.



- Organiza a *I Exposição da Osirarte*, São Paulo, em setembro e outubro.
  - Executa o trabalho em azulejos para o revestimento térreo das paredes do Edifício do Palácio da Cultura do Rio de Janeiro (de 1941 a 1945).
- 1942 - Expõe no *VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo, em julho.
- Organiza a *II Exposição de Azulejos da Osirarte*, no Ateliê Vitória, São Paulo, em dezembro.
  - É adquirida obra pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.
- 1943 - Organiza a *III Exposição de Azulejos da Osirarte*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, em julho.
- Participa da *Exposição Anti-Eixista*, em agosto.
- 1944 - Participa da *Exposição de Pintura Moderna Brasileira Norte-Americana*, organizada pela associação *Contemporary Arts* de Nova York e o departamento de Cultura de São Paulo, em julho/agosto.
- Expõe no *IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo, em setembro. Participa da homenagem do *Sindicato dos Artistas Plásticos* ao *I Salão de Artes Plásticas*, organizado pela União Universitária Feminina Nacional.
  - Organiza a *IV Exposição de Azulejos da Osirarte*, em dezembro desse ano e em janeiro de 1945.
  - Recebe de Portinari os desenhos para executar o trabalho em azulejos, para a igreja da Pampulha.
  - Viaja a Belo Horizonte com uma turma de intelectuais e pintores, de 25 de maio a 09 de junho. Participa da *Exposição de Arte Moderna* organizada pela Prefeitura de Belo Horizonte, no edifício Mariana, em maio. Vai também a Ouro Preto, Mariana e Congonhas.
- 1945 - Sugere a criação do *Clubinho - Clube dos Artistas e Amigos da Arte*.
- É eleito segundo tesoureiro da Diretoria do Clubinho, por ocasião da primeira assembléia geral do mesmo, em 16 de outubro.



- Integra o grupo - Volpi, Zanini, Rebolo, Quirino da Silva - que realiza a decoração para o *Baile do Clubinho*, na Galeria Ipiranga, em fevereiro.
- 1946 - Expõe no *X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo, em janeiro.
- Participa de *Exposição Coletiva em Homenagem a Mário de Andrade*.
  - Expõe com Mário Zanini, em junho.
  - Organiza a *V Exposição de Azulejos da Osirarte*, São Paulo, em junho.
  - Organiza a *Exposição de Azulejos da Osirarte* no Salon Peuser, Buenos Aires, Argentina, em dezembro.
- 1947 - Organiza a *Exposição de Azulejos Osirarte* na Galeria Gimenez de Mendoza, Argentina, em fevereiro.
- Organiza a *Exposição de Azulejos* no Ateliê da rua Vitória, 433, em São Paulo, em dezembro.
  - Promove com Pola Resende a II Assembléia Geral do Clubinho. É eleito Vice-diretor desta associação.
  - Realiza reuniões para reorganização e definição de Estatutos do Clubinho, em 14 de outubro.
- 1948 - Participa de uma mostra coletiva - Hilde Weber, Zanini, Volpi - organizada pelo *Jornal Artes Plásticas*.
- Participa da *I Exposição do Clubinho*, em junho.
  - Organiza a *Exposição de Azulejos Osirarte* junto com a *Exposição de Hilde Weber*, São Paulo, em novembro.
- 1949 - Organiza com Rebolo uma *Exposição de Pintura* em benefício da Campanha do Câncer, São Paulo, em maio.
- Participa do *I Salão Bahiano de Artes Plásticas*, em Salvador, Bahia, em novembro.
- 1950 - Organiza e participa da *Exposição Coletiva: Rebolo, Volpi e Zanini*, São Paulo.
- Leva Volpi e Zanini para uma viagem de estudos pela Europa.
  - Executa, nos primeiros anos da década de 50, o trabalho em azulejos para o Conjunto Pedregulho do Rio de Janeiro.



- 1951 - Expõe na *I Bienal* do MAM/SP, de outubro a dezembro.
- Expõe no *I Salão Paulista de Arte Moderna*, São Paulo, em novembro.
  - Organiza a *Exposição de Azulejos* no Ateliê da Osirarte, na rua do Arrouche, 144, São Paulo, em novembro.
- 1954 - Expõe no *III Salão Paulista de Arte Moderna*, São Paulo, em junho.
- Participa da *Exposição de Pintura Contemporânea* dos quadros do acervo do MAM/SP, de setembro a outubro.
- 1956 - Participa da *Exposição 50 anos da Paisagem Brasileira*, MAM/SP, fevereiro e março.
- Recebe prêmio na *Exposição do Retrato Moderno* com as obras: retrato de *Clementina Costa e Silva* e de *Miss Mary*, São Paulo.
- 1959 - Participa da Exposição inaugural da Galeria São Luis: *Quarenta Artistas do Brasil*, São Paulo.
- Morre a 29 de dezembro em São Paulo.
- 1960 - Exposição em homenagem póstuma, São Paulo, de setembro a outubro.
- 1963 - É dedicada uma sala especial na *VII Bienal* de São Paulo, de setembro a dezembro.
- 1964 - *Exposição Retrospectiva*, Galeria Selearte, São Paulo, de julho a agosto.
- 1965 - Recebe homenagem póstuma no *XIV Salão Paulista de Arte Moderna*, São Paulo, em junho.
- 1966 - Tem obra incluída na *Exposição Meio Século de Arte Nova*.
- 1967 - Tem obra incluída na *Exposição Coletiva Gomide e Visconti*.
- 1973 - *Exposição in Memoriam*, Galleria d'Arte della Casa do Brasil, Roma, em Maio.
- 1975 - Tem obra incluída na *Exposição SPAM e CAM*, Museu Lasar Segall, São Paulo, em novembro e dezembro.
- 1976 - *Mostra Celebrativa*, Associazione Artístico-Culturale Presenze, Milano, em março.
- Tem obra incluída na *Exposição Os Salões*, Museu Lasar Segall, São Paulo, em junho e julho.



- 1978 - Tem obra incluída na exposição *A Paisagem na Coleção da Pinacoteca*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, em dezembro.
- 1979 - Tem obra incluída na *Exposição Retrato de Mário de Andrade na Caritura e no Desenho*, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, e São Paulo, em outubro.
- 1982 - Tem obra incluída na *Exposição Marinhas e Ribeirinhas*, Museu Lasar Segall, São Paulo, de março a maio.
- Tem obra incluída na *Mostra Do Modernismo a Bienal*, MAM/SP, em março.
- 1983 - Tem obra incluída na *Exposição Retrato Moderno de Mario de Andrade*, FUNARTE, Rio de Janeiro.
- Tem obra incluída na *Exposição Uma seleção do Acervo da Cidade Universitária*, MAC/USP, em novembro.
- 1984 - Tem obra incluída na *Exposição Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, de novembro a janeiro/1985.
- Tem obra incluída no *Salão Nacional de Artes Plásticas*, Rio de Janeiro.
  - Tem obra incluída na *Exposição Do Modernismo aos Anos 40*, MAC/USP, de dezembro a março/85.
- 1986 - Tem obra incluída na *Mostra Sete Décadas da Presença Italiana na Arte Brasileira*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, de outubro a novembro.
- 1987 - Tem obra incluída na *Exposição Coleção Tamagni*, MAM/SP, em abril.
- 1990 - Comemoração do *Centenário de Nascimento do Artista*: algumas obras que pertencem Coleção Mário de Andrade, foram colocadas como destaque do mês na sala de Exposições do IEB/USP.
- Publicação do artigo “ A Arte de Rossi Osir”, RIBEIRO, Niura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Cultural (528):04, 15 set.
- 1994 - Tem obras incluídas na *Bienal Brasil Século XX*, Pavilhão do Parque Ibirapuera, São Paulo, em maio.
- 1995 - É homenageado, juntamente com Ernesto de Fiori e Vittorio Gobbis, na *Exposição O Grupo Santa Helena*, MAM/SP, de 05 de maio a 18 de junho.



# I. ENTRE A EUROPA E O BRASIL: 1890 - 1927

## 1. O AMBIENTE FAMILIAR

### 1.1 - Antecedentes Artísticos

Paulo Cláudio Rossi, nome com o qual foi registrado<sup>1</sup>, é paulistano de nascimento, italiano na descendência familiar, europeu na formação artística e brasileiro no desempenho da atividade profissional. Nestas seqüências de nacionalidades, construiu sua vida de arquiteto, pintor, aquarelista, fundador de ateliê e de azulejos e incentivador cultural dos anos 30, 40 e 50 da arte brasileira.

O exemplo e o incentivo pela opção em seguir a trajetória artística veio do seu ambiente familiar. Pertencia a uma geração de artistas que vinha atuando na Europa desde o século XIX: seu avô Cláudio Rossi (1812-1858), foi pintor e arquiteto<sup>2</sup> em Carpi, região de Módena, na Itália, lugar do qual os Rossi são originários; seu pai, o italiano, igualmente nascido em Carpi, Cláudio Rossi (26/01/1850-?/1935) - casado com a francesa Odile Neagelen<sup>3</sup>, mãe de Paulo Cláudio

---

<sup>1</sup> O acréscimo do sobrenome *Osir* ao seu nome de batismo, é explicado pelo próprio artista: ...*Osir*, nome que derivei de Rossi sob o qual usei desde 1929, nos meus desenhos, quadros e poucos artigos publicados naquele tempo... (Carta a Ana Lena Beretta Albertini, São Paulo, 01 de outubro de 1959.). Paulo Mendes de Almeida, em seu livro *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p.165, dá uma outra versão do assunto ao dizer que, ... *por injunções da numerologia acrescentou uma palavra ao seu nome civil: passou a se assinar Paulo Rossi Osir*. Alice Brill, em depoimento autora (26 mar. 1991), contesta tal explicação, justificando que *Osir* foi usado para diferenciar dos muitos Rossi existentes na época, conforme lhe teria dito o próprio pintor. Maria Wochnick, secretária da Osirarte, diz que Frisia, aconselhou Rossi a escolher um nome artístico, devido grande quantidade de italianos que possuíam o mesmo sobrenome. Depoimento autora, em 19 de nov., 1991). Mário da Silva, sobrinho do artista, confirma estas duas últimas posturas. (Depoimento autora, em 26 de set. de 1990).

<sup>2</sup> Cláudio Rossi projetou o *Teatro de Carpi*, na Itália, conforme depoimento de Mário da Silva autora, em 26 de set. de 1990.

<sup>3</sup> A nacionalidade francesa de Odile é atestada por um documento manuscrito que Paulo Rossi encaminhou ao Diretor da Escola Politécnica de São Paulo (São Paulo, 19 de janeiro de 1910). Certamente, Cláudio Rossi a conheceu numa das vezes em que residiu em Paris. Sabemos muito



- foi arquiteto<sup>4</sup>, cenógrafo<sup>5</sup>, empresário teatral<sup>6</sup>, aquarelista<sup>7</sup> e pintor<sup>8</sup>. Teve ainda, ao que sabemos, um tio chamado Lélío que também foi pintor.

Como o seu pai, de tempos em tempos, fixava residência em São Paulo em função de suas atividades artísticas, Paulo Cláudio Rossi aí nasceu, num casarão da Rua Tabatinguera, em 26 de junho de 1890, em meio ao ambiente artístico da influente sociedade dos amigos paternos, os Prado-Chaves. O batismo foi

pouco a respeito de Odile Neagelen. Paulo Rossi quase não falava no assunto e manteve poucos laços familiares. Em relação a sua mãe, essa atitude é compreensível, pois, conforme Mário da Silva, ela morrera antes de 1900, portanto, quando ele tinha menos de dez anos de idade.

<sup>4</sup> A primeira atividade que temos notícia como arquiteto, data de 1885, quando refez a fachada da casa dos Prado-Chaves, na rua São Bento, em estilo Neoclássico, destacando-se pelos finos acabamentos. Posteriormente, em 1886, executou o projeto do alemão Matheus Häussler para a residência de Elias Chaves, que mais tarde tornou-se o Palácio Campos Elíseos. SALMONI, Anita. DEBENEDETTI, Emma, *Arquitetura Italiana em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 36 e 88.

Outra contribuição, esta de maior vulto, foi o projeto do *Teatro Municipal de São Paulo*, criado quando ainda estava na Europa, no início deste século, baseado no *Opera de Paris*. Para maior esclarecimento da celeuma provocada em torno da paternidade de tal projeto, consultar: LEMOS, Carlos A. C. "Ramos de Azevedo e a Arquitetura Paulista" in *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985, pp. 111 e 112. Cláudio Rossi foi quem *comprou e supervisionou a fabricação de todos os aparelhos necessários: carpente, ventilação, iluminação, ao aquecimento e ornamentação interna e externa do edifício*. LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. "Teatro Municipal" in *Evolução da Casa Paulistana e a Arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo, Vozes do Oeste/Secretaria do Estado da Cultura, 1981, p. 68. É possível que ele tenha acompanhado os trabalhos de esculturas em gesso de Alfredo Sassi, de Milão; as de mármore de Lorenzo Massa, de Florença; a estatuária de bronze proveniente de *Thiebaut Frères*, de Paris e Giovanni Piassa & Cia, de Milão e o mosaico veneziano, que foi executado pela firma D'Agnesi, de Veneza, para o Teatro Municipal de São Paulo.

Ainda como arquiteto, construiu o *Teatro Dona Amélia* de Lisboa, mais tarde *Teatro da República*, que foi destruído por um incêndio. Esse projeto foi encomendado por Celestino da Silva, seu genro, que era co-proprietário daquele teatro, juntamente com Visconde de Braga.

<sup>5</sup> Aos 21 anos de idade, em 1871, Cláudio Rossi integrou a equipe do *Scala de Milão* e logo foi selecionado como cenógrafo para participar da *Companhia Lirica Ferrari*. Nesta Companhia e naquele mesmo ano, ele veio pela primeira vez ao Brasil, estando em São Paulo e no Rio de Janeiro. SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma, op. cit., p. 88.

<sup>6</sup> Em 1886, dirigindo a sua própria *Companhia Italiana*, estreou no *Teatro São José*, em São Paulo, a 17 de abril, com *La Favorita* e encerrou em 20 de junho daquele ano, com *Salvator Rosa*. Além destes, num total de trinta e dois espetáculos, apresentou ainda: *Aida*, *Un Ballo in Maschera*, *Faust*, *La Gioconda*, *Il Guarany*, *Hamlet*, *Marion Delorme*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trivatore*, *Gli Ugonotti*. - CERQUEIRA, Paulo de Oliveira C. "Teatro São José" in *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo, Guia Fiscal, 1954, p.13.

Ainda como empresário, em 1887, fixou residência em São Paulo e alugou o *Teatro São José*, para o qual trouxe muitas companhias líricas italianas, dirigidas por outros empresários, durante os quatro anos que vigorou o contrato.

<sup>7</sup> Como aquarelista, participou da *I Exposição Geral de Belas Artes*, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1911. Desse gênero, dois trabalhos puderam ser localizados em coleções particulares: *Marinha - Riviera di Ponente*, 1896 (22x16, Col. Luís Alberto Flores da Cunha, RJ) e *Paisagem*, 1896, (17.5x25, Col. Ex-Alice Rossi, Itália).

<sup>8</sup> Nesta atividade temos duas informações: pintou a figura de São Paulo no teto da Antiga Igreja da Sé, em colaboração com Almeida Júnior - J. F. *Correio Paulistano*, São Paulo, 07 jan., 1960; e o outro registro, é narrado pelo cronista de *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 16 set., 1922): *...decorou os finos painéis que ornavam o Café Progredidor, o famoso estabelecimento como o Brasil ainda não teve igual, ali onde está hoje o Banco Comercial de São Paulo*.



na Igreja da Sé, e a festa foi no Teatro São José: *a festa batismal reunira cantores, pintores, artistas vários do momento, no velho burgo piratiningano, assim como os protetores do pai, da comissão diretora, reunidos em imensa mesa, em forma de ferradura, disposta na sala*<sup>9</sup>. O círculo de amizados de seu pai, sem dúvida, era dos mais influentes da época. As relações com os Prado-Chaves remontam aos tempos em que veio ao Brasil como cenógrafo da *Companhia Ferrari*, a cujos espetáculos os Prado-Chaves costumavam assistir e, segundo Yan de Almeida Prado, principalmente Elias Chaves era um grande admirador de Cláudio Rossi. No final do século passado, época dessas apresentações no *Teatro São José*, essa família fazia parte da comissão diretora daquele teatro. Outras relações se devem a suas atividades como arquiteto<sup>10</sup>. Ele também costumava freqüentar as reuniões e jantares na Chácara Maria, de Veridiana Prado, por onde circulavam a alta burguesia paulistana e ilustres estrangeiros. A proveniência de um ambiente artístico culto e de boas condições financeiras possibilitou excelentes oportunidades para sua formação.

A influência artística primeira e mais próxima de Paulo Cláudio Rossi foi, sem dúvida, a convivência com o pai aquarelista. Ainda pequeno, ele o acompanhava pelos campos, nas pinturas de paisagens em aquarelas. Não é mero acaso o fato de que essa foi a primeira técnica qual se dedicou, começando sua profissionalização como artista plástico.

É possível que a escolha pelo curso de arquitetura também tenha resultado dos conselhos de seu pai e da responsabilidade em não quebrar a tradição da carreira de arquitetos na família.

Consciente de que São Paulo da virada do século não comportava uma ambiência artístico-cultural a nível de suas experiências como homem europeu, seu pai o levou, com apenas dois anos de idade, para ser educado na Europa, especialmente na Itália, onde realizaria grande parte de seu aprendizado. Como tinha casa em Alássio, foi lá que Paulo Rossi cresceu e viveu quase todo o tempo em que morou na Europa. Completou-se, aí, a família Rossi.

---

<sup>9</sup> J. F. "Paulo Rossi". *Correio Paulistano*. São Paulo, 07 jan. 1960.

<sup>10</sup> Ver nota 4.



## 1. 2 - O Bloco Familiar

Da família Rossi, o único com nacionalidade brasileira e que seguiu a carreira artística foi Paulo Cláudio. Dos quatro irmãos, a mais velha nasceu em Buenos Aires<sup>11</sup> e se chamava Amélia. De sua união com o empresário teatral português, Celestino da Silva<sup>12</sup>, nasceu Mário da Silva, sobrinho pelo qual Paulo Rossi manifestava afeição, sempre o mencionando nas cartas a amigos. Graças a ele, e sendo o único parente vivo, conseguimos informações preciosas, referentes família do artista e ao período em que viveu na Europa. Os outros irmãos, Lélío, Giulio e Giulia nasceram na Itália, provavelmente em Alássio. Destes, sabe-se apenas de Giulia, porque era a irmã preferida de Paulo Rossi, conforme ele dizia ser, da família, a única que *verdadeiramente amou*. Numa carta a certa amiga, confessou a profunda tristeza que sentiu por não ter podido reencontrar a irmã que não via há vinte e três anos, pois, em 1950, quando foi a Milão, ela falecera cinco dias antes de sua chegada. Chamava-a de *Nena*, como ele também tinha o apelido de *Nene*, por terem morado na Argentina<sup>13</sup>, onde, assim, costumava-se chamar as crianças pequenas. O artista também demonstrou muito carinho pelo seu outro sobrinho, o arquiteto Luigi Cláudio Olivieri, filho de Giulia com o comerciante milanês, Quinto Olivieri. Luigi chegou a vir ao Brasil para trabalhar com Warchavchik, mas devido baixa remuneração, acabou retornando a Milão, onde residia.

A amiga de Giulia, Bianca Pagliano, filha de um banqueiro, que morava na cidade de Porto Maurício, aproximadamente entre 1913 e 1920, foi a primeira esposa de Paulo Rossi. Desse casamento, nasceu seu filho Cláudio Rossi, em 1918<sup>14</sup>. Poucos anos depois, com o divórcio e o novo matrimônio da mãe, Cláudio foi criado em sistema de internato e com os avós maternos, de forma que não se geraram laços afetivos com o pai. Pelo artista pouco se soube sobre seu filho porque jamais o

---

<sup>11</sup> Sabe-se que era trajetória comum da *Companhia Ferrari*, na qual Cláudio Rossi foi cenógrafo, conforme já dito na nota 5, apresentar-se na capital Argentina antes de realizar espetáculo em São Paulo e no Rio de Janeiro.

<sup>12</sup> Celestino da Silva mandou construir um teatro no Rio de Janeiro na Rua do Lavosier. Dois meses antes de morrer, resolveu doar o edifício do teatro prefeitura daquela cidade com a condição de que fosse transformado numa escola ou hospital. Foi optado por escola e hoje se chama *Celestino da Silva*. Conforme depoimento de Mário da Silva autora, em 26 set. 1990.

<sup>13</sup> Não conseguimos datar a época na qual a família Rossi morou na Argentina. Devido s várias incursões artísticas de Cláudio Rossi, podem ter lá residido mais de uma vez.

<sup>14</sup> Conforme depoimento de Giampiero Bobbio, em carta enviada de Buenos Aires autora, datada de 29 de outubro de 1990.



mencionava. Na única referência encontrada, pudemos confirmar o distanciamento. Assim, tendo pouco contato com o pai, viveu modestamente até sua morte e não seguiu a carreira artística. Participou da Segunda Guerra Mundial como telegrafista da marinha italiana e, em 1948, veio residir em Buenos Aires, trabalhando, nos últimos anos, na *Casa Ricordi*, uma editora de livros. Como levava uma vida boêmia - por isso a censura de Rossi - foi ajudado por Mário Bobbio, irmão de Ofélia, uma ex-noiva de Rossi na Itália, que teria morrido antes de se casar.

A segunda esposa de Paulo Rossi foi Alice Rossi, com a qual permaneceu durante toda a vida. Conheceu-a em 1926, quando estava pintando numa praia da Liguria Italiana. Nesse mesmo ano, foi conhecer Praga, terra natal de Alice. Embora, em 1927, tenha vindo sozinho para o Brasil, posteriormente ela chegaria para ficar. Levando uma vida unicamente dedicada arte, não tiveram filhos. Ela foi professora de canto<sup>15</sup> e fez algumas traduções do alemão. Após o falecimento do marido, na década de 60, foi morar em Roma e lá permaneceu até morrer. Nessa cidade e em Milão, realizou duas exposições póstumas da obra do artista, durante os anos 70<sup>16</sup>. Da família do artista não existe mais ninguém vivo; seus dois sobrinhos já faleceram. Mário da Silva, que chegamos a entrevistar, e o outro sobrinho de Milão, Luigi Olivieri, faleceu em julho de 1990. Estabelecemos contato com a esposa deste, a sra. Mary Annovazzi Olivieri, em setembro desse ano, e recebemos a resposta, em 30 de outubro de 1990, dizendo que seu marido não possuía fotografia e nenhum material referente a Rossi Osir.

---

<sup>15</sup> Alice já era professora de canto em Praga, segundo ela, *uma cidade musical e culta...*; no Brasil era difícil dar aulas de canto, porque antes que se pudesse exprimir uma opinião sobre a qualidade, extensão, musicalidade e possibilidades duma voz, queriam saber: 'quando posso cantar no rádio?' como se isto pudesse ser a finalidade do estudo do canto. Carta de Alice Rossi a Walter Zanini, Roma, outubro de 1974). Em São Paulo, Alice Rossi deu aulas de canto a Iolanda Catani. Conforme depoimento dessa autora, em 23 de março de 1990.

<sup>16</sup> A primeira em Maio de 1973, na *Galleria D'Arte della Casa do Brasil*, em Roma; a outra em Março de 1976, na *Associazione Artistico-Culturale Presenze*, em Milano.



## 2. O APRENDIZADO TÉCNICO-CULTURAL: 1906-1920

### 2.1 - Itália e Inglaterra - 1906-1909

As constantes incursões artísticas de seu pai e o fato de possuir residência em Alássio, na Riviera Italiana de Poente, determinaram o local onde Paulo Rossi cresceu e viveu grande parte de sua vida. Em 1892, foi para ali foi levado, permanecendo até 1927, quando veio, definitivamente, para o Brasil. Com relação a sua infância a aos seus primeiros anos de estudo, não localizamos nenhum dado.

A Itália, a França e a Inglaterra foram os centros principais, nos quais Paulo Rossi desenvolveu a sua formação técnico-cultural. Tornar-se-ia um homem de espírito e cultura européia.

O intervalo de tempo, entre 1906 e 1909, marca o início de seu aprendizado em *pintura, aquarela e gravura*. A primeira referência que encontramos de seus estudos foi no ano de 1906, quando frequentou o curso de *pintura* na *Academia de Brera*<sup>1</sup>, em Milão. O ensino, naturalmente, era voltado para o domínio do metiê. As academias ainda não haviam se modernizado, mesmo porque as vanguardas recém começavam a despontar. Assim, enquanto em Paris, o Fovismo rompia com as cores realistas, e o Cubismo dilacerava as formas clássicas, Rossi buscava, na Itália, os valores da tradição, mantendo-se distante, dos valores revolucionários daquelas.

A cidade milanesa, embora tenha sido a primeira do país a tornar-se economicamente moderna, devido ao surto industrial do decênio de 1870-1880, não assumira nos inícios do século XX uma modernidade cultural<sup>2</sup>: imperava, ainda, o naturalismo acadêmico. O processo de renovação cultural, na Itália, desencadeia-se

---

<sup>1</sup> Não foi possível obter o registro da passagem do artista pela Academia de Brera, pois todas as correspondências enviadas para essa academia não foram respondidas. Sabemos de tal fato, através dos diversos artigos publicados pela imprensa brasileira da época de atuação do artista.

<sup>2</sup> FABRIS, Annateresa. "A Cidade que Sobe" in *Futurismo: uma Poética da Modernidade*. São Paulo, SP, Perspectiva, 1987, p.40.



somente a partir de 1909, com o *Manifesto Futurista*. E, mesmo assim, como se sabe, não há um processo imediato de assimilação das novas propostas estéticas de vanguarda pelas academias. Não se pode esquecer que o *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, publicado em Milão, data de 1910. Se este pregava - que ...o retrato, para ser uma obra de arte, não pode nem deve assemelhar-se ao seu modelo (...) que ...para pintar uma figura, não é necessário fazê-la: basta criar sua atmosfera (...) que ...o arcaísmo superficial e elementar das tintas com base em tintas lisas que reproduz a pintura a uma importante síntese infantil e grotesca<sup>3</sup>, certamente a orientação dada em Brera, quatro anos antes, era bem diferente.

Naquela academia, segundo Mário da Silva, Rossi aprendera o saber-fazer, o domínio da técnica: saber misturar e escolher as tintas, saber fazer um chassis, preparar uma tela, usar diferentes técnicas sobre diversas superfícies materiais... Aprendeu a valorizar a matéria pictórica, a passagem dos tons, o trabalho da pincelada. É a lição acadêmica de Brera. Aí estando, também vivenciou o ambiente das academias da época: eram comuns as conferências sobre história da arte, o incentivo à admiração das obras dos grandes mestres da história da arte<sup>4</sup>, as disciplinas de perspectiva, geometria, aritmética e anatomia, tudo o que preparasse o aluno para os valores de uma educação clássica.

Ainda neste período, em 1907, continuou seus estudos em *pintura a óleo*, na Riviera Italiana, com o paisagista *Alberto Beniscelli*<sup>5</sup>, certamente numa concepção acadêmica, pois sendo professor da Academia de Brera, não podia ser diferente. É possível que com este paisagista tenha desenvolvido o gosto pela pintura ao ar livre, já estimulada pelo exemplo do pai aquarelista. Essas primeiras experiências com óleo foram interrompidas, para se dedicar a aquarela, técnica da qual se utilizaria até os primeiros anos da década de 20.

---

<sup>3</sup>”Pintura Futurista: manifesto técnico, 11 de abril de 1909” in CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, pp. 295, 296 e 297.

<sup>4</sup>Para maior compreensão do funcionamento das academias de arte, ver PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: Pasado y Presente*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1982.

<sup>5</sup>Pintor nascido em Gênese, Itália, na segunda metade do século XIX. Beniscelli foi um paisagista e pintor de marinhas na costa litoral e na campanha da região da Liguria. BÉNEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, France Librairie Gründ, 1948, Tome Premier, p. 554.



Assim, em 1908, financiado pelo pai, foi estudar na famosa *Escola de Aquarela da Inglaterra*<sup>6</sup>. Aproveitando a oportunidade de estar na Inglaterra, em Dover, também estudou com o aguafortista *William Alexander Ansted*<sup>7</sup>, com quem aprendeu gravura e os estilos da arquitetura inglesa. O interesse pela *aquarela* deveu-se, desde pequeno, como vimos, convivência com o pai aquarelista, quando o acompanhava nas saídas ao campo para pintura de paisagens ou nos trabalhos de arquitetura que realizava.

Em 1909, indiferente ao desenrolar do Futurismo, viajou pelas principais cidades da Itália, visitando museus e pintando. Desse período, não localizamos nenhum trabalho; mas seu aprendizado, até o momento, estava ligado tradição artesanal, distante, portanto, dos movimentos de vanguarda surgidos nessa primeira década. Obviamente que, residindo na Europa, deve ter tomado conhecimento das propostas estéticas dos vanguardistas. Justamente nessa época, em que o Futurismo se desenvolvia, Rossi decidiu retornar a sua terra natal.

## 2. 2 - São Paulo - 1909-1912

Acompanhando o pai, então envolvido na construção do Teatro Municipal de São Paulo, aqui chegou, em junho de 1909, aos dezenove anos de idade.

A cidade, ainda provinciana, não oferecia muita opção de aprendizado, ao menos para alguém acostumado vivência artística e s oportunidades de estudo européias. Aqui trabalhou, nesta época, como desenhista de arquitetura. Se realizou tal trabalho, isto demonstra que já dominava, também o desenho - este conseguido através da disciplina pessoal que sempre manteve ao longo de sua vida artística.

---

<sup>6</sup> Conforme depoimento de Mário da Silva autora, em 26 de set. de 1990.

<sup>7</sup> Artista gravador que viveu em Chiswick, perto de Londres, em torno do século XIX. Ele expôs na *Royal Academy*, entre 1888 e 1893. O *Museu Victória and Albert* em Londres possuem as obras: *Vue de Dartmarth*; *Vue de Bideford* e de *Torrige* e *Vue Sur le East Lynn*. BÉNEZIT, E. op. cit. Tome Premier, p.193.



Naquele mesmo ano, encaminhou-se ao *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*<sup>8</sup>, possivelmente por influência do pai, dadas as relações com o colega de trabalho e vice-diretor da escola, Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Nesse período, estudou escultura com *Adolpho Borioni*. Esse curso estava inserido na categoria de *Aperfeiçoamento, dos Cursos Especiais, da Escola de Cultura Geral e Profissional do Liceu*. No programa do *Curso de Escultura*, constavam: *aperfeiçoamento da modelação e artes plásticas; tecnologia de materiais; lições de anatomia artística; métodos de trabalho; processos de interpretação e reprodução - ampliações e reduções; reprodução do modelo vivo - estatuária, composição de monumentos vivos e tumulares*<sup>9</sup>.

É preciso considerar, ainda, a possibilidade de que Paulo Rossi tenha frequentado as aulas de *Modelação do Curso Geral de Artes* do Liceu, pois foi aluno de *Amadeu Zani*, que ensinava essa técnica, naquela instituição, durante a primeira década do nosso século. O referido curso tinha como programa:

a) *Materiais plásticos: natureza das argilas e barros naturais próprios para a modelação - seu preparo, conservação e manuseamento; massas plásticas artificiais, plastilinas - preparo de pastas para obras de cerâmica ou terracota; natureza, preparo e emprego dos cimentos e gessos.*

b) *Técnica e Utensílios para a modelação: processos de trabalho mão, com espátulas e estiletos, com formas, moldes e ao torno.*

c) *Modelação de ornatos - vista: copiando modelos em gesso, desde exemplares singelos, até composições ornamentais. Modelação de composições levantadas do desenho e de composições originais de imaginação. Modelação do natural - flores e frutos, estilizações. Armaduras para grandes peças de modelação; arte e técnica das grandes composições de escultura decorativa.*

---

<sup>8</sup> Não foi possível localizar nenhum dado no *Livro de Registro* dos alunos, na Secretaria do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, referente à passagem de Rossi por essa instituição. A informação é de que parte do material foi perdido numa inundação. O que sabemos foi colhido na imprensa da época.

<sup>9</sup> SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - histórico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo, LAOSP, 1934, p. 124.



d) Moldagem: formação dos moldes e fundição em gesso ou cimento. Formas simples e compostas ou seccionadas - acabamentos coloridos e pátinas.

e) Aplicação da modelação e moldagem as artes plásticas da cerâmica e terracota: noções gerais sobre os materiais, técnica, fornos e esmaltes. Exercícios de modelação para os alunos que pretendem especializar-se nestas artes<sup>10</sup>.

Assim, Rossi adquiriu experiência de trabalho em tridimensional, num ensino voltado para o domínio do metiê. Tanto na escultura, quanto na modelagem, bem como em todo o ensino desenvolvido no liceu, a ênfase estava nos processos técnicos.

Ainda nesse período paulista, iniciou-se em outro campo de conhecimento: a arquitetura. A decisão de se tornar arquiteto veio influenciada pela tradição familiar, conforme já visto em capítulo anterior. Seguindo essa trajetória, ingressou na *Escola Politécnica de São Paulo*. Em correspondência manuscrita, datada de 19 de Janeiro de 1910, dirigida ao diretor da escola, Paulo Rossi *requer permissão para frequentar, como ouvinte, as aulas do Curso Preliminar*. Num outro requerimento, datado de 04 de fevereiro de 1911, solicita sua inscrição como aluno regular do *Curso Preliminar*<sup>11</sup>. Esse curso fornecia conhecimentos técnicos gerais<sup>12</sup>, preparatórios para seguir a seqüência dos estudos: *Curso Geral* - dois anos. Após, o aluno optaria pela habilitação desejada dentre os *Cursos Especiais* - duração de três anos: engenheiro-arquiteto, engenheiro-civil, engenheiro-industrial, engenheiro-mecânico, engenheiro-eletricista. Uma vez mais, Rossi firmava seus conhecimentos nos processos técnicos.

<sup>10</sup> SEVERO, op.cit., p. 119.

<sup>11</sup> No *Livro de Inscrição do Curso Preliminar - 1895/1918* da Escola Politécnica de São Paulo, referente ao ano letivo de 1911, na folha número 44, Rossi é o inscrito de número 37. O nome de Paulo Claudio Rossi, também consta na relação nominal dos alunos matriculados para o ano de 1911, no *Curso Preliminar - Conforme o Anuário da Escola Politécnica de São Paulo do ano de 1911*. São Paulo, Typographia do Diário Oficial, 1912.

<sup>12</sup> O programa do Curso preliminar era o seguinte: *primeira cadeira - aritmética e álgebra (revisão e complementares), álgebra superior; segunda cadeira - geometria plana e no espaço (revisão e complementares), trigonometria retilínea e esférica; terceira cadeira - física experimental (barologia, acústica e ótica), noções de biologia (botânica e zoologia); primeira aula - escrituração mercantil e contabilidade; segunda aula - desenho mão livre e geométrico elementar.*



Nesse período, fez somente o Curso Preliminar<sup>13</sup>. Acreditamos que não era sua intenção terminar o curso de arquitetura no Brasil pois, em 02 de maio de 1912<sup>14</sup>, solicitou a devolução dos documentos que se encontravam na secretaria da escola, desde 1910. Nesse mesmo ano, voltou Itália. É possível que tenha iniciado aquele curso, para depois tentar continuar na Europa já que, uma vez inaugurado o Teatro Municipal, seu pai retornaria, definitivamente para a Itália, e Rossi o acompanharia.

### 2.3 - Itália e França - 1912-1920

Voltando a Milão, Rossi estava decidido a continuar seu aprendizado em mais algumas áreas: *aquarela, desenho, história da arte e arquitetura*. Em 1912, nessa cidade, estudou *aquarela* com *Giuseppe Mentessi* (Ferrara, 29/09/1857- Milão, 29/05/1931)<sup>15</sup> e *Achille Cattane* (1872-1931)<sup>16</sup>, ambos professores na Academia de Brera. Contudo, acreditamos que tais estudos foram particulares, pois esse foi um período no qual Rossi dividiu sua permanência entre a Itália e a França. Assim, não poderia ter freqüentado a Academia, a menos que houvesse algum curso de curta duração.

---

<sup>13</sup> Para o *Curso Geral* de 1912, Rossi nem chegou a se inscrever, pois seu nome não consta no *Livro de Matrícula do Curso Geral* da Escola Politécnica de São Paulo, entre as folhas de números 52 e 53. O período de matrícula foi de 01 a 11 de fevereiro. Se foi reprovado no *Curso Preliminar*, não se inscreveu novamente, porque não aparece na matrícula de 1912, entre as folhas 48 a 56 do Livro de Matrícula.

<sup>14</sup> Conforme ofício manuscrito de Paulo Rossi, encontrado no arquivo da Escola Politécnica de São Paulo.

<sup>15</sup> Pintor e gravador; aluno do *Ateneu de Ferrara*, do *Instituto de Belas Artes de Parma* e da *Academia de Brera* de Milão. A crítica italiana o classifica entre os representantes da *Pintura Lírica*. Porém, é um realista. Professor da Academia de Milão. Obteve *Medalha de Prata* em Paris, em 1900. Possui obra na *Galleria d'Arte Moderna* de Milão: *O Pequeno Mestre*; na *Galleria d'Arte Moderna* de Roma: *Triptico* e, na *Galleria d'Arte Moderna* de Veneza: *Visão Triste*. BÉNEZIT, E., op. cit. 1953, Tome Sixième, p. 64.

<sup>16</sup> Pintor italiano, pertencente ao grupo dos veristas. Participou da *Bienal de Veneza* de 1926 com a obra *Interior de Igreja*. BÉNEZIT, E., op. cit., 1949, Tome Second, p. 596.



Nesse último ano, em 1912, deu continuidade prática do *desenho*, ao estudar modelo vivo na *Académie de la Grande Chaumière*, em Paris<sup>17</sup>. Tratava-se de uma orientação mais livre, conforme relata Renée Lefèvre, que, também, ali estudou:

*A academia funcionava após o meio-dia. No primeiro momento tinha poses de uma hora; depois tinham poses de meia hora; e depois de cinco minutos, já mais para o fim da tarde.*

*Pagava-se pela sessão assistida. Não podia escolher a pose (...)A coisa era levada a sério. Às vezes, quando tinha barulho, a modelo dizia 'com este barulho não posso pousar'.*

*Cada um escolhia o lugar que quisesse: tinha que levar uma prancheta, mas tinham também os banquinhos. Aquilo era cheio de gente, porque tinha a primeira fila, a segunda, a terceira, a quarta, a quinta... a última lá no alto. Tinha de tudo, velhos, moços, estudantes. Em cinco minutos tinha que fazer tudo. No início você não faz nada, olha, vê e já tem que mudar. Depois se consegue. Não precisava cursar disciplinas, não tinha professor, era livre<sup>18</sup>.*

Esse sistema de sessões exigia rapidez e desenvoltura do traço, de forma que já representava um avanço em relação ao desenho clássico, do bem acabado, que o artista aprendera até esse momento.

Nessa segunda etapa européia, visitou muitas cidades francesas e italianas. Nos museus da Itália, estudou a *antiquária* em geral e História da Arte. Auxiliou-o o professor *F. Hermanin de Roma*, conservador dos *Monumentos do Lacio* e da *Galeria Corsini*. Durante este período conheceu diversos museus europeus e aproveitou para estudar profundamente a história da arte, que sempre lhe interessou. Possibilidades financeiras não lhe faltavam, já que recebia apoio de seu pai. Nas duas primeiras décadas deste século, a sua frequência aos museus era movida

---

<sup>17</sup> Conforme dados biográficos sobre Paulo Rossi, constantes no *Catálogo Exposición de Osirarte*, Buenos Aires, 2 a 12 de dezembro de 1946, ele teria residido em Paris durante dois anos, a partir dos anos de 1912.

<sup>18</sup> Depoimento de Renée Lefèvre autora, em 23 de ago., 1991.



pelo interesse em estudar as técnicas, a composição e os estilos dos mestres do passado. Segundo Rossi, *o artista tem de refugiar-se, retirar-se num museu, onde as obras dos grandes mestres espelham o equilíbrio espiritual dos períodos passados*<sup>19</sup>. Desenvolveu um profundo conhecimento da história da arte, sabendo reconhecer os diferentes estilos de pintura e arquitetura, como também as técnicas empregadas pelos mestres da tradição.

Dentre aqueles pintores que Rossi considerava modernos, e dos quais teve conhecimento da obra, nesse período, podemos citar Modigliani:

*Era uma época em que a gente percebia o valor dos modernos. Lembro-me bem de um fato. O desenhista Wash Rodrigues... morou com Modigliani, em Paris, e chegou a servir de modelo para ele. O louco Modigliani desprezava os seus próprios trabalhos, jogando-os em todos os cantos. Rodrigues voltou ao Brasil com a mala cheia daquelas 'loucuras' de Modigliani e, precisando, certa vez, de telas para seus estudos, apagou com aguarrás muitos quadros de seu antigo companheiro(...) Pois bem: os meus mestres da Lombardia - não especifica quais são esses mestres - me diziam que aquelas 'loucuras', eram pintura verdadeira, que representavam uma escola vitoriosa... Isso foi em 1913, quando apenas um pequeno grupo de artistas de vanguarda compreendia 'os modernos', cujas telas podiam ser compradas por uma miséria.*

Embora empregando referenciais estilísticos do Cubismo, em determinadas obras, não podemos esquecer do interesse de Modigliani pelas obras de Bellini, Ticiano e Carpaccio, somado a sua poética que, como estrutura compositiva, também guarda estilemas clássicos. Assim, é perfeitamente explicável que este artista tenha despertado o interesse de Rossi. De qualquer forma, do que temos notícia, data daquele ano o seu contato com obras que extrapolaram a tradição clássica, mesmo que timidamente, se comparadas s vanguardas.

---

<sup>19</sup> *Manuscrito do artista, sem data, sem assinatura.*



A idéia de seguir a carreira de arquiteto continuava viva. Em 1912, frequentou o *Ateliê de Arquitetura Laloux*, na França. E, em 1913, ingressou no curso regular de *arquitetura* na *Real Academia de Bologna* onde, em 1915, diplomou-se construtor e, em 1916, arquiteto. Esse curso solidificou ainda mais seus conhecimentos em processos técnicos: organização de espaços, projetos arquitetônicos - cálculos, cortes, encaixes, emprego de materiais - exercícios em aquarela, estudo dos estilos de arte, etc. - como se sabe, este curso tem por base o domínio do desenho e da matemática.

Uma vez cumprida a tradição familiar de formar-se arquiteto, continuou sempre buscando o seu ideal de se tornar artista plástico. Não seguiu a profissão na qual se diplomara. Após a conclusão do curso, dedicou-se com mais intensidade técnica da aquarela, gênero que já o acompanhava desde pequeno, seja na convivência com o pai aquarelista, no curso que fez na Inglaterra, nos estudos com Mentessi e Cattaneo, conforme já mencionado, ou nos projetos arquitetônicos desenvolvidos no curso de arquitetura.

Com uma sólida bagagem técnico-cultural, Paulo Rossi realizou sua segunda viagem ao Brasil em 1920.



### 3. O ORGANIZADOR DE EXPOSIÇÃO E O AQUARELISTA - 1920-1922.

#### 3. 1 - A Exposição de Arte Italiana - 1920

No ano de 1920, aqui chegando, Rossi trouxe consigo uma *Exposição de Arte Italiana*, que se realizou de 07 a 28 de outubro, no Salão do Clube Comercial de São Paulo, na Rua São Bento, 79.

Além dele próprio, expondo aquarelas, e do seu professor Alberto Beniscelli, participaram os seguintes artistas: Segantini<sup>1</sup>, Ettore Tito, H. Serra, Calcagnadoro, Constantini<sup>2</sup>, Carcamano, Agostini, Carlo Casanova, Lentini<sup>3</sup>, Salvador Sanchez Barbudo (nascido em Sevilha, 1858)<sup>4</sup> e Ximenes. Onze dias após a

---

<sup>1</sup> Na imprensa da época, somente encontramos referência a Segantini. Não sabemos se trata-se de Giovanni Segantini (Arco, Trento, 5/01/1858 - Schafberg, Engadina, 28/09/1899), ou um de seus filhos Gottardo Segantini (Puisano 25/06/1882. Aluno da Academia de Milão e de Hermann Gattiker. Gravou as pinturas de seu pai) ou Mário Segantini (Milão 31/03/1885 - Maloja, fevereiro 1916. Aluno da Academia de Milão e de Em. Quadrelli e de G. Gurschner. Gravou as obras de seu pai). Giovanni Segantini atuou em Milão. Seu primeiro quadro foi *Le Choeur de l'Église de San Antonio*. No início seu colorido era muito sombrio, mas se interessando pela divisão de tons generalizada pelos Neo-Impressionistas, ele clareou sua paleta e criou uma técnica muito pessoal adaptando o divisionismo Neo-Impressionista a um *Macchiaioli* mais flexível, brando. Em 1883, com o quadro *Ave Maria a Transbordo* ganhou medalha de ouro em Amsterdam. Instalou-se numa pequena cidade da Brianza, em meio as montanhas. Fixou-se na cidade de Sovoginno, onde trabalhou durante oito anos. Sua obra é complexa: ao lado de paisagens alpinas, de assuntos inspirados pela vida dos trabalhadores da montanha, nas quais ele retomou de modo pessoal a concepção de Bastien Lepage e, sobretudo, de Jean François Millet, podemos encontrar também trabalhos religiosos de obras simbólicas lembrando a ingenuidade dos primitivos. Obras: Berlim: *Retour au le Pays Natal*; Hambourg: *Pascoli, dans l'Engadine*; Milão/Galeria de Arte Moderna: *Les Deux Meres*; Roma/Galeria Nacional: *A la Barre*; Viena/ Galeria de Arte Moderna: *Les Mauvaise Meres*; Leipzig: *Vittore Grubcy de Dragon*; Liverpool: *La Punition de la Luxure*. BÉNEZIT, E. op. cit., 1954, Tome Septième, p. 695.

<sup>2</sup> Como não encontramos o registro do primeiro nome do artista, cogitamos a possibilidade de se tratar de Battista Constantini (pintor de paisagens, nascido em Veneza, no século XIX. Paisagista das montanhas admirador e intérprete dos sítios selvagens dos Alpes) ou de Giuseppe Constantini (pintor de gênero nascido em Nola, no século XIX. Aluno da Academia de Belas Artes dessa cidade, foi formado pelo professor Mancinelli, depois se aperfeiçoou com os conselhos de Vicente Petruccelli). BÉNEZIT, E. op. cit., 1949, Tome Second, p. 610. Se associarmos ao fato de que o outro expositor, Dalbono, também foi aluno de Mancinelli, a probabilidade maior de ser o expositor, recai em Giuseppe Constantini.

<sup>3</sup> Encontramos referência somente ao nome Lentini. É possível que se trate de Rocco Lentini, nascido em Palermo, em 1885, pintor de paisagens, marinhas e história. Fez seus estudos em Bologna e depois em Paris. BÉNEZIT, E. op. cit., 1952, Tome Cinquième, p. 515.

<sup>4</sup> Após ter recebido lições do pintor José Villegas, ele se estabeleceu em Roma. Obteve menção honrosa no *Salon des Artists Français*, em 1895. Expõe em Munich, em 1909: *Portrait de M. H.*



abertura da exposição, foram incluídos outros artistas: Escola Lombarda: Filippo Carcano (nascido em Milão, 1840)<sup>5</sup>, Girolamo Induno (Milão, 1827-Milão, 1890)<sup>6</sup>, Giacomo Mantagazza (Saronno, perto de Milão, 1853-Cerobbio, 1920)<sup>7</sup>, Vincenzo de Stefani (nascido em Verona, 06/03/1859)<sup>8</sup>, Saviani, Toni, Pompeo Mariani (Monza, 09/12/1857-Bordighera, 25/01/1927)<sup>9</sup>; *Escola Napolitana*: Eduardo Dalbono (nascido em Nápoles, 1843)<sup>10</sup>; *Escola Vêneta*: Angelo Dall'Oca Bianca (Verona, 31/03/1858-1930)<sup>11</sup>; *Escola Piemontesa*: Dalleani, Filiberto Petiti (Turim, 14/11/1845-26/07/1924)<sup>12</sup>, Giuseppe Buscaglione (nascido em Ariano, Apúlia, 1868)<sup>13</sup>; *outras escolas*: Archimede Bresciani da Gozzoldo, Ermenegildo Agazzi (nascido em Mapello, Bérgamo, 1866)<sup>14</sup>, Morelli<sup>15</sup>, Rivaroli.

O'Connor Martius. Outras obras: *Interieur d'atelier, La Fête du Rédempteur*. BÉNEZIT, E. op. cit., 1948, Tome Premier, p. 394.

<sup>5</sup> Ele enviou Exposição de Milão em 1872: *Partie de Billard, Un Passe-temps, Une Idile, dois Interiores*; Exposição de Nápoles, em 1877: *Une Promenade Amoureuse, Matinée sur le Lac Majeur*; Milão, em 1883: *Rive des Schiavoni*; Veneza, em 1887: *Plaine Lombarde, Campagne d'Asiago*. BÉNEZIT, E. op. cit., Tome Second, p. 309.

<sup>6</sup> Irmão do pintor Domenico Induno. Foi pintor de gênero, de paisagem, pastelista e aquarelista. Membro da Academia de Milão, onde fez seus estudos. Expôs em Turim, Nápoles, Milão, Roma, Veneza e Viena - nesta, recebeu medalha em 1873. Tem obras nos Museus: Milão (Ambrosiana): *Porte Saint-Pancrace Rome, Fille au Puits*; Brera: *Retour de Garibaldi et su troupe*; Nice: *Souvenir de Rome*; Roma (Arte Mod.) *Paisagem*, dentre outros. BÉNEZIT, E. op. cit. 1952, Tome Cinquième, p. 62.

<sup>7</sup> Pintor de gêneros e de batalhas. BÉNEZIT, E. op. cit., 1952, Tome Cinquième, p. 756.

<sup>8</sup> Pintor paisagista e aguafortista. Possuía um desenho seguro, correto e usava tons quentes. Expôs em Milão, em 1883: *Rue de Capri, Le Mont Mario*; Turim 1884: *Le Soir*; em Florença, em 1885: *Rusticité*; em Milão, em 1886: *En Montagne, Flores de Mars*; em Veneza, em 1887: *Mélancolie, Après-midi*. BÉNEZIT, E. op. cit., 1955, Tome Huitième, p. 96.

<sup>9</sup> Pintor de marinhas e de gênero. Independentemente de sua participação nos Salões Italianos, expôs em Viena (onde obteve a segunda medalha em 1888), em Munich, em Nice e Paris. Bénézit, E. op. cit., 1952, Tome Cinquième, p. 779.

<sup>10</sup> Fez seus estudos em Roma com o pintor Marchetti, depois ao retornar a Nápoles se aperfeiçou com os conselhos de Morelli e de Mancinelli. Expôs em Parma, em 1871: *Le Pari du Roi Manfred*; em Viena, em 1874: *La Legende des Serenes*; em Milão, em 1872: *Marine et les Lavandières*; em Turim, em 1880: *Barque de Pêche*. BÉNEZIT, E. op. cit., 1950, Tome Troisième, p. 12. Teve contato indireto com os *Macchiaioli*, segundo ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 164.

<sup>11</sup> Pintor de gênero. Aluno de Napoleone Nani na Academia de Belas Artes de Verona. Recebeu medalha de bronze na Exposição Universal de 1889. BÉNEZIT, E. op. cit., 1950, Tome Troisième, p. 16.

<sup>12</sup> Paisagista, pintor de gênero, de retratos, de marinhas e gravador. Fixou-se em Roma, expondo na Alemanha e Áustria, a partir de 1888. Recebeu medalha de bronze na *Exposition Universelle* de Paris, em 1900. BÉNEZIT, E. op. cit., 1953, Tome Sixième, p. 626.

<sup>13</sup> Trabalhou em Turim. BÉNEZIT, E. op. cit., 1947, Tome Second, p. 222.

<sup>14</sup> Aluno da Academia Carrara de Bérgamo. Pertenceu ao grupo dos “últimos veristas” do fim de 1800. Pintor de figuras e de paisagens: *La Maison Rustique, Bergere, La Famille du Pécheur, Paisage*, na Galeria de Arte Moderna de Milão. Expôs na Itália, Dresden, Paris, na Exposição de Munique, em 1909 e de Bruxelas, em 1910. BÉNEZIT, E. op. cit., 1948, Tome Premier, p. 47. Expôs na I Mostra do *Novecento Italiano*, em 1926.

<sup>15</sup> Como temos apenas a referência ao sobrenome Morelli, não sabemos se trata-se de Enzo Morelli (nascido em Bragnacavallo em 1896 - estuda em Milão) ou de Domenico Morelli (Nápoles,



A relação desses expositores foi recuperada através da imprensa da época. Por isso, não temos conhecimento se, além desses, outros artistas participaram da mostra. Sabemos da existência de catálogo que trazia texto de Rossi pela informação dos jornais. Porém, lamentavelmente, não conseguimos localizar tal periódico. A referida exposição apresentou um grande número de obras - pelo menos duzentos e treze trabalhos, ao que se pôde deduzir, quando os articulistas da imprensa, mencionam o número 213 obra *Crucificação*, do pintor Sanchez Barbudo. Estas são algumas obras que participaram da mostra: números - 10 - *Paisagem*, de Beniscelli; 38 - *La Bagnaante*, de Ximenes; 44 de Dalbono; 105 - *Il Minueto*, de Barbudo; 200 - *Nozze Veneziane*, de Barbudo; 205 - *La Visita del Cardinal*, de Barbudo. Outros trabalhos expostos sem a identificação de número de catálogo são: *Paisagem*, de Petit; *Desenho*, de Calcagnodoro; *Nel Coro*, de Barbudo, *Ritratto di Signora*, de Girolamo Induno; *Battesimo*, de Mantegazza, *Uno Scatola* de Rivaroli; *Crianças Dançando no Mar*, de Ettore Tito; Ermenegildo Agazzi, apresentou cinco grandes telas de paisagem; Barbudo mostrou 23 obras e Carlo Casanova participou com 38 obras.

A exposição foi visitada pelos artistas locais: Alfredo Norfini, Antônio Rocco, Arnaldo Barbosa, Clodomiro Amazonas, Enrico Vio, Henrique Manzo, Giuseppe Perissinoto, J. Elpons, Pedro Alexandrino, Ricardo Cipicchia, Roque de Mingo, Tulio Mugnaini, Vicente Larocca, o arquiteto Victor Dubugras, Hugo Adami, Waldemar Belisário, Di Cavalcanti e a deflagradora do modernismo brasileiro, Anita Malfatti.

O evento causou polêmica entre o crítico do *Fanfulla* e Raul Polillo do *Jornal do Comércio*. No dia seguinte exposição, no artigo “Exposizione d’Arte Italiana Organizatta dall’Architetto Rossi”, o primeiro jornal tece comentários sobre o quadro *Nel Coro*, de Sanchez Barbudo, afirmando que a referida obra *pelo vigor com que é pintada e a sugestividade do ambiente poderia figurar em uma grande pinacoteca vizinho aos mais fortes mestres dos coloridos antigos e modernos*<sup>16</sup>.

---

4/08/1825 - Nápoles, 13/08/1901). Pintor de histórias, paisagens, retratos e de gênero. Aluno da Academia de Belas Artes de Nápoles. Prosseguiu seus estudos em Roma. Ficou famoso como pintor de história, sendo um hábil desenhista. Foi nomeado presidente da Academia de Nápoles. Obtém medalha de ouro na *Exposition Universelle* de Paris, em 1900. Obras: Roma/Galeria de Arte Moderna: *Tentation de Saint Antoine*, *Le Conte Lara avec son Page*; Florença/Galeria de Arte Moderna: *L’Enterrement de Saint François*. BÉNEZIT, E. op. cit., 1953, Tome Sixième, p. 217.

<sup>16</sup> “Exposizione d’Arte Organizatta dall’Architetto Rossi”. *Fanfulla*, São Paulo, 08 out., 1920.



Quatro dias após, o mesmo jornal elogia os expositores, destacando que *alguém teve a coragem de apresentar uma série de obras-primas de fama européia*<sup>17</sup>.

Raul Polillo publicou um artigo dizendo que *os quadros não passam de vulgares ensaios, de estudos que geralmente se costumam fazer antes da execução de uma verdadeira obra de arte e que, portanto, são de um valor muito relativo e talvez medíocre*. Afirma isto, referindo-se ao trabalho *Crianças Dançando no Mar*, de Ettore Tito, por não considerar um *quadro definitivo* e sim um estudo para a tela *Estate* daquele mesmo pintor, censurando ainda o fato de Tito *pôr de parte umas tantas proporções anatômicas*. Com relação ao quadro *Nel Coro*, diz que *apesar de toda a luz quente que se lhe empresta, continua a ser um amassar contínuo, informe de cores, em horrível contraste... persiste o caráter metálico do brilho da fonte e das mãos dos personagens*. Ataca, também, a obra de Barbudo porque *este cultiva assuntos de decadência e adota uma arte frívola, banal, destituída de sentimentos... e que deveria se chamar reprodução mecânica*<sup>18</sup>. Devemos lembrar que essa é uma postura curiosa para Polillo que, em artigo anterior quele, ao recapitular a história da arte, demonstrava afinidades com a estética do Renascimento e considerava o Barroco como *sintoma dos mais insofismáveis da completa degenerescência da arte*<sup>19</sup>. Afirma, ainda, que *aquele pintor nunca teve a glória que emprestamos e nunca foi o maior pintor do século passado, como se alega*. De fato, o artista em discussão estava filiado a uma estética verista - vestia seus personagens com roupas venezianas - bem como a maioria dos expositores, a julgar pelos dados que encontramos e pela postura artística de Rossi nos anos 20, recém-saído de um aprendizado técnico, conforme vimos anteriormente. Mas não podemos avaliar se um ou outro crítico da imprensa estava com a razão, até mesmo porque, como dissemos, não encontramos o catálogo daquela exposição. Somente podemos afirmar que, com base no dado fornecido por Sarfatti em *Espejo de la Pintura Actual*, p. 71, em época próxima ao ano de 1947, Sanchez Barbudo teria alcançado *os mais valiosos e entusiastas pesos, nos leilões de Buenos Aires*. Tinha, portanto, considerável valor em termos de mercado de arte que, na época, devia satisfazer o gosto verista do público.

<sup>17</sup> “A Proposito dell’Esposizione di Arte Italiana”. *Fanfulla*, São Paulo, 12 out., 1920.

<sup>18</sup> POLILLO, Raul. “Notas de Arte”- s/título. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 13 out., 1920.

<sup>19</sup> POLILLO, Raul, “Exposição de Arte Italiana”. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 out., 1920.



As discussões prosseguem entre os dois: o jornal *Fanfulla* denuncia, por exemplo, que o crítico do *Jornal do Comércio*, no longo esforço de demonstrar erudição sobre a arte italiana e francesa do século XV aos nossos dias, faz confusão de datas, colocando Bernini como precursor de Michelangelo<sup>20</sup>; e que Polillo teria criticado a tela *Nozze Veneziana*, de número 200 do catálogo, por não suportar as repetições na colocação das pernas, dos chapéus e das vestimentas dos dois pajens que aparecem em primeiro plano naquela obra. Ao que o outro articulista alega que a pose é a clássica, usada nas cerimônias, e as vestimentas são de pessoas que ocupam as mesmas funções.

O jornal *Fanfulla* posicionava-se, portanto, a favor de Rossi. Em meio a essas divergências Raul Polillo ataca, diretamente o *distinto arquiteto*, forma como então ambos se referiam a Rossi, acusando-o de ser um *negociante de quadros (...)* trazendo do Velho Mundo, algumas obras de arte, não fez senão pensar no lucro monetário e não concorrer para a intensificação do nosso intercâmbio artístico<sup>21</sup>. Polillo teria achado muito elevado o preço dos quadros expostos. Sobre essa questão, podemos afirmar que a atuação de Rossi Osir como idealizador cultural em São Paulo, de 1927 a 1959, derrubaria o argumento do Sr. Polillo, conforme veremos posteriormente.

### 3. 2 - O Aquarelista-Arquiteto - 1921-1922

Nesse segundo retorno terra natal, agora com trinta anos de idade, não veio como estudante, mas como *aquarelista-arquiteto*, denominação com a qual foi recebido pela crítica dos jornais paulistanos.

Ao que se conseguiu levantar, ele veio, portanto, com dois objetivos precisos: organizar a *Exposição de Arte Italiana*, conforme vimos, e realizar duas exposições do seu trabalho em aquarelas: uma em 1921, e a outra em 1922. Em

<sup>20</sup> “A Propósito dell’Esposizione di Arte Italiana” . *Fanfulla*. São Paulo, 12 out., 1920.

<sup>21</sup> POLILLO, Raul. “Notas de Arte”- s/título. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 13 out., 1920.



setembro desse último ano, participou com cinco trabalhos em aquarelas da *I Exposição Geral de Belas Artes*, realizada no Palácio das Indústrias de São Paulo.

Em 16 de novembro de 1921, os jornais paulistanos anunciavam a abertura de sua *I Exposição Individual*, na Casa Byngton. Expôs mais de setenta trabalhos em aquarelas - único gênero artístico ao qual se dedicava até este momento - cujos temas eram flores, paisagens, ruínas arquitetônicas e igrejas do interior paulista e mineiro. Embora não tenhamos conseguido localizar o catálogo, podemos ver através das publicações da imprensa<sup>22</sup> que alguns títulos das obras evidenciavam nomes de igrejas e locais brasileiros, o que nos faz deduzir que, ao menos parte da exposição, foi aqui preparada.

Em 08 de Janeiro de 1921<sup>23</sup>, Paulo Rossi, juntamente com o pintor *Alfredo Norfini*, partiu para uma viagem de estudos em Minas Gerais. Realizou apontamentos - mais tarde trabalhados na aquarela - nas cidades de Diamantina, Ouro Preto, Sabará, São João Del Rey, Tiradentes e outras localidades. Além do interesse histórico, a escolha por tais registros deveu-se identificação com o seu aprendizado de arquitetura. Nessa viagem não fez somente aquarelas, mas desenhos a lápis e a nanquim de figuras humanas: *Retrato de Mulher*, 1921 - il. 1; paisagens: *Cemitério da Matriz*, 1921 - il. 2; e, vistas arquitetônicas. Ao retornar também fez gravura como consta na obra *Chafariz de Tiradentes*, 1921 - il. 3, na qual o artista informa: *Prima litografia da me impressa Lyceo de Artes e Officios - São Paulo - 28 aprile*. O detalhismo das formas mostra que fez uma leitura plástica, mais como arquiteto do que como artista.

Em setembro do mesmo ano, esteve em Conceição do Itanhaém, realizando apontamentos, ainda como preparação para a exposição de novembro. Essa primeira mostra, como artista plástico, parece ter agradado ao público brasileiro, pois resultou na venda de pelo menos trinta e dois trabalhos e, segundo os jornais, ainda recebeu encomendas. O êxito também foi destacado, principalmente

---

<sup>22</sup> As obras expostas e que foram vendidas são as seguintes: *Igreja do Rosário em Ouro Preto*-(n.57); *Igreja do Convento da Conceição do Itanhaém*-(n.66); *Igreja do Convento*-(n.67); *Ruínas do Convento*-(n.68); *Ruínas do Convento do Itanhaém*-(n.69); *Rampa do Morro do Convento*-(n.65); *Escolhos do Morro Sapucateava*-(n.63); *Estrada do Parque Ibirapuera*-(n.48); *Por-do-Sol na Chácara do Japão*-(n.46); *Casas Velhas, Colméias*-(n.2); *Alamandas*-(n.18); *Miscelânea*-(n.36); *Boca de Leão*-(n.32); *Calêndulas*-(n.33); *Hortênsias*-(n.10); *Hortênsias*-(n.11); *Cactus, Dalia*-(n.5); *Cactus, Dalia e Begônia*-(n.7); *Cactus*-(n.29). Foram vendidas, ainda, obras de números 8, 15, 16, 20, 24, 36, 58, 61 e 70 - destas não se fez menção aos títulos.

<sup>23</sup> Notícia publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 jan., 1921.



pelo jornal *Fanfulla*, que além de exaltar algumas qualidades - *a segurança no domínio da técnica*, embora apontasse a necessidade de um pouco mais de liberdade - publicou um texto sobre o desenvolvimento da aquarela na História da Arte, passando pelo Renascimento, pelo século XVII, informando sobre a fundação, no ano de 1904, em Londres, da *Sociedade dos Pintores Aquarelistas* e da *Galeria Pall-Mall*, especializada em exposições desse gênero de trabalhos, bem como citando os principais artistas que se ocuparam daquela técnica.

A sua *II Exposição Individual* realizou-se, de 21 de agosto a 16 de setembro de 1922, na Casa Byngton. Continuando com trabalhos em aquarelas, expôs flores, paisagens cariocas, paulistas e imagens arquitetônicas<sup>24</sup>. A imprensa destacou, novamente, o seu *conhecimento do desenho, o senso de composição, a nobreza de fatura, as qualidades de colorista e, por fim, criticou a sobrelevação da visão de arquiteto sobre a de pintor, sugerindo que tentasse obter a forma pela distribuição dos valores*<sup>25</sup>.

Realmente, a crítica tinha razão. As obras, apresentadas em ambas exposições, eram de caráter fortemente verista. Nem poderia ser diferente, porque até esta época, acreditamos que o interesse de Rossi e, como se verificou, o seu aprendizado estiveram ligados a uma formação acadêmica. Não se poderia esperar outro enfoque do ensino das academias, pois, como se sabe, embora as vanguardas já tivessem ocorrido, tudo ainda estava voltado para esse tipo de abordagem.

A linguagem plástica do pintor continuava presa a valores que não permitiam liberdades pictóricas: sobressai-se a *visão do arquiteto sobre a do pintor*. Exemplo disso, são as aquarelas, *Igreja do Convento Itanhaém*, 1921 - il. 4 e *Vista da Igreja do Rosário*, 1921 - il. 5. São obras muito próximas de plantas de fachadas arquitetônicas, nas quais podemos ver, até mesmo, os detalhes das igrejas barrocas brasileiras. Em se tratando desse gênero artístico, podemos ressaltar o completo domínio técnico do artista, tanto no desenho como no emprego do colorido.

---

<sup>24</sup> Participaram e foram vendidas nessa exposição, as seguintes obras: *Rosas Brancas*-(n.1); *Rosas e Hortênsias*-(n.4); *Rosas, Cactus, Dálias e Oncidium*-(n.3); *Rosas, Cactus e Dálias*-(n.6); *Rosas Variadas*-(n.7); *Rosas, Cactus e Dálias*-(n.9); *Hortênsias*-(n.11); *Catléias*-(n.13); *Calêndulas*-(n.15); *Mimosas e Violetas*-(n.17); *Ervilha Cheirosa*-(n.18); *Caminho das Paineiras*-(n.2); *Caminho Silvestre*-(n.24); *Morro do Castelo-Rio*-(n.29); *Antiga Escadaria Colonial*-(n.31); *Casas Velhas*-(n.32); *Mar Bravo em Tempo de Chuva*-(n.36); *Pórtico com Escada*-(n.42); *Pórtico do Convento do Itanhaém*-(n.44); *Os Sinos do Convento do Itanhaém*-(n. 46).

<sup>25</sup> "Paulo Rossi" in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 de set. 1922.



A leitura plástica de arquiteto impera em *Vista da Igreja do Rosário*, salientada na forma da igreja e no murinho sob o qual ela está assentada. O céu já possui um tratamento mais pictórico do que linear, mais mancha do que desenho, embora conserve, ainda, as cores realistas. A grama, na sua cor natural, também é representada com uma superfície mais próxima de um manchado, sem volume; em continuidade a esta, o chão é tratado com a cor azul, o que já foge, mesmo que timidamente e em porcentagem pequena em relação ao espaço total do quadro, preocupação realista que domina a arquitetura da igreja.

Se a esta, compararmos a obra *Igreja da Conceição do Itanhaém*, o mesmo se pode dizer do tratamento arquitetônico da igreja. Predomina o desenho marcado e as cores veristas. Nas nuvens, há presença do volume e, na grama, embora prenda-se cor real, podemos notar um tratamento mais de pincelada. A perspectiva do espaço frontal da igreja é dada mais pela pincelada do que pelos detalhes da grama. E, como todo o quadro Renascentista, o objeto focado aparece centralizado, principalmente na segunda obra aqui analisada. Na primeira, a construção toma quase que todo o espaço total da tela, mas, ainda assim, continua distribuído de forma a ocupar o ponto principal de uma superfície pintada, como mandam as regras realistas.

Além das vistas arquitetônicas, Rossi também pintou flores, como podemos verificar nas exposições de 1921 e 1922; na de 1927, encontramos apenas uma obra nesse gênero e em aquarela, *Sinfonia em Amarelo*, mas que data de 1922. As naturezas mortas parecem ter interessado o artista, enquanto representação de vasos de flores sobre mesas. Outros elementos cotidianos, ao que conseguimos apurar, não dominaram o seu repertório plástico.

O *Vaso com Flores*, 1922 - il. 6, ocupa praticamente toda a superfície plástica, num enquadramento frontal e disposição centralizada, mas com seus elementos monumentalizados. A cor não foge ao real, inclusive com a representação dos reflexos do vaso sobre a base, na qual está assentado. Embora evidenciando, claramente, a noção de volume, a pincelada do vaso não é uniforme. O recurso que empregou nas folhas - para separar as nervuras e, nas flores, para separar as pétalas - de deixar a superfície natural do papel dialogando com o colorido, embora sendo procedimento típico da aquarela, propiciou ao quadro respirar com mais



despojamento plástico. Isto quebrou os limites das formas e trouxe maior flexibilidade composição. Entre o fundo e a base, na qual está o objeto, não há definição linear, mas somente massa de cor.

Igualmente em *Vaso com Rosas*, 1922 - il. 7, a concentração do pintor não está no tratamento do fundo - simplesmente pincelado - mas, sim, no próprio objeto representado. Os limites entre o fundo e a base não são marcados, apesar de novamente estar presente o reflexo do vaso. Os elementos focados, não tão monumentais quanto na anterior e ainda evidentes na centralização do espaço plástico no desenho realista, demonstram a continuidade dos princípios clássicos de uma formação artística.

A preocupação do artista com o metiê, no seu processo de trabalho, fica evidente na descrição feita por Mário da Silva, que o viu pintar naturezas mortas, durante os anos 20:

*Gosto s vezes de me lembrar de Paulo Rossi em São Paulo... Vejo-o ...entrar de repente em um negócio de flores, puxar dos níqueis ou dos papéis para o cravo, a tulipa, a rosa, a hortênsia, o que fosse que lhe havia coçado o bom gosto de aquarelista elegante e correr logo depois ao seu quarto-ateliê de dormir da rua da Consolação. Ai deitava mão aos pincéis, ao cavalete, as tintas, depois virava de um lado para outro do quarto, parando aqui, torcendo a cabeça mais lá, envesgando os olhos mais adiante. Um qualquer podia julgar que aquilo fosse mania ou qualquer ginástica super-realista. Mas não era. Era capricho de pintor em busca da boa luz e de um pedaço de fundo que estivesse certo. Servia tudo: toalha de enxugar as mãos - fundo branco - sobre a mesinha com jarro transparente e as hortênsias azuis, uma cortina amarela, um cobertor encarnado, um papel de parede verde claro. Depois de muitas hesitações, por culpa do diabo do cromatismo, lá vinham a água, o papel e depois a aquarela limpa, limpa, elegante, uma gostosura<sup>26</sup>.*

---

<sup>26</sup> Mário da Silva "Impressões sobre Paulo Rossi" in *Catálogo da III Exposição Individual do Pintor Paulo C. Rossi*. São Paulo, out/nov., 1927.



O senso de observação para apreender os objetos, a escolha do melhor ângulo para conseguir o enquadramento adequado, a *busca da boa luz*, dentre outros, eram alguns dos requisitos para sua produção plástica. Essa foi a linha que dominou a maioria dos seus trabalhos em aquarela.

Nas obras catalogadas, praticamente não encontramos a figura humana em aquarela. Se realizou tal gênero, acreditamos que tenha sido esporadicamente e, sendo assim, as obras devem ter ficado pela Europa, pois não consta nenhum título referente a essa temática na relação publicada pela imprensa - já que não foi possível localizar catálogos desse período - e nem nas coleções particulares. Dentre as obras encontradas, a única que mostra a representação da figura humana é *Buda*, 1922. Mas, mesmo assim, aproxima-se de uma natureza morta, pois o *Buda* está mais para estatueta de decoração frente de um fundo floral, que para um quadro cujo interesse fosse a figura humana em si. Pelo espaço que as flores ocupam no quadro, este parece ter sido o elemento que o motivou a pintá-lo. Nessa época, como estava impregnado pelas experiências em arquitetura, acreditamos que a figura humana não estivesse no centro de suas preocupações estéticas.

Se a figura humana na aquarela não foi sua preocupação principal, com certeza foi a paisagem. Embora morando ora em Alássio, ora em Milão, Rossi viajou muito por diversas cidades européias, pintando ao ar livre. O seu interesse por pinturas de vistas arquitetônicas fica bem claro, quando fez constar como título *Paisagens e Arquiteturas*, no início da relação de algumas das obras constantes no catálogo de sua *III Exposição Individual*. Pintou muitas paisagens em várias cidades européias. Não podemos avaliar, aqui, em quais obras permanece a sua visão de arquiteto sobre a do artista, porque os trabalhos que citaremos a seguir, não foram localizados. Apenas constam no catálogo daquela exposição, sem referências técnicas, motivo pelo qual também não as incluímos na catalogação da obra do artista. Esta relação, se faz necessária para demonstrar que a paisagem foi o gênero artístico ao qual dedicou grande parte de sua vida artística e, como paisagista que foi, viajava muito em busca de sua pintura. Pintou vinte e seis aquarelas: em Veneza - *Canal Grande, Pontão da Academia*; na Riviera - *Amanhecer perto de Gênova*; em Alássio - *Praia, Velha Porta, Rústico, Paisagem Primavera*, "*Capo delle mele*"; em Nice -



*Marinha, Marinha; em Assis - todas de 1923 - Claustro do Convento de São Francisco, “Chiesa Nuova”, Casa de Frade Elia, Cidade Baixa, Rústico, “Capella dei Pellegrini”, Ponte com Vista do Convento; em Perugia - Pórtico, 1923; em Crevola, vale Sesia, Rústico, Rústico; em Ormea “L’Armetta”; em Merate, A Casa Vermelha, Casa Frisia, “Casina’, Rústico a Sabbioncello, Castelo Transformado em Rústico. Seu sobrinho, Mário da Silva, que o acompanhou em muitas viagens pelas cidades italianas, em 1923, sobretudo a Assis, Orvieto, Perugia e Viterbo, narrou o comportamento do artista diante de uma paisagem:*

*Em Assis ele foi comigo a um convento franciscano (...). Pegamos um burro, carregamos de comida e fomos almoçar com os frades. Depois do almoço ele foi pintar o poço do convento, naquele tempo, sempre trabalhando com aquarela. Pintava ali mesmo ao ar livre. Pintava a lição de Corot e dos franceses. Naturalmente quando eram flores, naturezas mortas, ele pintava em ateliê. Mas quando dependia da paisagem, ele levava todo o material e fazia tudo lá fora. Não fazia como os antigos venezianos que tomavam nota e pintavam em estúdio<sup>27</sup>.*

A pintura realizada ao ar livre e, mais especificamente, na técnica a aquarela, como se sabe, não permite retornos, nem hesitações. Exige, isto sim, certeza de traço, de pincelada, ainda mais em se tratando de uma composição plástica, que emprega princípios clássicos como a perspectiva e o contorno linear. Quando Rossi pintou tais paisagens, dominava profundamente a técnica empregada. Até pelo menos o ano de 1923, continuou fiel na busca de tais princípios, conforme testemunhou seu sobrinho:

*Lembro-me dele na Itália, torrando ao sol de Assis porque havia uma linda arquitetura, desafiando os transeuntes em Veneza para garantir um ponto de vista que lhe permitisse um esboço mais arrojado ou não sei*

---

<sup>27</sup> Depoimento da autora, em 26 set., 1990.



*quantas aldeias da Riviera ou da Lombardia, pintando e pintando, com sol ou frio, óleo ou aquarela, igreja ou paisagem*<sup>28</sup>.

Essa descrição pode ser ilustrada com a obra *Veneza*, 1921<sup>29</sup> - il. 8, na qual vemos a excessiva preocupação com a perspectiva. É um trabalho essencialmente linear. Outra obra, embora um pouco menos linear, mas que também não foge aos princípios da boa técnica, é *Assis*, 1923 - il. 9, na qual ainda conservava a preocupação de arquiteto-aquarelista, na visão perspéctica da composição, especialmente nas casas. Tratava alguns elementos de forma mais insinuada, com pinceladas soltas, como por exemplo na representação do calçamento, das pessoas ao fundo e nas manchas do céu. Como nas naturezas mortas, aqui os elementos focais e, neste caso, as casas, tomam toda superfície, de uma borda a outra do quadro. Se por este aspecto poderíamos pensar numa diferenciação dos princípios clássicos, por outro, reafirma aqueles, quando coloca o ponto de fuga da rua, centralizado na metade inferior do papel.

Essa mesma observação é perfeitamente aplicável na *Paisagem com Casario*, 1923- il. 10, aliás muito parecida em termos de ângulo visual. O ponto de fuga da rua é acentuado pela presença de uma espécie de porta, no muro onde termina o caminho. Diferencia-se da anterior, entretanto, pelo tratamento pictórico, no qual os limites das casas não são tão precisos: menos desenho, mais massa de cor. Causa-nos a impressão de que o artista, ao invés de empregar uma pincelada lisa e leve, simplesmente esfregou o pincel. Inclusive a cor de céu não é realista. O fundo branco do papel participa como elemento ativo, misturando-se aos demais.

A *Ponte Vecchio Cervarolo-Valsésia*, 1923 - il. 11, das obras analisadas até aqui, é a que apresenta maior liberdade de expressão. As formas, exceção da ponte, são construídas com manchas, embora tenha empregado o colorido real e a noção de luz e sombra.

---

<sup>28</sup> SILVA, Mário da. *Catálogo III Exposição Individual do Pintor Paulo C. Rossi Osir*. São Paulo, out./nov., 1927.

<sup>29</sup> Em 1921, com certeza Rossi estava residindo no Brasil. Portanto, deve ter realizado esta obra, através de fotografia ou de memória. Seguimos a data que consta no catálogo da *Exposição em Homenagem Póstuma realizada na Associazione Artistico Presenze*, Milano, Marzo 1976. O artista registrou a data na obra, mas está praticamente ilegível; a menos que, ele tenha se enganado e a data seja 1920, pois, como vimos, nesse ano vem para o Brasil trazendo a *Exposição de Arte Italiana*.



Duas outras obras são interessantes de serem comparadas, por se tratarem da paisagem do mesmo lugar, pintadas com diferença de um ano entre elas. Na *Paisagem de Merate I*, 1924 - il. 12, há uma preocupação bem maior com as diferentes gamas de tonalidades, mais especificamente na terra do arvoredo. Há vários tons de marrom e verde. As folhas das árvores ainda são representadas como tal, e a noção de volume é acentuada. Nesse ano de 1924, em Merate, Rossi conheceu o paisagista *Donato Frisia*, seu mestre - cuja influência será abordada oportunamente de forma mais específica - que o colocou em contato com experiências estéticas, que permitiram maior liberdade plástica. Comparada com seus trabalhos anteriores, esta já é uma composição que evidencia esse despojamento. É possível que, quando pintou essa paisagem, já o tivesse conhecido.

A contraposição que a obra deve ser feita com *Paisagem de Merate II - Brianza*, 1925 - il. 13. Ao realizar esta, com certeza já travara contato com Frisia e é possível que ainda continuasse tendo orientações. Trata-se do mesmo local e enquadramento da paisagem anterior. O progresso de liberdade, na linguagem, pode-se notar, novamente, na terra do arvoredo. Ao invés de buscar passagens de tons, praticamente uniformiza o colorido da terra com o mesmo marrom. Já as folhas das árvores, são manchas provocadas pelo gesto de encostar o pincel carregado de tinta sobre o papel. Obviamente que não abandonou, de vez, a noção de profundidade, colocando o ponto de fuga na metade do quadro, porém, deslocado mais para a direita. Mas, de qualquer forma, notamos um pouco mais de liberdade na representação pictórica.

A consciência do verismo, que praticamente dominou sua produção em aquarelas, anos mais tarde, em 1947, foi assim avaliada pelo próprio Rossi: ... *fiz duas exposições em São Paulo que me animaram: todos elogiavam minhas aquarelas, mas a verdade é que hoje, eu nem posso recordá-las*<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Paulo Rossi in MARTINS, Justino. "Os Mistérios do Fogo". *Revista do Globo*, Porto Alegre, 24 jan. 1947.



### 3.3 - A Relação com os Modernistas Brasileiros de 22

Certamente nessa estada, em São Paulo, ao menos durante sua chegada em 1920, manteve-se ligado ao círculo social de pessoas das antigas relações de seu pai.

Em relação à Semana de Arte Moderna, manteve-se como espectador e foi amigo de alguns modernistas. Dentre eles, *Sérgio Milliet* - amizade que será enfocada no decorrer deste trabalho - que diz ter conhecido Paulo Rossi, *quando ainda ia acesa a batalha artística iniciada em 1922. Era muito consciencioso da exata importância de seus méritos e incapaz da menor concessão artística. E sua pintura refletia bem o homem: sensual, inteligente, um pouco lento na aceitação das inovações que já então proliferavam, por isso mesmo de uma autenticidade indiscutível*<sup>31</sup>. Como vimos anteriormente, Rossi vinha de uma educação verística e ainda não tinha despertado para propósitos comuns aos que pregavam os modernistas. Por isso, deve ter assistido às discussões de forma mais neutra. Não encontramos documentos que emitam algum posicionamento seu, com relação a esse evento.

Alguns outros amigos, certamente os conheceu desde sua chegada, ao hospedar-se na pensão da romena *Lia Nicol*, na Praça da República esquina da travessa *Joaquim Gustavo*, num dos avantesmas *Art Nouveau* do especialista *Vitor Dubugras*<sup>32</sup>, no dizer de Yan de Almeida Prado. Ali moravam, também nesta época, outros artistas com experiências européias: o pintor italiano *Victtorio Gobbis*, o arquiteto *Warchavchick*, este recém-chegado de Roma, *Wasth Rodrigues*, que estudara com *Modigliani*, sendo que, por este pintor francês, Rossi nutria admiração. Estes já eram referenciais suficientes para aproximações. E, morava lá, também, *Oswald de Andrade*, com o qual, por esses anos, teve estreitas relações de amizade. No artigo acima referido, intitulado “Paulo Rossi e o Modernismo”, (I.F.) - Yan de Almeida Prado observa que *um certo escritor brilhante estranhou o fato de Paulo Rossi não ter sido demolido por Oswald de Andrade por não ser modernista. A justificativa para tal, é dada a nível pessoal - o apoio que dera às crises sentimentais do amigo. Porém, embora não levantando bandeira modernista, Rossi tinha adquirido na Europa, uma sólida cultura. Se, seu domínio artesanal poderia não interessar aos*

<sup>31</sup> MILLIET, Sérgio. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 jan., 1960.

<sup>32</sup> I. F. “Paulo Rossi e o Modernismo”. *Diário do Comércio*. São Paulo, 07 dez., 1963.



modernistas, o seu conhecimento da história da arte, com certeza, era respeitado e admirado, bem como a sua experiência de vida em diversas cidades européias.

Na companhia de Oswald, Rossi costumava freqüentar a casa de *Tarsila do Amaral*, na rua Barão de Piracicaba, em reuniões que participavam D. Olívia, modernistas e artistas de passagem por São Paulo. É possível que tenha freqüentado essas reuniões antes de voltar para a Itália. Sendo assim, deve ter sido no início do segundo semestre, quando Tarsila retornou da Europa. Porém, é preciso considerar a possibilidade de que se tenham conhecido ainda nos anos 20, antes da pintora ir para França, pois ambos freqüentaram o *Curso do Elpons*. Ali, também estudava *Anita Malfatti*, a qual expôs em novembro de 1920 no Clube Comercial. No mês anterior, no mesmo local, encerrou-se a *Exposição de Arte Italiana*, trazida ao Brasil por Rossi, sendo provável que o primeiro contato entre ambos artistas se ocoresse nessa época. *Di Cavalcanti* também visitou a *Exposição de Arte Italiana*, e, com certeza, o conheceu. Outro artista que Rossi deve ter conhecido nesse período, foi Jhon Graz.. Conrado Sorgenicht Filho, em depoimento autora, em 03 de julho de 1990, diz ter sido este artista que o apresentou a Rossi, em 1920: *Jhon Graz era muito relacionado a Rossi assim como também foram a Regina e o Gomide*.

É possível que Rossi tenha conhecido mais artistas nesse período. Não temos intenção de omitir ninguém, porém, estes são os que constam na documentação encontrada.

Entre 1922 e o início de 1923, Rossi retornou Europa.



#### **4. A DEFINIÇÃO ESTILÍSTICA - 1922-1927**

Esse foi o último período que Paulo Rossi viveu na Europa, até o ano de 1927, quando retornou definitivamente ao Brasil. Trata-se de uma época de descobertas, de revisão plástica, de assimilações e, especialmente, de definições estilísticas. Pintou intensamente em diversas cidades européias, talvez esses quatro anos tenham sido o período em que produziu maior número de obras. Realizou duas exposições individuais na Itália, uma em 1924, e outra em 1926. Porém, não encontramos nenhuma referência em relação a essas mostras.

A sua poética, nesse período, consistiu em pinturas de *paisagens*, *figuras humanas* e *naturezas mortas*. Em linhas gerais, filiou-se esteticamente a duas linguagens: moderna, no que se entende pela lição de Cézanne, e clássica, nos referenciais da tradição figurativa do *trecento* e do *quatrocento* italiano. Como as preocupações a nível de conteúdo estético, na produção de Rossi, foram essencialmente restritas ao âmbito dos problemas plásticos, a análise que se fará, nesta etapa da pesquisa, também terá a primazia deste enfoque.

##### **4.1 - O Paisagista e a Lição de Cézanne**

No ano de 1923, Paulo Rossi residiu em várias cidades: Milão, Paris, Praga, Viena, Munich, Dresden, Veneza, demorando-se mais tempo na Riviera, Ligure, Brianza e Umbria. Visitou inúmeras vezes Assis, Viterbo e Perugia: Assis, para estudar as obras de Giotto; em Perugia, para ver trabalhos de Perugino. Mas, em todas estas cidades, um objetivo o conduzia: pintar paisagens. Nesse último período europeu, ao que temos conhecimento, pintou nas seguintes cidades: Veneza; Riviera - Alássio, Cervo Ligure, Bordighera; Umbria - Assisi, Perugia; Piemonte - Crevola, Ormea; Lombardia - Merate; Praga; Alemanha e França - Nice, Cagnes.



Nesses locais, trabalhou não-somente paisagens e vistas arquitetônicas em aquarelas - tirando partido de sua experiência, como arquiteto, do conhecimento de perspectiva, como identificamos ao analisar sua produção nessa técnica - mas, também, muitas obras executadas a óleo.

A partir de 1924, Rossi substituiu definitivamente a técnica a aquarela pelo óleo e desperta para a lição de Cézanne. Ambas influências são originadas do seu encontro com o pintor italiano Donato Frisia. No verão de 1924, em Merate, Brianza, Rossi conheceu o paisagista Frisia - (Merate, 30/08/1883 - ?/12/1953). *Perguntando-lhe o que pensava do conteúdo de sua volumosa pasta de aquarelas, e insistindo por ter uma crítica, disse-lhe Frisia que tudo aquilo era muito bonito, agradável, vendável, mas que não era pintura... Convenceu-se de que Frisia tinha razão. Era tudo a refazer, até a educação adquirida nos museus com os mestres antigos...*<sup>1</sup>. Para isso, Rossi foi morar perto dele, para poderem estudar e pintar. Aceitou estudar com Frisia porque, como ele, era um paisagista, vinha de uma educação clássica e os ensinamentos que receberia não o levariam a romper com tudo o que aprendera até aquele momento. Assim, juntos, viajaram por várias cidades, Milão, Veneza, Paris..., pintando muitas paisagens ao ar livre - entre estas estão aquelas acima referidas - revendo e discutindo a história da arte nos museus. Acreditamos que o interesse de Rossi pelos modernos foi despertado pelo mestre de Merate. Por essa época, Mário da Silva diz ter visto *em qualquer bolso do seu paletó, uns livrinhos com nomes notáveis na capa: Cézanne, Renoir, Matisse, Picasso, Fougita, Van Dongen...*<sup>2</sup>.

Através dos seus estudos com Frisia, é que Rossi descobriu a lição cezariana. O mestre de Merate tinha estudado com o conhecido pintor *Emilio Comte Gola* (Milão, 22/02/1851-Milão, 21/12/1923) e este, *foi um dos primeiros que começou a pintar influenciado pelo mestre de Aix, na Lombardia, no norte da Itália*<sup>3</sup>. Gola não teve nenhuma relação direta com Rossi. Em comum, Rossi e Frisia possuíam um aprendizado com base no domínio artesanal.

---

<sup>1</sup> Texto datilografado, autor anônimo, *Contribuição para um Dicionário Biográfico de Artistas Plásticos Paulistas ou Residentes em São Paulo*, encontrado na pasta do artista, Seção de Arte da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, [s.d.]

<sup>2</sup> Depoimento em "Impressões sobre Paulo Rossi". Catálogo da *III Exposição Individual do Pintor Paulo Rossi*. São Paulo, out/nov., 1927.

<sup>3</sup> Conforme depoimento de Mário da Silva à autora, em 26 de setembro de 1990.



## Donato Frisia

Iniciou seus estudos em Roma - fez escultura com Butti; após, passou pela *Accademia di Brera* - fez pintura com Cesare Tallone (Savone, 26/08/1883-Milão, 21/06/1919)<sup>4</sup> e, em Milão, estudou arquitetura com Camillo Boito. As suas primeiras experiências, destacando-se quadros de figuras, revelaram uma aderência com a tradição lombarda. Mas, em breve, as repetidas viagens a Paris e o conseqüente contato com as correntes modernas conduziram-no a uma profunda modificação de linguagem pictórica e, através de sucessivas assimilações e depurações, adquiriu um decisivo e mais atualizado acento pessoal. *Incansável pesquisador da verdade pictórica* (CARPI), a sua expressão artística é, sobretudo, *festa da pesquisa de cores, de tons, de empaste* (BUCCI); e, tais caracteres consegue exprimir igualmente, *na aquarela e nos recentes pastéis* (De GRADA). A influência de Gola está no *sensualismo colorístico de alguns retratos mulheris, dos amplos decotes e braços nus, onde certos negros profundos das vestes conferem maior luminosidade aos corpos e alguns desprezos e negligências no desenho eram sumamente indicativos* (BUCCI); e, em algumas vistas venezianas constituíam *um outro signo Goliano, os céus, densas saliências de empastos variados e de luzes* (CARRÁ). Mas com as afirmações das predileções pela paisagem, Frisia manifesta, em maneira mais clara, a pesquisa de um timbre daquela do grande inspirador, exprimindo-se em vistas que, s vezes, uma certa aridez não deixa de ofuscar. Nos seus trabalhos mais recentes desaparece este elemento negativo: escolhe os dados visuais numa síntese tonal, que foge ao pictorialismo para colocar, sem impedimento, o pastel a saltos, a disparos, em perpétua caça de um raio de sol; ora seduzido pelos seítions mais recônditos; ora na tradução, ora na revolta (RAMPIERI)<sup>5</sup>.

Nos anos 20, já tomara parte de importantes coletivas na Itália e exterior. Participou de muitas exposições: Veneza - de 1914 a 1932: Mônaco da Baviera,

---

<sup>4</sup> Pintor, principalmente de retratos. Estudou na Accademia di Brera entre 1872 e 1883. Após diversas exposições feitas em Roma, Turim, Veneza de 1883 a 1885, foi nomeado Professor da Accademia Carrara, em Bérghamo. Em 1889, tornou-se Professor da Accademia di Brera, onde ficou até 1919. Obteve *medalha de honra* na *Exposition Universelle*. Procurou aliar a um metiê clássico a leveza das cores claras. Começou pela pintura histórica, para chegar no retrato. Recebeu, também, influência dos Impressionistas, mas pintava com largos toques e fazia vibrar a luz. Fez, também, paisagens e bouquets de flores. BÉNEZIT, E., op. cit. Tome Huitième, [s.d.], pp. 216 e 217.

<sup>5</sup> CAMERASCA, Ettore. GALETTI, D'Ugo. *Enciclopédia della Pittura Italiana*. Milano, Garzanti, 1950, p. 999.



Barcelona - 1928, Roma, Milão, Turim, Bolonha, etc. Obteve muitos prêmios: 1921, em Milão, o prêmio *Mylius* com o quadro *Tè all'aperto*, de propriedade da Academia de Brera; em 1923, também em Milão, recebeu o prêmio *Principe Umberto* com *Ritratto della Signora Cavallotti*; em 1927, em Firenze, no concurso *Ussi*, o prêmio *Mortara* com *La mia Famiglia*; ganhou uma medalha de ouro, nesse ano, em Bolonha, na *Exposição de Arte da Paisagem* e outra, da *Indústria Turística Nacional* com *Impressioni di Venezia*; em 1927, em Milão, venceu o *Fornara*, na *Permanente*, com *Ritratto della madre dell'artista* e *Natura Morta*, adquiridas pela *Galleria d'Arte Moderna de Milão*. Expôs na *XXIV Biennale Veneziana* de 1948 - *Autoritratto e Isola Comancina*; na *XXV*, *Matrona*; na *Quadriennale Romana* de 1948 - *Lago dell'Isola Comancina*. Recebeu homenagem póstuma, em 1956, na *Quadriennale Romana* - com notas biográficas e críticas de Alfio Coccia - e, em 1960, na *Mostra Comemorativa dos Pintores da Permanente de Milão*<sup>6</sup>.

### Emílio Gola

Emílio Gola, como Frisia, também evidenciava segurança técnica, assimilada com seu mestre Sebastiano De Albertis (Milão, 14/06/1828-Milão, 1879)<sup>7</sup>. Porém, com o tempo, conseguiu eliminar os resíduos da educação verística que recebera, através das vivências na França e das pesquisas pictóricas. Na sua produção mais jovem recebeu influências Ranzonianas. Foi a Paris para ver Manet que tanto apreciava. Não ia França para copiar e, sim, para conhecer o que lá se fazia.

Pintou muito a paisagem Lombarda, *traduzindo as sensações que os aspectos da natureza provocavam na sua alma* (CARRÁ). *O lombardismo de Emílio Gola não tem nada a ver com as orientações provinciais ou com motivos conhecidos do pitoresco local: a marinha de Alássio ou o céu da laguna encontram o pintor*

<sup>6</sup> COMANDUCCI, A. M. *Dizionario illustrato del pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962, v. Secondo (D-L), p. 752.

<sup>7</sup> Pintor militar. Ele se aperfeiçoou com *Domenico Induno*, um realista. Estudou especialmente o cavalo de guerra e encontrou o modo de utilizar esta especialidade em seus quadros militares de independência italiana. Algumas obras: *Cheval abandonné*, *La Bataille de Pastrengo* - com o qual alcançou ficou conhecido -, *Madame se fait attendre* e *Le General Medici le 9 janvier 1878*.



*pronto e disposto a transcrever as anotações colorísticas, a visão interior que a paisagem abria expressão e ao signo* (MENAPACE). Pintava da direta contemplação da natureza e não fazia concessões realidade objetiva. Com o passar do tempo, sua pintura foi se afinando a um *modelado colorístico até fundir em um impetuoso pincelar que chega efervescência dinâmica* (CARRÁ). Assim, supera um certo influxo realístico, derivado de Mosè Bianchi e de certa técnica de claro-escuro, de proveniência Cremoniana. Os resíduos da educação verística, aos poucos, foram sendo superados<sup>8</sup>.

Gola foi um artista muito conhecido na época, viajou com frequência França, Holanda e Inglaterra. Participou várias vezes de exposições em Milão, Roma, Turim, Veneza e mostras no exterior, sobretudo, em Paris, obtendo notáveis reconhecimentos, estando com Segantini, entre os primeiros a receber convite para a *Exposição Internacional Carnegie de Pittsburg*. Em 1924, foi realizada a primeira mostra póstuma na *Internacional de Roma*; na *Bienal* de 1926, foi realizada uma retrospectiva de sua obra. Como Rossi costumava freqüentar exposições e se encontrava na Itália, possivelmente as tenha visto.

A herança de Frisia e Gola é assim definida pelo artista: *eles me ensinaram a perceber o que hoje se pode chamar a linha universal da pintura através do tempo*<sup>9</sup>.

#### 4.2 - A Paisagem via Cézanne

Dentre os três gêneros artísticos aos quais Rossi se dedicou, foi somente na paisagem que empregou estilemas assimilados da linguagem cezariana.

A influência que Frisia absorvera de Gola estava na liberdade de pincelar e na construção da forma através da cor, tendo sido isto o que transmitiu a Paulo

---

<sup>8</sup> CAMERASCA, Ettore. GALETTI, D'Hugo., op. cit. pp. 1190 a 1993 e COMANDUCCI, A. M., op. cit. p.874 e 875.

<sup>9</sup> Paulo Rossi in MARTINS, Justino. "Os Mistérios do Fogo". *Revista do Globo*. Porto Alegre, 25 de janeiro de 1947, p. 45.



Rossi. A nível de plástica, foi a partir desse momento que o artista brasileiro se lançou a novas experiências, pois, até o ano de 1924, Rossi concentrou seu foco de interesse somente na cultura clássica, através do uso da aquarela. A partir desse ano, passou a se dedicar, exclusivamente, pintura a óleo, fruto de suas experiências com o pintor de Merate. O aprendizado que deste recebeu foi o elemento determinante para a abertura de novos rumos pictóricos, conforme o próprio artista declarava, por ocasião de sua *III Exposição Individual*, ao dedicar um agradecimento quele artista italiano: *Ao mestre e amigo Donato Frisia, que abriu a minha arte, aqueles caminhos novos que, sozinho, só viria descobrir muito mais tarde.* Nesses caminhos novos, está a lição de Cézanne.

Quando conheceu Frisia, Rossi já era um paisagista. Portanto, o seu interesse artístico em pintar diante da natureza, como vimos, já vinha de muito tempo e, por isso, não pode ser atribuído ao aprendizado da lição cezariana. O que ele aprendeu foi, isto sim, a reinterpretar a natureza, de modo diferente daquele que vinha procedendo até então: surgia, agora, a necessidade de construir as formas através da pincelada e não mais do desenho. Esse novo modo de perceber e representar a natureza significou uma inovação em sua poética essencialmente linear. O sentido de inovação, aqui empregado, não é o mesmo daquele utilizado pelas vanguardas do início deste século. Este termo precisa ser entendido no contexto do ideário plástico de Rossi. Trata-se de inovação, se compararmos a sua produção anterior, de caráter predominantemente clássico, a mudança no seu modo de ver a natureza, de representar as formas. Se, para sua produção isto representou uma inovação, de modo algum o obrigou a abandonar princípios que considerava indispensáveis boa plástica. O sentido construtivo, que é um dos valores da plástica verista - portanto, familiar educação recebida por Rossi - é também um elemento valorizado na poética cezariana. As críticas do pintor de *A Montanha Sainte-Victoire*, em relação aos Impressionistas, eram justamente por estes terem diluído demais as formas, perdendo a solidez dos objetos representados. Cézanne não desprezava o passado artístico, como esclarece Hajo Dücting:

*A partir do natural, Cézanne queria renovar Poussin. Não se tratava de renascer o neoclassicismo. Para ele, os antigos mestres eram basicamente uma fonte de aprendizagem e de composição, a qual sempre*



*se deveria recorrer. No Louvre, ele admirava tanto os pintores do século XV, como os pintores do Alto ou do Pós-Renascimento, tais como Ticiano, Tintoretto e Giorgione, ou os do Barroco como Rubens e Paolo Veronese, entre os pintores do seu século, Courbet e Delacroix*<sup>10</sup>.

Além dos mestres da cor, Cézanne admirava, portanto, os do desenho. A valorização pelo passado, aliada à liberdade na forma de pincelar, representava, para Rossi, o equilíbrio pictórico que estava buscando. Essa concepção artística foi um dos fortes motivos pelos quais aquele pintor moderno, e não outro, chamou sua atenção, a ponto de seguir a lição plástica. Testemunho do interesse que sempre manteve por Cézanne é o fato de constarem, em sua biblioteca, dois exemplares sobre o pintor francês: FAURE, Elie. *Paul Cézanne*. Paris, Éditions Georges Crès et Cie, 1926 e HUYGHE, René, *Cézanne*. Paris, Librairie Plon, 1936. Num outro livro que lhe pertenceu, GEORGE, Waldemar. *Henri Matisse-dessin*. Paris, Éditions des Quatre Chemins, 1926, p. 8, uma passagem sobre Cézanne chama sua atenção: quando este diz que *Cézanne tornou-se um incompreendido, porque somente seu cromatismo despertava a atenção dos pintores já que seu desenho e tratamento do espaço passavam como inabilidade*. Ao lado dessa passagem, Rossi escreveu, *pas vrai*. Com isso, demonstrou que compreendia as inovações do mestre de Aix, e não via a ausência de técnica..

Das paisagens que guardam referenciais com a linguagem cezariana, não se localizou nenhuma datada do ano de 1924. As primeiras que temos conhecimento são de 1926 e 1927. Em julho e agosto de 1926, Rossi esteve pintando na França, em Cagnes, e na Itália, em Merate e Cervo Ligure.

Em Cagnes, fez pelo menos sete obras. A tela *Descanso*, 1926 - il. 14, é toda construída pelo exemplo da pincelada do mestre de Aix. Os espaços e formas plásticas são definidas pelas massas de diferentes tonalidades de verde e marrom. Quase não há linearidade nos elementos da composição, sendo que somente notamos um pouco nos troncos das árvores e na figura do meio, sentada sob a sombra. O referencial poética de Cézanne não está naqueles trabalhos de pinceladas geometrizadas, como a que empregou em *O Castelo de Médan*, 1879 -1881 ou em *A ponte de Maincy perto de Melun*, 1879. Aproxima-se mais a tela *O Arqueduto*, 1885-

---

<sup>10</sup> DÜCTING, Hajo. *Cézanne*. Germany, Benedikt Taschen Verlag gmbh, 1993, pp. 133 e 143.



1887, na forma mais diluída de pincelar, porém não linear. Rossi usou o mesmo recurso do artista francês nas pinturas de árvores, as quais tomam todo o espaço e há uma simplificação de cores, isto é, o uso do verde mais escuro ao mais claro e das nuances de marrom. Permanece a noção de volume, sobretudo no tronco. Estes estão dispostos de modo a quebrar o estatismo da composição, mais especificamente, o do principal que forma uma diagonal, atravessando a parte mediana do quadro, para quebrar também a simetria que poderia provocar os outros dois troncos verticais presentes nas extremidades direita e esquerda. Obviamente, não há um abandono do sentido construtivo, mas, aqui, não trabalha a plástica de modo ortodoxo. A perspectiva é mais perceptível pelas duas - e é possível que por três - casas semicobertas pela vegetação que aparecem ao longe. Mas não existe um ponto de fuga tradicional. Os três planos horizontais que formam a área do quadro, são colocados com uma leve inclinação, o que ajuda a aparentar um certo desequilíbrio. O quadro nos causa uma tranquilidade, mais pelo significado do tema, que pela disposição dos elementos formais. As pessoas, insinuadas sob a sombra das árvores, apenas ajudam a compor o ambiente, pois o que interessa a Rossi é a paisagem em si. A figura humana, ao menos quando utiliza referenciais cezarianos, quase nunca participa de suas paisagens e, quando aparece, tem uma proporção minúscula, sem destaque algum.

Na *Paisagem do Rio Molgora* 1926 - il. 15, o tratamento plástico de solidez que Rossi deu à água, assemelha-se muito ao modo com que de Cézanne trabalhou esse elemento em *O Lago de Annecy*, 1896, e em *A Ponte de Maincy Perto de Melun*. O que diferencia a água nos quadros dos dois pintores é a pincelada mais geométrica do artista de Aix. Mas em ambos, o rio parece estar congelado. Aqui, Rossi usou, novamente, o recurso de fazer com que uma mesma cor domine todo o trabalho, variando apenas em suas tonalidades: além da água, até mesmo o céu parece refletido pelo verde das plantas. O modo de pincelar as árvores e a vegetação ao redor do rio são, caracteristicamente, derivadas da lição cezariana. Embora a tela de Rossi seja menos linear e mais pictórica, podemos encontrar tais semelhanças em *O Arqueduto* - quadro já mencionado - e *O Pinheiro Grande*, 1896.

A obra de Rossi, mais conhecida e citada na historiografia artística brasileira pelas suas relações com a linguagem cezariana é *Olivais, Cervo Ligure*, 1927 - il. 16. A crítica assim o intitulou, possivelmente, devido ao fato do artista ter



escrito *Cervo Ligure*, no canto inferior direito, logo abaixo da assinatura. Porém, na página 12 do catálogo da *III Exposição Individual*, Rossi a nomeou de *Velha Ponte*. Nesta, como nas outras paisagens, embora haja a presença da ponte, a natureza parece ser o elemento principal. Interessa-lhe a parte referente a terra, vegetação, tanto que o céu ocupa muito pouco espaço. A ponte é o substituto da linha do horizonte tradicional; daí para cima, na montanha, não há preocupação com a perspectiva, contrapondo-se metade inferior do quadro, no qual o ponto de fuga é conduzido pelo canal, até ser interrompido pelo arco da ponte. Fez uso de uma paleta baixa e quase monocromática, tanto que Mário de Andrade, mais tarde, caracterizaria o quadro como sendo *duma técnica audaciosa e tão hábil que consegue vencer as dificuldades propostas de realizar aspecto morno, desolado de poeira no tempo da seca, pode-se falar que Paulo Rossi pintou só com uma cor*. Certamente, o crítico conseguiu dar uma interpretação correta, porque o artista sublinhou tal passagem no recorte do artigo que tinha em sua documentação pessoal. Como nas outras, a construção das formas é feita pela cor e não pelo desenho, como seria comum tradição figurativa.

*Olivais, Cervo Ligure* ou *Velha Ponte* é semelhante ao tratamento empregado na obra *Moinho Velho*, 1927 - il. 17, ambas pintadas no mesmo ano e lugar. Há analogias de recursos pictóricos e de estrutura compositiva: a pincelada, o canal no meio do quadro, os estilemas da montanha, a linha de horizonte quase saindo da tela. Diferenciam-se pela escolha e inclusão de alguns elementos da realidade. Na primeira, o seu interesse está na paisagem pura; na última, Rossi inclui casas na composição. O mesmo acontece em *Paisagem com Palmeiras*, 1927 - il. 18 e em *Paisagem 1927*- il. 19. Sendo assim, como paisagista nos anos 20, depois do contato com Frisia e ao se utilizar da lição de Cézanne, Rossi passou a submeter paisagem tanto a figura humana, como as arquiteturas. As casas ajudam a compor a paisagem e não mais são postas na função de vistas arquitetônicas, como acontecia anteriormente, em suas aquarelas.

A figura humana, inserida no quadro *Paisagem*, acima citado, foi tratada de forma insinuada, obedecendo ao mesmo senso pictórico do restante do quadro. Não dá um tratamento de colorido acadêmico, inclusive, se atentarmos ao detalhe da obra - il. 19a, veremos que as pinceladas são dadas em diferentes direções e não são uniformes. Entre os caules das palmeiras, o pintor chega a deixar transparecer o fundo



da tela. Em *Paisagem com Palmeiras*, as casas têm tratamento pictórico, ao invés de linear. O que põe limite entre o telhado da casa e a vegetação é a própria cor. Isto podemos verificar no detalhe - il. 18a, onde aparece, também, até mesmo um certo empastamento de tinta. Por estes detalhes, podemos ver que o pintor tem uma preocupação artística com maior senso de liberdade pictórica, que em suas aquarelas. Por ter produzido obras nessa tendência, é que não podemos caracterizar Paulo Rossi como acadêmico.

A *Marinha de Cagnes*, 1926 - il. 20, se vista apenas em reprodução do seu todo, não deixa perceber a gestualidade da pincelada empregada pelo artista. No detalhe - il. 20a, constata-se que todas as formas apenas foram esboçadas como massas de cor. Podemos observar tal tratamento nas madeiras cravadas na areia, na simplificação da forma da casa - construída basicamente de retângulos -, na vegetação, que conserva, até mesmo, um certo empastamento, e na leve camada da areia. Indicativo do descompromisso clássico é a maneira como o artista deixou inacabada parte das bordas da tela. São despojamentos plásticos que, embora tímidos, quebram com a idéia de que Rossi produziu somente trabalhos base do desenho.

Por outro lado, é preciso considerar o seguinte fato: *A Marinha de Cagnes* foi executada em julho de 1926; em agosto desse ano, fez *A Paisagem do Rio Molgora* em Merate, Brianza; um mês após, realizou *O Descanso*. Isto poderia nos fazer supor que, por essa época, pintava somente a lição de Cézanne. Mas tal suposição não é procedente porque, em junho daquele ano, pintou, na Tchecoslováquia, em estilo clássico, a tela *Ponte Carlo* - il. 21. Este segundo estilo, com certeza, deveu-se a sua formação clássica, confirmada pelo clima de *retour a l'ordre*, que vivenciou na Europa, nos anos 20.

#### 4.3 - A Tradição Figurativa no *Novecento Italiano*

Conforme mencionamos no início do capítulo referente *À Definição Estilística*, a sua produção comporta obras que possuem estilemas comuns tradição



figurativa. Estabeleceremos, nesta etapa da pesquisa, uma fundamentação histórico-plástica, referente à cultura figurativa do *Novecento Italiano*, cujos valores estéticos vinham de encontro à formação clássica de Paulo Rossi.

Embora viajando por diversas cidades europeias, na década de 20, como já demonstramos, não podemos esquecer que Rossi tinha residência fixa em Milão, ali passando longos períodos. Sempre procurava estar informado dos acontecimentos artísticos, freqüentando exposições e praticando o hábito da leitura, através da documentação teórica da qual se muniu. Com certeza, morando naquela cidade, viu exposições, leu jornais e catálogos que traziam notícias sobre o agrupamento artístico milanês, denominado, a princípio, *Novecento* e, posteriormente, *Novecento Italiano*, como veremos a seguir.

### **O Novecento Italiano**

Não é nosso propósito, neste, escrever a história do *Novecento Italiano*. Já existem estudos bastante profundos sobre o assunto. Neste sentido, adotaremos as posturas de estudiosos dessa manifestação artística, como Rossana Bossaglia, Dino Fromaggio, Marco Lorandi, Fanette Roche-Pézar, dentre outros, conforme as publicações constantes na bibliografia desta pesquisa. E dele não trataremos a sua totalidade, pois nos interessa, sobretudo, o *Novecento Italiano* de Sarfatti, que vai de 1922 a 1932, mais especificamente, até 1927, enquanto Rossi vivenciou o ambiente milanês. Questões mais específicas, como os desentendimentos entre milaneses e toscanos em 1928, a polêmica com *Il Regime Fascista*, jornal de Farinacci e o outro *Novecento*, liderado por Sironi, iniciado com a publicação do *Manifesto della Pittura Murale (La Collona, dicembre 1933)*, não serão apresentados em nossas considerações. Trata-se de uma visão mais geral das contribuições estéticas daquela arte italiana. Antes, porém, precisamos situar o *retour l'ordre* na Europa.

A desestabilidade espiritual, herdada da primeira Guerra Mundial, despertou nos artistas europeus uma vontade de reconstrução, levando-os a rever os



postulados estéticos que haviam sido desprezados pelas Vanguardas Históricas. O subjetivismo e a investigação formal foram substituídos pela objetividade da cultura figurativa que se desenvolveu, nos anos 20, em grande parte da Europa: na Itália - *Metafisica*, em 1915, com De Chirico; *Valori Plastici*, 1919 e *O Novecento Italiano*, a partir de 1922. Na França - desde *Derain*, 1913; *Picasso*, 1915 a 1923-24 e a *Escola de Paris*. Na Alemanha - *Neue Sacllichkeit*, 1923-1933, dentre outros<sup>11</sup>. Tratavam, todos esses, de um *retour l'ordre*, evidentemente, com suas devidas especificidades. O sentido de ordem possui diferentes acentuações, conforme grupos, individualidades e nacionalidades. A ordem para Mondrian, Jeanneret e Ozenfant, os construtivistas russos e Delaunay, não é a mesma para André Lhote, *Valori Plastici* e *Novecento Italiano*. Porém, não é nosso interesse analisar o sentido que a expressão assumiu em cada país.

O divisor de águas é o ano 1915, pois neste momento começavam a germinar as primeiras sementes da volta ordem. Não podemos esquecer que naquele ano, Pablo Picasso desenhava retratos de uma maneira ingresca; em 1917, dentro de uma concepção figurativa, ele fez trabalhos para o Ballet Russo e de 1919 a 1923, desenhou as grandes *Banhistas* de caráter monumental, evidenciando claras referências ao classicismo. Na França, a exposição de Georges Braque, aberta em 5 de março de 1919, na *Galeria L'Effort Moderne*, dirigida por Leon Rosenberg, foi a fundadora do *rappel l'ordre*, termo cunhado por Bissière no artigo "L'Opinion", de 20 de março a 26 de abril de 1919, por ocasião daquela mostra. Tem como valores: a composição da paleta, o sentido da emoção disciplinada, um privilégio acordado forma e ao desenho e a tudo que leve ao bom metiê. Recorre-se tradição de Fouquet, Poussin, Le Nain, Chardan e Ingres - este último, por remeter a Rafael, o *grande incompreendido*, segundo Derain, no artigo "Sur Raphaël", publicado em *L'Esprit Nouveau* (Paris, décembre 1920, n. 3).

Na Alemanha, as tendências realistas desta época, se situam num contexto mais político, de crítica social virulenta, como é o caso da *Neue Sacllichkeit*. Como em outros países, há o culto pela tradição nacional de Dürer, Cranach, Grünewald, enfim, um retorno ao metiê que caracterizou a pintura alemã do século XV e XVI.

---

<sup>11</sup> Para maiores informações sobre o desenvolvimento do *retour a l'ordre* nos diversos países onde ocorreu, consultar RÉGNIER, Gérard (Commissaire de Exposition). *Catálogo Les Realismes*. Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre, 1980 a 20 avril 1981.



É, particularmente, na Itália que está o nosso interesse pelo surgimento e caracterização do *retour l'ordre*. Desde 1910, De Chirico já vinha se preocupando com questões do metiê. Carrá, que, como sabemos, tinha sido um vanguardista e, em 1914, já estuda Giotto e Paolo Ucello; em 1918 publica em *La Voce*, “Parlata su Giotto” e “Paolo Ucello Costruttore”, ao mesmo tempo em que produz obras metafísicas e prossegue nos estudos dos trecentistas e quattrocentistas toscanos. A revista *Valori Plastici*, em 1919, publica textos como “Il Ritorno al Mestiere”, do metafísico De Chirico. Essa revista milanesa, fundada por Mário Broglio, circulou de 15 de novembro de 1918 a setembro-outubro de 1921, num total de quinze fascículos e teve como principais colaboradores: De Chirico, Carrá, Savínio e De Pisis.

A posição de *Valori Plastici* é ambígua e paradoxal: abre-se s vanguardas estrangeiras, ao mesmo tempo em que conserva relações com a italianidade. Publica obras e textos dos pintores metafísicos, pregando o retorno ao passado artístico e textos críticos aos movimentos picturais contemporâneos: *os estudos, consagrados ao purismo, ao neo-plasticismo, ao suprematismo ou ao construtivismo, apesar de confiados pela maior parte aos especialistas estrangeiros, são conhecidos e apresentados de modo a afirmar a superioridade esmagadora da arte italiana em relação ao materialismo ou anarquia da arte estrangeira*<sup>12</sup>. As posições da revista preparam o caminho para o retorno ordem. O próprio título já é uma aposta de retorno s tradições picturais, ao bom metiê. Os termos aliam a idéia de uma apreciação, hierarquia - Valores - a de volumes trabalhados, amassados expressivos - Plásticos. Ela se ocupa de reatar a nova imagem pintada no mundo que lhe entorna, utilizando um código figurativo, aprovado por séculos de tradição: espaço, profundidade, perspectiva, volume e tom local<sup>13</sup>. Nela eram encontrados artigos tais como: “L’Italianismo Artistico”, “Canova e il Neoclassicismo”, “André Derain”, “Previati”, “Picasso”, “Il Rinovamiento della Pittura in Italia”, de Carrá; “Il Senso Architettonico nella Pittura Antica”, de De Chirico; “Introduzione al Classicismo”, de Italo Tadolato; “Giovanni Fattori”, de E. Cecchi, etc.

<sup>12</sup> ROCHE-PÉZARD, Fanette. “Valori Plastici et Novecento” in RÉGNIER, Gérard, op. cit., p. 53.

<sup>13</sup> ROCHE-PÉZARD, Fanette. “Valori Plastici 1918-1921: ordem plástica, ordem moral, ordem política” in BOUILLON, Jean-Paul et alli (org.). *Le retour l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*. Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980 a 20 avril 1981, p. 229. Para maiores informações sobre a revista *Valori Plastici*, consultar esse mesmo artigo, pp. 225 a 240.



*Valori Plastici* não foi um movimento artístico, nem um grupo pictural, mesmo que exposições tenham sido feitas em seu nome, na Alemanha, em 1924. O *Novecento* surge sob sua herança, na reflexão pelo passado, não sendo assim, o primeiro a se interessar pelo *retour l'ordre*<sup>14</sup>.

O *Novecento* - termo ideado por Bucci - configura-se numa tendência pictórico-figurativa, que nasceu em 1922<sup>15</sup>, numa reunião na galeria de arte milanesa de Lino Pesaro, por iniciativa da crítica de arte, *Margherita Grassini Sarfatti*. Sete pintores constituíram o grupo: Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Emilio Malerba, Ubaldo Oppi, Mário Sironi e Achille Funi. O grupo surgiu da convivência desses elementos, no salão literário milanês de sua ideadora, sem propósitos definidos e sem manifesto.

Em 26 de março de 1923, abriu-se a primeira mostra, na Galeria Pesaro, em Milão. Juntos, com exceção de Oppi, expuseram novamente, os *Sei Pittori del Novecento*, na Bienal de Veneza de 1924, sob apresentação de Sarfatti. Após, Dudreville deixou o grupo por razões de discordâncias ideológicas.

Entre 14 de fevereiro e 31 de março de 1926, com o grupo ampliado para 110 expositores<sup>16</sup>, realizaram a primeira *Mostra del Novecento Italiano*, na *Permanente* de Milão. Essa nova intitulação do grupo teve o intuito de alargar sua significação, dando-lhe uma função mais nacionalista. Após a Bienal de Veneza, muitos artistas aderiram s exposições, dentre os mais conhecidos e que participaram da *Permanente* estão: Alberto Salietti, Ardengo Soffici, Carlo Carrá, Felice Carena, Felice Casorati, Filippo De Pisis, Gino Severini, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi,

---

<sup>14</sup> Para maiores esclarecimentos entre a postura estética de *Valori Plastici* e *Novecento*, ver artigo citado na nota n. 12.

<sup>15</sup> O ano de surgimento do grupo tem opiniões diferenciadas: Sarfatti, em seu livro *Storia della Pittura Moderna*, p. 125, afirma que o *Novecento* nasceu em 1920 - provavelmente referindo-se época em que se discutia a idéia de constituir aquele agrupamento; Funi, no artigo-entrevista "Achille Funi: Il Novecento" (MG, n. 3, 10 marzo, 1971) declara que foi formado em 1920; Lino Pesaro diz em "Luci ed Ombre del 900" (*Il Regime Fascista*, 19 Giugno, 1931), que foi em 1922; Dudreville, em suas memórias, confirma o ano de 1922. A pesquisadora Rossana Bossaglia em seu livro, *Storia del Novecento Italiano*, p. 9, (Feltrinelli, Milano, 1979) e Raffaele De Grada no ensaio "La Critica del Novecento", p. 48, (*Il Novecento Italiano*, 1923/1933), Mazzota, Milano, 1973, concluem pela datação de Dudreville.

<sup>16</sup> A relação dos expositores da *I Mostra del Novecento Italiano*, encontra-se em BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano - storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 200 a 203.



Mario Tozzi, Massimo Campigli, Ottone Rosai, Pio Semeghini, etc. Ainda em Milão, foi realizada, em 1929, a *II Mostra del Novecento Italiano*. A partir de 1926, os artistas italianos residentes no exterior, começaram a organizar exposições em suas cidades, para divulgar essa manifestação artística<sup>17</sup>.

Como dissemos, o *Novecento* surgiu sem que nenhum documento teórico acompanhasse a sua poética. Na exposição de 1923, aparece sem uma caracterização específica. Já na apresentação que Sarfatti fez do grupo, para a *Bienal Veneziana*, embora reconhecesse que *cada um tem uma visão própria*, esboçou alguns elementos que integrariam a poética novecentista. Dentre os artistas do grupo que aí mencionou, definiu a pintura de Funi como *compacta e sólida*, identificando-a aos quatrocentistas de Ferrara, pátria do artista; Malerba e Dudreville foram *os mais objetivos*; Sironi, trabalhou a *síntese da forma*. *Una Persona e Due Et*, 1924 e *La Sorella*, 1921 - quadros de Funi, expostos naquela Bienal, mostravam fortes referenciais, comumente empregados na poética clássica. Já Sironi, em *L'allieva*, 1923 e *L'architetto*, 1922, também expostos na Bienal de 1924, mesmo guardando referenciais do classicismo, fez uso de estilemas modernos - as linhas que contornam as formas são mais retas, mais geometrizadas e lembram recursos formais usados por Picasso. Aliás, segundo Bossaglia, se quisermos encontrar uma *obra-manifesto* da poética novecentista, serão essas duas telas de Sironi - isto porque elas representam o que se pode definir como sendo a síntese clássico-moderna de que fez uso o *Novecento Italiano*. Dessa forma, buscavam representar os valores de uma *vanguarda moderada*, numa aliança com a tradição figurativa, sem renegar o significado das últimas escolas oitocentescas, uma arte *sem extravagância*, no dizer de Sarfatti.

Para dois estudiosos do assunto, Dino Fromaggio e Rossana Bossaglia, não se pode falar de uma *unitária cultura ideológico-política e estilística*, na cultura figurativa do *Novecento* e do *Novecento Italiano*, capaz de gerar uma poética

---

<sup>17</sup> Estas são algumas das exposições: *Primeira Exposição em Paris de um Grupo de Pintores do Novecento Italiano*, Galeria Carminati, Paris, 1926 (org. Tozzi); *Artistas Italianos Contemporâneos*, Museu Rath, Genebra, 1927; *Italienisch Maler*, Kunsthaus de Zurique, 1927; *Mostra no Stedelijk de Amsterdam*, 1927; *Neue Italienische Maleri: Novecento Italiano*, Museu Augustusplatz, Lipsia, 1928; *Les Artistes Italianos*, Paris, 1928 (org. Waldemar George); *Vinte e um Artistas do Novecento Italiano*, Galeria Moos, Genebra, 1929; *Exposição de Arte Italiana Moderna*, Galeria Bonaparte, Paris, 1929; *Mostra na galeria Zak*, Paris, 1929; *Exposição do Novecento Italiano*, Palácio das Belas Artes, Nice, 1929; *Mostra em Berlim*, 1929; em 1930, manifestações Suíça, Basileia - *Moderne Italianos*, Berna - *Artistas da Nova Itália*; *Los Amigos del Arte*, Buenos Aires, 1930. A partir de 1931, começa o declínio do *Novecento Italiano* da Sarfatti.



específica. Isto se torna claro nas diversas e disparatadas orientações estilísticas que compareceram à exposição de 1926. Os convites para participar foram enviados sem que fosse feita uma seleção das obras. É praticamente impossível que os cento e dez artistas expositores obedecessem a uma unidade de estilo. Além do que, embora a maioria tivesse em comum a formação artesanal, provinham das mais diversas experiências, como é o caso de Carrá, Rosai, Severini, Sironi e Soffici, que haviam sido futuristas; Bucci e Marussig ligados à cultura francesa. A heterogeneidade que os caracteriza pode ser avaliada, pelos diversos referenciais estilísticos empregados nas obras dos artistas que dela tomaram parte, conforme detectou Marco Lorandi. Baseando-se nos três pintores que Sarfatti considera emergentes, citando-os amplamente em seu livro *Storia della Pittura Moderna*, Sironi, Funi e Tosi, Lorandi estabelece as principais filiações estéticas que aparecem nas suas pinturas: o neoclassicismo - *Una persona e due et* - obra já citada; e o Neo-Renascimento de Funi - em *Ritrato di Umberto Notari nello studio di piazza Cavour a Milano*, 1921, na qual aparece, no canto direito superior do quadro, uma janela tipicamente usada no Renascimento, deixando ver construções também renascentistas; o classicismo arcaico e mítico de Sironi - obras anteriormente mencionadas, e o neocezannismo antiimpressionista de Tosi, em *Strada di Villaggio*, 1926<sup>18</sup>.

A esses, podemos juntar a influência do primitivo Renascimento, em Bucci, na obra *I Pittori*, 1921-24, na qual o artista empregou o típico recurso daquela época, de pintar pessoas no primeiríssimo plano e ao fundo, muito distante, colocar a paisagem minúscula; ou o outro recurso da janela na composição, mostrando uma paisagem ao fundo, muito usado no Renascimento, em *Silvana Cenni* 1920, de Casorati; esse mesmo estilema da janela, em Casorati, aparece também numa outra obra de Funi, *La Terra* 1921; o *masaccismo* em *I Nuotatori*, 1929, e o *Cezannismo* em *Casa Abbandonata* 1930, ambas de Carrá; e até mesmo, as reminiscências de um Picasso clássico em Campigli, com *Donna con le Braccia Conserte*, 1924, numa mistura, também de Masaccio, com os cilindros cubistas; o realismo minucioso de Carena em *La Quiete*, 1921, dentre outras.

O retorno à tradição nacional - especialmente ao trecento e ao quatrocento italianos, e aos valores da cultura figurativa, são elementos fisionômicos da poética novecentista. Através dos gêneros do *retrato*, *da natureza morta* e *da*

---

<sup>18</sup> A exemplificação das obras é nossa.



*paisagem*, procuravam, na opinião de Raffaello Giolli, *restabelecer os pesos, as massas, os volumes, o congelamento estatuário, os objetos estáticos e solenes*, numa clara valorização dos aspectos do metiê.

O *Novecento Italiano* tem sido colocado por alguns críticos como tendo estado a serviço do fascismo, possivelmente devido à iconografia voltada para as tradições nacionais, pelo fato de Sarfatti colaborar no *Popolo d'Italia*; a sua amizade com Mussolini e a presença deste nas exposições de 1923 e 1926. Esse, no discurso que realizou na primeira das mostras, diz *estar longe a idéia de encorajar qualquer coisa que possa assemelhar-se arte de Estado*, mas nada menciona a respeito da iconografia do grupo; na exposição de 1926, embora tentasse associar uma *pintura forte com a Itália forte*, não lançou nenhuma plataforma plástica. Segundo Bossaglia, aquela manifestação artística, *não foi uma arte de Estado, mas uma arte nacional*<sup>19</sup>, (...) *porque surgiu em um momento e uma situação histórica em que o fascismo não estava ainda em condições de produzir uma política de arte e, uma vez tendo se afirmado, teve muitas contradições e antagonismos no interior do regime*<sup>20</sup>. Não podemos esquecer que antes mesmo de iniciar o fascismo, Carrá, desde 1916, revia Giotto, e que o retorno às tradições nacionais não foi um fenômeno isolado na Itália: a poética novecentista situou-se, coerentemente, entre tendências de todo um setor da arte europeia, conforme já mencionamos. Existiu mais a vontade do fascismo em se impor como arte, do que uma práxis iconográfica. Esse regime nunca elaborou uma cartilha, um programa que o *Novecento* devesse seguir, até mesmo porque não foi um movimento organizado, como vimos, e sim agrupamentos de artistas de diversas tendências para as exposições. A tentativa de maior aproximação com o regime foi feita por Sironi, após a publicação do Manifesto da Pintura Mural, em 1933, mas, como dissemos, não está em nossos propósitos discutir esse momento<sup>21</sup>.

Em resumo, o que Sarfatti fez, embora tivesse tentado aproximar valores estéticos com os da Itália nacionalista, foi lançar e teorizar naquela manifestação de

<sup>19</sup> BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano - storia, documenti, iconografia*, p. 23.

<sup>20</sup> BOSSAGLIA, Rossana. "Caratteri e sviluppo di Novecento" in BOSSAGLIA, Rossana et alii *Il Novecento Italiano, 1923/1933*, p.19.

<sup>21</sup> As relações entre o *Novecento Italiano* e o fascismo são bastante complexas. Este assunto encontra-se desenvolvido no decorrer dos textos de Rossana Bossaglia, nos livros citados neste capítulo.



arte: conceitos artísticos que já circulavam na arte italiana antes dos anos 20. Foi o *retour l'ordre* milanês do período entre-guerras.

#### 4.4 - As Relações com os Novecentistas

Podemos aventar a possibilidade de que Paulo Rossi, residindo em Milão, tenha presenciado exposição de 1923, na Galeria Pesaro, e a de 1926, na Permanente Milanese, por aí residir e por ser um freqüentador assíduo dos locais de exposições. Desta última, ao menos com três expositores estava familiarizado: Achille Cattaneo, que fora seu professor; Ermenegildo Agazzi, cuja obra trouxera *Exposição de Arte Italiana* que realizou em São Paulo, em 1920 e, ainda, Leonetta Cecchi Pieraccini, *aluna de Fattori e esposa do grande literato e crítico Spadini*, palavras de Rossi ao noticiar a Portinari a vinda daquela pintora ao Rio de Janeiro e exposição que ela faria em São Paulo, em 1936. Talvez já conhecesse Hugo Adami desde a Semana de 22. Como costumava sempre freqüentar as Bienais de Veneza, conforme ele próprio afirmava, deve ter visto também a sala dos *Sei Pittori del Novecento*, em 1924.

Dois novecentistas freqüentaram a Academia de Brera no mesmo ano em que Rossi lá esteve: Funi - 1906 a 1910 - e Carrá - 1906 - ambos alunos de Cesare Tallone. Não encontramos referência de que se conhecessem, mas, em comum, experimentaram a educação clássica. Outros, embora não na mesma época de Rossi, também receberam um ensino artesanal com os mesmos professores com os quais Rossi estudou: Malerba, Salietti e Bucci foram alunos de Giuseppe Mentessi. Este último também foi aluno de Achille Cattaneo. Estudaram em Brera, também Tosi e Dudreville. Alguns, apesar de não terem freqüentado Brera, também aprenderam, como os outros, a valorizar a técnica: Sironi - 1903, Academia de Belas Artes de Roma; Morandi - 1907 a 1919, Academia de Belas Artes de Bolonha; Carena - Academia Albertino; Rosai - 1908 a 1912, Instituto de Arte Decorativa Santa Croce. Dessa forma, como Rossi, os novecentistas tiveram um aprendizado com base no



domínio artesanal, mesmo que muitos tenham sido vanguardistas. E é justamente por conhecerem profundamente os seus ofícios, que despertaram a atenção do pintor paulistano. Este se identificara com os valores da cultura figurativa que embasavam as obras daqueles pintores. Se com eles não chegou a ter relações estreitas, com certeza conheceu as obras nas exposições, através da imprensa da época e pela literatura que encontramos em sua biblioteca.

Dentre os livros que nos foi possível identificar<sup>22</sup> em sua biblioteca, incorporada ao MAC/USP, encontramos publicações que tratam sobre os artistas do *Novecento Italiano*: BERNASCONI, Ugo. *Arturo Tosi*. Milano, Libreria Ulrico Hoepli, 1925; CARRIERI, Raffaele et alli. *Arte Contemporaneo Italiano*. Santiago do Chile, Impresso en los Talleres Zig-Zag, 1946; COURTIHON, Pierre. *Gino Severini*. Milano, Ulrico Hoepli, 1930; SCHEIMILLER, Giovanni. *Mário Sironi*. Milano, Libreria Ulrico Hoepli, 1930; SOFFICI, Ardengo. *Carlo Carrá*. Milano, Ulrico Hoepli, 1928.

Outros livros que pertenceram a Rossi foram escritos pelos próprios artistas que integraram aquela manifestação de arte, referentes a temas pertinentes s preocupações estéticas daquele grupo e também do nosso artista: CARRÁ, Carlo. *Giotto*. Roma, Casa Editrice d'Arte 'Valori Plastici', 1924; FUNI, Achille (intr.) *Il Mito di Ferrara*. Milano, Edizioni del Milione, 1939; SEVERINI, Gino. *Tutta la vita del Pittore*. Roma, Parigi, Garzanti, 1946, v. I; SOFFICI, Ardengo. *Armando Spadini*. Milano, Roma, Societ Editrice d'Arte Illustrata, s.d.; SOFFICI, Ardengo. *Scoperte e Massacri*. Firenze, Vallecchi Editore, 1919. Como vemos pelas datas de publicação, alguns livros foram comprados quando já estava no Brasil.

---

<sup>22</sup> Conforme o Prof. Walter Zanini informou à autora, há algum tempo existia na Biblioteca do MAC/USP, uma lista, mas com o levantamento dos livros que foram adquiridos através da viúva Alice Rossi, no início dos anos 60. Durante esta pesquisa, diversas vezes tentamos localizar a referida lista. Mas, infelizmente, não foi encontrada. Começamos o levantamento de exemplar por exemplar, na tentativa de fazer uma relação, para traçar o perfil das leituras do artista. Conseguimos relacionar alguns livros, que daremos a conhecer ao longo deste trabalho, porém não nos foi possível concluir, porque muitos haviam sido enviados para reparos ou novas encadernações e, como se sabe, trata-se de um processo muito lento. O outro motivo da interrupção foi o fato de que, durante o nosso trabalho, os livros foram reacomodados em outra ordem nas estantes, desestruturando a seqüência que estabelecemos. E, posteriormente, a continuidade foi inviabilizada pelo período de preparação mudança para o novo local da biblioteca, na USP. Como a identificação dos livros somente pode ser feita pela procura do carimbo *Biblioteca Paulo Rossi, "Osir"*, exigindo manuseio individualizado, pelo tempo que levaria, não nos foi possível concluir o trabalho. Assim, por força dessas circunstâncias, fica em aberto totalização do levantamento a que nos propusemos.



Anos mais tarde, Rossi mostrava estar bem-informado sobre a produção plástica dos pintores italianos a ele contemporâneos. Exemplo disso foi dado quando, em carta a Portinari (São Paulo, 07 de agosto de 1936), diz não concordar com uma entrevista deste, ao afirmar que “na Europa não se fazia pintura mural”. Citou como exemplo, os grandes pintores italianos Sironi, Funi, Campigli, De Chirico, que já haviam feito e ainda faziam muitos metros quadrados de afresco.

As semelhanças das obras que Rossi produziu em relação a de alguns novecentistas é claramente identificável. Isto pode ser visto pelos temas em comum: paisagens, naturezas mortas e figuras humanas, pela valorização da técnica e pelo referencial estilístico: a linguagem clássica do Renascimento. Embora alguns novecentistas tenham empregado a linguagem da lição de Cézanne em suas paisagens, não podemos atribuir-lhes o fato de Rossi também ter feito uso desse referencial, como vimos em capítulo anterior.

Dentre os três gêneros, é na figura humana que podemos encontrar identificações entre as pinturas do artista brasileiro e a daqueles. Esta relação aparece com clareza, ao aproximarmos a obra de Rossi *Mulher e Criança* - il. 22, quadro que não traz assinatura, mas a pincelada é característica do artista - do trabalho de Salietti, *Portatrice d'Água*, 1924 - il. 23. Rossi toma referenciais clássicos e modernos para o tratamento plástico da figura humana, que lembra o Picasso clássico, especialmente na deformação dos pés e das mãos da mulher. Como este recurso estilístico também remete aquele empregado por Portinari, e o quadro não estando datado, é possível que tenha sido realizado já no Brasil em contato com a obra do pintor do *Café*, com o qual conviveu bastante, o que veremos oportunamente. Em Salietti, o alongamento das figuras denuncia que o seu referencial é o primitivo Renascimento. Apesar dessa diferença estilística, é possível que Rossi, ao pintar a sua tela, já conhecesse a de Salietti, porque as semelhanças são evidentes, a nível temático e de elementos escolhidos para a composição: em ambos, no centro do quadro, aparece uma mulher com a vasilha de água na cabeça e segurando a mão da filha; as crianças, nos dois quadros têm um objeto na mão; a disposição das pernas, pés e das próprias figuras, ambientadas numa paisagem, tendo ao fundo rio e morro, também são muito semelhantes. O que Rossi excluiu da obra, em relação a do outro pintor, foi a parede



de uma casa, o pano que encobre uma das mãos da mulher, e estabeleceu uma maior distância entre as figuras e o morro.

Outras obras a óleo e desenho, realizadas ainda na Itália, também podem servir de demonstrativos da identificação de Rossi pela arte dos seus contemporâneos italianos. Nas obras que seguem, não pretendemos afirmar que o pintor brasileiro as tenha tomado como modelo as obras daqueles, mas demonstrar que possuíram preocupações estéticas em comum, uma vez que a fonte de referência estilística é a arte clássica.

A obra *O Somno*, 1927 - **il. 24**, também conhecida como *Angelina*, se colocada ao lado de *Donna Sdraiata*, 1925, do pintor Leonardo Dudreville - **il. 25**, mostra semelhanças na pose da modelo seminua e deitada em diagonal. Em ambos, a firmeza do desenho e o tratamento clássico dos volumes dão aos corpos o aspecto de marmoridade. Rossi trata o nu feminino como objetivo unicamente plástico. Em Dudreville, existe a preocupação de criar um ambiente, uma situação na qual a figura está inserida. A presença do contexto, do momento vivido pela personagem principal é muito comum na imagética novecentista, como prova a obra de Casorati, *Conversazione Platonica*, 1925 - **il. 26** - exposta na *I Mostra do Novecento Italiano*. Desta, podemos aproximar não em termos de tema, mas pelo tratamento de volumes e da robustez dos corpos, da valorização do desenho e da disposição dos braços da figura, o quadro de Rossi, *Nu Recostado*, 1927 - **il. 27**. Neste, não há uma indução ao erotismo que se observa na obra do outro pintor.

A concepção plástica de ressaltar os volumes do nu feminino, herança típica do alto Renascimento, é perfeitamente identificável na obra inacabada de Rossi, *Mulher Nua na Janela*, - **il. 28**, e em *La Venere della Scaletta*, 1928, de Carlo Sbis - **il. 29**. Embora em ambientes diferentes, os artistas empregam os mesmos recursos estilísticos Renascentistas: o de colocar a janela, ou a chamada *veduta*, numa das metades do quadro, deixando ver ao fundo, respectivamente, o mar e, na outra, a escada; e, além da forma de colocar a figura centralizada no espaço plástico. As semelhanças entre as obras encontram-se, também, na pose das modelos sentadas sobre um pano e nas três divisões do espaço compositivo.

Alguns retratos realizados por Rossi, também são passíveis de uma análise fundamentada em estilemas comuns cultura figurativa italiana dos anos 20. Exemplo disto é o óleo *Retrato de Marisia Portinari* - **il. 30**, e o desenho *Retrato de*



*Marisia Portinari* - il. 31, obviamente feito para aquele óleo. Ambos têm semelhanças na disposição dos braços cruzados como no *Retrato di Laura Oppi*, 1924, de Oppi - il. 32. As poses e os enquadramentos clássicos acusam o referencial Renascentista. Atente-se, no desenho preparatório para o óleo do *Retrato de Marisia Portinari*, ao grau de acabamento que Rossi se exigia, antes de executar o retrato definitivo. Todos os problemas, até mesmo a luz e sombra, eram resolvidos com antecedência no desenho. É o processo de trabalho resultante do seu aprendizado clássico nas academias e conseguido, também, através da disciplina pessoal: de estar constantemente se exercitando na respectiva técnica.

Testemunho de que, mesmo após a vinda para o Brasil, Rossi continuou empregando uma concepção clássica nos retratos e na figura humana, é a tela *Caiçara*, 1936 - fig. 33, apesar de serem mais pictóricas as pedras e o morro ao fundo, se comparadas ao desenho incisivo da figura humana. Normalmente, há uma certa discrepância de tratamento plástico, quando Rossi trabalha numa mesma composição a figura humana e a natureza. Nesta, ele se permite um grau maior de sentido pictórico, ou massa de cor. São possíveis resquícios da lição Cezanniana. Observe-se que o rosto é essencialmente linear. *Um Ritratto di Donna*, 1923, de Francesco Menzio - il. 34, pelo enquadramento e valorização linear, assemelha-se a *Caiçara*. Embora filiadas ao classicismo, os personagens já não olham para o espectador, como mandaria a norma clássica.

Em todas essas telas há uma clara evidência do cuidado com os valores artesanais da obra de arte. Esta linguagem plástica ele demonstra em sua individual, logo que vem para o Brasil, em 1927.



## II. O ARTISTA E O IDEALIZADOR CULTURAL NO BRASIL - 1927-1959

### 5. A PRIMEIRA ATIVIDADE

#### 5. 1 - 1927 - A Individual de Rossi com Gobbis

Em junho de 1927, Rossi vem fixar residência no Brasil e sai, somente, para acompanhar colegas a uma viagem pela Europa, em 1950. Em maio de 1927, ainda pinta obras, na Itália. Na bagagem, traz sua produção plástica dos anos 20, realizada nas diversas cidades européias e faz, em São Paulo, a sua *III Exposição Individual*, de 27 de outubro a 19 de novembro daquele ano, na Rua São Bento, 79. Foi a maior mostra, em número de obras, que fez durante toda a sua vida artística. De um total de cento e onze obras expostas, vinte e sete eram aquarelas e oitenta e quatro eram pinturas a óleo: cinquenta e quatro paisagens; vinte e uma naturezas mortas - nove composições de flores, doze de frutos; e nove de figuras humanas. Predominava, portanto, a técnica a óleo.

O texto catálogo foi elaborado por seu sobrinho Mário da Silva que, conforme já dissemos, o acompanhara em algumas viagens que fez nos anos 20, para pintar ao ar livre. O texto “Impressões sobre Paulo Rossi” foi escrito em Roma, em junho de 1927. Talvez Rossi tenha vindo para o Brasil posteriormente a essa data, a menos que Mário da Silva tenha enviado de lá o seu escrito. Lamentavelmente, o catálogo não contém referências técnicas das obras. Algumas delas conseguimos localizar junto a colecionadores particulares e estas estão catalogadas; as demais não integram o nosso levantamento no final desta pesquisa<sup>1</sup>. As obras reproduzidas no

---

<sup>1</sup>Participaram da mostra de 1927, conforme sequência do catálogo: PAISAGENS E ARQUITETURAS: *Rialto, Giudecca, Canal Grande, Canal Grande, Igreja da Saúde, Vista da*



catálogo trazem, além do título, as dimensões. Mas, mesmo assim, não pudemos encontrar todos aqueles quadros. Essa forma incompleta de apresentar as obras nos criou dificuldades, uma vez que há várias que além de trazerem somente o título, este ainda se repete, como por exemplo: existem quatro quadros com o nome de *Igreja de São Nicolau*; dois com *Marinhas*, dois com *Primavera*, dois com *Canal Grande*, etc.

As obras que constituíram essa exposição são resultantes dos seus estudos com Frisia, do aprendizado clássico, confirmado pela vivência no ambiente de volta ordem milanês dos anos 20. Portanto, essa individual revela a concomitância das estéticas: uma originada do exemplo da linguagem de Cézanne e outra clássica, conforme já analisamos em capítulos anteriores. Desta última, conforme reprodução no catálogo daquela mostra, são exemplos: *Ponte Carlo*, pintada na Tchecoslováquia, *Dominslau*, feita na Alemanha; as naturezas mortas *Peras e Maças*, *Almoço no Ateliê*, *Peras, Maças e Limões*, *Mesa Redonda*, *Cactus e Dahlias*; as figuras humanas *O Sono*, *Coquete*, *Descanço*, *Melancolias* e *Rhythmos*. Cabe dizer que essa linguagem clássica pode ser vista nas naturezas mortas, nas figuras humanas e, em menor quantidade, nas paisagens. Estas são alternadas, ora pelo moderno, ora pelo clássico. São testemunhos da filiação estética com o pintor de Aix, *Paisagens do Rio Molgora*, *Velha Ponte*, *Moinho Velho*, *Pinheiros*, *Descanso*, dentre outras.

---

*Alfândega*, *Laguna Vista do Lido*, “*Riva degli Schiavoni*” - esboço, “*Riva degli Schiavoni*”, “*San Marco*”, *Igreja da Saúde Vista de S. Giorgio*, *Canal na Giudecca*, *Canal na Giudecca*. *Canal Grande* (aquarela), *Pontão da Academia* (aquarela), *Canal*, “*La Piazzetta*”; PAISAGENS DA RIVIERA: *Amanhecer perto de Genova* (aquarela), *Alássio - Praia* (aquarela), *Velha Porta* (aquarela), *Rústico* (aquarela), *Paisagem Primaveril* (aquarela), “*Capo delle Melle*” (aquarela), *Cervo Ligure - Velha Porta*, *Procissão*, *Igreja de São Nicolau*, *Igreja de São Nicolau*, *Igreja de São Nicolau*, *Igreja de São Nicolau*, *Tetos e Terraços*, *Velha Ponte*, *O Ribeiro*, *Marinha*, *Escadarias*, *Caminho a Ponte*, *Casas ao Mar*, “*Carugio*”, *Moinho Velho*, *Escolhos do “Portegheto”*, *Paisagem*, *Marinha a Cervo*, *Bordighera - Palmeiras*, *Rústicos entre Palmeiras*, *Marinha*; FRANÇA A. M., *Nice - Marinha* (aquarela), *Marinha* (aquarela), *Caminho no Bosque*, *Cagnes - Pinheiros*, *Porta Medieval*, *Rústico*, *Casas Pintadas*, “*Coteau le Travail*”, *Pinheiros*, *Descanso*, *St. Paul A. M. - Panorama*; UMBRIA, *Assisi - Claustro do Convento de S. Francisco*, “*Chiesa Nuova*”, *Casa de Frade Elia*, *Cidade Baixa*, *Rústico*, “*Cappella dei Pellegrini*”, *Ponte com vista do Convento*, *Perugia - Pórtico* (aquarela, 1923); PIEMONTE - *Crevola (Valle Sesia) - Rústico* (aquarela), *Rústico* (aquarela), *Ormea - “L’Armetta”* (aquarela); LOMBARDIA, *Merate (Brianza)*, *Paisagens do Rio Molgora*, *A Casa Vermelha* (aquarela), *Primavera*, *Primavera*, “*Fattoria*”, *Casa Frisia* (aquarela), *Trigo Maduro*, “*Casina*” (aquarela), *Rústico a Sabbioncello* (aquarela), *Castelo Transformado em Rústico* (aquarela); THECOSLOVÁQUIA, *Praga - Rua dos Alquimistas*, *Ponte Carlo*, *Canal*; ALEMANHA, *Breslau - “Domisel”*; NATUREZAS MORTAS: *Prato com Pêssegos*, *Prato com Pêra e Maçã*, *Pepinos e Abóbora*, *Maças com Vaso*, *Pêras e Maças*, *Pêras Maças e Limões*, *Almoço no Ateliê*, *Pêras Laranjas e Limões*, *Pêras com Garrafa*, *Maças com Vaso e Garrafa*, *Mesa Redonda*, *Pêssegos e Dálias*; FLORES - *Flores e Frutos*, *Anêmonas*, *Gerânios Vermelhos*, *Cactus e Dálias*, *Camélias*, *Amaryllis*, *Cactus-Dálias*, *Hortênsias*, *Rosas*, *Sinfonia em Amarelo* (aquarela, 1922); FIGURAS - *Estudo*, *Cabeça de Camponesa*, *Meia Figura*, *O Sono*, *Coquete*, *Descanso*, *Melancolias*, *Ritmos e Retrato do Comm. Luigi Caldirola*.



Mário de Andrade, ao escrever artigos sobre essa exposição, define suas aquarelas *de um passadismo aplicado e escolar* dizendo que *primeiro era um jogador de aquarelas e depois de cinco anos europeus de trabalho, mudou de profissão ... e merece então o nome de pintor*<sup>2</sup>. Este comentário é feito em relação as pinturas a óleo com influência de Cézanne, que Rossi apresentara naquele momento.

Menotti também faz referência ao progresso da obra do artista, comparando-o as outras mostras de 1921 e 1922, que fizera em aquarelas:

*Rossi iniciou-se ingênuo e meticuloso, perdido num paciente estudo triturado e infantil de desenho e cor. Foi um aquarelista caprichoso. Isto foi-lhe um bem. Muniu-o tecnicamente de uma arma poderosa: a arte integral do desenho. Após, libertou-se através do defunto impressionismo, desses requintes torturados para, procurando a verdade das coisas mortas e vivas sob a luz, aproveitar do Cubismo os elementos de solidez com que se estruturam as telas modernas. (...) Sujeitou-se ao glorioso sacrifício do estudo e da perquirição, da análise e da compreensão, até penetrar as razões e as determinantes do formidável movimento de reforma iniciado por Cézanne...*<sup>3</sup>

Porém, um certo *desequilíbrio* foi percebido pelos dois críticos, pois ao lado de telas de teor moderno, encontravam-se outras, com recorrências *tradição figurativa*. Del Picchia, no mesmo artigo acima citado, assim vê os resultados de Rossi:

*Não pôde se libertar - e fez bem - o ágil e másculo paisagista e figurista que tão altamente documenta seu grande talento, da influência dos quatrocentistas italianos, cujo espírito fundiu a vigorosa afirmação pictórica dos modernos.*

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. "Paulo Rossi I". *Diário Nacional*, São Paulo, 28 out. 1927.

<sup>3</sup> DEL PICCHIA, Menotti. "Paulo Rossi, Artista Moderno". *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 nov. 1927.



Em relação aos *ismos*, o crítico constata o seguinte:

*Não é Cubista, nem Dadaísta, nem Expressionista, sem Utraísta, nem Surrealista: os “istas” não entravam na sua arte, senão nas informações inquietas de seu espírito, que tudo investiga com ardor de inquietado: dos mais sutis e complexos problemas da pintura e da literatura as contendas mais encruadas da música e da arquitetura<sup>4</sup>.*

Del Picchia classifica essa *mostra pictórica* como eclética, *tumultuária e indisciplinada*. Ao mesmo tempo que destaca a paisagem como o gênero no qual o artista atinge, *incontestavelmente, notas de raro valor original e de forte personalidade*, liga as obras *Pinheiros e Descanso* linguagem Cezanniana - também assinala nos quadros *Tetos e Terraços, Velha Ponte, Casas ao Mar e Moinho Velho*, o *desenho consciencioso, nítido, planos de perspectivas sólidas, conseguidas com máxima simplicidade cromática, massas reunidas com um grande sentido de colorista e volumes exatos na sua rigorosa geometria*. Na figura humana, faz referência aos quatrocentistas. O crítico vê, portanto, uma duplicidade de referenciais estilísticos na linguagem das obras de Rossi.

Essa mesma constatação, chamada de *desequilíbrios*, é identificada por Mário de Andrade, nos três artigos seqüenciais<sup>5</sup> que escreve sobre o artista: *esse desequilíbrio vem do fato de, embora procurando realizar uma obra exclusivamente plástica, Paulo Rossi se sujeitar por demais s inconventionices da natureza*. Exemplifica tal questão, através da tela *Tetos e Terraços*, vendo o *desequilíbrio entre a construção plástica do primeiro plano e o impressionismo do último*, também identificada em *Procissão*. Segundo o crítico, *Rossi é tradicional dentro das correntes italianas da pintura, e é contemporâneo dentro dos ensinamentos mais universais*. *Vê, nele, um conhecedor do construtivismo atual, dos traçados reguladores, da lição de Cézanne, procura na natureza... paisagens que já no seu natural apresentem ocasionalmente uma construção que coincida com as leis do quadro*. As obras que Mário de Andrade considera boas são: *Velha Ponte, Casas ao*

<sup>4</sup> HÉLIOS ( Pseudônimo de Menotti Del Picchia). “Rossi, Pintor”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 dez., 1929.

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de . “Paulo Rossi I”, “Paulo Rossi II” e “ Paulo Rossi III”. *Diário Nacional*, São Paulo, respectivamente, 28 out., 1 nov. e 2 nov., 1927.



*Mar, Moinho Velho, Descanso, Paisagem do Rio Molgora e Rua dos Alquimistas.* Destas, não conhecemos somente a última. Com exceção de *Casas ao Mar*, as outras descendem, diretamente, da forma de pincelar de Cézanne. O crítico faz uma conclusão a respeito de sua obra:

*Paulo Rossi nos nus, nas naturezas mortas e paisagens, quase todos os quadros que elogiei, os desequilíbrios com que lutou durante os estudos, já vão sumindo. São muito mais harmoniosos e bem plásticos. Paulo Rossi está agora no momento em que, de posse duma técnica vasta e de conhecimentos bem abalisados, vai se libertando de tudo isto e alcançando a liberdade.*

Porém, essa *liberdade* não é aquela conquistada pelas vanguardas, na opinião do crítico Mário de Andrade:

*A sinceridade com que Paulo Rossi trabalhou a arte dele na Europa, tornou-o bem um filho dos tempos de agora. É certo que apegado ao tradicionalismo renascente italiano, ele não apresenta nenhuma dessas abstrações valentonas cubistas, futuristas, puristas ou o que diabo sejam. Porém a gente põe logo reparo que as estesias mais recentes lhe preocupam o espírito.*

Mário de Andrade parece não concordar com essas *abstrações valentonas cubistas, futuristas, puristas*. E, se elogia as obras de Rossi, filiadas à estética do mestre de Aix, é porque aceita os princípios estéticos de Cézanne. Para finalizarmos, faz-se necessário mostrar, ainda, um outro elemento que o autor de *Macunaíma* destaca no pintor: *uma coisa que eu gosto nos quadros de Paulo Rossi é a imobilidade de deveras plástica, o que não quer dizer propriamente ausência de representação de movimento*. Rossi, por sua vez, também parece concordar com essas duas últimas observações do crítico, pois sublinhou aqueles trechos, no seu arquivo pessoal de recortes de jornais. É essa *imobilidade*, o caráter estável e limpo, que define a outra plástica a qual Rossi se filiou.



Após a sua III Exposição Individual, Rossi fez uma outra Individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1928. Dessa não conseguimos obter nenhum dado, nem o referido Museu possui catálogo. Acreditamos que muitas das obras que ali expôs são as mesmas daquela de São Paulo, pois durante muitos anos o artista voltou a apresentar em coletivas e em outras individuais, quadros que ainda pintara na Europa. Este é o caso das três obras - *Tetos e Terraços*, *Moinho Velho* e *O Sono* - que Rossi expôs na XXXV Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, inaugurada em agosto daquele ano. Essas telas haviam integrado a mostra individual de 1927. Com o quadro *O Sono* - já analisado - recebeu nesse salão, medalha de bronze. De caráter acadêmico, entretanto, participaram, dentre outros, artistas que comporiam a geração dos modernos de 30: Bonadei e Portinari. Este, como sabemos, recebeu o prêmio de viagem Europa com *Retrato de Olegário Mariano*.

Na verdade, sua produção pictórica não foi tão extensa, primeiro porque durante alguns anos, para se sustentar, Rossi precisou ser funcionário público da Secretaria da Viação e Obras Públicas de São Paulo<sup>6</sup>; concomitantemente a esse trabalho, durante os anos 30, ele envolveu parte de seu tempo, seja na organização de atividades artísticas ou na criação de espaços de arte; nos anos 40 e 50, praticamente se dedicou a Osirarte, como abordaremos no decorrer deste trabalho. E além disso, como prezava as questões artesanais da pintura, o processo de produção tornava-se mais lento, porque exigia várias etapas, semanas de pesquisa e estudo.

---

<sup>6</sup> Na antiga Secretaria da Viação e Obras Públicas, Rossi tinha o seguinte número de prontuário: 13.698 de 1932. Aí ficou até 1940. Consta, também, a ficha de registro de arquiteto de número 13.353, em 30 de Janeiro de 1931. Entretanto, a caixa que deveria conter o seu prontuário - documento que trata da vida funcional do arquiteto, como entrada, saída, férias, licença, etc. - foi encontrada vazia. Procurado no arquivo morto, também não foi localizado. Assim, é provável que o referido prontuário tenha sido extraviado numa das muitas mudanças que houve, conforme depoimento autora, em 29 de Junho de 1990, dado pela Sra. Léa de Almeida Bacchereti, Diretora de Pessoal do Departamento de Administração da Secretaria de Energia e Saneamento, antiga Secretaria da Viação e Obras Públicas de São Paulo, que trabalha nesse local desde o ano de 1944.



No seu trabalho, como funcionário público daquela instituição, informou seu sobrinho Mário da Silva, ele desenhava projetos de arquitetura e planejava reformas em escolas do município. Rossi não gostava dessa situação, reclamando, constantemente, em cartas ao seu amigo Portinari. Em arquitetura, ao que temos conhecimento, somente exerceu essas atividades. O que ele sempre buscou foi, realmente, a pintura e suas relações com o meio da época.



## 6. A DÉCADA DE 30 E A FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA

### 6.1 - O Perfil de Idealizador Cultural

O modernismo dos anos 30 e 40 emergiu em meio à Revolução de 30 e com a Revolução Constitucional de 1932, o que resultou na instauração do regime político reacionário do Estado Novo, no Brasil, de 1937 a 1945. Mas esse final de década gerou anos de desconforto político, com a Segunda Guerra Mundial, especialmente para artistas que tinham raízes na Europa, como é o caso de Rossi Osir. Em carta a Portinari, de 30 de maio de 1940, Rossi mostra a abominação pela Guerra:

*Passei todo este tempo sem escrever pois andei muito aborrecido e desanimado (...) porque esta situação européia sempre mais grave, pesa como um cubo na cabeça da gente! E a gente nem que faça força para não pensar, nem por isso pode deixar de acompanhar os fatos e observar que esta falange de bárbaros tentávicos brutalmente aos poucos estão sujeitando toda a Europa. Quando acabarão com estes horrores? E depois que será do mundo? Vejo capacetes e tanques e bombas e não durmo (sic). Quase todas as noites tomo Belladenal. Em 17 de junho daquele ano, ele dasabafava: Hoje meu coração está dolorido com a capturação da França. Vejo as conseqüências incalculáveis desta debalde. Pobre a nobre e sacrificada França! Alice chora ao meu lado. É terrível que aquele monstro acabe devorando o mundo - a Rússia antes de ser comida na ordem progressiva, parece que vai prevenir o último bote de Hitler. Mil vezes seja ela que uma raça pérfida que se julga capaz de aniquilar e dirigir todo o mundo.*

Enquanto esse período foi marcado por conturbações políticas, contrariamente ao espírito destrutivo da guerra, começava nas artes plásticas uma



época de construção do meio artístico, da abertura de canais modernos para a arte. A geração de artistas modernos, que emergiram em 30, já podiam contar com um número maior de pessoas que trabalhavam em prol da arte moderna brasileira. O choque de deflagração do modernismo, como sabemos, já se dera em 1917, com a Exposição de Anita Malfatti e, posteriormente, com a Semana de Arte Moderna de 22. A consolidação da arte moderna da década em estudo, teve propósitos mais elásticos que o modernismo dos anos 20, contando com a colaboração de artistas emergentes da Semana de 22 e com o impulso de artistas-animadores culturais, com formação européia, que chegavam a São Paulo, no final da década de 20. Surge então, no cenário plástico dos anos 30, uma geração de artistas que substituiu as subjetividades estéticas do modernismo dos anos 20, por uma cultura figurativa, ligada aos valores artesanais da obra de arte e procura de equilíbrio entre a tradição e a arte moderna. Nesse contexto estético, Rossi Osir, que valorizava as questões de ofício na pintura, teve papel fundamental desempenhando atividades catalisadoras no processo de estruturação da arte moderna daqueles anos.

Organizar, incentivar, intermediar e promover, talvez fossem os verbos mais conjugados pelo artista Rossi Osir. Como vimos, ao realizar a *Exposição de Arte Italiana* em São Paulo, em 1920, já dera provas de que trabalharia pelo meio artístico. Possuía, o que Sérgio Milliet chamou de *instinto associativo*. A prova para tal afirmação pode ser encontrada ao rastreamos a historiografia artística brasileira dos anos 30, 40 e 50. Se a sua maior contribuição para o meio artístico não está nas suas obras pictóricas, com certeza podemos encontrar na influência que exerceu como idealizador cultural e na transmissão de sua cultura estética. As pessoas que privaram com Rossi Osir são unânimes no reconhecimento da sua cultura e da sua dedicação ao meio artístico. Através dos depoimentos de artistas da época - Gerda Brentani, Portinari, Alice Brill, Arnaldo Barbosa, Danilo Di Prete, Carlos Scliar, Paolo Maranca, Hilde Weber, Odetto Guersoni, os pintores do chamado Grupo Santa Helena; dos críticos e escritores: Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Mario de Andrade, Quirino da Silva, Geraldo Ferraz, dentre outros - poderemos acompanhar as suas contribuições artístico-culturais.

Por volta dos anos 30 e 40, Rossi Osir podia ser encontrado sempre envolvido com o meio artístico, participando de reuniões em homenagem a alguém, discutindo a criação de espaços para exposições de arte moderna, tomando parte na



diretoria de associações, fundando, ele próprio recintos artísticos e de trabalho para os modernos, organizando exposições, participando de polêmicas, defendendo, ferrenhamente suas posturas, servindo de intermediário entre gerações de artistas já atuantes e famosos, ou entre outros pouco conhecidos, aproximando artistas e críticos; promovendo pintores; acompanhando, em viagens de estudos Europa, os colegas que nunca haviam saído do Brasil; sendo o intermediário, em São Paulo, para artistas do Rio de Janeiro, ao noticiar acontecimentos artísticos e, exercendo uma espécie de “pedagogia informal”, transmitindo os seus conhecimentos estéticos. Para melhor entendimento destas atribuições culturais por ele desenvolvidas, é necessário acompanhar a sua inserção no meio artístico, bem como as suas relações de amizade com críticos e artistas que geraram desdobramentos, servindo para abrir caminho realização de seus propósitos, como idealizador cultural na arte brasileira daqueles anos.

Uma característica que cabe ser ressaltada em Rossi é o fato de ter sido capaz de incentivar artistas que, pictoricamente, tiveram um grau maior de modernismo, do que o que ele próprio se permitia empregar em suas pinturas. Este ponto de vista é viável, na medida em que pautou a sua atividade artístico-cultural sempre ligado ao convívio com os modernos da geração atuante nos anos 30 e 40, seja nas exposições coletivas, nas rodas de artistas, na criação e estruturação de associações, nas viagens e demais espaços de arte. A sua ampla cultura teórico-estética comportava essa elasticidade. Cabe observar, também, que ele não precisou se distanciar, completamente, da sua concepção de arte moderna, ligado retomada da tradição figurativa e s inovações Cezannianas, pois estas questões permearam a estética daqueles anos.

Na década de 30, Rossi integrou exposições coletivas junto aos modernos. Uma das primeiras foi a exposição brasileira levada aos Estados Unidos no *Roerich Museum* de Nova York, realizada em outubro daquele ano. Rossi teve suas obras selecionadas para aquela exposição, ao lado de outros modernos como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Alberto da Veiga Guignard, Antônio Gomide, Quirino da Silva. Além dos modernos de São Paulo e Rio do Janeiro, participaram também artistas acadêmicos. Provavelmente, o convite tenha partido de D. Olívia



Guedes Penteado, que fora encarregada da seleção das obras de São Paulo e cuja casa Rossi costumava freqüentar; ou de sua amiga Anita Malfatti, que também participava do comitê de escolha dos artistas e, na época, convivia com os pintores que militavam em questões clássico-modernas da pintura. Rossi expôs duas naturezas mortas: *Flor do Campo* e *Flor de Abacate*.

## 6.2 - O Salão Revolucionário de 31

O próximo evento, do qual participou, foi a *XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes* do Rio de Janeiro, ou *Salão Revolucionário de 31*, inaugurado em 1 de setembro desse ano. Um novo espaço para a veiculação da arte moderna foi aberto num local acadêmico, como era a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, graças à presença do arquiteto modernista, Lúcio Costa, na direção daquela escola, tendo assumido em 1931, pela nomeação do Ministro da Educação Francisco Campos.

O indicativo de que o Salão de 31 se modernizava é o fato de Lúcio Costa ter chamado, para compor a comissão moderna, a deflagradora do modernismo brasileiro, Anita Malfatti, o poeta Manuel Bandeira, Cândido Portinari, e Celso Antônio. Este, juntamente com Gregori Warchavchick e Léo Putz, pessoas mais atualizadas, já haviam sido levados por Lúcio Costa para compor o quadro de professores. Nesse salão, como sabemos, não houve júri, nem premiação, e foi permitida a participação, em salas separadas respectivamente, dos modernos, os chamados *tenentes*, e dos acadêmicos ou *generais*. Expuseram artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dos modernos participaram o próprio Rossi Osir, Vittorio Gobbis, Aldo Bonadei, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Celso Antônio, Cândido Portinari, Guignard, Cícero Dias, Ismael Nery, Di Cavalcanti, dentre outros.



No Salão Revolucionário, Rossi Osir participou com as seguintes obras: *Paisagem Carioca*, *Mangas Rosas*, *Peixe Dourado*, 4-1930 e *Imigrante Lituano*<sup>1</sup>, 1930. A natureza morta, é composta de três peixes, de certa forma monumentalizados num prato sobre uma mesa. Ao peixe maior e centralizado, contrapõem-se outros dois menores nas laterais, procurando o equilíbrio compositivo. Esta simetria é quebrada pela disposição em diagonal do canto da mesa. Mas, de qualquer forma, demonstra claras referências cultura figurativa.

Essa característica também fica patente em *Imigrante Lituano* - il. 35. Porém, aqui, mostra referência obra *O Pequeno Camponês*, 1918, do pintor moderno Modigliani, que Rossi descobriu em 1913 e pelo qual nutria admiração, conforme vimos, ao tratarmos do seu período de formação. As semelhanças começam pelo significado do próprio título: a condição social do personagem representado, pois ambos passam a idéia de pobreza, numa expressão de humildade. Tanto numa, como na outra obra, a figura é de um adolescente, a postura de ambos, sentada e semifrontal, com as mãos para frente, quase em paralelo, é muito parecida, com uma leve diferenciação que mostra o imigrante com os ombros mais arqueados que do camponês; ambas figuras são cortadas nas pernas, abaixo dos joelhos; o personagem de Rossi, embora vestido de forma mais simples - calças curtas - apresenta similaridade pelo uso do casaco. O mesmo recurso de deixar uma fenda na camisa é usado pelos artistas; o ambiente no qual Modigliani insere o seu camponês é mais neutro, sentado numa cadeira, contra uma parede, insinuando a presença de uma porta. A figura do quadro de Rossi está sentada num banquinho, ao lado de uma mesa com um copo. Mesmo assim, esses estilemas formais se aproximam, até o ponto de se diferenciarem na pincelada empregada e nos contornos das formas. Apesar do modo de pincelar determinadas partes da roupa, a ausência de alguns detalhes - as unhas das mãos, e o alongamento do nariz fugirem ao realismo da tradição, *Imigrante Lituano* é um trabalho com um teor clássico bem maior que *O Pequeno Camponês*. Mas isto não invalida a nossa hipótese de que o quadro de Modigliani tenha servido como referencial para a obra de Rossi.

---

<sup>1</sup> *Imigrante Lituano* é o título que consta no *Catálogo da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes de 1931*. A obra também aparece com esse título na publicação: VIEIRA, Lúcia Gouvêa. BURLAMARQUI, Maria Cristina. *Salão de 1931 - Marco da Revelação da Arte Moderna em Nível Nacional*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 42. Em outros salões, o artista denominará essa mesma obra de *Pobre Menino*, conforme faremos menção oportunamente.



A garantia, de que com o Salão de 31, acabara de se abrir um espaço de exposição para os modernos, foi quebrada ainda com esse salão aberto, pela demissão de Lúcio Costa, em 12 de setembro, devido pressão dos acadêmicos. Apesar da manifestação dos estudantes e de intelectuais, em apoio ao diretor, e embora o salão continuasse aberto até o fim, a situação permaneceu inalterada. Em 16 de setembro, Rossi escreve uma carta a Portinari, dizendo: *anexo a presente uma carta particular ao senhor Lúcio Costa e peço-lhe que entregue rapidamente. Não a expedi para a escola porque com esta campanha que estão fazendo contra ele, tenho medo que não lhe seja entregue.* Embora não saibamos do conteúdo dessa, certamente era uma manifestação de apoio ao diretor, pois na continuação Rossi diz: *Li o manifesto dos estudantes - sinto em surdina que tu trabalhas pela causa comum. Eu me disponho a escrever alguma coisa.*

Desse evento restou o exemplo e o estímulo para que os artistas modernos se unissem em torno da criação de espaços para veicular seus próprios trabalhos.

A presença de *animadores culturais* na São Paulo dos anos 30 e 40, e o *espírito coletivo* dos profissionais da arte viabilizaram a estruturação do meio artístico que, na época, carecia de canais de divulgação para as produções modernas, que não encontravam acolhida nos espaços existentes, então dominados pelos artistas acadêmicos, como era o Salão Paulista de Belas Artes. Para oportunizar a circulação e a discussão das obras modernas, surgiram sociedades ou associações de artistas e intelectuais. Rossi Osir tomou iniciativa de criar pelo menos três delas: FAP - Família Artística Paulista, em 1937, a Osirarte em 1940 e o Clubinho em 1945, como veremos em etapa posterior. Os egressos da FAP, atuarão nos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos, no fim da década de 30, continuando nos anos 40. Além disso, Rossi teve participação ativa também na SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna, 1932, cuja liderança foi de seu companheiro Lasar Segall. Outro animador cultural desse período foi Flávio de Carvalho, nas suas atividades no CAM - Clube dos Artistas Modernos, em 1932 e no Salão de Maio, em 1937.

Antecedendo a todas essas associações, cabe lembrar que surgiu em 1931, no Rio de Janeiro, o Grupo Bernardelli, nascido do curso livre da Escola Nacional de



Belas Artes e composto de artistas que se colocavam contra o ensino acadêmico daquela Escola. Valorizando uma concepção de arte moderada, como veremos posteriormente, o agrupamento se estendeu até 1940.

Com o surgimento quase simultâneo da SPAM e do CAM, no final do ano de 1932, dava-se início a uma série de associações artísticas que trabalhariam em prol da arte moderna paulista. Embora com uma certa *rivalidade*, as sociedades se *completavam*, no dizer do ex-Spamista e ex-membro do CAM, Paulo Mendes de Almeida: a SPAM, *um tanto aristocrática, porém mais sólida, mais séria, no bom sentido da palavra. O CAM, democrático, largado, mas apresentando, indiscutivelmente uma vivacidade maior*<sup>2</sup>.

Em 24 de novembro de 1932, surgiu o CAM, com sede social no primeiro andar de um prédio da Rua Pedro Lessa, 2, nos *baixos do Viaduto Santa Efigênia*. Nesse edifício, tinham ateliês Flávio de Carvalho, Carlos Prado, Di Cavalcanti e Gomide. Entre as atividades aí realizadas, havia sessões de modelo coletivo; exposições: de Khaete Kollwitz, dos cartazes russos<sup>3</sup>, e de desenhos de crianças e loucos; concertos, dentre outros de Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti e recitais de Elsie Houston; conferências, como por exemplo, a de Tarsila do Amaral sobre *Arte Proletária*, de Mário Pedrosa *Khate Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida*, de Caio Prado Júnior *A Rússia de Hoje*, de Jayme Adour da Câmara *Reconhecimento dos soviets pelo governo brasileiro*, David Alfaro Siqueiros, sobre pintura mural, *etc.* Os temas das conferências dão o direcionamento para a arte de caráter social que se discutiu no CAM. Essa associação teve propósitos mais boêmios, descontraídos, realizando festas e danças improvisadas. Cabe fazer menção, ainda, ao Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho, instalado no prédio do CAM, em novembro de 33. Apresentados três espetáculos do *Bailado do Deus Morto*, o teatro foi fechado pela polícia e, nesse ano, o mesmo encerrou suas atividades.

<sup>2</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 83 e 84.

<sup>3</sup> As exposições de Kollwitz, enviadas pela Pró-Arte do Rio de Janeiro, entidade dirigida por Theodor Heuberger e a dos cartazes russos, como afirma Rui Moreira Leite, *não representaram esforço adicional para Flávio de Carvalho que, como secretário do CAM, se batia praticamente sozinho na organização*. Sobre o CAM, ver LEITE, Rui Moreira. *A Experiência Sem Número - uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada a ECA/USP, 1987, pp. 31-53 e ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit. pp. 75-84.



### 6. 3 - Na SPAM - membro da diretoria e comissão de festa, sócio-fundador, decorador e expositor

Rossi, como membro da diretoria na SPAM, constituiu a comissão executiva provisória, a comissão executiva oficial e foi segundo secretário da última diretoria, além de ter sido um dos sócio-fundadores, um dos decoradores dos bailes de Carnaval, um dos membros da comissão de festas e um dos expositores. Para verificar suas participações, precisamos repassar a cronologia da SPAM.

O papel desempenhado por Rossi, desde a *concepção da idéia* de constituição da SPAM, podemos acompanhar através da narração de Vera D'Horta Beccari:

*A idéia da SPAM surgiu por volta de 1931, no salão de chá do Mappin, na época um dos pontos de encontro dos intelectuais paulistas. Estavam reunidos Arnaldo Barbosa, Flávio de Carvalho, Paulo Mendes de Almeida, Zequinha, Wash Rodrigues e Paulo Rossi Osir. Falou-se sobre a possibilidade de fundação de uma sociedade e Flávio de Carvalho mostrou-se muito entusiasmado com a idéia. Rossi conversou depois com Segall e outros, e foram feitas várias reuniões para discutir a idéia, das quais participava Flávio de Carvalho. Este, entretanto, mais impaciente, queria logo alugar para a sede da sociedade uma sala que estava vaga no andar acima do ateliê que dividia com Di Cavalcanti, Carlos Prado e Gomide, na rua Pedro Lessa. Mas as outras pessoas com quem se falou - dona Olívia, Carlos Prado, etc. - tinham planos mais ambiciosos e queriam encontrar um lugar maior (depoimento de Paulo Mendes de Almeida). Flávio de Carvalho, achando que os entendimentos para fundação da sociedade estavam se alongando muito, separou-se do grupo e inaugurou o seu Clube dos Artistas Modernos (CAM)...<sup>4</sup>.*

Dadas as boas relações de Rossi com a sociedade da época - era amigo da família Prado devido s relações de seu pai; e desde a década de 20 já freqüentava a

---

<sup>4</sup> BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 84.



casa de Dona Olívia - desempenhava nos inícios da SPAM, a função de *interlocutor* com os demais que se envolveram naquela associação. É importante atentarmos para o comportamento e o círculo de amigos do artista, componentes fundamentais para sua atuação como idealizador cultural, pois suas boas relações com a classe alta da sociedade, artistas e críticos facilitaram os seus propósitos de animador cultural, bem como de aglutinador de relações.

Em 23 de novembro de 1932, na casa de Gregori Warchawchick, Rossi participa da reunião <sup>5</sup> que escolhe a *comissão executiva provisória*: esta foi composta pelo próprio Rossi, Segall, Paulo Mendes de Almeida e Tarsila do Amaral.

Um mês depois, Rossi integra o grupo dos *sócios-fundadores*<sup>6</sup> da entidade, em reunião realizada a 22 de dezembro daquele ano, desta vez, na residência de Chinita Ullmann, para o lançamento oficial da sociedade.

No salão modernista de D. Olívia Guedes Penteado, em reunião ocorrida a 27 de dezembro, ainda do ano em curso, foram votados os estatutos e eleita a *diretoria oficial*, estando Osir novamente entre os *eleitos*, juntamente com Lasar Segall, Paulo Mendes de Almeida, Mina Klabin Warchavchick, Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Chinita Ullmann, Carlos Pinto Alves, e Jayme da Silva Telles. Como vemos pelo número de participantes e estando Rossi sempre em evidência junto aos grupos eleitos, este é um momento em que ele estreita relações de amizade.

O ano de 1933 iniciou para a SPAM com o Baile de *S. Silvestre em Farrapos*, cuja fantasia devia fazer sentido como o nome do evento. Ainda em janeiro desse ano, foi dado início às atividades daquela associação. Na oportunidade, houve na casa de Warchavchick um concerto, em que participou como cantora a esposa de Rossi Osir, Alice Rossi, com sua amiga muito próxima Mina K.

---

<sup>5</sup> Além dos eleitos para a comissão executiva provisória, estavam presentes a essa reunião: Alice Rossi, Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchick, Jenny Klabin Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Chinita Ullmann, Regina Gomide Graz, Esther Bessel, Paulo Prado, John Graz, Vittorio Gobbi, Wash Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Frank Smith e Antônio Gomide.

<sup>6</sup> O quadro dos sócios-fundadores era composto, além dos presentes na reunião anterior, dos seguintes: Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Hugo Adami, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Brecheret, Tácito de Almeida, Yan de Almeida Prado, Rubens de Moraes, Mussia Pinto Alves, Kitty Bodenheimer, Jayme da Silva Telles, Souza Lima, Francisco da Silva Telles, Carlos Pinto Alves, Couto de Barros, Camargo Guarnieri, Caldeira Filho, Artur Pereira, Antonieta Rudge. Alguns sócios deixaram de participar e entraram outros, a partir de agosto de 1933. Ver BECCARI, Vera D'Horta, op. cit. p. 85.



Warchavchick, Marcel Klauss e Adacto Filho, acompanhados pelos pianistas Francisco Mignone e Lavinia Viotti.

Para arrecadar recursos financeiros, Segall idealizou o tema e o projeto para a decoração do Baile *Carnaval na Cidade de SPAM*, realizado no Salão do Trocadero, a 16 de fevereiro de 1933. Nesse evento, Rossi fez parte da *comissão organizadora da festa*, junto com Mina K. Warchavchick, Chinita, Segall, Carlos P. Alves, Jayme da Silva Telles. Foi também um dos *decoradores* que trabalhou nas pinturas dos painéis que forravam as paredes da cidade de SPAM, ao lado de Gobbis, Segall, Hugo Adami, Wash Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Paulo Mendes de Almeida, Waldemar Gershow, Anita Malfatti, Tarsila, Mussia Pinto Alves, John Graz, Esther Bessel, Jenny K. Segall, Anita Burmah e Regina G. Graz. Rossi pintou um painel, cuja situação apresentada revelava senso de humor: trata-se de um casal de brancos, namorando numa esquina da cidade, atrás de um poste de luz. Acima deles, na janela de uma casa, um outro casal de mulatos observa a cena e a mulher joga água sobre os namorados. Fazem parte do cenário mais quatro personagens: um homem e uma jovem que estão no térreo da referida casa e os outros dois que parecem estar num balcão de bar - a mulher sentada com a cabeça sobre o ombro e com um leque na mão, tendo atrás de si, o garçon. Pela situação hilária, é uma cena típica para uma festa. Por outro lado, vemos o contraste de raça e de condição social, certamente observados por Rossi na cidade paulista da época.

Dentre outras atrações do referido baile, Alice Rossi participava como *Miss SPAM*, do cortejo de recepção ao seu acompanhante *Príncipe Carnaval*, representado por Samuel Klabin, realizada na *Praça Pública da SPAM*. A festa acabou por intervenção da polícia, que não gostou de uma marcha cantada, cuja letra fazia referência à ditadura, dados os tempos da revolução constitucionalista de 32, que acabara meses antes.

Rossi Osir foi ainda um dos expositores da *Primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM*, cuja abertura se deu em 28 de abril de 1933, no salão térreo do prédio Guatapará, na rua Barão de Itapetininga, 16. O catálogo da exposição reproduz sua obra *A Moreninha* - trata-se de um retrato de caráter clássico, com uma paisagem ao fundo. Este modo de compor lembra o dos primitivos Renascentistas. Dos seus colegas modernos brasileiros participaram: Anita, Tarsila, Brecheret, Antonio Gomide, Gobbis, John Graz, Regina Graz, Arnaldo Barbosa, Adami, Jenny



K. Segall, Lasar Segall, Esther Bessel, Moussia P. Alves, Warchavchick e Wash Rodrigues. A exposição, que compreendia pintura, escultura, arquitetura, apresentava, também, artistas estrangeiros modernos, quadros cedidos por colecionadores particulares<sup>7</sup>, e serviu de oportunidade para o contato do público paulista com obras de Lhote, Léger, Picasso, Chirico, Csako, Delaunay, Dufy, Foujita, Juan Gris, Brancusi, Lipchitz, Le Corbusier, Sara Afonso, Vuillard, Pompon, Marie Laurencien e Gleizes.

A 16 de agosto de 1933, foi inaugurada a sede que estava sendo preparada no quinto andar do Palacete Campinas, localizado na Praça da República, 44, tendo como ambientes: salão para conferências, exposições, concertos, teatro, ateliê, biblioteca, sala de leitura, toaletes, rouparia, secretaria e bar. Dentre as conferências ali realizadas, Anita Malfatti falou sobre o tema *Arte Moderna*, e a de Hermes Lima teve como título *Em que sentido deve ser compreendida a expressão 'Arte Moderna'*. Pelo menos cinco concertos e quatro recitais incluíram a programação da SPAM.

Essa sociedade realizou outro baile, o K W Y, criado por Guilherme de Almeida, a 21 de outubro de 1933, nos salões do Hotel Esplanada. Rossi teria ficado encarregado de pintar o retrato da vencedora do sorteio dos cupons que as senhoras recebiam na entrada do baile.

A segunda *Exposição de Arte Moderna da SPAM* ocorreu em 10 de novembro daquele ano, na sua sede, mostrando obras de artistas modernos do Rio de Janeiro. Dentre os quais, citamos alguns, como Di Cavalcanti, Cardoso Júnior, Lechovsky, Silvia Meyer, Teruz, Guignard - amigo de Rossi e também Portinari - que nessa época já tinha estreitado relações de amizade com Rossi. No ano seguinte, em carta de 06 de junho de 1934, dirigida a este, o pintor de Brodósqui solicitava: *eu desejava que intercedesses junto a SPAM para que me cedessem o mês de dezembro - certamente para alguma exposição. Anteriormente a essa passagem, ele explica: naturalmente o Aliceris já lhe escreveu a respeito da sua exposição. Ele perguntou-me se eu fazia objeção em lhe ceder o lugar e a época que a SPAM me havia reservado - disse-lhe que não faria questão da época. Percebemos, com isso, que Rossi era o intermediário daquele em São Paulo.*

---

<sup>7</sup> Emprestaram as obras: D. Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Samuel Ribeiro.



Em 25 de novembro de 1933, Segall demite-se da comissão, devido a ataque de colegas sócios, dizendo que ainda acompanhará a sociedade para ajudar a sanar as dificuldades. Para isso, outro baile foi organizado no Rink de Patinação, na Rua Martinho Prado, denominado de *Expedição as Matas Virgens de Spamolândia*. Uma vez mais Rossi Osir colaborou na decoração, cujo projeto e a direção geral foi novamente de Lasar Segall. *O Diário de S. Paulo*, de 21 jan. 1934 relata os preparativos da decoração:

*Conhecendo a índole supersticiosa do brasileiro, os spamolândios aliaram-se aos animais antidiluvianos, milagrosamente ressuscitados por processos de invenção e do segredo de Lasar Segall, e ao mesmo tempo que Paulo Rossi Osir, Paulo Mendes de Almeida, Arnaldo Barbosa, Jayme da S. Telles, Armando Balloni, Gastão Worms, Gáudio Viotti e outros, num exaustivo trabalho de criação intelectual, conseguiram trazer para a representação pictórica todos os motivos lendários não só do Brasil, como de todas as terras do planeta.*

Devido ao sucesso desse baile, foi realizada a *Segunda Expedição as Matas Virgens de Spamolândia*. Sob o pretexto de que alguns participantes desse baile cometeram excessos, José Bonifácio de Souza Amaral vem a público com o artigo *Os Fins Secretos da Spamolândia*, para atacar os membros daquela sociedade. Em 14 de março de 1934, na casa de D. Olívia Guedes Penteado, os sócios-fundadores se reúnem, para, dentre outros fins, eleger uma nova comissão executiva. Em julho, morre D. Olívia e, a 10 deste mês, é eleita a nova diretoria, da qual Rossi Osir é escolhido como segundo secretário, junto a uma diretoria<sup>8</sup> que Segall não faz parte, em razão das pressões a judeus, e ao clima reacionário da época. Ainda em julho, Rossi participa com Segall, Tarsila, Guiomar Novaes, Mina K. Warchavchick, dentre outros, de um chá na Casa Mappin, em homenagem ao violonista Jascha Heifetz. A partir daí, a vice-diretora, Nair Mesquita, começou a mandar e a Sociedade não mais progrediu. Em 11 de agosto, anunciou-se nova sede na Rua Libero Badaró,

---

<sup>8</sup> O restante da diretoria era composta pelo presidente, Francisco da Silva Telles; vice-presidente, Nair Mesquita; primeiro secretário Gáudio Viotti; primeiro tesoureiro, Arnaldo Barbosa; segundo tesoureiro, Raul Veiga de Barros e vogal, João Marchese Casalsepe.



30, sexto andar, s. 8. Aí, foi realizada outra assembléia, na qual Segall propôs a extinção da SPAM.

Rossi Osir teve relações de amizade com Segall e costumava freqüentar a sua casa. Segundo Vera D'Horta Beccari<sup>9</sup>, foi durante as atividades da SPAM que Rossi e sua esposa Alice se aproximaram de Segall. É possível que antes dessa data eles já se conhecessem, mas sem um convívio mais intenso, porque em 1923 Segall está no Brasil, mas Rossi já voltara à Europa. Em 1927, este retorna para São Paulo e, em seguida de 1928-31, Segall irá residir em Paris. Sendo ambos expositores da *XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes*, talvez ali tenham tido contato. Resta o período compreendido entre essa mostra e a época da SPAM. Em carta a Portinari (17 de maio de 1935), Rossi diz que Segall lhe dera notícias sobre a visita que fez a Portinari, e que este estaria encarregado de escolher as obras para a exposição de Pittsburg. Embora, pictoricamente, tivessem diferenças, o valor pelas questões artesanais faziam parte dos seus ideários estéticos, além de possuírem em comum toda a vivência européia. Segall formava com Milliet, De Fiori, Gobbis e Adami o time dos artistas cultos, com os quais Rossi podia discutir determinados assuntos.

Depois da SPAM, a próxima exposição que Rossi participou, foi o Salão Paulista de Belas Artes de São Paulo, de 1934.

#### 6. 4 - O SPBA de 1934 na sua Análise Teórico-Plástica

Localizamos um texto manuscrito de Rossi Osir, onde ele faz uma análise do Salão. Não conseguimos saber se esse artigo chegou a ser publicado em algum periódico da época. Por isso, neste capítulo, reproduzimos várias passagens que mostram a sua postura estética de objetividade e o que pensa do funcionamento desse salão. Antes, porém, precisamos identificar a fisionomia estética conforme seus participantes.

---

<sup>9</sup> BECCARI, Vera D'Horta, op. cit, p. 115.



Apesar de ser um salão onde a maioria dos expositores era acadêmicos, houve uma participação representativa de modernos neste *I Salão Paulista de Belas Artes*, inaugurado em 25 de janeiro de 1934. Gobbis, estando na comissão organizadora, e Brecheret, como um dos membros do júri, garantiram a participação dos modernos. Destes, muitos integrariam mais tarde, a Família Artística Paulista: Rossi, Gobbis, Anita, Adami, Zanini, Volpi, Bonadei, Arnaldo Barbosa, Armando Balloni, Domingos V. de Toledo Piza, Figueira, Renée Lefèvre, Nelson Nóbrega, Mecozzi, Franco Cenni; participaram também, Guignard, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Segall, Regina G. Graz, dentre outros. Rossi expôs: *Pobre Menino*, *Flor de Abacate*, *Paysagem Santista*, *Paysagem Carioca*, *Paysagem Carioca*, *Paysagem Campos do Jordão*, *Peixes*, *Peixes* e *Máscara*. Entre essas nove obras expostas, somente conseguimos identificar *Pobre Menino*<sup>10</sup>, que é o mesmo quadro, exposto pelo pintor no *Salão Revolucionário de 31*, com o nome de *Imigrante Lituano*. As demais possuem títulos generalizantes e repetidos, além da ausência de dados técnicos - forma de apresentação típica dos catálogos daqueles anos - o que impede a catalogação e a análise, porque, por exemplo, pintou alguns quadros com o título *Peixes* e algumas paisagens no Rio de Janeiro.

Mário de Andrade critica, nesse salão, *...o individualismo absolutamente estéril. Parece mesmo absurdo esse ensimesmamento trágico com que tantos artistas cuidadosamente reclusos em sua torre de marfim...vivem resolvendo os seus problemazinhos de técnica, roseando maçãs, dourando cabeleiras, esverdeando matos sem nenhuma palpitação, sem nenhum olhar aos problemas e sucessos do tempo e da terra em que vivem(...)* Vê positivamente as obras de Flávio, Guignard, Tarsila e menciona outros, como Anita, Gobbis, e destaca a matéria no tratamento da figura humana em Rossi.

O texto escrito por Rossi não traz título e totaliza onze páginas manuscritas. Começa o artigo introduzindo os temas que discutirá:

---

<sup>10</sup> *Pobre Menino* é o título que o artista usou nessa exposição e na outra individual que realizou em 1937, em Porto Alegre. Em carta a Portinari, datada de 23 de maio daquele ano, diz ter vendido o quadro *Pobre Menino* para o Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Atualmente, a obra pertence ao MARGS/RS e está registrada com os dois títulos.



*Muito se tem falado a respeito do I Salão Paulista de Belas Artes; mas bem pouco de útil e sensato foi dito por parte dos nossos críticos oficiais ou semi-oficiais, que pudesse orientar artistas e público no sentido da compreensão dos valores que a ele compareceram, como também não foram assinalados os defeitos e propostas soluções sobre o funcionamento do salão, júri e prêmios.*

A sua crítica trata:

1. Do acúmulo dos quadros:

*O que impressiona neste Salão é o número formidável de quadros, na sua maioria ruins que lá se encontram. Uma vez estabelecido pelo regulamento do Salão que todos podem expor, desde que sua obra não fira a moralidade, o fenômeno da acumulação não podia deixar de acontecer. É humano que todos que pintam (e não são poucos em nossa terra) achem suas obras dignas de figurarem num salão, sejam elas o produto de pequenos autodidatas, de mocinhas de colégio ou crianças. A comissão organizadora podia ter evitado isso, convidando pessoalmente os artistas já conhecidos em nosso meio a participarem do salão; e, organizando para os outros artistas expositores uma comissão de artistas de diversas tendências, a fim de julgarem quais obras que mereciam comparecer no certame. Pode-se calcular que assim o salão seria aliviado de mais de 30% de seus quadros, com a vantagem de uma disposição melhor para as obras escolhidas.*

2. Da votação secreta, júri e premiados:

*Os membros do júri, entrincheirados atrás da incógnita que dispensa qualquer responsabilidade por parte de cada um, indicam no catálogo um determinado número de obras para serem premiados. Vão em leitura os nomes e números indicados: registram-se e, para melhor desaparecer o mínimo traço de responsabilidade pessoal, queimam-se os catálogos... Suponhamos que esta primeira parte da votação secreta, que é a mais*



*delicada, não desse ocasião formação de panelinhas e compromissos recíprocos entre os artistas do júri (digo suponhamos, porque os fatos vieram provar o contrário), teria sido lógico que todos os quadros votados fossem então reunidos em uma mesma sala para serem comparados entre si, facilitando uma boa escolha dos diversos prêmios a serem distribuídos. Um membro do júri, o Sr. Orlando Tarquinio, contou-me e a outros, que lembrou-se disso e falou para que fosse feito; mas a maioria achou que dava muito trabalho, e os quadros ficaram nos seus lugares. Começaram então a funcionar as bolinhas brancas e pretas para os nomes apresentados. Aconteceu o que devia acontecer: não havendo comparações entre as obras, boa parte dos nomes premiados saíram por sorte como na loteria. Pessoa do júri confessava-me com candura: “nem um de nós pensou que o primeiro prêmio coubesse ao Sr. W. Rodrigues; dei o meu voto pensando que ninguém o fizesse e quando se foi ver o resultado da votação ele tinha alcançado a maioria para esse prêmio”. O mesmo fenômeno de sorteio deu-se com a maior parte dos prêmios. Assim, por puro acaso e por espírito de confraternização aconteceu que 9:500 de prêmios foram divididos (não se pode empregar outra palavra) entre os artistas expositores membros do júri e 7:500 ficaram para os de fora. Estes são os resultados do voto secreto!*

Para que não acontecesse mais esse sistema de votos secretos, Rossi propôs a solução: *ou o júri é escolhido entre não expositores; ou os membros do júri que expõem devem ter suas obras consideradas “hors concurs”*. E complementa a linha do seu raciocínio: *a votação secreta em sua primeira fase, a indicação das obras a serem premiadas que cada membro apresenta antes da votação não deveria existir - cada qual assuma sua responsabilidade, demonstre sua competência e seu senso de justiça: “Errare humanum est”, mas que se erre s claras.*

Pela transcrição dessas passagens, podemos conhecer um pouco da personalidade artística de Rossi. Realmente, como afirmaram depoentes que com ele conviveram: sempre pautou sua vida com uma grande seriedade artística e, caracterizava-se por uma forma objetiva e direta de expôr suas convicções e tratar os problemas e acontecimentos artísticos.



### 3. Da análise do valor das obras premiadas e não-premiadas:

É importante a transcrição de trechos da análise que fez sobre algumas obras porque, dessa forma, conheceremos mais o seu ideário estético, pois expõe aspectos plásticos que considerava importantes numa obra de arte. Antes de tratar do quadro *Cristo Morto* de Wash Rodrigues, ele analisa um outro do mesmo autor, onde destaca os elementos imprescindíveis que o artista deve possuir: desenho, capacidade de observação, de saber compor um quadro e sensibilidade pictórica. De Wash, diz Rossi:

*...é sem dúvida um artista a quem não faltam qualidades: desenha bem, tem forte espírito de observação, facilidade em compor e quando não tem preocupação de pintar, o que acontece documentando-se, exprime-se com simplicidade e bom gosto - prova-o suficientemente a pequena e despretensiosa aquarela #800 "Vestibulo da casa dos Contos" que é ótima - neste Cristo Morto que queria ser um quadro e não uma ilustração, ou a simples documentação de um fato presenciado, o Sr. Wash, mesmo guardando em parte as qualidades mencionadas que lhe são peculiares, esqueceu-se de pintar. De qualquer jeito cobriu de tinta suas figuras como se pode vestir bonecos. Nenhuma sensibilidade pictórica foi empregada.*

Em seguida, Rossi Osir define o que entende por Sensibilidade Pictórica:

*...resultado de diversos fatores puramente plásticos "Fabula de Lineis et coloribus" aparece facilmente (mesmo para quem não quer ver como boa parte dos membros do júri) daquele íntimo e misterioso tecido das cores que cria o tom, gradua os matizes, faz palpitar os volumes e determina a linguagem própria de cada pintor. Por isso, costuma-se dizer de uma tela "que canta, vibra", "que é surda", etc. Estes fatores são sempre independentes do assunto; tanto que uma simples cebola com maior sensibilidade que o retrato da Cella Otero, pelos espíritos que compreendem a pintura, terá um valor plástico maior que o do retrato,*



*desde que pela vibração a primeira lhe seja superior. E conclui dizendo: toda a obra de arte (e em qualquer arte) não é possível senão graças sensibilidade que dela emane.*

Essas conceituações são necessárias, segundo Rossi, por dois motivos: *para demonstrar o lado fraco da tela premiada e para preparar artistas e público compreensão de outros quadros.* Esta última razão por ele alegada, é indicativa da carência que sentia no meio artístico de 1934, um certo despreparo para lidar com as questões plásticas da pintura, obviamente segundo o seu entendimento estético. Ele parecia não somente ter consciência de sua cultura frente ao meio, como também demonstrava o desejo de exercer o papel de intelectual *preparando artistas e público* para o entendimento de produções artísticas. Rossi, certa vez, manifestara a Sérgio Milliet seu desejo de traduzir para o público, algumas páginas dos melhores críticos italianos, fazendo-as preceder de um pequeno vocabulário orientador<sup>11</sup>.

Ele também criticava o quadro *Figuras* de Bernardino de Souza Pereira, vencedor de um segundo prêmio, porque, nas palavras de Rossi, *faltam-lhe as qualidades de composição e equilíbrio* e o motivo seguinte que encontra é *porque sua tela é puramente episódica - não possui ritmos de linha nem harmonia de colorido geral que desculpe a primeira falta. Precisa-se procurar-lhe merecimentos no cuidado amoroso e diligente que emprega em detalhar seu quadro - neste sentido não lhe faltam qualidades nem de desenho, nem de claro-escuro. Mas estas qualidades que fazem um bom aluno de último ano de academia não são suficientes para justificar um segundo prêmio - cabia-lhe melhor um prêmio de animação...* Parece paradoxal Rossi reconhecer como importantes as qualidades de composição, equilíbrio, harmonia de colorido e desenho nas obras analisadas e, ao mesmo tempo, dizer que *o desenho e claro-escuro são qualidades que fazem um bom aluno de último ano de academia e isso não comportaria o prêmio que recebeu.* Então, para ele, qual obra seria merecedora de prêmio?

No parágrafo seguinte de sua análise, diz que o primeiro prêmio deveria ser dado a Anita Malfatti, pelo *Retrato de Mlle. G. M.*, pois, conforme Rossi, *esta*

---

<sup>11</sup> Conforme MILLIET, Sérgio. "Terminologia Artística". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev., 1940. O crítico achara a proposta excelente e oferecera sua colaboração, já que Rossi Osir, na sua opinião, era *um homem culto e de bom raciocínio.*



*obra comporta as qualidades de uma boa pintura. Eis uma demonstração do que eu chamo sensibilidade pictórica...* O referido retrato, pintado por Anita, possui claros valores clássicos de representação, o que sugere uma postura de Rossi ligada aos valores da retomada da tradição figurativa. Desde que Anita freqüentava a Escola de Paris, nos inícios dos anos 20, passou a, também, valorizar as questões de metiê.

Seguindo a sua exposição teórica, critica o quadro de *Composição* de Gobbis, pela dúbia originalidade, por *lembrar muito a maneira de compor e de sentir de J. Souverbie*. E sugere que o III prêmio, que Gobbis recebera por aquele quadro, fosse dado a um outro, *Peixes*, desse mesmo artista.

A arguição que Rossi faz sobre o *Painel Decorativo*, de Mugnaini é significativa, porque deixa clara a sua postura com relação às manifestações artísticas do início deste século: *esta má pintura que foi premiada, lembra todos os lugares comuns da pintura decorativa destes últimos 20 anos, que continua se alastrando nas capas de revistas e passa despercebida nos cafés de terceira ordem das capitais européias*. Embora não conheçamos essa obra de Mugnaini, a expressão *decorativa* é usada para se referir à pintura de vanguarda.

Considera *Destino*, de Cucé, como uma das *piores* esculturas do salão e, ironizando, diz que só se pode explicar o prêmio, com o *paradoxo da caridade - uma coisa é fraca, mas deve ser respeitada ou com palavras do evangelho - os últimos serão os primeiros*.

Dos artistas premiados, Rossi concorda com os prêmios para os escultores Cipicchia, Roque de Mingo e Tarsila, sendo que esta, na sua opinião, deveria de ter merecido um prêmio maior pela sua arte, que está *a serviço dos problemas sociais que agitam o mundo*.

Para finalizar suas considerações sobre o I Salão Paulista de Belas Artes, examina quais as obras que tinham qualidades superiores maior parte das premiadas. E, com isto, expõe seus valores estéticos. Destaca em Gastão Worms as *três telas de ótima execução, demonstrando qualidades de pintor que não possui nenhum dos membros do júri; talvez por este fato não tenha ganho prêmio algum*. De Toledo Piza fala das três paisagens que são *mais vigorosas, espontâneas e vivas que as telas de dois terços dos premiados*. De Yolanda Mohaly, diz tratar-se de uma artista *conscenciosa e completa*. Em Guignard ressalta o *artista original, dono absoluto do "metiê" que lhe serve maravilhosamente para exprimir seus sonhos e fantasias*



*poéticas, tendo, há dois meses, obtido a melhor crítica nos jornais de Buenos Aires, onde fez uma exposição, entretanto, no nosso salão, nem mesmo foi julgado merecedor de uma menção de honra.*

Outros artistas que, na opinião de Rossi, deveriam ter sido *encorajados com prêmios de animação e alguma menção honrosa* são: Madeleine Roux - *Maternidade*; Arnaldo Barbosa - *Paisagem*; Bonadei pelas suas *flores...*; Volpi - *No Quintal*; Carmo Manzo - *Fundo de Quintal*; José Menino - *Fiando, denota ter uma fantasia vivaz, um modo pessoal de ver e representar as coisas...*; G. Lorini - *O Cego*; as *aquarelas* de Hofmann e de Esther Bessel; os *projetos cenográficos* de Franco Cenni; O Pequeno Bronze de Figueira, *representando o prof. P. Alexandrino, obra delicada, elegante, vivaz que merecia mais que uma simples menção honrosa*; Zorlini com *Seu Frade que Lê*; De Giusto - *Depertar* e R. Wolff - *Mulatinha*.

Não é nosso interesse julgar os critérios estéticos que empregou para a sua análise. O que cabe salientar é que são coerentes com o seu ideário de retomada da tradição figurativa e numa perspectiva moderada de aceitação da arte moderna. Esta colocação ficará bem mais clara com a análise do seu ideário estético que faremos a seguir.

## **6. 5 - O Ideário Estético**

### **A Teoria - 1934**

No mesmo ano de 1934, em que fez a análise do *I Salão Paulista de Belas Artes*, Rossi Osir publicou uma seqüência de três artigos sobre o artista Cândido Portinari, que são ilustrativos do seu ideário de retomada da tradição figurativa. Sendo assim, tais ensaios requerem uma análise. Devido vivência do artista no ambiente de *retour l'ordre* milanês, dos anos 20, as analogias de linguagens plásticas em algumas obras do artista, com outras dos pintores do *Novecento Italiano*, conforme vimos, e ainda pelas mesmas e ou semelhantes



conceituações teóricas com posturas estéticas de Margherita Sarfatti<sup>12</sup>, abordaremos o ideário teórico de Rossi, numa relação comparativa com aquelas da escritora italiana.

Naquele ano, não somente recomendava *a todos os pintores e cultores da arte o livro notabilíssimo Storia della Pittura Moderna*, por ela publicado em 1930, em Roma, pelo Editore Paolo Cremonense, como também aplicava o arcabouço teórico da escritora italiana para analisar a obra de Portinari nos artigos que publicou no *Jornal Fanfulla*, “Cândido Portinari I”, 21 de dezembro, “Cândido Portinari II”, 27 de dezembro e “Cândido Portinari III”, 29 de dezembro. Da escritora, Rossi tomou as definições sobre *estilo, técnica, referenciais estilísticos*, dentre outros.

### Os Valores Figurativos

Considerando a produção pictórica do artista, os pontos de convergência com a cultura figurativa começam pelo interesse em comum no assunto: a realidade objetiva. Servindo-se literalmente dos conceitos de Sarfatti, para uma *melhor compreensão* da obra de Portinari, Rossi define o que deve fazer *o verdadeiro artista*:

---

<sup>12</sup> Obviamente, sendo Sarfatti uma personalidade conhecida no meio artístico milanês dos anos 20, pelo seu salão literário, pelas atividades junto ao *Novecento Italiano* e pelos seus escritos de arte, publicados na imprensa da época, Rossi deve tê-la conhecido ainda em Milão. Nos anos 40, Sarfatti esteve no Brasil. Sergio Marzorati, biógrafo da escritora italiana, apesar de não ter encontrado as datas das viagens, diz ter notícias de que ela aqui esteve algumas vezes para proferir conferências. Tivemos notícias, fornecidas pela nora de Sarfatti que, em 1940, a escritora vivia entre a Argentina e o Uruguai, motivada pelo fato de acompanhar o filho que emigrara para a Argentina em 1938, devido a questões raciais. Marco Lorandi, no Livro de Rossana Bossaglia, sobre o *Novecento Italiano*, p. 211- já citado em nota, ao escrever uma biografia sobre Sarfatti, diz que, em 1938, após a promulgação das leis raciais, ela abandona a Itália e se transfere para a Argentina. Num livro de memórias, *Acqua Passata*, ela faz referência ao Brasil, para falar da iluminação do Cristo Redentor por Marconi - (estes dados foram obtidos pela Professora Annateresa Fabris, através de contatos com a sra. Irma Sembenotti Galletti, em Roma, conforme carta dirigida a autora, em 20 de janeiro de 1995). Sérgio Milliet, ao comentar o livro, *Espejo de la Pintura Actual*, também menciona a passagem de Sarfatti pelo Brasil: *Margherita Sarfatti que nos visitou há pouco tempo...Tendo permanecido em nossa terra alguns meses, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo e em Minas Gerais, pode Margherita Sarfatti ver muitas coisas e compreendê-las até certo ponto...* O fato é que em seu livro, *Espejo de la Pintura Actual* (Buenos Aires, Argos, 1974) ela dedica o capítulo XV “Terra do Brasil”, pp. 105 a 117, análise de obras de artistas brasileiros atuantes no Brasil daqueles anos. Para reunir tal documentação, aqui esteve porque diz ter visto *um soberbo mural de Portinari no Ministério da educação* e também *El Amor sagrado* e *El Amor Profano* de Di Cavalcanti. Não conseguimos rastrear os contatos de Sarfatti no Brasil, ficando para investigações posteriores. O que podemos concluir é que aqui esteve, entre outubro de 1944 - porque faz menção *aos jogos de crianças típicos do Brasil*, devendo-se referir ao mural *Jogos Infantis* de Portinari, terminado nessa data - e 1947, ano da publicação de seu livro, *Espejo de la Pintura Actual*.



*Entre os inumeráveis elementos da realidade, o verdadeiro artista escolhe, com lógica intuitiva e com sabedoria, somente aqueles que se adequam ao caráter da sua visão ideal e lhe maneja, adapta-lhe de modo que entrem no seu estilo de arquitetura. Quanto mais esta seleção é severa, sabedora e segura tanto maior resulta na pureza do estilo; quanto mais clarividente e profunda, tanto mais complexa a sua riqueza, quanto mais enérgica, tanto maior é o vigor estilístico.*

*A sinceridade de tal escolha, determinada somente por uma lógica necessidade interior, e não do desejo de parecer hábeis de prazer e de surpreender, ou todavia de lisonjear, através da vaidade alheia, a própria vanglória se mede exatamente pela sinceridade, originalidade e eficácia do estilo, que é o modo particular de ver e o modo pessoal de manifestar a própria visão.*

Rossi, ao fazer uso desse conceito, demonstra a fidelidade a um dos elementos imprescindíveis a sua estética: a ligação entre arte e realidade. É, portanto, na realidade que o artista deve buscar os elementos compositivos. O apego à observação da natureza fica evidente num fato comentado por Mário de Andrade, de que para criar a obra *Olivais - Cervo Ligure*, quadro já mencionado, Rossi mandara cortar uma oliveira velha porque estragava a composição. Isto não é fábula, porque o próprio pintor confirma ao escrever no recorte de jornal daquele artigo que guardara: *realmente mandei cortar a tal oliveira porque me impedia de ver*. A partir dessa forma de ver a natureza, poderíamos pensar que aquele quadro tivesse resultado numa expressão plástica *pompier*. Porém, não foi o que ocorreu, pois como vimos anteriormente, o artista empregou estilemas Cezannianos em *Olivais - Cervo Ligure*. Essa relação de dependência da arte com a realidade pode ser percebida na síntese que faz, utilizando, novamente, termos Sarfattianos, ao considerar que a obra de Portinari se distingue *por um evidente equilíbrio entre o espiritual e o concreto, entre a composição e a representação*. Isto confirma a postura de conciliação de referenciais: o *espiritual* seria a parte reservada à visão própria do artista e o *concreto*, parcela do referencial estilístico que liga a obra à realidade. Disto,



podemos inferir que um certo grau de deformação, usado pelo artista, é admitido, se estiver contrabalanceado com o entorno figurativo.

O significado dessas expressões é explicado pela Sarfatti, no livro *Storia della Pittura Moderna*, p. 15, ao dizer que:

*A pintura se é boa não pode mais ser somente imitativa. Essa cria o próprio mundo com a escolha entre aqueles elementos da realidade que lhe servem para recompor em equivalência representativa. Mas também a boa pintura pode ser mais ou menos vizinha a algumas formas de minúcia objetiva. Em geral essa se circundará entre dois pólos opostos, da narração episódica de uma parte e da síntese construtiva de outra.*

Sarfatti trata esses mesmos conceitos, porém mais especificamente, no seu outro livro *Espejo de la pintura actual* (Buenos Aires, Argos, 1947), no capítulo “Síntese y Análisis”, p. 23, onde estabelece a diferença entre imitar e copiar:

*Imitar não é sinônimo de copiar; significa tomar como modelo. (...) E para o artista imitar a natureza equivale a tomar como modelo o repertório de suas formas. Neste sentido, cada verdadeira obra de arte é super-realista e pertence realidade mágica ou metafísica. Busca algo de verdade interior e essencial, mais além da aparência física.*

Obviamente, a sua definição de estilo está ligada relação entre arte e realidade: *cada época, cada escola, cada artista, responsabiliza-se pela seleção dos elementos com os quais vai compor a sua realidade. Aqui está sua pedra de toque e a essência do que se chama estilo.* Num outro capítulo “Caracteres Universales de la Pintura de Hoy”, p. 171, ela complementa a noção de estilo: *por um lado, vontade, tensa e rija; por outro, instinto involuntário e subconsciente.*

Nessas conceituações de Sarfatti, a seleção dos elementos da realidade deve obedecer *sinceridade do artista, a sua própria visão.* Isto não é diferente no pensamento de Rossi. Para ele, *o estilo de um artista não reside nesta ou naquela técnica empregada, mas no seu modo de sentir, de pensar, de ver e de se exprimir.*



Além da realidade, a outra fonte possível, que pode ajudar o artista a encontrar a definição do seu estilo, é a história da arte. A exemplo dos novecentistas, que nela buscaram recursos estilísticos, como é o caso de Tosi que, nas palavras de Sarfatti, *herdou de todos, é parente de todos, mas não é igual a nenhum*, Rossi também via, no conhecimento das obras, dos grandes mestres, a possibilidade de construção de uma *personalidade artística*, conforme ele mesmo atesta:

*chego a me convencer que a faculdade de se impressionar ou influenciar pelas formas de outros, quando não degenera em desleixado servilismo, (sic) pode auxiliar no desenvolvimento da personalidade do artista que concatenando-se a arte dos precursores, consegue assim se integrar na arte de seu tempo e descobrir nesta, a própria personalidade artística.*

Para exemplificar tal posicionamento cita o exemplo de Rafael Sanzio que, *começando a se exprimir do mesmo modo que Perugino, seu mestre, após um segundo tempo adquirindo em Firenze a maneira Leonardesca, em seguida, em Roma nem sempre resistindo ao fascínio de Michelângelo, que claramente se ressentia nos afrescos da residência do Vaticano, e em fim, recebendo ainda a influência colorística de Sebastiano del Piombo, (...) a todos superou.* Esta mesma referência pode ser encontrada na escritora italiana - *Espejo de la Pintura Actual*, p. 90 - ao dizer que *a grande lição é sumamente útil a quem souber aproveitar: Rafael tomou sem resistir aos germes úteis de Perugino e sucessivamente de Leonardo, Giorgione, Miguelângelo, sem deixar de ser matizado por reflexos de arco iris.*

Pela escolha do exemplo, já podemos identificar o interesse de Rossi pelo período artístico do Renascimento. Vimos que o *Trecento* e o *Quattrocento* italiano também eram valorizados pelos artistas do *Novecento Italiano*. Sarfatti, embora nos dois livros aqui mencionados tenha por objetivo a análise da pintura moderna, entremeia ao seu discurso informações sobre a tradição clássica e compara, com esta, a arte moderna. Na verdade, a pintura moderna serve de pretexto para expôr sua teoria. No livro *Storia della Pittura Moderna*, tratando da arte de vanguarda, o leitor esperaria, então, encontrar ilustrações de obras que evidenciassem a linguagem dos movimentos revolucionários. Porém, a maioria das imagens são de obras figurativas:



de Picasso, uma mais figurativa que geométrica e duas outras outras, de sua fase clássica; de Braque, tem obra cubista e igualmente figurativa; de Matisse, uma tela que evidencia a representação plástica com estilemas clássicos ou pouco deformados; e os quadros restantes, são de italianos e alemães ligados ao *retour l'ordre*. O mesmo predomínio da figuração prevalece nas imagens que a autora selecionou para a publicação de *Espejo de la Pintura Actual*.

A admiração pelas obras de artistas do Renascimento, obviamente se deveu formação de Rossi em academias de arte que, naquele tempo, estimulavam a apreciação dos valores da tradição figurativa. Conheceu e dominou profundamente a história da arte, mas reservava especial atenção ao *Trecento* e o *Quattrocento* italiano.

O testemunho de seu interesse pela tradição clássica pode ser demonstrado pela presença, em sua biblioteca, de publicações referentes a esse assunto. Não queremos fazer desta etapa da pesquisa uma bibliografia, mas pensamos ser necessário compartilhar com o artista os títulos que guiaram as suas leituras, para melhor entendimento do conhecimento que transmitiu aos colegas da época, como veremos no decorrer do trabalho e do seu nível de cultura estética.

Como os *noventistas*, admirava a tradição italiana e francesa. Cabe, aqui, esclarecer que não é somente pela tradição Renascentista, mas a partir da história da arte quase contemporânea, em contagem regressiva de tempo. Nesta linha, localizamos as seguintes publicações: BASLER, Adolphe. *André Derain*. Paris, Librairie de France, s.d.; BERNASCONI, Ugo. *Pensieri ai Pittori*. Milano, Bottega di poesia, 1924; CIRAULO, Carla. ARBIB, Bianca Maria. *Il Beato Angelico - la sua vita e le sue opere*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, [s.d.]; COLASANTI, Arduino. *Armando Spadini*. Milano-Roma, Editrice d'Arte Illustrata, [s.d.]; COURTHON, Pierre. *Nicolas Poussin*. Paris, Librairie Plon, 1929; D'ALAIN. *Ingres*. Paris, Éditions du Dimanche, 1949; FAURE, Élie. *Histoire de L'art-L'art Moderne*. Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1921; FAURE, Élie. *André Derain*. Paris, éditions Georges Crès et Cie, 1923; FEBVRE, Lucien. *Arts et Littératures matériaux et techniques*. Encyclopédie Française, 1935, Tomo XVI, v. I; FEBVRE, Lucien (direção geral). *Arts et Literatures I - ouvres et Interprétations*. Encyclopédie Française, 1935, Tomo III, v. II; GAMBA, Carlo. *Il Pontormo*. Firenze, Fratelli Alinari Soc. An. I.D.E.A., 1921; GEBELIN, François (intr.). *Enciclopedia Alpina*



*Illustrée Sculpteurs Florentins du Quattrocento*; GIDE, D'André. *Poussin*. Paris, 1945; ----- *Giovanni Bellini*. Firenze, Instituto di Edizioni Artistiche, Piccola Collezione d'Arte, 1921, n. 21; GNOLI, Umberto. *Pietro Perugino*. Spoleto, Claudio Argentieri, [s.d.]; HAUTECOEUR, Louis. *La peinture au Musée du Louvre, Écoles Italiennes*. Paris, Illustration; HOURTICO, Louis. *Ingres - L'ouvre du Maître*. Paris, Librairie Hachette, 1928; ----- *Leonardo da Vinci*. Firenze, Luigi Pampaloni, [s.d.]; MARTINELLI, Ulrico (intr.). *Vita di Benvenuto Cellini - oréfice e scultore - Scritto di sua Mano Probria*. Milano, Antônio Vallardi Editore, 1953; ----- *Raphaël - L'ouvre du maître*. Paris, Librairie Hachette & Cie, 1909 (Nouvelle collection des classiques de l'art); RÉAU, Louis. *La Peinture au Musée du Louvre - École Allemande*. Paris, Illustration, [s.d.]; SALMI, Mário. *Luca Signorelli*. Firenze, Instituto di Edizioni Artistiche, 1921; SOMARÉ, Enrico. *Masaccio*. Milano, Bottega di Poesia, 1924; VENTURI, Adolpho. *Gentile da Fabriano e il Pisanello*. Firenze, G. C. Sansoni editore, 1896; VENTURI, Adolfo. *Paolo Veronese - per il IV Centenario dalla nascita*. Milano, Ulrico Hoepli, 1928.

A valorização da tradição figurativa fica clara, também, na análise que faz da produção de Portinari. A todo momento, filia a obra desse artista a valores utilizados pelos Renascentistas, já que, dos artistas de vanguarda e modernos, menciona, brevemente, a influência da lição de Picasso, a técnica antiga do afresco que De Chirico recolocou em moda e, sobre Modigliani, somente faz menção. As categorias estilísticas, das quais se utiliza nesses artigos, denunciam a sua visão de caráter realista. Vê no pintor de Brodóski, *um técnico formidável, diria quase um virtuose, se esta palavra não tivesse uma dupla significação*, pois, segundo Rossi, pode significar habilidade. Vemos que ele estabelece diferenciação entre técnica e virtuosidade. Fala da *pinclada, virgulada, rápida, animada, forma um tecido rico que tende a fundir-se, como no caso de alguns retratos; mas sabe alcançar com mestria e uma compacta solidez*; ressalta a *... preciosa fineza de fusão e a tranqüila nobreza de estilo que alcança no tempo e no espaço, isto que de melhor que foi transmitido pela pintura do quattrocento*, e resume o significado do artista, dizendo que ele *representou um retorno às possibilidades artísticas que formaram as mais perfeitas flores do Renascimento*.



Os artistas da tradição interessavam a Rossi, não somente pelo conhecimento da história da arte, mas, também, pelo aspecto do domínio artesanal. Contrapondo-os arte moderna, diz que,

*a incapacidade formal evidente em quase toda a pintura da arte moderna (refiro-me a mais expressiva e a mais sincera dos nossos tempos, pois que a outra, aquela dos histriões que fingem a obra dos museus, feita de falsos academismo e de exercícios de prestidigitações não nos interessa) era desconhecida aos artistas do Renascimento que saíam da oficina, ricos do saber do mestre que, com uma longa e disciplinada aprendizagem, preparavam-lhe a superar as dificuldades técnicas da arte.*

A técnica, na definição de Rossi, não é mais que o veículo através do qual transparece a própria visão de cada artista. Tal pensamento é muito semelhante ao conceito de técnica proposto pela Sarfatti, no livro *Storia della Pittura Moderna*, p. 88, onde afirma: *a famosa técnica é somente um modo de se exprimir; tanto mais perfeita quanto é veículo mais dúctil e transparente para a própria visão a cada artista.*

A importância do conhecimento da técnica empregada pelos artistas estava tão impregnada em Rossi, desde a formação clássica que recebera, que no livro de sua propriedade, sobre *Daumier* (Paris, Éditions Hypérion), complementou as informações que o autor, Jacques Lassaigue, deixou de apresentar: a publicação traz a imagem da obra e o título, p. 70, *L'Auditeur* - Rossi complementa com a técnica, *Desenho, bico de pena, aguada e carvão (fusain)*; p. 76, *Conversation d'Avocats*, Rossi escreve a técnica - *aquarela* e dimensões 0.26x0.21. E, assim, sucessivamente.

Esse ideário de retomada dos valores da tradição figurativa foram a bandeira estética do pintor. Isto pode ser comprovado pela visão que Sarfatti tinha de Rossi nos anos 40: *um pintor de inexorável consciência artística. E confesso que, comparada a certa pintura americana, mais talentosa e rápida que profunda e diligente, a objetividade escrupulosa de Paulo Rossi Osir brinda um exemplo edificante*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> SARFATTI, Margherita. *Espejo de la Pintura Actual*. Buenos Aires, Argos, 1947, p. 111.



Com relação à postura sócio-política de Rossi, podemos afirmar que a única preocupação que teve foi ligada a problemas de ordem plástica. Por ter se utilizado de valores ligados à tradição italiana e ter vivido o clima político da Itália fascista dos anos 20, somado ao período brasileiro Getulista dos anos 30 e 40, poderíamos pensar que tivesse havido interesses sócio-políticos. Nem em seu ideário teórico e muito menos em sua plástica, podemos encontrar qualquer atitude dessa ordem. Nos artigos que publicou sobre Portinari, podemos encontrá-lo utilizando termos como *composição, planos tonais, planos formais, monocromia cromática*, dirigindo sua análise, basicamente, para problemas estéticos, sobretudo a técnica e o estilo daquele pintor. Em carta a Portinari, datada de 7 de agosto de 1936, diz concordar com as palavras de Manuel Bandeira quando dissera que, *nas artes plásticas o elemento precípua deve ser o plástico*. Nos artigos de 1934, em nenhum momento, faz referência ao aspecto nacional da obra de Portinari, considerando que traz sua discussão obras como *Café, Operários, O Preto da Enxada, Morro, Mestiço*, etc. A exemplo, compara o quadro *Café* com a elegância de um Benozzo Gozzoli; Nas obras, *O Preto da Enxada* e *Mestiço* destaca a monumentalidade pelas *relações de grandeza entre sujeito principal e elementos secundários*. A única passagem que foge ao seu interesse, exclusivamente plástico, é quando diz que *a vida popular carioca é largamente tratada por aquele artista*. Pela sua produção pictórica e pela sua atuação profissional, podemos afirmar que as preocupações artísticas de Rossi Osir ficaram restritas aos problemas de ordem plástica. Embora possamos encontrar telas, cujos títulos lembram aspectos nacionais - como *Caiçara* e *Negro* - empregou tais temas, mais por curiosidade de quem como ele se formara na cultura européia, do que por preocupação com a brasilidade.

Segundo Gerda Brentani, amiga pessoal do artista, Rossi não se preocupava com questões sócio-políticas. Tudo o que se referia ao meio extra-artístico não era de seu interesse. No dizer de Sérgio Milliet, Rossi sempre demonstrou total alheamento à realidade social. Prova disto é o conhecido fato narrado por Paulo Mendes de Almeida, no seu livro, *De Anita ao Museu*, p. 164; que, ao ser apresentado ao ministro Souza Costa, perguntou: *Ministro de qual fazenda, mas de onde, de aqui?* Se alguma preocupação social pode ser apontada em Rossi, foi pela organização e estruturação do meio artístico.



## A “Oftalmia Transcendente”

Nos posicionamentos teóricos do artista, não encontramos nenhuma diferenciação entre as expressões moderno e modernismo. Rossi se utiliza da palavra moderno tanto para significar a arte de Modigliani, quanto para a arte de vanguarda. Somente conhecendo a sua postura ligada aos valores figurativos, é que compreendemos, a cada momento que utiliza a expressão *moderno*, a qual manifestação estética está se referindo. Então condena na pintura moderna,

*a oftalmia transcendente da qual o homem moderno foi ferido: espécie de preguiça por tudo isto que concerne visão e previsão lúcida dos objetos materiais. Doença que constitui provavelmente a crença de tantos séculos durante os quais se abusou do exercício da abstração, para quem as formas concretas das coisas, ou melhor as formas genéricas das figuras, parecem fugirem aos nossos pobres olhos cansados.*

Isto não é diferente para a ideadora do *Novecento Italiano*, quando diz que a ausência do bom metiê foi o que levou ao problema do distanciamento entre o público e a pintura, conforme atesta em *Espejo de la Pintura Actual*, p. 204:

*Nós os partidários dos modernos, temos que confessar que uma parte da incompreensão do público pela pintura de hoje, é também devida a esta lamentável falta de esmero e honradez de bom artesanato de alguns pintores de pouco escrúpulo. Perseverança, estudo, técnica e sinceridade, além de talento; com estas virtudes cardinais se pode começar a atar cabos e juntar fragmentos para a construção paulatina de uma arte que pareça feita para todos, e sua essência pertença aos melhores.*

Um pouco antes de relatar essa postura, p. 191, ao falar das oficinas dos artistas de antigamente, ela se pergunta: *Onde está o ateliê hoje?* E detecta:



*A tradição indispensável é a transmissão do ofício. Tendo na ciência, a ciência floresce. Não tem na pintura, a pintura padece. Quanto quadro borrado, quanta tela desperdiçada por desenhistas que ignoram o desenho e por pintores que tateiam as cores. (...) Na realidade, o princípio da composição que é a arquitetura do quadro e seu esqueleto nunca foi totalmente abandonado por nenhum verdadeiro artista.*

Na sua visão, somente recuperando o domínio artesanal, a pintura poderia voltar a ser *compreendida e amada*, ser um *idioma claro e universal*.

Num texto manuscrito de Rossi, embora sem título, mas que trata do seu ponto de vista sobre a arte moderna, ele se refere ao *cansaço do público* na compreensão da arte moderna e reclama a falta de uma *alegria descansada*.

*Quem vive hoje não pode inteligentemente pretender que, por exemplo, a pintura possa lhe oferecer a serenidade de um ombro: o homem moderno tem mais do que nunca necessidade de serenidade, mas para achá-la, na arte, tem de refugiar-se, retirar-se num museu, onde as obras dos grandes mestres espelham o equilíbrio espiritual de períodos passados. Os artistas de hoje não podem deixar de sentir também necessidade de pôr serenidade mas para não mentir não sabem exprimir mais que perguntas e aspirações; não trazem para o público uma alegria descansada (jóia pacífica) mas pedem um novo cansaço de uma compreensão. Por isso mesmo as expressões modernas são pela maior parte cerebrais; quem olha tem que procurar, aproximando-se de quem cria, o ponto de sensibilidade comum para conquistar o espírito, a beleza de uma obra que pode parecer enigmática<sup>14</sup>.*

Se essa *necessidade de serenidade* da qual ele fala, para ser encontrada, tem que passar pelas obras dos *grandes mestres*, e que o *artista de hoje* deve colocar *serenidade*, é porque no seu entendimento a arte moderna deve estar vinculado clareza de linguagem que o domínio do ofício pode trazer. Essa *serenidade*, com certeza, é a limpidez de expressão que ele buscava, conforme atesta opinião de Sérgio

---

<sup>14</sup> ROSSI OSIR, Paulo. S/ Título. *Texto Manuscrito*, [s.d.].



Milliet: *os modernos agradavam-lhe menos, exatamente por não terem a limpidez de expressão que tanto o satisfazia. Lembra que Rossi ao comentar Villa-Lobos, dizia: não nego o gênio de Villa-Lobos, mas esse aspecto de gênio me perturba*<sup>15</sup>.

Essa perturbação pode ser sentida pela forma como inicia o seu texto: *Impõe-se a poesia de novas descobertas, de novos ordenamentos e situações que amontoam-se e ainda não é possível distinguir o lugar que cada um desses elementos vai ocupar na epopéia que é a arte de um período... As expressões impõe-se e amontoam-se parecem gerar uma certa inquietação no artista.*

*A arte decai quando a maneira (a moda)- termo usado para significar a arte de vanguarda - subentra (antepõe-se) procura, fazendo dessa mesma maneira um fim e não um meio para alcançar um fito mais alto. A falta de compreensão da pintura moderna, na sua opinião, deve-se em parte ao esvaziamento das obras de determinados artistas, que se acomodaram s descobertas de fórmulas, repetindo-as em sucessivos trabalhos, somado ao fato de que são raros os que gastam seu tempo para compreendê-la, condenando tudo a priori. Mas, diz também que quer reagir contra a exaltação dos que por prazer de acreditar-se particularmente inteligentes, levam aos sete céus (queimam incenso) o bom e o ruim (com tanto que seja moderno). Em se tratando da arte moderna, afirma ser um absurdo pedir multidão para apreciar uma arte nova, impondo imadurecidamente ao público formas pelas quais não está aparelhado (preparado) e pedir-lhe um juízo do qual se quer ter em conta. Assim, tais visitas coletivas a exposições são danosas para a compreensão futura*<sup>16</sup>.

Cézanne e Picasso são os artistas mais significativos para Sarfatti - que os considera *patriarcas da pintura moderna* - e igualmente para Rossi. Esses dois pintores, como se sabe, não abandonaram por completo a figuração. Naquele mesmo livro, p. 175, ela diz: *por experiência vemos que se se abandona o guia da realidade, como se faz hoje, a meu ver, desvirtua completo o seu padrão, rumo abstração total pela derrota da pintura plana, de arabesco, sem corpo e sem terceira dimensão.*

<sup>15</sup> MILLIET, Sérgio. "Paulo Rossi". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 31 jan., 1960.

<sup>16</sup> ROSSI OSIR, Paulo. S/Título, *Texto Manuscrito*.



Rossi, como vimos, também teve predileção por Cézanne. E, muito admirou Picasso, especialmente a sua fase clássica. Em sua biblioteca, localizamos publicações que tratavam sobre o pintor de *Les Femmes d'Alger*: LEVEL, André. *Picasso*. Paris, Les Éditions G. Crès e Cie, 1928; RAYNAL, Maurice. *Picasso*. Paris, Éditions G. Crès e Cie, 1922; GEORGE, Waldemar. *Picasso - dessins*. Paris, Éditions Quatre Chemins, 1926. Porém, não era a fase cubista que mais interessava ao nosso artista. Nesse último livro, p. 12, escreveu a palavra *classicismo* e destacou o seguinte trecho:

*Se classicismo significa equilíbrio, construção simétrica e centralizada, estabelecida em função do formato do quadro e baseada nos contrastes de curvas e de retas, Picasso é um artista clássico. (...) Picasso retoma os problemas das formas que acompanharam o espírito dos artistas renascentes: aquele de inscrever uma figura ou um grupo de figuras em um espaço reduzido, aquele de conduzir o olho do espectador de um ponto a outro da composição, sem lhe permitir de dissociar as partes componentes, ligadas estreitamente entre elas.*

De Waldemar George possuiu ainda: *Henri Matisse-dessins*. Paris, Éditions des Quatre Chemins, 1925. É interessante lembrar que esse crítico se fez paladino do *Novecento Italiano*, em Paris, nos anos 20, organizando a Exposição *Les Artistes Italiens Paris*, no Teatro dos *Champs Elysées*; apresentando um grupo franco-italiano na Bienal Veneziana de 1930 e avalizando junto com Tozzi o *Novecento Italiano como grande movimento moderno contra os Surrealismos e os Expressionismos* e propondo um grupo de franceses nos seus “Appels d’Italie”; publicando textos tais como, “Picasso et la crise actuelle de la conscience artistique” (*Les Chroniques du Jour*, n. 2, juin, 1929) e “Le Néo-Humanismo” (*L’amour de l’Art*, n. 12, 1931). Não podemos esquecer que Rossi faz menção quele crítico francês, ao analisar os desenhos de Portinari. Isto é significativo da sua simpatia pelos conceitos daquele escritor.

Os artistas de vanguarda parecem ter interessado a Rossi, enquanto plástica, nos aspectos que confirmavam alguns de seus valores estéticos, como a realidade objetiva: deformar sim, mas sem perder a estrutura compositiva. Isto é



possível de ser verificado, através dos trechos que destacou, nos livros que lhe pertenceram. Na publicação acima mencionada, sobre *Henri Matisse*, p. 9, marcou a seguinte passagem:

*(...) Matisse... evita em seus desenhos senão em suas pinturas, o arabesco puramente ornamental, estabelecido sobre duas dimensões. Ele deforma ou antes de tudo conforma seus motivos aos princípios novos da estrutura plástica. Ele jamais estiliza. Ele modifica suas relações proporcionais de um corpo de maneira a lhes harmonizar... Ele não perde de vista a realidade viva, objetiva. (...)*

Mesmo não fazendo uso, em suas obras, da lição Matissiana, interessava-se em conhecer o procedimento plástico dos artistas revolucionários. Naquele livro acima referido, p. 5, destacou uma passagem, na qual o autor falava sobre o método de Matisse. Referia-se ao fato de Matisse *desenhar com a cor* e que para isso, esse *conhecia todas os recursos do traço, suas virtudes expressivas, construtivas e descritivas.*

Assim, a nível de plástica, Rossi aceitava as obras dos artistas revolucionários nos aspectos possíveis de serem conciliados com os valores da figuração. Rossi foi um artista extremamente culto, como testemunharam os colegas de época e sempre destacaram o domínio que tinha da história da arte. Embora ele não se encartasse nos propósitos dos Impressionistas e dos Pontilhistas, possuía publicações sobre os artistas que participaram dessa manifestação. E não somente desses já modernos, mas também de outros estilos, como por exemplo, o Barroco e o Rococó<sup>17</sup>. O seu conhecimento teórico era bem mais amplo do que a sua produção pictórica deixava transparecer.

---

<sup>17</sup> Localizamos algumas publicações sobre o assunto: dos Impressionistas e Pontilhistas - BLANCHE, Jacques. *Manet*. Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1924; CLEMENCEAU, Georges. *Claude Monet - Les Nymphéas*. Paris, Librairie Plon, 1928; FORREAU, Armand. *Berthe Morriot*. Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1925; FOSCA, François. *Renoir*. Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1924; TABARANT, A. *Pissaro*. Paris, F. Rieder & Cie Éditeurs, 1924. Dos Barrocos - HARE, T. Leman. *Rembrandt-1604/1669*. London: T. C. e E. C. Jack, New York: Frederick A. Stokes Co.; VALENTIER, Herausgeben Von. *Rembrandt - des meisters gemälde*. Berlim, Deutsche Verlags Asntalt, [s.d.]; e mais três livros sem referência aos autores - *Velásquez-l'oeuvre du maitre*. Paris, Librairie Hachette & cie, 1914; *Velásquez-complete edition*. Oxford, Phaidon Press, 1943; *P. P. Rubens -l'oeuvre du maitre*. Paris Librairie Hachette & Cia, 1912.



O moderno, no ideário Osiriano, refere-se às produções de artistas anteriores às vanguardas que, de alguma forma, extrapolaram os valores da tradição, sem perder a arquitetura do quadro. O emprego de estilemas comuns à arte moderna, ao menos nas suas obras localizadas, não ultrapassam as inovações Cezannianas. A estética paisagística de Rossi jamais admitiria, por exemplo, o ideário plástico dos Fovistas. Quando ele registra num caderno de notas, a citação de Aldo Salvadori, *Il mio ideale è dipingere bene. Gli Ismi hanno una durata effimera, mentre a buona pittura resta...*<sup>18</sup> manifesta a sua postura com relação à arte de vanguarda.

Através do panorama teórico acima apresentado, pudemos atestar a proximidade das conceituações estéticas entre Rossi e Sarfatti. Obviamente que a experiência no ambiente da cultura figurativa, não foi o primeiro fator a determinar seus princípios artísticos já que, como vimos, ele provinha de aprendizado clássico. O que houve, foi uma identificação de valores. Esta era, portanto, a postura estética de Rossi nos anos 30 e que continuará durante toda a sua trajetória artística. Em maior grau ou de forma mais atenuada, as questões artesanais da pintura fizeram parte dos valores estéticos dos companheiros de Rossi, na geração de 30 e até, pelo menos, a metade da década de 40.

### As Obras

As duas linhas estéticas que Rossi trabalhara nos anos 20, na Europa, que definimos como clássica-cezanniana, continuarão aparecendo em sua obra depois que vem para o Brasil. Na paisagem, o artista alterna obras nessas linguagens, até mesmo em quadros pintados num mesmo período.

A figura humana é o gênero no qual mais se exercitou tecnicamente. Ele deixou muitos desenhos, porém, a maioria sem data e sem assinatura. Esta é uma das razões que nos impede de analisá-los por décadas. A outra, é pelo fato de que,

---

Dos Rococós - Hare, T. Leman. *Gainsbourg-1727/1788*. London. T. C. E. c. Jack, New York: Frederick A. Stocles Co.; ROUJON, M. Henry. *Watteau-1684/1721*. Paris Éditions pierre Lafitte, [s.d.].

<sup>18</sup> Conforme citação de Paulo Mendes de Almeida em seu artigo “Paulo Rossi Osir”, publicado em *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 ago. 1964.



especialmente nos desenhos da figura humana, conservou um estilo clássico, inviabilizando, portanto, um estudo por fases de trabalho.

As naturezas mortas ficam numa linguagem intermediária entre a paisagem e a figura humana, conforme o motivo empregado. Podemos caracterizar os gêneros artísticos que pintou, com maior ou menor teor de referenciais clássicos ou maior ou menor acentuação de recursos modernos, não-modernistas no sentido revolucionário das vanguardas do início do século, mas anterior a essas. Nos anos 40, como veremos, o crítico Sérgio Milliet não aceita o rótulo de acadêmico para Rossi, porque diz não seguir fórmulas e que, até mesmo, a artistas com linguagem cubista se pode aplicar fórmulas. Rossi, muitas vezes, mesmo se tratando de uma obra com características mais clássicas, permite-se pequenas liberdades.

### **Paisagem**

Na *Paisagem de Itanhaém*, 1930 - il. 36, o artista emprega uma pincelada clássica em determinadas partes do quadro - árvore e casas - ao mesmo tempo que utiliza a direita inferior do quadro - il. 36a, recursos “mais displicentes”, como o de deixar aparecendo o fundo da tela entre as folhagens. A forma de conduzir o pincelada na superfície plástica não demonstra o requinte e acabamento exigidos a uma pintura acadêmica, como em *Igreja de São Maurício*, 1927 - il. 37 e il. 37a.; *Vista de São Conrado*, 1928 - il. 38 e il. 38a; pode ser ilustrativo dessa questão. Em *Fonte Simão*, 1928 - il. 39, portanto, mesmo ano, o artista recorre mais ao desenho e, por conseguinte, pincelada clássica. O mesmo acontece em *Cama de Anchieta, Itanhaém*, 1929, - il. 40. Esses aspectos de sua linguagem estão presentes em obras pintadas no mesmo ano: *Paisagem*, 1931 - il. 41, construída praticamente com manchas de cor; e outras duas de caráter mais linear - *São Vicente/Praça da Igreja*, 1931 il. 42 ; *São Vicente*, 1931- il. 43 .

Como vimos, Rossi quando veio ao Brasil, no início de 1920, fora a Itanhaém pintar paisagens em aquarela. A partir dos anos 30, ele continuará com a prática, seja nos arredores de São Paulo, em cidades do interior ou no litoral, como o farão outros pintores paulistanos. Arnaldo Barbosa era um de seus companheiros de pintura nesses locais e nos conta: *Geralmente a gente aproveitava as férias, íamos a*



*São Vicente, porque então lá a gente pintava muito (...) a Casa Verde*<sup>19</sup>. Entre as obras de Rossi que localizamos, podemos encontrar telas da paisagem de Santos, Itanhaém, São Vicente, Praia Grande, Praia da Ilha Porchat, Campos do Jordão, Umuarama, Tucuruvi, Cambuci, Morumbi, Tremembé, Freguesia do Ó e Sumareinho. A paisagem do Rio de Janeiro também aparece em alguns de seus quadros, como o *Bonde de Santa Teresa e São Conrado*. Identificar outros locais, s vezes, torna-se difícil, porque o artista colocava como nome da obra simplesmente *Paisagem Carioca*, *Paisagem Paulista* ou somente *Paisagem*. O caráter suburbano da paisagem paulista, que aparece em quadros, sobretudo dos pintores do Santa Helena, como veremos, não está presente na pintura de paisagem de Rossi Osir. Para realizar essas pinturas ao ar livre, ia geralmente com outros companheiros, como o já citado Arnaldo Barbosa, com Rino Levi, com Gobbis, com Milliet na Praia Grande, quando estava em Campos do Jordão na casa de Warchavchick ou na fazenda da família Prado, entre outros.

A alguns motivos representados podemos atribuir não-somente a sua formação européia e, mais especificamente, a de ser arquiteto. Como dissemos, depois que Rossi estudou com Frisia, a presença de imagens de arquitetura em seus quadros se atenuou e passou até mesmo a inexistir. Quando as casas aparecem, estão submetidas paisagem; aí entra o elemento diferencial da paisagem paulista, porque a visão de Rossi, desse elemento, é filtrada pelo olhar de arquiteto. Normalmente, a vegetação que circunda as casas em seus quadros possuem maior despojamento plástico. No que se pode encontrar pontos de coincidência, da pintura do artista com a pintura paulista, é no emprego de paleta baixa, fazendo uso de pouca luminosidade. Entretanto, isto não é influência de São Paulo, pois esses caracteres formais já estavam presentes em suas paisagens européias. As tonalidades aqui do Brasil o incomodavam muito pelo excesso de luz e, sendo assim, preferia a luz mais tênue da Europa, conforme informou Maria Wochnick: *ele achava que era muito bom ficar na*

---

<sup>19</sup> Arnaldo Barbosa foi muito ligado a Rossi e diz tê-lo conhecido em Campos do Jordão: *ficamos muito amigos e pintamos durante muitos anos, até ele morrer. Ele e o Gobbis. De campo nós saíamos, pintávamos paisagem, naturezas mortas, figura e mesmo retrato. Rossi foi um grande companheiro. Nem todos gostavam dele, porque era intransigente, um espírito crítico... quando não gostava de uma coisa, ele dizia e eu prezava muito a crítica dele. Como todo mundo também, embora não gostassem, como eu disse, ele era muito franco.* Depoimento de Arnaldo Barbosa a Antônio H. Cabral, em 7 de maio de 1976, Museu Lasar Segall.



*Itália, devido s tonalidades. Eram mais suaves, muito equilibradas e aqui, o verde era muito violento, os contrastes de cores eram muito violentos para ele*<sup>20</sup>.

Nos anos 40, Rossi continuava com a prática de pintar nos arredores de São Paulo, como demonstram suas paisagens: *Freguesia do Ó*, 1941 - il. 43, e *Sumaresinho*, 1941 - il. 45. Nessas paisagens, podemos encontrar recursos estilísticos que seguem o exemplo da plástica de Cézanne. Aliás, nessa década, seguidamente, ele retomou esse seu aprendizado dos anos 20. Como paisagista, Rossi Osir fez muitos estudos de paisagens, através do desenho - il. 46 e o óleo - il. 47. Nessa técnica, nesse tema, normalmente ele serve-se de um traço despojado.

A pintura de Rossi, dessa época, pode ser conhecida pela obra *Paisagem de Poterillo ou Poterville*, 1947 - il. 48. Essa foi realizada sobre uma superfície já pintada de vermelho, como podemos perceber pelas bordas exteriores, onde acaba a paisagem, atitude pouco comum em Rossi. A pincelada assemelha-se com o tratamento que empregou, nos anos 20, na obra *Paisagem do Rio Molgora* e lembra, especialmente nos arbustos, a lição de Cézanne.

Sérgio Milliet tinha uma casa na Praia Grande e Rossi sendo seu amigo, freqüentava seguidamente. A obra *Praia Grande - Vila Atlântica*, 1948 - il. 49 é portanto, um registro desses anos em que lá esteve. O quadro é composto de tonalidades muito baixas, até mesmo o vermelho ou rosa da casa é esmaecido. As tonalidades terrosas e um certo empastamento que marca a pincelada podem ser vistos na ampliação do detalhe dessa obra. - il. 49a. Por se tratar de uma pintura de praia, logo poderíamos imaginar numa representação com muita luz e cor. Entretanto, não é o que acontece em se tratando de Rossi Osir, que sempre trabalhou com tonalidades baixas. Possivelmente, não tenha sido um mero acaso ter escolhido para representar a praia como um dia nublado, pois como dissemos, Rossi tinha afinidades pelas baixas tonalidades.

Um outro exemplo do que estamos afirmando, pode ser comprovado com a obra *Arrabaldes de São Paulo*, 1949 - il. 50. Embora se trate, como é notório, de uma paisagem onde deveria existir verde, ao menos nas árvores, o artista trabalhou praticamente com uma cor, mudando apenas as suas nuances de tons. Excetuando-se as casas, o restante da paisagem possui um tratamento mais pictórico do que gráfico,

---

<sup>20</sup> Depoimento à autora, em 27 de setembro de 1991.



obviamente não chegando a ser revolucionário, mas fazendo uso dos princípios de uma arte moderada.

Na *Praia do lado da Ilha Porchat*, 1949 - il. 51, datada a 23 de janeiro, embora o pintor mantenha as proporções espaciais e as cores próprias da linguagem figurativa, demonstra grande liberdade pictórica. Os detalhes dessa composição, ampliados - il. 51a e 51b, permitem comprovar que isto acontece através da forma de pincelar, ao construir as figuras e a água do mar. Não é o desenho que estrutura as formas, mas a cor é o elemento que conduz o resultado obtido. Os banhistas são insinuados e, na representação da água, o artista deixa perceber as marcas do pincel e, até mesmo, um certo empastamento de tinta. Um artista que produz obra com essa forma de pincelar, não pode ser enquadrado como acadêmico. Por isso, ao nos referirmos a Rossi preferimos empregar o termo clássico, porque não vem carregado do significado que tem a palavra acadêmico. E essa obra, pode ser caracterizada como clássico-moderna.

Em *Colônia Japonesa*, 1949 - il. 52, datada de 21 de novembro, portanto do mesmo ano de *Praia do lado da Ilha Porchat*, o artista segue empregando um tratamento mais pictórico do que gráfico. Retoma o seu aprendizado da lição Cézanne.

No anos 50, Rossi pintou duas paisagens no mesmo mês e com diferença de apenas dez dias, que demonstram consideráveis diferenças de tratamento plástico. A primeira, datada de 8 de janeiro, é *Paisagem*, 1950 - il. 53, de caráter realista, com preocupação pelo detalhe no acabamento. Ao realizar tal pintura, Rossi fez com que sua formação de arquiteto se sobrepusesse a de artista. Mesmo sendo o vermelho a cor predominante no quadro, este não apresenta contrastes violentos. Na outra obra, *Casas na Praia*, il. 54, de 14 de janeiro, não há preocupação com o acabamento, nem com a busca do detalhe. O artista chega a deixar parte da tela sem pintar e as pinceladas são dadas em diferentes direções, o que pode causar a impressão de que desenhou com a cor. Novamente, aqui, em se tratando de representar a praia, aparece o que já comentamos a respeito de baixa luz que emprega em seus quadros.



Em outra obra dessa época, *Paisagem Marinha*, 1954 - il. 55, o artista simplesmente dilui as tonalidades frias. Não há desenho. Esta forma de pincelar o quadro é pouco comum nas obras que localizamos, do pintor.

Na Paisagem, Rossi se apresenta ora mais clássico, ora mais Cezanniano.

### **Natureza Morta**

Embora Rossi tenha sido um cultor de Cézanne e este tenha se dedicado também pintura de naturezas mortas, o artista brasileiro em muito dele se difere, na linguagem plástica utilizada nesse gênero artístico.

Conforme o motivo empregado, podemos encontrar Rossi em pleno exercício técnico, ou utilizando recursos que quebrando um pouco com o verismo, qual seja o tipo de enquadramento e a monumentalização dos objetos desenhados. Nesse gênero, pintou *Peixes* - normalmente colocados sobre a areia e beira do mar ou sobre um prato, como exemplificam os títulos de obras em catálogos: *Cesta com Peixes*, *Polvo com Peixes*, *Mar*, *Rede com Peixes* e *Prato com Peixes*, todos de 1938; *Pássaros - Rolinha*, *Pombo do Mato*, *Sanhaços Rolinhas e Bemtevi*, *composição com Nhambú*, *Sanhaços e Rolinhas*, *Sanhaço e Rolinha*, todos de 1938; *Frutas - Fruta do Conde*, 1938, *Prato com Frutas*, 1937, *Vaso com Mangas e Cajus*, 1930, *Prato com Mangas e Abacates*, 1935, *Vaso Vermelho com Frutas*, 1938; *Flores - Dálias Miúdas*, 1938, *Celofias e Anturios*, 1938, *Copos de Leite*, *Tulipas e Copos de Leite*, 1937, *Flores Silvestre*, 1937, *Flores Silvestres*, 1938, *Sempre Vivas*, 1938; *Animais - Gato*, 1938, *Lebre*, 1938, *Sempre Vivas e Vasos de Flores*; e outros motivos que o artista chamava *Composição - Composição com Cavalinho Branco*, *Composição com Jarro Verde*, 1938, *Máscara*, 1930, etc. A técnica é o óleo, pois raramente encontramos desenhos de naturezas mortas.

Nas obras em que representava peixes, não acentuava tanto o desenho. O quadro *Peixes* - il. 56, é significativo. Trata-se de três peixes monumentalizados em primeiríssimo plano, sobre uma rede disposta na borda do mar. Aqui Rossi quebra os princípios da composição clássica, porque coloca os peixes e a rede em total desequilíbrio, praticamente da metade para a esquerda do quadro, deixando vazio, conseqüentemente, o lado direito do espectador. Além disso, vale-se de uma



pincelada mais espontânea, principalmente na superfície da areia e do mar. Esta obra ele apresentará na Exposição de 1944, em Belo Horizonte.

Um pouco menos monumentais, mas igualmente em primeiro plano como a anterior, é a tela *Peixes*, 1939 - il. 57. Nesta, a preocupação com os equilíbrios dos elementos que compõem o quadro é perceptível: são quatro peixes dispostos em forma de *xis* e, ao fundo, está uma canoa para equilibrar com o primeiro plano. Dispor os motivos beira da praia é uma forma de compor, que se pode encontrar, seguidamente, como em outra natureza morta, que não traz referências no catálogo.

Em *Natureza Morta com Pássaro Vermelho*, 1939 - il. 58, o artista utilizou um recurso renascentista, colocando uma *veduta* na parte superior esquerda do quadro, espaço no qual reproduz parte da paisagem que aparece numa outra tela por ele pintada - *Paisagem de São Vicente*, 1931. A disposição da mesa em diagonal é a forma, encontrada pelo pintor, de quebrar o estatismo próprio da natureza morta. Embora estejamos, agora, referindo-nos a um desenho - il. 59, também nesse, Rossi emprega o contraponto dos objetos representados e a diagonal da mesa.

Em *Mesa Redonda*, 1926 - il. 60, realizada portanto, na Europa o artista demonstra que desde aquela época tem pleno domínio do desenho, da cor e da composição. *A Natureza Morta*, 1930 - il. 61, é, concretamente, a retomada aos princípios da tradição figurativa. A intensidade da luz com a qual o pintor dotou-a, não foi encontrada em outros trabalhos do mesmo gênero.

*Frutas do Conde*, 1939, é um tema que o artista tinha preferência de pintar, para melhor exercer o domínio dos volumes. Podemos encontrar outros artistas que também fizeram uso da Fruta do Conde, como por exemplo Humberto Rosa, *Natureza Morta*, li.d. 1940. A natureza morta é possível que tenha sido usada mais como exercício técnico, mas foi um gênero artístico recorrente, nas obras da geração paulista dos anos 30 e 40. Uma arte de retomada dos valores da tradição figurativa, como a que esteve presente na arte brasileira desses anos, é bastante comum que esse assunto componha os ideários plásticos dos pintores. E aparecia muito nos catálogos das exposições. A demonstração de que nessa tendência havia um negação das vanguardas é o fato de que os objetos representados não são, como no Cubismo, de guitarras, vasos fragmentados e papel colado na tela.



A arte paulista parece encontrar ressonância no que pensava a crítica da época. Sérgio Milliet declarava-se solidário com os pintores:

*É preciso retomar a uma concepção menos esotérica da arte. Impõe-se a pesquisa da humanidade, como um treino indispensável a volta do artista, este filho pródigo, arte honesta, sincera, feita de sangue e carne, que foi a de seus antepassados maiores. Impõe-se uma trégua de sofismas, de doutrinas torturadas, de cientismos tão alheios plástica. O pintor precisa compenetrar-se de que a pintura é a arte das cores, do desenho, dos volumes, dos equilíbrios e não do papel colado ou da matéria bruta pregada na tela ao acaso da imaginação<sup>21</sup>.*

A obra *Mar* - il. 62 e 62a, é anterior, senão do próprio ano de 1938. Incluímos, aqui, a descrição do processo de trabalho do artista, testemunhado por Sérgio Milliet, que, motivado pela tela, reconstituiu esse processo. Apesar de ser um pouco longa, transcrevemos a narração de Milliet, para melhor conhecermos a afinidade de Rossi pelas questões do ofício:

*Um dia a idéia, a simples idéia, talvez a vista de uns peixes comprados para o almoço em cima da pia da copa. Os volumes, as cores, a procura de uma euritmia e logo a transposição do assunto morto para um segundo plano vivo, o mar romântico, infinito, evocador de catástrofes, em contraste com a placidez dos peixes sobre a areia. A idéia se concretiza num rápido “croquis” a lápis. E vai dormir no bolso do artista. Mas, mesmo de dentro do bolso ela atormenta, trabalha a imaginação, inquieta o artista. Mais tarde, no ateliê, ei-lo que contempla de novo o desenho vago. E certos pormenores já se impõem sua atenção. Esboça o mar, numa tentativa apaixonada de apreender o movimento, as ondas quebrando contra os rochedos da costa: desloca o farol para a esquerda e como a composição se desequilibra, inventa, a direita, a carcassa do bote, novo detalhe romântico, bem feliz. Outro*

---

<sup>21</sup> Sérgio Milliet, citado por Alice Brill em *Mário Zanini e seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1984, p. 43.



*“croquis” se afirma, quase definitivo. Resta a execução do primeiro plano. Os peixes em conjunto são de boa inspiração, mas cada um individualmente, exige estudo especial. E na página branca, multiplicam-se os desenhos. Há um polvo que atrapalha tudo porque é preciso enfiar-lhe os peixes entre os tentáculos e estes não se movimentam com facilidade. O pintor desanima um pouco. Deixa o polypo em paz e lança-se a pormenores que devem ainda “manchar” a tela abaixo do bote, para lhe dar mais peso. Caramujos, malhas de rede soltas, vão trazer a solução desejada. Basta por enquanto. Passam-se dias e o pintor volta ao quadro. Desta vez o polvo sairá. E então o artista repete, no tamanho desejado, o desenho definitivo. Transposto para a tela, inicia-se outra série de preocupações: a do colorido. Dias e dias serão necessários para dar ao mar o seu verde escuro de tempestade, sem cair no convencionalismo das fórmulas acadêmicas nem no exagero dos modernistas extravagantes. Um mar honesto e sincero é mais difícil de que imaginam comumente. Mesmo porque não é só o verde que está a solicitar a concessão a fórmula, é o branco também, da espuma das ondas bravas. E o céu carregado, e os rochedos lavados, escorregadios, e a carcassa do bote, cor de madeira podre, e o farol tão facilmente melodramático ao menor descuido. Cada trecho constitui um problema e cada problema exige uma solução original. E ainda fica por terminar todo o colorido dos peixes de primeiro plano, cujos matizes resultam de persistentes esforços de sinceridade. Tudo pronto afinal, é ainda imprescindível que nenhuma dureza perturbe a atmosfera romântica, em que a força se deverá aliar o mistério e a profundidade a melancolia<sup>22</sup>.*

Dessa tela, temos a reprodução de dois desenhos preparatórios, mas a obra, infelizmente, não foi localizada. Somente a conhecemos através de foto de jornal, quando da exposição de 1938. Na **il. 62**, os peixes aparecem esboçados nos seus respectivos lugares e somente os elementos do primeiro plano parecem estar definidos. Na outra imagem - **il. 62a**, toda a composição parece estar resolvida,

---

<sup>22</sup> MILLIET, Sérgio. “O Esforço de Criação”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 nov., 1938.



inclusive já testando os efeitos de volumes através do grafite. A preocupação maior está no estudo do primeiro plano. Porém, conforme nos mostra Sérgio Milliet, antes de chegar a esse ponto, todos os peixes foram estudados individualmente. Daí a importância do desenho para a concepção da obra de arte: o *desenho é a gramática da arte*, palavras textuais de Rossi, que podemos chamar de sua bandeira plástica. Ele foi um desenhista que realmente dominou o assunto. A boa técnica, tanto no desenho, como na pintura, são as idéias mestras que guiaram a plástica Osiriana. E a contar pela quantidade de desenhos que localizamos, realmente fez destes, uma prática constante.

### **A Figura Humana**

A figura humana, na técnica do desenho é o gênero no qual encontramos maior número de trabalhos. A maioria não-datado e não-assinado, o que gera dificuldades de análise. Poucos foram os óleos encontrados.

Como vimos em capítulo anterior, nesse gênero, Rossi produziu obras cuja linguagem fica próxima da iconografia da arte do *Novecento Italiano*.

Os desenhos das figuras humanas serviam de estudos preparatórios para os quadros a óleo, como os retratos nessas duas técnicas, de *Marisia Portinari*, que já analisamos anteriormente. Outro exemplo, é do inacabado quadro a óleo, *Mulheres Lavando os Pés*. - il. 63 e il. 64. Nesta Rossi Osir demonstra preocupação com a acentuação dos volumes.

Difícilmente o artista cria um ambiente para suas figuras. E destas, exceção do retrato, predomina a figura feminina. Não existe uma situação narrativa. É a modelo ou o retratado simplesmente pousando, para que o artista realize o trabalho. O seu interesse está puramente no domínio do corpo humano, como se pode verificar em *Nu Sentado*, 1938 - il. 65. e *Retrato de Mulher*, 1956 - il. 66, *Menino Sentado*, 1926 - il. 67 e *Dois Meninos*, s.d. - il. 68. Podemos encontrar duas linguagens de traço: a mais dura, incisiva, própria ao desenho clássico, como ilustram essas das modelos de corpo inteiro. O contorno é duro e há preocupação no estudo da luz e sombra. Rossi exercitava-se em desenho de partes do corpo humano, como pés, mãos e rostos em vários ângulos visuais. O outro tipo de traço é o encontrado já em obras



de 1921, como em *Cemitério da Matriz*, ou no *Retrato de Philip Guedalla* - il. 69, durante a sua Conferência. Nessa linguagem de traço também fez desenhos dos críticos: *Retrato de Sérgio Milliet*- il. 70 e *Retrato de Mário de Andrade*, 1928 - il. 71. Neste último, o traço bem mais leve, a nível de esboço. Quando trabalhava a nanquim, fazia soltava mais o traço que nos trabalhos a crayonl, trabalhava em forma de hachuras, de traços paralelos. Como se pode verificar, Rossi fez muitos retratos em desenho e óleo, como esses já mencionados, além de outro como *Maestro Hernani* - il. 72, *Wasth Rodrigues* - il. 73, *Emílio Petorutti*, *Paulo Ribeiro Magalhães*, de sua esposa *Alice Rossi* - il. 74 e il. 75, *Nidia Licia* - il. 76, de outros personagens que não pudemos identificar: em óleos, *Figura de Mulher*, 1935 - il. 77, *Figura de Mulher*, 1937 - il. 78, *Retrato de Mulher*, 1954 - il. 79, *Madame de Vermelho* s.d.- il. 80; a crayon, *Retrato de Mulher*, 1937 - il. 81, *Retrato de Homem*, 1943 - il. 82, *Busto de Mulher*, 1949 - il. 83. Entre os retratos podemos incluir ainda o seu *Auto-retrato*, 1954- il. 84.

No óleo, *Figura de Mulher*, 1927 - il. 85 o artista procura definir, classicamente, o rosto da retratada, sendo que o tratamento do restante do corpo e em parte do fundo do quadro há uma despreocupação com o acabamento das formas, deixando segmentos da superfície da tela fazendo parte da composição.

Os retratos pintados pelo artista mantêm estreitas ligações com a tradição Renascentista. Mantêm semelhanças no enquadramento, são figuras de meio corpo, na pose tradicional, centralizada, na gestualidade, na postura dos braços e das mãos, normalmente colocando, ao fundo, uma parede. *Mulher com Lenço Colorido* é um retrato de excessivo realismo, que remete tradição de um Ingres ou de um Rafael. Vimos, no seu ideário estético, a importância que tinha para o artista a tradição do Renascimento. Foi filiado esteticamente a esse que tratou o gênero da figura humana.

Alice Brill, aluna de Rossi conta que com ele estudou desenho clássico, e que ele acreditava ser indispensável para o artista. A pintora narra a experiência artística que teve com o professor. Por esse depoimento, podemos ver qual era sua concepção de desenho:



*Ele me ensinava de tudo, não só pintura, como também cultura. Ele adorava música clássica, e então ele colocava para tocar enquanto eu estava desenhando.*

*Eu tinha que saber desenhar. Desenhava em papel, com carvão, os vários objetos que ele tinha para isso: anjos barrocos, bustos de escultores, etc. Tinha um método curioso, é aquele do quadrado. Eu aprendi recentemente que não é do Renascimento, isto já era dos Egípcios. É um quadrado feito de barbantes com um pedaço de dois dedos mais ou menos, digamos, quadradinho que ele colocava perto de mim, entre mim e o objeto a ser desenhado. Mais próximo de mim, talvez uma distância de um terço. Então a gente desenhava objetos e pelo quadrado você tinha noção exata das proporções. Ficava mais fácil para você fazer uma coisa bem desenhada dentro da estrutura. (...) quando ele achava anatomicamente errado, ele corrigia. Era um ensino clássico mesmo. Toda minha base de desenho foi com ele que aprendi<sup>23</sup>.*

O crítico, Sérgio Milliet, foi o que mais escreveu sobre a pintura do artista. Comentava a falta de liberdade de criticar o pintor, devido consciência plástica e importância dentro do grupo de artistas pioneiros de São Paulo. Ele estabeleceu, então, a diferença entre os termos clássico e acadêmico.

*A tendência para reagir contra o Academismo tem levado os pintores e os críticos a um excesso de severidade no julgamento das obras mais acabadas e uma confusão entre clássico e acadêmico, que seria desejável fosse desfeita. É preciso não esquecer que o academismo não é desprezível porque se apegava ao assunto, nem porque permanece mais ou menos dentro do campo atual da fotografia, mas, sim, porque abusa de um formulário ao alcance dos menos talentosos, porque estabelece um padrão assassino da personalidade marcante. No caso do retrato de Paulo Rossi Osir, não nos encontramos diante de uma obra acadêmica, construída de acordo com uma fórmula qualquer, mas de um trabalho executado com muita sensibilidade e técnica... Chama a atenção para: a*

---

<sup>23</sup> Alice Brill, em depoimento autora em 26 de março de 1991.



*síntese construtiva em que não se faz nenhuma concessão ao gosto do dia; em seguida a segurança de colorido, principalmente no trabalho do branco e, por fim, a precisão sutil dos valores. Se tivéssemos um crítica a fazer, diríamos que o matiz empregado na pele, na abertura da blusa podia ser menos carregado, com a vantagem de ser menos intenso*<sup>24</sup>.

Em artigo posterior, Milliet voltava ao assunto:

*Referi-me há alguns dias criticando ao absurdo de classificar a pintura em acadêmica ou moderna, dando-lhe ao vocábulo acadêmico o significado de preso ao objeto, de naturalístico e ao conceito de modernismo a noção de liberdade e invenção. O academismo tem outro sentido. Quer dizer fórmula, padrão aceito e seguido, solução pronta e estabelecida em série, receita. Por isso o academismo existe dentro das escolas modernistas, tanto mais nefasto quanto se esconde atrás de uma falsa originalidade que engana o leigo (...) No Cubismo esse fenômeno salta aos olhos menos prevenidos. Separa-se da turma Picasso, o Braque, Léger, Lhote e Juan Gris, quase todos os demais não passam de competentes farmacêuticos aviando o receituário dos mestres*<sup>25</sup>.

Num terceiro artigo ele explicava como devia ser vista a obra de Rossi Osir:

*O erro de todos tem sido o de colocar a obra de Paulo Rossi Osir ao lado dos mais modernos e analisá-la luz de doutrinas que não a abrangem. Ora, uma obra deve ser encarada pelo ângulo que se colocou o artista ao realizá-la. E assim como é preciso julgar um Bonadei, assim um Paulo Rossi tem de ser apreciado pelo prisma doutrinário de Paulo Rossi. Procurar em suas telas expressionismos, cubismos ou surrealismos é perder tempo e julgar em falso. Paulo Rossi Osir somente*

---

<sup>24</sup> MILLIET, Sérgio. “O VI Salão do Sindicato dos Artistas plásticos V”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan., 1941.

<sup>25</sup> MILLIET, Sérgio. “Farmacêuticos e Artistas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev., 1941.



*no Brasil, onde ao vocábulo se dá enorme latitude, pode ser incluído entre os modernos. Mas não é tão pouco acadêmico<sup>26</sup>.*

Conforme se pode depreender da postura de Milliet, ele critica a excessiva objetividade das obras de Rossi. Porém, não nega a valorização do metiê na obra de arte, pois em seus critérios podemos encontrar aspectos recorrentes a essas questões.

Em 1935 Rossi, durante uma individual em Porto Alegre Rossi reafirmou sua postura estética.

#### **6. 6 - 1935 - A Individual em Porto Alegre**

Um jornal da cidade anunciou a abertura de sua exposição individual para o dia 5 de abril de 1937, na Rua dos Andradas, 1347, esquina Travessa Itapiru, num dos prédios da Cia. Sul América, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Porém, Rossi em carta a Portinari (25 de abril de 1937) diz que abriu a exposição no dia 18 de abril. Expôs figuras, naturezas mortas, paisagens e retratos, em torno de quarenta e três trabalhos, dos quais dez eram desenhos. Entre as obras citadas na imprensa estão: *Porta Antiga* - sul da França, *Luz de Tempestade*, *Velha Arquitetura*, *Entre as Oliveiras* - todas de Cervo Ligure, Itália e *Casarão Colonial* - Rio, *Pobre Menino* - essa já analisada, *Luz da Tarde*, *Praça da Matriz*, *Terra Vermelha*, *Retrato da Sra. Autuori*, *Caiçara*. Durante o período da exposição, Rossi permaneceu naquela cidade fazendo retratos femininos<sup>27</sup>, os quais incluiu na última semana da mostra que se encerrou em 1 de maio.

---

<sup>26</sup> MILLIET, Sérgio. "I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 out., 1941.

<sup>27</sup> Diz a imprensa que Rossi retratou entre outras: Noemi Aguiar Macedo, Hilda Carvalho, Morena Floreshildgard Wolkmann, Nicota Xavier, Lígia Las Casas, Erika Schaly, Beloni Azevedo Begnis e Ilse M. M. Kircher. Tivemos contato com esta última que nos informou o seguinte: *Eu estudava, era normalista e como gostava de arte, fui ver a sua exposição. Ele se aproximou de mim e perguntou se eu queria posar para fizesse o meu retrato. Aceitei, então combinamos e eu fui lá mesmo onde estava a exposição, durante umas três sessões. Depois quis comprar, mas ele não quis vender e levou embora. Conforme depoimento autora, em março de 1995. Sobre os retratos, o artista explicou: as minhas coisas não vão tão bem quanto se projetou no início. A exposição abriu*



No dia anterior à inauguração, o *Diário de Notícias*, jornal da cidade, apresentou o artista com seus estudos no exterior e destacou a sua participação na exposição de Pittsburg, ao lado de Portinari. No dia seguinte, o periódico trouxe um depoimento de Rossi, no qual falava sobre o que pensava em relação aos *ismos*:

*Passado o período revolucionário do Cubismo e do Futurismo a pintura européia, na sua parte mais interessante continuou demasiado individualista. A chamada Escola de Paris, que congregava o maior número de valores artísticos, tinha pintores de todas as tendências. De Picasso a Matisse, de Modigliani a Foujita e as diretivas eram variadíssimas. O que nos valeu do movimento revolucionário, foi a reconquista da matéria e do volume que no faiscar do Impressionismo, tinha-se perdido. (...) Isto foi um passo custoso devido disciplina que requer a construção arquitetônica do quadro e a renúncia ao excessivo individualismo cata de originalidades forçadas. O primeiro país que congregou um número avultado de artistas em torno dessa tendência, foi a Itália. Seguiu-se a Bélgica e depois, um pouco menos a França, pois em Paris vivem s voltas das grandes personalidades da arte moderna - artistas de todas as tendências<sup>28</sup>.*

Confirma-se, portanto, a sua concepção plástica, ligada aos valores artesanais da obra de arte. As obras que lá expôs, com certeza, não se distanciavam desses princípios.

Rossi voltaria a expor novamente em Porto Alegre, no *I Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul*, em 1939, com as seguintes obras: *Cavaquinho Sertanejo, Mar, Natureza Morta, Flores Silvestres e Paisagem Paulista*.

De certa forma, os amigos mais próximos do artista, também tinham uma posição reservada em relação as vanguardas históricas. Em comum, todos

---

*dia 18 e vendi cinco quadros. Muitas promessas, mas poucos se decidem a comprar. A situação política tem muita influência neste estado de coisas. A pessoa do governo pouco se tem ocupado comigo. É possível que eu faça qualquer venda ao governo ou Prefeitura, mas se tudo andar bem, realizarei de 16 a 20 contos. Para salvar um pouco a situação me coloquei a fazer retratos sanguínea (10 numa semana). Conforme carta a Portinari, datada de 25 de março de 1937.*

<sup>28</sup> Depoimento de Rossi Osir no artigo “Paulo Rossi e a Pintura Moderna”, publicado no *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 16 abr. 1937, por ocasião de sua exposição nessa cidade.



valorizavam as questões artesanais da obra de arte. A cultura estética de Rossi, tramitará em suas relações de amizade.

### 6.7 - O Círculo de Amigos

Ao chegar a São Paulo, em 1927, Paulo Rossi já era conhecido como filho do arquiteto Cláudio Rossi, como pintor de aquarelas e como organizador da *Exposição de Arte Italiana*. Como vimos, plasticamente, apresentou-se ao público na sua *III Exposição Individual*, com obras que demonstravam claras evidências do exemplo da lição cezariana e da retomada da tradição figurativa; possuía um vasto conhecimento da história da arte. Certamente, quando para aqui veio, já estava formando a sua biblioteca e deve ter continuado por toda a sua vida, uma vez que, praticava leituras sistematicamente. A historiografia artística e os depoimentos de artistas, críticos e amigos evidenciam o homem culto que foi Rossi Osir, e o papel que exerceu de incentivador cultural.

As suas relações de amizade serão com os modernos dos anos 20/30, lutando pela criação de espaços para a arte moderna. Desde a chegada, Rossi se circundou de amigos artistas e intelectuais, convivendo em ateliês, salões, cafés<sup>29</sup>, associações artísticas, em reuniões realizadas em casas de particulares e em sua própria casa. O apartamento de Rossi ficava no quarto andar de um prédio na Alameda Barão de Limeira 117/14. Comportava, além das peças residenciais, o seu ateliê e o terraço<sup>30</sup>, neste, comumente recebia os amigos para reuniões e jantares que

---

<sup>29</sup> Conforme depoimento de Alice Brill autora, em 26 de março de 1991, o Café que Rossi costumava freqüentar seguidamente era a Leitaria Campo Belo, na Rua XV de novembro com a Rua São Bento. Existiam outros cafés onde os artistas se reuniam nos anos 30 e 40: Café Acadêmico, na Praça do Patriarca, Café Caruso, na Praça Antônio Prado e Café São Paulo, na Praça do Patriarca. É provável que a esses, Rossi também fosse.

<sup>30</sup> Em carta a Portinari, de 10 de junho de 1935, conta que está reformando o ateliê e o terraço para tornar mais cômodo. Nydia Lícia em depoimento autora, contou como era o ambiente em que Rossi vivia: *...o que tinha de muito gostoso, era o ambiente que ele criava. Ele tinha conseguido fazer uma coisa totalmente diferente de tudo que se podia imaginar no Brasil, porque o apartamento dele, que era uma cobertura na Al. Barão de Limeira, ele tinha transformado, praticamente, num ateliê*



ele mesmo preparava, como um bom *gourmet* que sempre foi. Obviamente eram jantares de comida italiana. Compareciam artistas e intelectuais de suas relações, como De Fiori, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e esposa, Arnaldo Barbosa, Gobbis, Volpi, Zanini, Rebolo, Pennacchi, Clóvis Graciano, Bonadei, Paulo Magalhães, Rino Levi e esposa, Carlos Scliar, Hilde Weber, Gerda Brentani, Nydia Lícia, dentre os mais assíduos. Pode-se dizer que foi um aglutinador de relações e teve, então, um vasto círculo de amizades que oportunizaram sua atuação como idealizador cultural.

Na década de 20, chegou a freqüentar os encontros promovidos nas casas de Tarsila do Amaral<sup>31</sup>, D. Olívia Guedes Penteado<sup>32</sup>, Paulo Prado<sup>33</sup> e Paulo Duarte<sup>34</sup>. Rossi participou, portanto, das reuniões no apartamento deste último, enquanto germinava a idéia de criação do Departamento de Cultura de São Paulo, que Mário de Andrade dirigiu entre 1933 e 1938<sup>35</sup>.

*parisiense. E, além disso ele era casado com uma mulher, profundamente apaixonada por música. Ela era cantora e pianista. Então era um ambiente artístico, era muito agradável, onde se reuniam muitas pessoas ligadas ao ambiente e convidados... Gerda Brentani em depoimento autora, em 27 de março de 1990, assim descreveu: o ateliê de Rossi era no teto de um prédio, parecia coisa de Paris: um enorme terraço com plantas, flores e tudo baixinho, com móveis antigos, muito simpático. O ateliê era clássico. Hilde Weber em depoimento autora, em 03 de abril de 1990 disse: era um apartamento antigo, no alto, muito confortável, com terraço, cheio de plantas, um lugar agradável para receber. Ele gostava muito de receber os amigos naquele terraço...*

<sup>31</sup> Como dissemos no capítulo desta pesquisa, “Relação com os modernistas”, Rossi começou freqüentar a casa de Tarsila levado por Oswald de Andrade.

<sup>32</sup> Não podemos precisar se antes da SPAM Rossi freqüentava a casa de D. Olívia Guedes Penteado. No entanto, como ele tinha muitos amigos que lá costumavam ir, supomos que também a freqüentasse.

<sup>33</sup> A amizade de Rossi com a família Prado remonta aos tempos em que seu pai, Cláudio Rossi, atuava no Brasil como cenógrafo e empresário teatral, conforme mencionamos no primeiro capítulo do presente trabalho. Costumavam comparecer s reuniões de domingo na casa de Paulo Prado, dentre outros, o próprio Rossi, Sérgio Milliet, René Thiollier, Leopoldo de Freitas, Yan de Almeida Prado, VillaLobos, Brecheret, Graça Aranha e Martin Francisco. Eram reuniões heterogêneas como informa MILLIET, Sérgio. *De Ontem De Hoje De Sempre*. São Paulo, Martins Fontes, v. I, p. 186.

<sup>34</sup> Conforme conta Paulo Duarte, compareciam s reuniões em seu apartamento da Av. São João, até 1930, os *pioneiros das tertúlias*: o próprio Rossi, Sérgio Milliet, Vittorio Gobbis, Nino Gallo, Wash Rodrigues, Henrique da Rocha Lima (diretor do Instituto Biológico). Participavam também: A. Alcântara Machado, Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Yan de Almeida Prado, Rubens Borba de Moraes, Couto de Barros, Paulo Magalhães, Randolpho Homem de Melo, José Mariano de Camargo Aranha, Elsie Huston e Benjamin Péret, André Dreyfus, Eugène Wessinger, o Barão de Krusenstiern e Clément de Bojano - DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Huitec, 1985, pp. 2 e 49.

<sup>35</sup> DUARTE, Paulo op. cit. pp. 49 e 50: *foi nessa sala - referindo-se ao apartamento - em torno da fria mesa de granito, que um de nós - quem poderá saber qual de nós? - falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros.(...)*



Nos anos 30 e 40, também aconteciam reuniões de arte em casa de Lasar Segall, Mina e Gregori Warchavchick<sup>36</sup>, Rino Levi<sup>37</sup> e Paulo Ribeiro de Magalhães. As suas relações com o arquiteto Rino Levi iam além desses encontros nas festas, conforme informa sua esposa Yvonne:

*O Rino e o Rossi discutiam muito sobre pintura e história da arte. Eles saíam de automóvel e iam para o campo pintar. Levavam material e pintavam no próprio local. O Rino gostava de ir pintar paisagens com ele, no Morumbi, na Freguesia do Ó... porque Rossi lhe dava orientações sobre pintura. Isto eles faziam aos domingos, porque meu marido era pintor de domingo. A época que saíam para pintar era mais ou menos na década de 50, mas eu o conheci através do meu marido, aproximadamente na década de 40<sup>38</sup>.*

Ambos tinham em comum a passagem pela Academia de Brera, a formação em arquitetura e a vivência européia. Rossi também trabalhou para o projeto arquitetônico de Rino Levi, o edifício de apartamentos Prudência, na Avenida Higienópolis, em São Paulo, através da Osirarte, e cujos desenhos dos azulejos são de Burle Marx, conforme veremos em outro capítulo.

---

<sup>36</sup> Convém lembrar que Rossi, nos primeiros anos da década de 20, quando esteve em São Paulo, e Warchavchick, recém-chegado de Roma, em 1923, hospedaram-se na mesma pensão, a de Lia Nicol, na Praça da República. Ver capítulo “Relação com os modernistas”. Portanto, nesses tempos devem ter se conhecido. Rossi costumava freqüentar as reuniões que ocorriam na casa do arquiteto. A primeira que participou e que conseguimos datar foi nos tempos da SPAM; Conrado Sorgenicht Filho, em depoimento autora datado de 03 julho 1990, disse que se lembrava da presença de Rossi Osir nas recepções que Warchavchick realizava em sua casa, durante a Segunda Guerra. Na sua opinião, *lá era o centro das reuniões ....ele conseguiu reunir todo aquele pessoal em boas noitadas. As festas eram muito interessantes, porque era uma grande chácara e se formavam grupos de artistas para conversar. Na década de 40, eles ainda se reuniam, depois veio a Bienal e acabou com tudo. Warchavchick era um arquiteto avançadíssimo: chamavam s suas casas de caixões, porque eliminaram toda a decoração.*

<sup>37</sup> Segundo Yvonne T. Arié Levi, esposa de Rino Levi, Rossi costumava freqüentar a sua casa nas reuniões que fazia e lá encontrava muitas pessoas. Diz ela: *era muita gente - cerca de cinquenta a cento e cinquenta pessoas. Por isso, não dá para lembrar detalhes, mas a discussão girava em torno de assuntos de arte, história da arte, pintura... cada um defendia o seu pensamento sobre o que pensava de uma pintura, sobre Estética, contava-se anedotas, bebia-se. Muitos artistas pararam em minha casa: Calder, Leipchitz, Henry Moore, muitos arquitetos também, era gente do mundo inteiro* (depoimento autora em 15 de fevereiro de 1990). Dos paulistas visitavam, além de Rossi, Ernesto De Fiori, Segall, Bonadei, Rebolo, Bernard Rudofsky, o bibliófilo José Mindlin, o professor Eduardo D'Oliveira França, o bibliotecário Rubens Borba de Moraes e Burle Marx - conforme nota 22 do capítulo “Órgãos associativos e manifestações artísticas”, p. 37, ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 30-40 - O Grupo Santa Helena*, São Paulo, Nobel/EDUSP, 1991.

<sup>38</sup> Depoimento autora, em 3 de julho de 1990.



Com alguns colegas conviveu mais de perto, seja por razões de afinidades estéticas, por ter projeto em comum, por sentir que podia colaborar trocando idéias ou, simplesmente, transmitindo o seu conhecimento plástico. Seria difícil reconstruir todas as suas relações de amizade, porque se ligou a muitas pessoas. Abordaremos, aqui, as mais próximas, obviamente não tendo intenções de exclusão. Através de depoimentos, podemos verificar a imagem que deixou para os colegas de sua geração, bem como a influência do pintor junto a artistas e críticos. Sérgio Milliet e Portinari talvez tenham sido os que conviveram mais intimamente com o pintor. Com Milliet, Gobbi, Adami e De Fiori, Segall todos com formação e vivência europeia, Rossi podia discutir sobre as mais variadas manifestações artísticas, resultantes do conhecimento adquirido em museus e galerias europeias. Poucos eram os artistas cultos em São Paulo dos anos 30 e 40. Com Paulo Mendes de Almeida também teve larga convivência. Anita Malfatti nos anos 30 na SPAM, na FAP, nos Salões do Sindicato e por estar esteticamente entrosada nos valores do *metiê*, também esteve próxima a Rossi. Tinha amizade com Tarsila, Regina Graz Gomide, Antônio Gomide, Jhon Graz, como vimos em capítulo referente a sua relação com os modernistas, com Flávio de Carvalho que, como se sabe, tinha concepções pictóricas muito diferentes de Rossi - Maria Apareciada Mendes de Almeida recorda-se de ter visto Rossi nos almoços que Flávio de Carvalho promovia na sua Fazenda de Valinhos.

Trataremos, então, da amizade com aqueles que conviveu mais intensamente.

### **Rossi - Sérgio Milliet**

Sérgio Milliet que o conhecia desde a década de 20, foi um dos melhores e mais próximos amigos de Rossi. A imagem da personalidade cultural que foi o artista, é descrita pelo próprio crítico:

*Muito culto, apreciando e comentando com sutileza Proust, Gide, Valery e, entre os clássicos, Montaigne ou Rabelais, apaixonado por Stendhal, até as últimas vinte e quatro horas de vida, foi um leitor incansável. Curioso de tudo... queria ir sempre a fundo nos assuntos, encará-los*



*dentro de todas as perspectivas.(...) Foi um homem do Mediterrâneo, embora nascido em São Paulo, gostava das idéias claras, da boa lógica, da medida. Nada o exasperava mais que o exagero...*<sup>39</sup>.

*Rossi sabia de cor trechos de Shakespeare, conhecia Proust a fundo, citava Dante, como citava Gide e Petrarca como Verlaine. Só não entendia de política, nem das coisas do cotidiano*<sup>40</sup>.

Ora a literatura, ora a música, outras vezes as artes plásticas eram os assuntos mais discutidos entre o artista e o crítico. Esse foi um dos poucos com os quais o pintor podia tratar determinados assuntos. Milliet descreve alguns momentos passados em companhia do artista: *No apartamento da Alameda Barão de Limeira o pintor Paulo Rossi falava do último livro de Simone de Beauvoir, enquanto pelo rádio ouvíamos D. Giovanni. De vez em quando a conversa parava, porque uma ária mais pura e límpida nos incitava ao silêncio. (...) ... ouvindo D. Giovanni e comentando os inteligentes, talvez demais - devaneios de Alain, uma sombra gostosa e triste envolve a sala - os anjos saúdam a chegada de Mozar, como diria Manuel Bandeira*<sup>41</sup>. Além da literatura, a música era a arte preferida de Rossi. Mozart, que conhecia profundamente, e os primitivos italianos eram temas constantes nas conversas com Sérgio Milliet. A concepção da arte como universal, parece ter sido outro elemento comum para ambos. Rossi não via a arte pelo viés nacionalista. Sérgio Milliet parecia compartilhar dessa postura, pois não estava ligado a brasileirismos, a existência ou não de uma arte de caráter nacional no Brasil. Esta é uma das razões pelas quais Rossi esteve mais próximo daquele, do que de Mário de Andrade. O simples fato de ambos terem a vivência cultural européia já era motivo suficiente para muitas horas de discussões intelectuais<sup>42</sup>. No tocante s Artes Plásticas, o testemunho de Paulo Mendes de Almeida nos faz inferir que Rossi

<sup>39</sup> MILLIET, Sérgio. "Paulo Rossi Osir". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1960.

<sup>40</sup> MILLIET, Sérgio. "Primeiro Aniversário". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez., 1960.

<sup>41</sup> MILLIET, Sérgio. *De Ontem De Hoje De Sempre*, São Paulo, Martins Fontes, V. II, pp. 7, 9 e 10.

<sup>42</sup> Sérgio Milliet inicia, em 1912, o Curso de Ciências Econômicas e Sociais na Escola de Comércio de Genebra, completando-o, mais tarde, na Seção de Ciências Econômicas e Sociais da Universidade de Berna, viajando constantemente a Paris. Em 1923, já no Brasil, participa da Semana de 22 e, em 1923, retorna Europa, onde fica até voltar definitivamente para São Paulo, em 1925. Para maiores informações sobre os períodos europeus do crítico, consultar GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.



contribuía para que o crítico despertasse para o senso plástico: *Sérgio Milliet... chegadíssimo, principalmente, de Paulo Rossi, em cujo convívio e em cuja conversa, como certa vez me confidenciou, sentira abrir-se a flor da sua paixão pelas coisas da paleta e do pincel - o que o levaria a converter-se em razoável pintor...*<sup>43</sup>

As afinidades intelectuais os aproximavam, mas nem por isso sempre concordavam um com o outro. Maria Wochnick contou-nos que testemunhou as *brigas intelectuais*, nas quais eles podiam *se dizer as piores coisas*. Mas depois, com umas *palmadinhas* nas costas um do outro, *um bom vinho e um bom jantar* continuavam amigos. Rossi muitas vezes não concordava com algumas idéias do crítico. Este, por sua vez, também fazia críticas ao amigo:

*Sua humanidade, seu amor vida o terão levado talvez a desconfiar da imaginação e a confiná-lo num realismo apaixonado que não estava mais em voga, sua vontade de perfeição o terá conduzido a um acabamento algo laborioso e, por isso mesmo, duro, seco, austero. Contudo no tédio e na doença, mais de uma vez se distraiu, com composições abstratas, que considerava decorativas, e que muito crítico sagaz admirou sem conhecer o autor. Inimigo por convicção de certo tachismo acasista, nunca se enganou porém no julgamento dos verdadeiros valores revolucionários. Era capaz de analisar com aguda penetração uma pesquisa concretista e por ela chegar a entusiasmar-se, como podia gostar particularmente de um desenho filigramático de Arnaldo Pedroso Horta*<sup>44</sup>.

Mas a amizade comportava as diferenças que certamente existiram, mas que não afastaram a convivência iniciada na década de 20 e mantida em reuniões em casa de particulares, em associações artísticas, nos cafés, nas exposições, bem como nos jantares em casa do próprio Rossi. Em alguns fins-de-semana, iam a Campos do Jordão - onde esse aproveitava para pintar. Rossi também freqüentava a casa de Sérgio Milliet, na Praia Grande, onde tinha um cômodo reservado para ele.

<sup>43</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. op. cit., 135.

<sup>44</sup> MILLIET, Sérgio. "Primeiro Aniversário". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez., 1960.



Milliet conservou a amizade até os últimos dias de vida do pintor. Mesmo doente, Rossi manteve o interesse em acompanhar os acontecimentos do meio artístico. E era o crítico, quem lhe contava as novidades:

*Durante os cento e cinquenta dias que passou deitado , com balão de oxigênio dia e noite, visitei-o regularmente três vezes por semana. Não falava muito porque se cansava, mas alegrava-se em ouvir, saber das novidades literárias e artísticas, participar intensamente da vida intelectual. (...) Paulo Rossi não ignorava seu estado de saúde. Dois dias antes de morrer<sup>45</sup> , disse-me que desejava o fim, mas que ia lutar para que só ocorresse depois das festas - faleceu em 29 de dezembro - pois “não desejava aborrecer os amigos”. Tinha por estes, o maior carinho. Eram, afirmava, seu único tesouro. E acrescentava: “sou um homem feliz, um pouco de música, um bom livro, olhos para contemplar a beleza das coisas, um copo de vinho, um ‘papo’ de vez em quando, e morrer de repente, é tudo o que peço ao destino”. Teve tudo, menos o fim que foi lento, doloroso e que suportou estoicamente<sup>46</sup> .*

Um ano após a sua morte, em 1960, Milliet publicou vários artigos sobre o amigo, no intuito de resgatar as suas contribuições culturais. E, é possível que tenha sido um dos que mais sentiram a ausência do *velho Rossi*, como o chamava. Referindo-se festa do final do ano que passara, disse: *nesse ano o meu reveillon foi silencioso, uma cadeira desocupada mesa lembrava o amigo e na taça a sua frente pus uma gota de champanhe*. E faria o mesmo na passagem para 1961: *bom velho Rossi, este ano, no “reveillon”, terás como sempre tua gota de champanha em teu lugar desocupado mesa*.

Ao falar do “Primeiro Aniversário” (*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 1960) de sua morte, a imagem que o crítico guardara do amigo era essa: *se jamais alguém reuniu em si as qualidades mais essenciais ao título de homem, foi o*

---

<sup>45</sup> Rossi morreu em sua casa, de Insuficiência Cardíaca Respiratória, Bronquite Crônica, conforme atestado do Dr. Antônio Moura Albuquerque, e foi sepultado no dia 30 de dezembro de 1959, no terreno vinte e três da rua dezenove do Cemitério da Consolação, em São Paulo. Conforme registro no Livro de Sepultamento do Cemitério da Consolação.

<sup>46</sup> MILLIET, Sérgio. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan., 1960.



*velho Rossi. Foi leal, honesto, sincero, intransigentemente fiel a sua verdade. Um homem de bem em toda a extensão da palavra e que a tudo isso juntava uma inteligência sutil e uma sensibilidade requintada.*

### **Rossi - Portinari**

Não podemos precisar em que momento Rossi e Portinari se conheceram. A primeira oportunidade, para tal, pode ter sido durante a *XXXV Exposição Geral de Belas Artes* do Rio de Janeiro, na qual ambos foram premiados. Porém, é preciso considerar a possibilidade de que tenha sido antes de 1928, porque ambos conheciam o escultor Modestino Kanto (15/09/1889-21/10/1966)<sup>47</sup> que expôs naquele salão. Nesta exposição de 1928, Portinari expôs um retrato que fez de Modestino Kanto - obra n. 53, do catálogo. Rossi, em 1928, foi visto por Quirino da Silva no ateliê daquele escultor, no Rio de Janeiro<sup>48</sup>.

Por ocasião do Salão Revolucionário de 31, Rossi já estreitara relações de amizade com aquele artista, amizade essa que perdurou até a morte de Rossi. Essa relação se consolidaria e sustentaria através das várias correspondências trocadas<sup>49</sup> - a primeira que temos notícia é enviada por Rossi e data de 16 set. 1931 - e da convivência nos ateliês e residências de ambos pintores. A ligação com Portinari, gerou desdobramentos na vida artística de nosso pintor, como por exemplo, a Osirarte, conforme veremos em outro capítulo. Para melhor acompanhar a relação

---

<sup>47</sup> Modestino Kanto era natural de Campos, Estado do Rio. Foi discípulo de R. Bernardelli e Corrêa Lima. Recebe menção honrosa de segundo grau, em 1914 e de primeiro grau em 1915; medalha de prata em 1917 e Prêmio de Viagem em 1918. Era membro do Conselho Superior de Belas Artes. Dados constantes no catálogo da *XXXV Exposição Geral de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1928, p. 85.

<sup>48</sup> Conta Quirino da Silva: *Rossi depois de sua exposição no Museu Nacional de Belas Artes, por várias razões - entre elas um projeto de "Monumento Bandeira" que apresentara Prefeitura do Distrito Federal, feito de parceria com o professor Modestino Kanto - permaneceu alguns meses no Rio. Nesse mesmo ano e na mesma ocasião em que em que Rossi lá se encontrava, Hugo Adami fez uma exposição de seus trabalhos no Museu Nacional de Belas Artes. Foi no ateliê de Modestino que Quirino o conheceu. Conforme SILVA, Quirino da. "Paulo Claudio Rossi Osir". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 18 set., 1960.*

<sup>49</sup> As cartas trocadas entre Rossi e Portinari encontram-se na Fundação Portinari, no Rio de Janeiro. Grande parte dessas correspondências foram escritas por Rossi, em italiano, porque era a língua que melhor se expressava.



entre os pintores, faz-se necessário analisar o conteúdo das cartas enviadas por ambos.

É possível que dentre todos os seus amigos, Portinari e Sérgio Milliet tenham sido os mais próximos. Maria Portinari, em depoimento autora - 20 abr. 1990 - assim descreveu a amizade com Portinari:

*Parece que eu o conhecia de toda uma vida. As pinturas deles eram diferentes, mas trocavam idéias sobre a maneira como Portinari pintava e se davam bem como pessoas. Portinari era um obcecado. O Rossi também, mas este tinha outras distrações, pois gostava de ter conversa com outros artistas. O Portinari gostava, mas desde que isso não o atrapalhasse de pintar. Rossi dava muitos conselhos a Portinari. Quando ele foi professor da Escola de Brasília, deixou de pintar para se dedicar escola e o Rossi disse que ele não podia deixar de pintar. Insistiu muito nisso. Entre eles existia uma grande amizade. Era como um irmão mais velho de Portinari.*

*Era muito amigo de Segall e de Guignard<sup>50</sup>. Ele era uma pessoa muito ativa no campo da arte. Fundou associações e acompanhou o Santa Helena. Foi ele quem levou o poeta italiano chamado Ungaretti lá em casa para conhecer a obra de Portinari. Ele teve um papel muito importante nas artes.*

Através do depoimento da viúva de Portinari, podemos constatar que Rossi foi a pessoa com a qual aquele trocava idéias e foi também seu intermediário no meio artístico paulistano.

As descobertas que Portinari fez durante a sua viagem de estudos no final dos anos 20, na Europa, foi o estudo dos pintores renascentistas - Giotto, Piero della Francesca e Fra Angélico - e dos pintores da Escola de Paris, sobretudo - Picasso e

---

<sup>50</sup> Sabemos que Rossi chegou a trocar correspondência com Guignard, conforme carta a Portinari, datada de 10 de Junho de 1935. Porém, não temos notícia se estas cartas ainda existem e, existindo, onde se encontram. Numa outra carta a Portinari, ele diz que precisa escrever a Guignard e que escreverá ainda naquele dia, pois Guignard ...é um caro colega a quem quero bem como a ti. (17 de maio de 1935).



Modigliani. A formação, voltada aos valores da tradição figurativa de Portinari, além da origem italiana, com certeza serviram de elementos de aproximação com Rossi.

Através das correspondências trocadas, podemos verificar quais eram os assuntos que discutiam e o significado de um para o outro. O diálogo entre os dois ocorreu, naturalmente, pelos interesses estéticos que tinham em comum. Sendo Rossi um entendido em pintura figurativa, Portinari, que prezando a crítica do amigo, fez-lhe um convite:

*Se você vier vamos fazer juntos algumas paisagens, pois eu acho que preciso estudar um pouco esse gênero do natural, pois eu faço muito de fantasia e isso pode prejudicar - a gente sem querer se repete. Tenho desenhado muito com modelo, estou me abastecendo de estudos do natural. Por isso, gostaria de ir com você pintar paisagens - com a experiência e o senso crítico que você tem, me ajudará bastante<sup>51</sup>.*

Nessa mesma carta, o pintor de Brodóski também opina sobre um quadro de Rossi: *vi a pequena paisagem da casinha verde...Gosto muito dela, só o céu é que parece um pouco empastado, mas isso não traz perdas.*

A questão da técnica percorre as discussões entre os dois. Da parte de Rossi, este diz interessar-se muito com relação aos novos processos da têmpera a ovo que Portinari lhe dissera estar empregando em seus trabalhos (10 jun. 1935). Em 24 de setembro do mesmo ano, avisa que está indo ao Rio em novembro próximo e quer do amigo uma *boa injeção de coragem* e uma *boa dose de conselhos técnicos* e completa: *ainda não preparamos junto as telas.*

Em diversas cartas podemos localizar os conselhos que Rossi dava a Portinari: este lhe dissera que inutilizara o quadro *Futebol*, por achar que não estava bem e que estava pintando outro com a *visão mais fresca de Brodóski* (16 mar., 1935), ao que Osir respondeu: *sou da opinião que convém respeitar sempre os quadros que mesmo tendo defeitos para nossa nova visão, representam uma época. Quando se é impelido a refazer uma dada obra, é melhor pegar uma tela nova e respeitar a já feita* (17 mai., 1935); numa outra correspondência, Rossi diz estar *satisfeitíssimo* em saber que ele continuou a *série ouro das pequenas composições*

---

<sup>51</sup> Cândido Portinari, em carta dirigida a Rossi Osir, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1936.



que vira no Rio. E continua - *aquela me parece caminho aberto para o desenvolvimento da tua arte, pois cada telinha tem em partes iguais pintura e poesia, matéria e espírito* (29 set., 1939). Ao ver um quadro de Portinari na casa do irmão deste, ele escreve para o amigo observando *a liberdade, a segurança com que jogara com a massa comparado-o a Goya, não pela influência, mas porque jogara com segurança o claro-escuro* e elogia também o colorido (7 ago., 1936). Era comum Rossi fazer análises de questões plásticas na obra do pintor de Brodóski e embora não possamos identificar a qual obra se referia, vemos que ele acompanhava os processos de trabalho daquele, pois conhecia muito bem a sua produção. O caráter clássico-moderno da obra de Portinari despertava a admiração de Rossi. O interesse pela obra de Portinari vem antes mesmo dele alcançar projeção com a obra *Café*, em 1935, em Pittsburg. Isto já pode ser visto em correspondência datada de 1931, ou mesmo nos artigos publicados no *Fanfulla*, em 1934.

Ao chamar Portinari de *o novo Rivera do Brasil* (29 jun., 1936), ele demonstra a importância que dava a obra do amigo. Talvez Portinari significasse uma projeção dos alcances de sucesso que gostaria de ter tido como artista. Apesar disso, nunca pautou sua relação com o pintor de Brodóski pela competição. Prova disso, é que não somente divulgava a produção daquele no seu círculo de amigos, como também foi envolvido em polêmicas em torno de Portinari no conhecido atrito com Luís Martins, que Paulo Mendes de Almeida denominou de *Portinarismo*<sup>52</sup>. Em

---

<sup>52</sup> Ver sobre o assunto ALMEIDA, Paulo Mendes de. "Portinarismo". O Estado de S. Paulo, 10 nov., 1962, Suplemento Literário (304):6; MARTINS, Luís. "Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o Touro Ferdinando". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, (115):7, 26 ago., 1939; "Conversa com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luís Martins-Portinari". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, (116):5, 2 set., 1939. O caso também é tratado por Annateresa Fabris em "O Problema Portinari" in *Portinari, Pintor Social*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990, pp. 25-27.

Em linhas gerais, criou-se a polêmica quando Robert S. Smith Jr., do Departamento de Arte da Universidade de Illinois, solicitou ao Ministério da Educação material sobre Portinari e Oswaldo Teixeira. Luís Martins reclamava que Portinari teria escrito a Rossi indicando nomes e, por isso, Tarsila, Flávio, Gomide, Segall, Di Cavalcanti e Carlos Prado não foram incluídos na lista. Segall desmentiu o fato, em carta publicada em "O Caso Luís Martins". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, (119):7, 23 set., 1939. Ao que Luís Martins e Carminha Almeida contrapuseram em "O Caso Luís Martins". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, (120):7, 30 set., 1939. Rossi disse que iria *responder do modo humorístico*, mas aconselhado por Paulo Mendes de Almeida, não o fez, para *não dar isca ao fogo*. Realmente Portinari enviou uma carta a Rossi comentando o assunto (junho 1939) e, embora se referisse a alguns nomes, não limita a participação de outros, tanto que manda o endereço para quem quiser enviar. Este é o conteúdo da correspondência - após transcrever a solicitação do americano, diz: *o Drummond me pediu endereço dos pintores daí (sem distinção). Esse pedido foi pelo telefone e ali mesmo. Abri meu livrinho de endereços e dei os que tinha. Entre eles figuram você e o Nelson Nóbrega e os que receberam convite aí em São Paulo, mas como eu só tinha poucos endereços escrevi ao Waldemar pedindo que mandasse fotografias dos pintores interessantes daí. Quem não recebeu o convite e desejar mandar fotografias ao Carlos Drummond, Edifício Rex,*



1935, conta-lhe como refletiu em São Paulo, a sua premiação: *naturalmente com todos falo de ti. Aqui também o teu prêmio no Carnegie teve muita repercussão. Alguns senhores como A. Silva e E. Siciliano, se aqui tivessem obras suas, estariam dispostos a comprar. Mostro a todos a fotografia do teu quadro e faço comentários. Diz também que muitos amigos estão interessadíssimos em ver os retratos dele, que Portinari estava fazendo em 1937, por ocasião da Exposição Individual que fez em Porto Alegre. Perguntado pelo entrevistador sobre a pintura brasileira, Rossi assim se referiu a Portinari:*

*Há artistas que trabalham e estudam seriamente. Um deles é Cândido Portinari, que tanta honra nos fez no grande Salão Internacional de Carnegie em Pittsburg, EUA, de 1935, levantando o quinto prêmio com o seu quadro "Café". O fato talvez não tenha sido devidamente apreciado entre nós, onde os acontecimentos artísticos têm muito, mas muito menos importância que suporíamos, numa grande "match" de futebol. Mas para o mundo da arte ele é importantíssimo - todos os grandes jornais dos EUA e das capitais européias têm falado da importância. Eu, como artista brasileiro, só posso me orgulhar por um de nós ter conseguido brilhar e fazer lembrar ao mundo, que também no Brasil se faz arte<sup>53</sup>.*

Tal depoimento demonstra que considerava aquele o maior artista brasileiro. Em carta datada de 30 out., 1936, assinala: *estou curioso para ver a tua produção... e tudo aquilo que a ti toca me interessa. O fenômeno Portinari é o fenômeno mais importante para mim de toda a lista brasileira. Getúlio Vargas, Armando, etc. todas essas pessoas, para mim, não têm importância. Em muitas correspondências ele menciona que gosta de acompanhar a evolução da obra: Candinho estou curiosíssimo e com inveja do amigo Melciades - refere-se a quem está apresentando, o Sr. Melciades Pereira da Silva, seu amigo e um dos diretores da*

---

*Ministério da Educação e Saúde. Nem eu nem o Ministério deixarão de enviar para o americano as fotografias. Não haverá júri.*

<sup>53</sup> ROSSI OSIR, Paulo in "Paulo Rossi Osir e a Pintura Moderna". *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 16 abr., 1937.



Secretaria da Viação - *que indo aí te procurar, pode ver o progresso da tua obra monumental. Estou sempre curiosíssimo de tudo o que fazes* (5 abr., 1938).

Rossi organiza em 14 de abril de 1939, na *Rotisserie Ferraris*, um jantar em homenagem a Portinari, oferecido *pelos colegas e admiradores paulistas*. Comparecem: além de Rossi Osir e sua esposa Alice, Portinari, Helena Rudge, Sílvia Autuori, Tarsila, Paulo Mendes de Almeida e sua esposa Aparecida, Vera Vicente de Azevedo, Mário Autuori, Zacarias Autuori, Luís Martins, Galembeck, Volpi, José Auto, Clóvis Graciano, Rebollo, Amador Florence, Pennacchi, José Cucé, Figueira, Arnaldo Barbosa, Gervásio Furrest Muñoz e Vittório Gobbis. Sendo uma pessoa com um grande círculo de amizade, empenhou-se também na subscrição de um álbum de Portinari. As pessoas que assinaram são de suas relações: Gobbis, Warchavchick, Procópio Ferreira, Fulvio Pennacchi, Paulo Magalhães, Paulo Mendes de Almeida, Arnaldo Barbosa, Sérgio Milliet, Giuseppe Ungaretti, Clóvis Graciano, Roque de Mingo, Carlos Pinto Alves, Brechetet, Rubens Borba de Moraes, Oneida Alvarenga, Quirino da Silva, Alfredo Mesquita, Antônio Couto de Barros, Guilherme de Almeida, José Rossetti, dentre outros. Em carta a Rossi, Portinari manda *abraços aos nossos amigos pintores daí*; em outra diz: *Você estando com o Paulo Prado dá lembranças* (26 jan. 1936). Como vimos anteriormente, Portinari solicitava que ele intercedesse junto SPAM para resolver uma questão de datas sobre uma exposição. Rossi foi uma espécie de intermediário de Portinari no meio artístico paulista, conforme comprova Maria Portinari:

*Rossi e Mário de Andrade eram os contatos de Portinari com o movimento artístico de São Paulo. Havia muitos pintores que aos poucos foram sumindo do noticiário das artes plásticas e que eram amigos do Rossi. Era uma turma grande de amigos do Rossi com o quem ele se dava muito bem. (...) Rossi agitava muito em São Paulo*<sup>54</sup>.

Nas cartas que escrevia a Portinari, destacando-se as dos anos 30, falava sobre os acontecimentos artísticos realizados em São Paulo, os livros lançados, os estrangeiros que passariam pelo Rio de Janeiro e também lhe apresentava muitas

---

<sup>54</sup> Maria Portinari in *Entrevista à Fundação Portinari*, de 19 nov. a 1982 e 11 fev. 1983, Rio de Janeiro.



peessoas. Diz ele: *deve passar pelo Rio uma patricia italiana muito conhecida Cecchi Pieraccini - aluna de Fattori e esposa do grande literato e crítico Cecchi que fez a grande monografia de Spadini. Informa-te com a embaixatriz. Se puderes homenageá-la em nome dos artistas Italo-Brasileiros fará uma obra política para o teu futuro.* Ao mencionar a pintora, comenta que está saindo uma bela publicação sobre pintura italiana moderna (25 jul., 1936). Através de um bilhete, Rossi apresenta a colega *Leonetta Cecchi Pieraccini...* - dizendo que - *antes de embarcar para a Itália irá conhecer o encantável Rio e a tua arte que lhe deixará boas recordações disto que melhor se faz entre nós* (30 out. 1936).

Em outra carta (28 set., 1936), noticia: *segue hoje para o Rio de Janeiro o pintor japonês Thouma Arishima membro da Academia Imperial de Belas Artes do Japão e vice-presidente da Nipon PEN. Este homem excessivamente culto e simples, escreveu três obras sobre Cézanne e vem de Buenos Aires onde junto com Tósou Shimazaki foi representar o Japão no Congresso da PEN. Esteve ontem em minha casa e muito tenho lhe falado de você. Dei-lhe o teu endereço e conto que ele irá te procurar.* Diz ainda que conheceu Foujita, mas não sabe como pinta, mas que fala bem italiano e francês por ter estado dois anos e meio em Roma. Com estes dois comentários, podemos perceber que Rossi não somente apreciava as pessoas cultas, como também sentia responsabilidade ao informar sobre a competência de quem mencionava, ao menos é o que se pode depreender da sua ressalva: *não sei como pinta.*

Rossi Osir demonstra estar sempre informado sobre as pessoas que passam por sua cidade, mesmo que, a princípio, não prive de intimidade: *está em São Paulo um tal de Sr. Kurt Schendel, correspondente da revista e jornais americanos e franceses "Life", "Mutch", etc. Mário de Andrade já o conhece. Fez com alguns de nós demoradas entrevistas, acompanhadas de muitas fotografias para as revistas. Ele irá te procurar no Rio com uma carta minha de apresentação* (18 jul., 1939).

Sobre o meio artístico, diz que em reunião na casa de Madame Roberto Simonsen, De Fiori fez, em francês, uma conferência demonstrativa de como se faz um busto e que *naturalmente colocou a mão na massa*; o público, segundo ele, acompanhou em *religioso silêncio* (15 mar., 1937). Por ocasião da segunda Exposição da Família Artística Paulista de 1939, faz comentários que abordaremos



em capítulo apropriado. Em 12 ago., 1939, fala das conferências do Salão de Maio e cita a da Tarsila que foi sobre “Crítica da Crítica”.

O pintor premiado em Pittsburg criou oportunidades e abriu caminho para o seu amigo. Um exemplo disso, foi a indicação do nome de Rossi ao Ministério da Educação do Rio de Janeiro, para realizar os trabalhos em azulejos que desenhara para aquele prédio e que foram executados nos anos 40. Porém, disto e das referências que faz sobre o assunto, trataremos em capítulo posterior.

Portinari, sendo um artista de grande peso a partir da segunda metade da década de 30, por diversas vezes foi requisitado para comissões que deviam escolher os artistas que participariam de mostras no exterior, como a que selecionou os pintores que integrariam a mostra de Pittsburg, em 1935. Numa carta, Rossi quer saber de Portinari se essa exposição era uma da qual Segall lhe falara e que o próprio Portinari deveria organizar um grupo moderno composto deles dois, Segall e Guignard. Nas indicações para esses eventos, vemos que o nome de Segall é muitas vezes citado, o que nos faz inferir que entre eles existia uma rede de informações. Em relação à Exposição de Paris, em 1937, Portinari escrevera a Rossi, dizendo que este, Gobbis e Segall estavam na lista, e indicara Pennacchi - o nome deste lhe era familiar, porque um ano antes Rossi lhe contara que o havia descoberto. Em 13 abr., 1937 estando em Porto Alegre, Portinari escreve-lhe dizendo: *vamos mandar a tua mulata, a que está na casa do Leão para Paris. Você não pode ficar de fora.* Existia entre eles uma cumplicidade artística.

Sendo Rossi um articulador de relações e espaços artísticos, a amizade com Portinari possibilitou que artistas e críticos paulistas passassem a ter relações com este através de Rossi Osir, como veremos no decorrer deste trabalho.

Por último, cabe lembrar que Portinari fez dois retratos de Rossi Osir. Um deles pertence ao Acervo do MAC/USP: *Retrato de Paulo Rossi Osir*, 1935, óleo s/tela 55x46. Não temos conhecimento de que Rossi tenha pintado algum retrato do pintor de Brodóski.



## Rossi - Gobbis

É associado ao nome de Vittorio Gobbis que Rossi Osir se apresentou como pintor ao público paulistano, em 1927, na *Exposição Rossi-Gobbis*. Mesmo se tratando da sua individual, como foi essa mostra, ele parecia sentir necessidade da participação de colegas, tanto que fez outras exposições individuais para as quais convidou um pintor amigo. Rossi e Gobbis, provavelmente se conheciam desde o período de 20 a 23, quando Rossi veio a São Paulo, porque como dissemos, eles se hospedaram na pensão de Lia Nicol, na Praça da República.

O pintor Gobbis era italiano, nascido em Motta di Livenza, pequena região do Vêneto, nas imediações de Treviso. Estudou na Academia de Veneza e de Roma, tendo como professores Ettore Tito e Camilo Innocenti. Expôs em Milão, Veneza e Roma. Cabe lembrar, que Ettore Tito foi um dos expositores que Rossi trouxe para a Exposição de Arte Italiana, em 1920. Sabemos que chegou ao Brasil, nos anos 20. Mas é provável que Rossi o tenha conhecido ainda na Itália, pois Gobbis passou toda a sua juventude em Veneza, realizando estudos de pintura e, paralelamente, especializara-se em restauração de obras de arte dos museus e igrejas dessa cidade. Dos poucos estudos que temos sobre esse artista na historiografia brasileira, cabe ressaltar o de Paulo Mendes de Almeida, em seu livro, *De Anita ao Museu*, pp. 167-168, informando-nos que *foi através do exercício da restauração que ele chegou ao conhecimento da pintura dos grandes mestres da Escola Veneziana, debaixo para cima, da tela virgem superfície, nos mínimos detalhes, na intimidade da pincelada e da fusão inicial das cores. Foi com esta bagagem que ele se fez pintor*. A sua produção pictórica consiste em paisagens, naturezas mortas, retratos e figuras humanas. Sendo, então, um artista de sólida cultura técnica e estética, de origem italiana, e com uma produção artística voltada para os valores figurativos, preenchia os requisitos para dialogar com Rossi. Juntos influenciariam artistas, sobretudo, os membros da Família Artística Paulista, como veremos em capítulo apropriado - e críticos, como Paulo Mendes de Almeida.



## Rossi - Hugo Adami

Pouco se sabe da amizade entre Rossi e o pintor Hugo Adami, mas como já dissemos em capítulo anterior, é possível que já se conhecessem desde os anos 20. Em 1927, Adami retorna da Itália onde tivera contato com a pintura metafísica e o *Novecento Italiano*. Convivera com Carlo Carrá, Felice Carena, Giorgio De Chirico, Ottone Rosai, Giorgio Morandi, dentre outros e participara da *I Mostra do Novecento Italiano*. Rossi, que conhecia muito bem a arte dos Novecentistas, em 1928, durante a exposição de Hugo Adami na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, orientava os mais jovens que desconheciam a arte italiana dos anos 20, conforme atesta Quirino da Silva:

*Adami havia chegado da Itália onde estudara. Rossi empolgara-se com a sua obra e tornara-se seu maior divulgador. Incansável explicava aos moços a pintura de Adami. Foi nessa ocasião que tomei conhecimento da pintura moderna italiana. Carlo Carrá, Achile Funi, Virgílio Guidi, Felice Carena, Ottone Rosai, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi, Pietro Marussig, Fellipo De Pisis, Arturo Tosi. Desses pintores e outros, através da conversa de Rossi, tornei-me íntimo. Vivia com eles dia e noite. Rossi timbrava em acentuar a importância desses artistas no panorama da arte italiana. Conheci-os bem e colocava no seu verdadeiro lugar, sem diminuir-lhes o valor. Comecei, como era natural - a admirar, a respeitar a cultura e a sensibilidade artística de Paulo Rossi<sup>55</sup>.*

Esse fato é sintomático da importância que atribuía aos pintores do *Novecento Italiano* e também de ser um dos divulgadores dessa cultura figurativa,

---

<sup>55</sup> Conforme SILVA, Quirino da. “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 1960. Em 1928, no Rio de Janeiro, quando Quirino da Silva conheceu Rossi, ele já percebera que se tratava de um artista culto. Diz Quirino: *Conheci Paulo Rossi no ateliê de escultura do professor Modestino Kanto. Estava eu então terminando o meu primeiro trabalho de escultura - “Dom Quichote”. Nesse mesmo ano, que era o de 1928, o Brasil fora convidado oficialmente a participar do Salão de Artes Plásticas de Rosário de Santa Fé. O meu professor Adalberto de Matos e Paulo Rossi insistiram para que eu enviasse o “Dom quichote”. O conselho do mestre e as palavras animadoras de Paulo Rossi entusiasmaram-me. Enviei a escultura e fui muito bem recebido pela crítica Argentina. Conforme Quirino da Silva.” Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 1960.*



como também fez Hugo Adami<sup>56</sup>. Ainda, em 1928, Adami realizou duas exposições em São Paulo, uma na Casa das Arcadas e outra na Galeria Guatapará. Numa delas, Rossi adquiriu obras desse artista, demonstrando, com isso, que compartilhava dos mesmos interesses estéticos daquele. Em 1929, Adami retorna Europa e depois de 1932, quando volta para o Brasil, Rossi e Adami passariam a conviver com os demais artistas do meio na organização da SPAM.

### **Rossi Osir - De Fiori**

A outra pessoa, com a qual Rossi teve uma relação de amizade muito próxima e com quem podia discutir questões artísticas, foi o escultor e pintor Ernesto de Fiori (Roma, 1884 - São Paulo, 1945). Não sabemos em que ocasião eles se conheceram, mas como Rossi participava intensamente do meio artístico, certamente foi logo após a chegada daquele ao Brasil, em 1936.

Quando aqui chegou, aos cinquenta e dois anos de idade, De Fiori já era escultor de grande cultura artística e famoso na Europa. Filho de pai italiano e mãe austríaca, o artista já trazia na bagagem uma vasta experiência européia: começou aprendendo desenho e pintura com Otto Greiner, em Munique. Deste, não aceita o ensino acadêmico e regressa a Roma onde conhece as obras de Ferdinand Holder; segue para Londres onde permanece mais de um ano; em 1911 está em Paris, muito sensibilizado com as obras de Renoir e Cézanne; em 1914, chega a Berlim, onde se naturaliza cidadão germânico e acaba indo para o fronte na França. Tendo conseguido sair, com ajuda de amigos, vai para Zurique, na Suíça, onde produz muitas esculturas; após a I Guerra Mundial, encontra-se em Berlim e projeta-se como escultor; com Hitler no poder, decide sair da Alemanha. Como tinha parentes no Brasil, acaba vindo para o Rio de Janeiro e, depois, opta definitivamente por viver em São Paulo. Aqui se dedicou pintura que havia abandonado e escultura. Os seus assuntos plásticos são as cenas de batalhas, as regatas e a figura humana. Na pintura, destacam-se, especialmente, os quadros motivados pela sua atividade de iatista, junto a Represa de

---

<sup>56</sup> O pintor Hugo Adami, em depoimento a Lisbeth R. Gonçalves, em 30 de junho de 1976, p. 51, *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP, FAPESP, 1990 também foi um divulgador do *Novecento Italiano* no Brasil, desde que chegara da Itália, em 1927.



Santo Amaro. São quadros que apresentam um despojamento de pincelada, num gesto mais expressionista; na escultura, as figuras humanas, no dizer de Walter Zanini, são *pictóricas*, no sentido de que o bronze e as terracotas de que são feitas, nunca são polidas.

Se as obras de De Fiori apresentam um grau de liberdade distante das obras de Rossi, como foi possível essa amizade? Certamente pela cultura artística que ambos possuíam, pela experiência europeia e o interesse em discutir a arte. Gerda Brentani, que os conheceu muito bem, pois foi aluna de desenho De Fiori, durante três anos, e amiga pessoal de Rossi, tendo trabalhado na Osirarte, testemunhou essa amizade:

*O Café Vienense, na Barão de Itapetininga era o lugar predileto de Rossi e De Fiori. Os dois iam lá para discutir sobre arte.(...) Eu acho sempre interessante a relação do Ernesto De Fiori com o Rossi, porque enquanto o Rossi era ótimo artesão, o De Fiori era o artista... E os dois se entendiam maravilhosamente bem, porque os dois sabiam brigar. Eram muito amigos apesar das discussões homéricas. O Rossi dizia que era preciso ter uma técnica, conhecer a química, as cores. O outro afirmava que era preciso saber segurar o pincel. Eles se encontravam muitíssimo no centro da cidade<sup>57</sup>.*

### **Rossi - Paulo Mendes de Almeida**

Rossi Osir conviveu largamente com Paulo Mendes de Almeida, desde aproximadamente, 1928-29<sup>58</sup>. Este costumava freqüentar as reuniões na casa de Rossi e vice-versa. Junto com Gobbis, ele depuraria o espírito artístico do crítico, conforme ele mesmo confessou:

---

<sup>57</sup> Depoimentos autora, em 27 de março e 6 de julho de 1990.

<sup>58</sup> Conforme depoimento da viúva do crítico, Maria Aparecida Mendes de Almeida, autora, em 9 de julho de 1990.



*Em verdade foram ele - referindo-se a Gobbis - e Paulo Rossi... que despertaram em mim o gosto das artes figurativas. Aqueles bate-papos, cujo assunto central era, invariavelmente, a pintura, valeram para mim por um verdadeiro curso didático e, a eles devo, não um conhecimento real pelo menos uma compreensão severa que julgo ter do assunto. Aliás, o meu caso não é isolado, e algum dia a crônica dirá, com justiça, o quanto valiosa foi a contribuição, de esclarecimento e orientação, desses dois sérios artistas evolução das artes plásticas em São Paulo<sup>59</sup>.*

O conhecimento estético de Rossi é confirmado pela viúva do escritor, que também conviveu com Osir:

*Rossi tinha uma inteligência finíssima, falava sobre tudo, era preparado: o Paulo Mendes sempre dizia que o Rossi era uma das poucas pessoas que sabia a respeito de pintura, de dentro para fora, não era assim só de olhar, ele entendia de pintura, entendia de tinta, entendia de tela... Durante muito tempo ele estudou as pinturas antigas nos museus da Itália. E era muito franco, pois quando alguém pedia uma opinião sobre um trabalho, era direto. Mas também não ficava emitindo opiniões a respeito de tudo - ele não era uma pessoa desagradável, não era um homem mal educado. As discussões sobre arte que ele participava, eram informais, não tinham o ar catedrático que tem hoje<sup>60</sup>.*

Paulo Mendes de Almeida ressalta o conhecimento de literatura do pintor, uma pessoa que se destacava, perante os demais artistas da época, pela sólida cultura que possuía:

*Coisa bastante rara em nossos artistas plásticos, Paulo Rossi Osir era homem de cultura e gosto literário. Lera seis ou oito vezes a “Chartreuse*

---

<sup>59</sup> ALMEIDA Paulo Mendes de. “Gobbis” in *Catálogo da Exposição Retrospectiva Vittorio Gobbis*. MAM/São Paulo, junho, 1951.

<sup>60</sup> Depoimento de Maria Aparecida Mendes de Almeida autora, em 9 de julho de 1990.



*de Parme”, a que se referia sempre com apaixonado interesse. Outras tantas vezes devorara os numerosos volumes de “À la recherche du Temps Perdu”, de cujas personagens lograra intimidade completa. A rigor, em seus melhores dias, lera tudo, ou quase tudo que deveria ser lido. Tinha assim uma real cultura humanística, uma visão universal das coisas<sup>61</sup>.*

Além de culto, Rossi era dado a estabelecer contatos entre os colegas. Foi assim que introduziu Paulo Mendes de Almeida no seu círculo de amizades, como ele mesmo depôs: *Conheci Portinari por intermédio de Paulo Rossi Osir, de quem ele era muito amigo<sup>62</sup>*. O crítico também passou a ter contato com De Fiori, por intermédio da apresentação de Osir<sup>63</sup>.

Sobre Rossi, Paulo Mendes de Almeida ainda disse: *o que nos legou Paulo Rossi Osir foi um invejável, constante e rigoroso exemplo de seriedade artística, quer no fazer, quer no julgar. Como ele mesmo afirmava, jamais tirou um pelo de qualquer “nu”, para vender um quadro ou para agradar quem quer que fosse. Soube ser heroicamente fiel a si mesmo e a arte que abraçou<sup>64</sup>*.

Como Rossi Osir tinha um vasto círculo de amizades e estava disposto a se empenhar para a consolidação da arte dos modernos era, então, a pessoa certa para aglutinar gerações, abrir espaços para artistas junto aos críticos ou até mesmo artistas e pessoas da sociedade. Era amigo das altas rodas sociais, como por exemplo, as famílias Crespi, Sivers, Prado e Matarazzo. Em relação a esta última, Danilo Di Preti falando sobre a criação da Bienal de São Paulo, testemunha um fato: *Numa conferência que se realizava no Museu de Arte Moderna, conheci Ciccilo Matarazzo. Depois, fui a um jantar em casa dele. Em dado momento, o Rossi me aproxima de Cicillo e me faz falar sobre um projeto meu de criar uma exposição*

---

<sup>61</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de agosto de 1964.

<sup>62</sup> Paulo Mendes de Almeida *Entrevista ao Programa Depoimentos*. Rio de Janeiro, Fundação Portinari, p. 05.

<sup>63</sup> Catálogo Retrospectiva De Fiori, 1974.

<sup>64</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de agosto de 1964.



nacional “brasileira”, convidando artistas importantes estrangeiros<sup>65</sup>. As expressões *me aproxima* e *me faz falar*, demonstram que Rossi tinha maior familiaridade com os Matarazzo e abriu espaço para a intervenção daquele artista. As relações de amizade de Rossi Osir seriam fundamentais na sua iniciativa de 1937: A Família Artística Paulista.

### 6.8 - O Idealizador da FAP e o Incentivador do Santa Helena

Conhecido o perfil dos ideários teóricos-plásticos, o já comprovado instinto de participação em associações e o circuito das relações de amizade de Rossi Osir nos anos 30, torna-se viável a análise do seu papel de idealizador da Família Artística Paulista, nome indicado por Rossi, que se lembrava da Família Artística Milanesa, tendo esta realizado três mostras entre 1937 e 1940<sup>66</sup>.

Precedendo a Família Artística Paulista, em alguns meses, surge a 25 de maio de 1937 o *Salão de Maio*, no Grillroom do Esplanada Hotel, tendo realizado mais dois salões no mesmo local: o de 27 de junho de 1938 e o terceiro no segundo semestre de 1939, na Galeria Itá. Nas suas atividades, constaram também conferências. A sua organização ficou a cargo de Quirino da Silva, o idealizador, Geraldo Ferraz, Flávio de Carvalho, Paulo Mendes de Almeida e Madeleine Roux. Na primeira mostra participaram, dentre outros, artistas que integrariam a FAP, como De Fiori e Gobbi. Na segunda, além dos artistas nacionais participaram também Surrealistas e Abstracionistas Ingleses. Esses últimos, representaram novos ares aos artistas brasileiros, acostumados a uma arte esteticamente comportada<sup>67</sup>. Caracterizou-se, então, por um caráter de vanguarda. A terceira mostra foi composta de artistas nacionais e estrangeiros. Rossi somente participou do III Salão,

---

<sup>65</sup> Danilo Di Prete, em depoimento a Lisbeth R. Gonçalves, em 23 de maio de 1977. *Catálogo As Bienais e a Abstração - A Década de 50*. São Paulo, Museu Lasar Segall, abril/junho, 1978.

<sup>66</sup> *A idéia vem do Rossi, que gostava de exercer certa influência sobre os colegas, e ele então procurava se cercar de pintores, e a idéia partiu dele, o nome mesmo, Família Artística Paulista, foi ele quem inventou*. Depoimento de Arnaldo Barbosa a Antônio H. Cabral, em 7 de maio de 1976, p. 07, Museu Lasar Segall.

<sup>67</sup> Para maiores informações a respeito dos participantes e das atividades desenvolvidas no *Salão de Maio*, consultar ALMEIDA, Paulo Mendes de, op. cit., pp. 87-114.



com três obras *Flores, Natureza Morta e Natureza Morta*. Uma das naturezas mortas conseguimos identificar por estar reproduzida no catálogo e que também, é denominada como *Frutas*. As frutas estão dispostas sobre um papel, tendo como suporte uma mesa e são tratadas com referenciais estilísticos derivados do classicismo. O fato de Rossi participar somente do último é sintomático de que existiram antagonismos entre os membros desse salão e a FAP. O Salão de Maio se dizia de vanguarda e realmente o foi, mas em parte, porque puderam participar artistas que evidenciavam linguagens bastante diferenciadas dos princípios de vanguarda. Exemplo disso pode ser encontrado no óleo *Natureza Morta* de Hugo Adami e no quadro de Tarsila, *Trabalhadores*, filiado a uma expressão plástica que poderíamos chamar de clássico-moderna. Sendo assim, não houve uma precisão de critérios de admissão, tendo em vista as suas intenções. Há também o depoimento de Gobbi, no II Salão, onde admite que é preciso esquecer a Renascença, mas nem por isso descarta a necessidade de estudá-la<sup>68</sup>. Logo, o chamado Modernismo nos anos de 1930-40, não teve uma clareza de definição estética.

Com diferenças de caráter estético, de origem social de parte dos artistas e experiências profissionais também diversas do Salão de Maio, constituiu-se a Família Artística Paulista.

## Os Salões

A *Primeira Exposição do Grupo de Artistas Plásticos da Família Artística Paulista*, conforme denominação constante no catálogo, foi inaugurada no dia 10 de novembro de 1937, no Grillroom do Esplanada Hotel em São Paulo, as vésperas da implantação do Estado Novo. Participaram dezesseis artistas, totalizando sessenta e três obras entre desenhos, aquarelas, pinturas e esculturas. Além de Rossi, participaram do futuro Grupo Santa Helena: Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins e Mário Zanini. Integraram a mostra, também, Anita Malfatti, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Arthur P. Krug, Hugo Adami, Joaquim Figueira e Waldemar das Costa. O texto de apresentação no catálogo é de Paulo Mendes de Almeida.

---

<sup>68</sup> Conforme *Catálogo do II Salão de Maio*, São Paulo, 1938.



O II *Salão da Família Artística Paulista* ocorreu em maio e junho de 1939, no Salão do Automóvel Clube de São Paulo. Com vinte e um artistas expositores em desenhos, pinturas, aquarelas e esculturas, esse foi o que apresentou o maior número de obras. O grupo Santa Helena expôs novamente, com exceção de Humberto Rosa, e incluindo Alfredo Rullo Rizzotti. Permaneceram os demais artistas do salão, mas sem a presença de Hugo Adami e Armando Balloni. Juntaram-se ao II Salão elementos novos: Bernardo Rudofsky, Domingos V. de Toledo Piza, Ernesto de Fiori, Nélon Nóbrega, Nélon Barbosa, Renée Lefèvre, Villanova Artigas, e como convidado de honra, Cândido Portinari. Nenhum crítico fez a apresentação.

A última mostra foi o *III Salão da Família Artística Paulista - de São Paulo para o Rio*, como diz no catálogo, realizando-se no Rio de Janeiro, no Palace Hotel, de 20 de agosto a 5 de setembro de 1940. Essa exposição foi naquela cidade, a convite da *Associação dos Artistas Brasileiros* e sob o patrocínio da revista *Aspectos*, trazendo texto de apresentação de Sérgio Milliet. As obras apresentadas foram em número de quarenta e seis, entre pinturas e esculturas. Integraram essa mostra vinte e seis artistas, contando o Grupo Santa Helena, com o retorno de Humberto Rosa, os demais participantes do II Salão, com exceção e de Adami, Balloni, Artigas, Rudofsky e Portinari. Artistas novos compuseram o grupo expositor: Carlos Scliar, Franco Cenni, Paulo Sangiuliano, Vicente Mecozzi, Vittorio Gobbis e Bruno Giorgi.

Consultando os catálogos de tais salões, pôde-se verificar que não houve critério com relação ao número de trabalhos que cada artista expôs - varia entre um e cinco. Uma lógica maior parece ter existido no último, que a exceção de dois expositores, os demais participaram com duas obras cada um. As referências técnicas que aí constam são incompletas, pois não trazem as medidas e ano de execução das obras. Nota-se a ausência de reproduções, salvo algumas em preto e branco do terceiro salão. Contribuiu para a dificuldade de identificação das obras, os títulos generalizantes, como *Paisagem*, *Naturezas Mortas*, *Retratos*, ou então a técnica como título: *Desenho*, *Aquarela*, etc. Não houve júri, apenas uma moção, apresentada por Arnaldo Barbosa:

*Considerando a circunstância de cada proposta de novos membros para o quadro social da Família Artística Paulista suscitar discussões e divergências em torno do que sejam os princípios ou tendências da*



*Família; considerando a dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de se fixar um conceito preciso sobre as tendências de cada artista individualmente, ainda porque estas variam em função das procuras, do estudo, da curiosidade, enfim, outros fatores da evolução humana; considerando que a arte não tem fronteiras no tempo e nem no espaço, e que ela, no seu espírito eterno, transcende as fórmulas, escolas e tendências; considerando, também, que no próprio quadro da Família Artística Paulista, as mais divergentes tendências se notam, a um exame mais atento; propõe, ainda como medida de simplificação na escolha de novos membros: sejam aceitos todos aqueles que, qualquer que seja a sua forma de expressão, revelem talento, enfim estejam trabalhando num sentido de aperfeiçoamento ou enriquecimento da criação humana.*

Percebemos que nos membros da Família, está presente uma reflexão referente existência, ou não, de uma caracterização de tendências, e como constatam que são divergentes, preferem respeitar as individualidades propondo uma certa elasticidade quanto aceitação de novos membros. Prova disso é a participação de artistas distintos, como Ernesto de Fiori e Gobbis, por exemplo.

Para os salões, três artistas ficaram responsáveis pela organização de cada mostra: na primeira Paulo Rossi Osir, na seguinte Waldemar da Costa e na terceira Clóvis Graciano. Ao menos é o que informou Waldemar da Costa, em depoimento a Antônio H. Cabral, em 21 de março de 1976, disponível no Museu Lasar Segall.

É nesse depoimento que, ao falar da origem da FAP, Waldemar da Costa - embora reconheça que em conversa entre ele, Rossi e Gobbis, sobre a confusão causada no público, em razão do que era *excessivamente moderno* ou *excessivamente antigo* - reclama para si a idéia da criação: *Eu disse, vamos formar um grupo de pintores mais, ou menos homogêneos, com a mesma origem européia, de estudos, dessas coisas todas e tal, quero primeiro criarmos um ambiente para o público ir se habituando mais ou menos a isso. (...) Ai eles acharam boa a idéia, reunimos na casa do Rossi, o Paulo Mendes de Almeida e toda essa gente, e resolveu-se em discussão de família...* Seguindo o seu depoimento diz: *O Quirino quando soube que a idéia partiu de mim, ficou meio sentido comigo.* A postura do artista torna-se



confusa, porque no mesmo depoimento, numa outra passagem, referindo-se a um jantar da FAP, na Ponte Pequena, ele já emprega o pronome “nós” quando comenta: *...depois nós tínhamos, quando formamos aquele grupo da Família Artística....* E, para selar a confusão que faz sobre a paternidade, num outro depoimento, reproduzido por Teixeira Leite<sup>69</sup>, Waldemar da Costa assim se refere: *Em 1937, depois da realização do Salão de Maio, em uma conversa com Rossi Osir e Vittorio Gobbis, resolvemos os três, para maior esclarecimento do público, formar um grupo que não fosse excessivamente moderno... Parece-nos que a consciência do problema de confusão estética que sentiam no público era comum aos três, ao menos, segundo suas próprias palavras. Quem foi o autor da primeira idéia, não é o mais importante, o que nos parece relevante e significativo é como se processaram os fatos antes do primeiro salão e quem realmente trabalhou em prol da organização e estruturação da FAP. Paulo Mendes de Almeida, que estava na reunião em casa de Rossi, na época da decisão, em seu conhecido livro, *De Anita ao Museu*, atribui a Rossi a maior influência *conduta harmônica* da FAP, p. 123 e a de ter sido este o descobridor e o apresentador ao público e crítica de parte dos expositores, dadas as relações sociais que ele tinha, p.133. Cabe lembrar que Rossi já estava vivendo em São Paulo, definitivamente, desde 1927 e Waldemar da Costa passou a morar nessa cidade em 1936<sup>70</sup>; o primeiro já estava, portanto, há muito mais tempo integrado ao meio. Cientes das versões sobre a origem, passamos a examinar a composição e a inclinação estética dos membros da FAP.*

### Os Núcleos da FAP

A valorização das questões artesanais da obra de arte, como vimos permearam o aprendizado clássico, a vivência no ambiente da volta ordem milanês dos anos 20 e as pinturas Clássicas-Cezannianas de Rossi Osir. Percebendo, na arte dos anos 30, a existência de artistas que se identificavam com os seus princípios

---

<sup>69</sup> José Roberto Teixeira Leite não data, apenas transcreve parte do depoimento de Waldemar da Costa, no capítulo “Século XX Movimentos Paulistas” in *Arte no Brasil*, Abril Cultural, 1979, v. II, p. 798

<sup>70</sup> Waldemar da Costa esteve em Paris entre 1928 e 1931. Antes de vir para São Paulo, residiu no Rio de Janeiro.



estéticos, criou a oportunidade para que esses se reunissem em exposições, no intuito de não só chamar a atenção para a valorização dos aspectos do ofício na obra de arte, mas, também, desejava promover o núcleo, em sua maioria, composto de estreates no meio artístico, o chamado Grupo Santa Helena. Esses constituíram a ala permanente da FAP. A eles juntaram-se pintores e escultores de projeção internacional, como é o caso do escultor conhecido na Europa, Ernesto de Fiori, e do pintor premiado anos antes em Pittsburg, Cândido Portinari. E, ainda, a deflagradora do Modernismo de 1917, Anita Malfatti. Nesse sentido, Rossi foi perspicaz ao agrupar, numa exposição, praticamente duas gerações de artistas, heterogêneos nas suas origens sociais, na formação artística, no tempo de trajetória profissional; mas tendo em comum a preservação das qualidades do ofício em suas produções plásticas.

No núcleo dos já atuantes e conhecidos, encontravam-se artistas que puderam realizar seus estudos fora do Brasil, seja pela origem social, com bom poder aquisitivo, por terem ganho bolsa de estudos ou, ainda, por serem estrangeiros. Entre os membros da FAP, além do próprio Rossi, citamos alguns exemplos: Gobbis e Adami estudaram na Itália; Anita, na Alemanha, com Fritz Burger e Lovis Corinth e Bischof-Culm, nos Estados Unidos com Homer Boss, na segunda década do século; Balloni, nascido em Bologna, estudou com particulares nos museus da Itália, veio para o Brasil em 1926 e, em 1935, passou seis meses na Europa; Domingos V. de Toledo Piza, na França, na *Académie de la Grande Chaumière*, com Lucien Simon e René Menard; De Fiori na Itália e Alemanha; Waldemar da Costa, tendo ido morar em Portugal desde pequeno, cursou a Escola de Belas Artes de Lisboa, estudou pintura em Paris e, ali também expôs, como sócio-fundador, no Salão dos Independentes, nos anos de 1930 e 1931; Bernardo Rudofsky, de nacionalidade austríaca e formação diversificada, estudou arquitetura e engenharia em Viena, arqueologia e cenografia de teatro, cinema em Berlim e Viena, e música no Conservatório de Viena; Renée Lefèvre, passou pela *Académie de la Grande Chaumière*; o italiano Franco Cenni, nascido em Milão, cursou a Academia de Belas Artes de Brera, a mesma de Rossi; Vicente Mecozzi era italiano de Frascati (município Romano), tendo chegado ao Brasil em 1912, trabalhou como artesão, com seu pai Arnaldo, em decorações sacras em igrejas de São Paulo; e Portinari, com a viagem Europa, realizou estudos na Itália e na França.



Os artistas que pertenceram a esse núcleo da FAP, desde os anos 20, vinham marcando suas trajetórias por uma estética voltada para a visualidade realista. Alguns correspondendo tendência da arte européia, que era movida pelas preocupações de retomada da tradição figurativa: Waldemar da Costa, entre 1928 e 32, ainda conviveu com a evolução do *retour l'ordre* em Paris; Anita em Paris e Adami, na Itália, também vivenciaram o clima de volta ordem.

Anita Malfatti, que viveu na Europa, entre 1923-28, e assimilara as preocupações estéticas daquele momento, freqüentou a Escola de Paris<sup>71</sup>, voltada então, plasticamente, para composições figurativas - paisagens, retratos e naturezas mortas, para uma arte sem as “extravagâncias” revolucionárias das vanguardas. A pintora, nesses anos, caracterizava as tendências modernas como correntes moderadas. Em 1924, esteve na Itália, em Lucca, Veneza, Nápoles, Capri e Pompéia; fez cópias de obras no Louvre, desenhando muito e se utilizando de processos clássicos de composição<sup>72</sup>. Depois que retornou ao Brasil, passou a conviver com os artistas ligados a FAP, por ter maior identificação estética.

O pintor Hugo Adami saíra do Brasil já tendo estudado na Escola Profissional Masculina do Brás - 1911, com Pedro Alexandrino, e no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Na Itália, conviveu e expôs com os *Novecentistas*, conforme já mencionamos. As naturezas mortas de Adami, dos anos 20, *Arenques Defumados*, 1925, a paisagem, *Casas nos Arredores de Florença-c. 1927* - obra com referenciais estilísticos, oriundos da lição de Cézanne - e o retrato, *Figura de Mulher-c.1930-32*, demonstram claramente a sua vinculação ao binômio clássico<sup>73</sup>-moderno. Mário de Andrade, em 1928 já percebera no pintor a influência dos seus estudos no exterior: *é incontestável que Hugo Adami empregou o maior tempo de sua estada na Europa em desenvolver o métier (sic) do pintor*. Em um artigos posteriores, vê qualidades nas

<sup>71</sup> Sobre a Escola de Paris e os artistas brasileiros que lá estiveram ver a autora já referida neste trabalho, BATISTA, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris Anos 20*, v. I e v. II.

<sup>72</sup> Sobre a pintora Anita Malfatti na Escola de Paris, bem como sua produção de caráter clássico, ver BATISTA, Marta Rossetti. *Anita no Tempo e no Espaço*. São Paulo, IBM, 1985, pp. 81-140.

<sup>73</sup> Durante a visita que fizemos ao seu ateliê em 12 de abril de 1990, pudemos constatar a fidelidade do artista ao processo artesanal da pintura. Primeiramente, manuseou livros de arte dizendo: *veja que beleza, Leonardo da Vinci, Masaccio, De Chirico, Vermeer, Giotto, Rafael...* Logo depois ao trabalhar numa pintura de um quadro já iniciado, disse: *depois será preciso fazer a fusão dos tons, os reflexos das casas nas ruas, dar harmonia, criar as passagens, trabalhar cada elemento do quadro e ainda criar os verdes das árvores. Agora é preciso deixar descansar, depois continua-se o trabalho. Esta é a verdadeira pintura. Muitos artistas que seguem a moda pintam um quadro em meia hora. E acabou. A pintura é feita de etapas, de processos, de busca de tons. Eu sou ainda um dos poucos que tem a coragem de continuar a pintura verdadeira.*



naturezas mortas e diz que, na paisagem, o pintor *se sujeita muito a realidade ...sempre foi um amoroso do fato objetivo*<sup>74</sup>.

Toledo Piza teve também vivência européia, participando, nos anos 20, no *Salão Nationale* e no *Salão de Outono*, no *Salão dos Independentes*, em 1925, e, no *Salão das Tuileries*, expondo regularmente a partir de 1923, etc. Piza era visto como *artista probo e honesto, um artesão consciencioso trabalhando com amor no aperfeiçoamento de seu “métier” ... foi um pintor “conservador”, encaixando-se na tradição renascentista de representação da paisagem, mas “moderno”, por aproveitar as lições dos impressionistas e depois de Cézanne e outros mestres de seu tempo...*<sup>75</sup>.

Esses são exemplos da existência de artistas produzindo numa linha de equilíbrio entre arte moderna e tradição, tendência adequada para o surgimento da FAP. É suficiente observar algumas obras expostas já no *Salão Revolucionário de 31*: Anita expôs um quadro com acentuadas características Renascentistas, como *Puritas*, 1927, e uma outra, também figurativa, mas com referência estilística a Matisse, *Interior de Mônaco*, c.1925; Gobbis também participou com *Nu de Costas*, 1931, com *Melancia* e com *Retrato de Minha Mulher*, 1931. E Portinari com vários retratos que evidenciavam claras assimilações da tradição figurativa. Portanto, o núcleo dos artistas já atuantes da FAP, tanto nos anos 20, como nos anos 30, caracterizavam suas produções por uma arte que buscava o equilíbrio entre a tradição e elementos plásticos modernos.

### **Rossi e o Núcleo do Santa Helena**

O outro núcleo de artistas, que Rossi se identificou e pelo qual lutou, para que fossem reconhecidos, foi o *Grupo Santa Helena*<sup>76</sup>, nascido na década de 30, conforme conta Walter Zanini:

<sup>74</sup> ANDRADE, Mário de. “Hugo Adami”. *Diário Nacional*, São Paulo, 8, 11 e 13 set., 1928.

<sup>75</sup> BATISTA, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris Anos 20*, p. 286.

<sup>76</sup> Somente para lembrar - já mencionamos por ocasião da Primeira Exposição da FAP -, compunham o Santa Helena: Volpi, Bonadei, Zanini, Rebolo, M. Martins, C. Graciano, H. Rosa e Pennacchi e Rizzotti.



*A partir de aproximadamente 1934, em diferentes momentos, foram eles chegando ao Palacete Santa Helena, na antiga Praça da Sé, 43 (depois 247), convivendo até o final da década em salas transformadas em atelieres. Nenhuma intenção os guiara no sentido de criar uma associação ou organizar um movimento. Acercaram-se naturalmente uns dos outros, identificados pela origem social e não raras semelhanças de formação artesanal e artística.(...) Germinando sem cálculo o grupo começou a tomar forma em 1935, só foi publicamente reconhecido nos significados proletários de sua arte ao converter-se no esteio de uma corporação maior, a Família Artística Paulista. (...)”<sup>77</sup>*

Os integrantes, na sua maioria, ou nasceram na Itália, como Volpi e Pennacchi, ou eram originários de famílias italianas - Bonadei, Zanini, Rosa e Rizzotti. Este já é um dado que os aproximava de Rossi.

A concepção artesanal da obra de arte, pela qual se caracterizaram, vem de suas formações, nos anos 20, e das profissões que exerceram para sobreviver. Alguns deles passaram pelo ensino tradicional do Liceu de Artes e Ofícios, Zanini, entre 1923 e 1926, Bonadei, em 1925. Joaquim Figueira, que embora não pertencesse aquele grupo que compunha a FAP, também passou pelo Liceu. Rebolo estudou ornatos na Escola Profissional Masculina, tendo estudado desenho com Zanini, em 1933, e com Cesar Lacanna. Humberto Rosa foi aluno da Escola de Belas Artes, entre 1927 e 1932. Bonadei foi aluno de dois acadêmicos: Pedro Alexandrino, no estudo de naturezas mortas, e do italiano Antonio Rocco, constando, ainda, em seus estudos, o contato com Amadeo Scavone. Manoel Martins foi aluno, nos anos 30, do escultor Vicente Larocca. Clóvis Graciano estudou desenho em 1926 e pintura em 1934 e, entre 1936 e 1937, foi aluno do seu futuro colega da FAP, Waldemar da Costa. Cabe destacar, neste, viagem de Bonadei a Florença, entre 1930-31, quando estudou na Academia de Belas Artes com o pintor que participara do *Novecento Italiano*, Felice Carena; Rizzotti que morou na Itália entre 1924-35, cursando a Escola Profissional Novaresa e a Academia Albertina de Turim, como aluno livre; o aprendizado de Pennacchi foi na Academia Real de Pintura de Lucca, sendo aluno de

---

<sup>77</sup> ZANINI, Walter, op. cit., pp. 90 e 91.



Pio Semeghini<sup>78</sup> e tendo chegado ao Brasil em 5 de julho de 1929; e Volpi que, exceção dos outros, foi autodidata na sua formação. Assim, enquanto essa geração se preparava no período 20-30, Rossi já era artista, como vimos, com longa experiência e vivência européia. E é como um artista experiente que será por eles visto.

As origens proletárias, na sua maioria, e as suas profissões artesanais era o que caracterizava a experiência desse núcleo da FAP: Volpi, Rebolo e Zanini tinham experiência em ornatos nas decorações de casas. Ocuparam-se, também, de outros ofícios: Rebolo, foi entregador de chapéus; Volpi foi marceneiro, entalhador e encanador; Zanini foi letrista da Companhia Antártica Paulista; Graciano foi ferreiro, pintor de carroças e funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana; Pennacchi foi açougueiro, decorador floral, cartazista, projetista de escultura tumular e professor da Escola Dante Alighieri; Rizzotti, torneiro e fresador; Bonadei, um pouco melhor colocado financeiramente, foi bordador e costureiro na oficina da família; Manoel Martins trabalhou como vendedor na praça, relojoeiro e guarda-livros e, finalmente, Humberto Martins foi professor de Desenho Geométrico.

Ao mesmo tempo que exerciam essas profissões artesanais, aos domingos saíam para pintar paisagens nos arredores de São Paulo. Os locais por eles escolhidos, segundo Walter Zanini, eram as paisagens de Bairros como Cambuci e Aclimação, a região ao longo do leito do Tietê - da Vila Maria a Vila Guilherme, do Canindé a Ponte Grande - Casa Verde, Freguesia do Ó, Ipiranga, Jabaquara, Sumaré, Penha, Santo Amaro, Tremembé e Serra da Cantareira. As cidades próximas também estavam entre o lugar preferido de alguns: Mogi das Cruzes, Piracicaba, Serra Negra, Socorro, Atribaia, Jacareí e, no litoral, Itanhaém<sup>79</sup>. Uma certa unidade podemos encontrar nas suas pinturas de paisagens, o uso de tonalidades baixas, uma atenuação da luz se comparada a paisagem do Rio de Janeiro. Sérgio Milliet no artigo “Luz - Paisagem - Arte Nacional”, já explicara essa questão:

---

<sup>78</sup> *Das escolas médias em Pisa, passei para a Academia Real de Belas Artes de Lucca, e tive a sorte de ter poucos meses como prof. o pintor Pio Semeghini, que abriu-me o espírito para a compreensão da grande arte do passado e apresentou-me a arte nova.* Depoimento de Pennacchi in *Catálogo Quarenta Anos de Pintura*, São Paulo, Retrospectiva no MASP, abr., 1973. O artista também atribui aquele mestre, a disciplina do desenho: *...para mim foi de enorme interesse o pouco contato que tive com Pio Semeghini, meu último professor. Com ele consegui compreender a essência e a magia do desenho.* Depoimento do pintor in BARDI, Pietro M. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo, Raízes, 1980. Nesse depoimento diz ainda: *“a lição mais valiosa sobre a boa pintura é a de concentrar-se no estudo consciente e disciplinado da natureza morta”*.

<sup>79</sup> ZANINI, Walter, *op. cit.*, p. 106.



*Houve no Rio quem se espantasse com o cinza da pinrura paulista de São Paulo e o taxasse de “grã-fino”. Nada mais injusto; nada mais apressado. Só quem vive em São Paulo sabe quanto é proletária a pintura de um Volpi ou de um Rebolo. E quanto é expressiva também, com seus cinzas, seus carrascais de verde-preto e terra, seus casebres de barro E quanto é honesta e anti-formalística na pesquisa do tom e dos volumes. (...) Atribui a luz a paisagem geográfica: não a fizemos, foi a latitude quem nô-la forneceu<sup>80</sup>.*

Até as exposições da FAP, eles viviam praticamente anônimos como grupo. Alguns deles, já há mais tempo, participavam de coletivas: Bonadei participara da XXXV Exposição Geral de Belas Artes em 1928, no Rio de Janeiro, do Salão de 31, do Salão Paulista de Belas Artes de 1934, nos quais Rossi também tomou parte, sendo, então, possível que se conhecessem desses salões; Zanini e, sobretudo, Volpi também tinham integrado coletivas<sup>81</sup>. Nenhum participou do I Salão de Maio. Volpi, Rebolo e Manoel Martins expuseram no II Salão de Maio. E do terceiro integram Graciano, Martins, Rebolo e Pennacchi. Mas nunca haviam se chamado a atenção para suas obras. É possível que Rossi tenha despertado, pela primeira vez para o grupo, em outubro de 1936, durante a *Exposição de Pequenos Quadros*, organizada pelo Salão Paulista de Belas Artes, no Palácio das Arcadas, por iniciativa de Torquato Bassi e Helios Seelinger<sup>82</sup>. Isto é perfeitamente possível, porque data desse mês do ano a sua descoberta de Pennacchi. Em carta a Portinari, datada de 30 de outubro de 1936, Rossi diz:

---

<sup>80</sup> MILLIET, Sérgio. “Luz - Paisagem - Arte Nacional” in *Pintura Quase Sempre*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1944, pp. 73-80. Nesse artigo Milliet discorda da colocação de Luís Martins que explicara a ausência de luz em São Paulo pela depressão econômica. Milliet diz que a questão da luz brasileira vem sendo colocada num plano nacionalista totalmente antiplástico. A arte nacional só pode ser caracterizada pelo assunto e que, com referência ao equilíbrio, composição, harmonia, os padrões são universais. Para Sérgio Milliet não há uma paisagem brasileira, porque temos todos os tipos de clima e topografias. O crítico defende a universalidade da arte, das qualidades plásticas.

<sup>81</sup> Volpi já recebera a medalha de ouro no Salão de Belas Artes Italiche, em 1928, e a medalha de bronze no Salão Paulista de Belas Artes de 1935 e no de 1937. Bonadei recebera o Prêmio Prefeitura de São Paulo e a menção honrosa, respectivamente, no Salão Paulista de Belas Artes de 1934 e no de 1937. ZANINI, Walter. op. cit., p. 112, nota 73.

<sup>82</sup> Idem, p. 103. Foi nessa ocasião, segundo relata Walter Zanini, que Rossi, Hugo Adami e Gobbis foram atraídos pelas obras do grupo.



*Sabes que ultimamente em São Paulo, descobri um novo astro que se chama Fulvio Pennacchi - toscano de nascimento e origem - tem uma alma de primitivo - 200 trec. Pintor como tu, de instinto. Quando vieres o farei conhecer e me dirá qualquer coisa, vendo a sua produção. (...) Tem uma grande fantasia e uma moderação de composição que faz pensar em um novo Masaccio. Tem a tua idade! E por ti uma grande estima por haver visto a tua exposição.*

Isso indica que desde essa época ele começou a se identificar com as preocupações estéticas e a acompanhar o grupo. Rossi Osir - que circulava nas rodas sociais e artísticas desses anos, tinha larga convivência com artistas e intelectuais, era amigo dos modernistas de 20, Tarsila, Anita, Brecheret, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, dentre outros, conforme constatamos em capítulo anterior - será o responsável pela aproximação das duas gerações de artistas. Na FAP, isso já começava a acontecer e se prolongaria nos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, no fim dos anos 30 e durante os anos 40.

Mário Pedrosa, assim descreveu a diferença de classes existente entre a os artistas da Semana de 22 e os da FAP, referindo-se ao núcleo dos que emergiam do Santa Helena:

*Se Higienópolis que fez a Semana de Arte Moderna em 1922, foram Cambuci e adjacências que fizeram a Família Artística Paulista na outra etapa. Se o local em que se realizou a Semana foi o majestoso “foyer” do Teatro Municipal de São Paulo, a sede da família era uma sala do Edifício Santa Helena, no Largo da Sé, onde desde 1933 se localizava a maior parte dos sindicatos operários novos criados com a revolução.*

Na continuação, ao falar da situação de Volpi, que já era pintor de cavalete por ocasião da Semana, Pedrosa diz:

*...Mas proletário, pintor de parede de profissão, os fazedores da Semana não tinham conhecimento dele, como ele e seus companheiros de convivência e pintura tampouco talvez tivessem sabido dele. Do Largo*



*da Sé não passavam; deste era para trás, para o Cambuci, para o Brás. É que nesses bairros imperavam os ofícios e as oficinas de artesanato. Volpi já bom pintor numa veia nada acadêmica mas antes impressionista ou pós-impressionista, maneira italiana, estava perfeitamente qualificado para tomar parte da Semana; faltava-lhe porém, o status social para a prévia convivência com os seus promotores. (...) Foi nesse ambiente que nasceu muito depois o núcleo da Família Artística Paulista, muito bem intuído por Mário de Andrade quando deu nome ao grupo e sobre ele escreveu em 1937. Aliás o próprio Mário veio a conhecer Volpi por essa época quando, segundo este, juntos confraternizariam num porre<sup>83</sup>.*

Pode-se dizer que Rossi Osir foi o intermediário que aproximou artistas já consagrados, daqueles que iniciavam no Santa Helena. Este é o caso do artista Ernesto de Fiori que, através de Rossi, passou a se relacionar com o Santa Helena, desde que aqui chegou em 1936<sup>84</sup>.

No ateliê de Bruno Giorgi<sup>85</sup>, Gerda Brentani participou das reuniões em que Rossi Osir e Ernesto de Fiori procuravam transmitir os seus conhecimentos estéticos:

*Era uma amizade muito séria desses dois e tiveram uma influência notável sobre o ambiente artístico de São Paulo. Para mim é claríssima a influência de De Fiori em Volpi e Mário Zanini.*

*Nunca vi alguém gostar mais de ler do que o Rossi, vivia lendo. Ele tinha toda literatura atual do nosso século. Era uma pessoa extremamente culta, era um contraste, porque o ambiente daqui era quase analfabeto. Ter artistas como eles realmente era um contraste.(...) No ateliê do*

---

<sup>83</sup> PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 275-277.

<sup>84</sup> Conforme Lisbeth R. Gonçalves no seu livro *Aldo Bonadei: O percurso de um pintor*, p. 52. Rossi, como já dissemos anteriormente, era muito amigo de Ernesto de Fiori. Sobre esse último, Arnaldo Barbosa assim descreveu a influência no Santa Helena: ... *muito culto, conhecia profundamente literatura, música...* Ao passo que o pessoal da Família sem querer com isso diminuir os valores deles, não eram muito ligados a assuntos intelectuais não, a não ser própria pintura. O Volpi, por exemplo, desconhecia completamente qualquer assunto, a não ser pintura. Depoimento a Antônio H. Cabral, 7 de maio de 1976.

<sup>85</sup> Essas reuniões no ateliê de Bruno Giorgi foram posteriores a 1939, pois esta é a data que esse artista chega ao Brasil, depois de passar vinte anos na Itália e em seguida na França.



*Bruno Giorgi reuniam-se, dentre outros, Volpi, Zanini, Rebolo, eu, Rossi e De Fiori. Conversando sobre assuntos de técnica eles mostravam aos artistas que nunca haviam saído do Brasil, o que aconteceu na história da arte, mostravam que era preciso conhecer, por exemplo, o que são os Impressionistas, as contribuições dos movimentos artísticos, saber ver a arte. Os outros ouviam e faziam perguntas, embora muitos não admitam essa influência. Eles sabiam compor um quadro, sabiam ver, porque haviam freqüentado museus na Europa, sabiam explicar a arte. Discutiam sobre as regras da construção do desenho, da perspectiva, de como ver uma pessoa sentada: a perna não é comprida, mas curta, como representar a distância...<sup>86</sup>.*

Walter Zanini já lembrara a influência de Ernesto de Fiori em Mário Zanini. Referindo-se a algumas paisagens<sup>87</sup>, o crítico diz serem *...trabalhos enriquecidos de significantes que nem pelo fato de responderem tipicidade impulsiva original de Zanini, deixam de denotar a assimilação da áspera gestualidade expressionista de Ernesto de Fiori.*

Naquela época, as reuniões em ateliês eram muito comuns. Essa foi uma forma de “pedagogia informal” exercida por Rossi e por aqueles artistas que tiveram experiências em ambientes culturais mais desenvolvidos como a Europa.

Alice Brill que foi aluna de Rossi, e embora não pertencendo ao grupo, conviveu intensamente com o pessoal do Santa Helena, falou sobre os artistas que aquele Grupo conheceu, através de Rossi.

*Rossi, como uma pessoa experiente, ele tinha acesso livre, tanto aos modernos jovens, quanto aos modernistas do primeiro modernismo e quanto aos eruditos. Ele era amigo de todos, das já então celebridades Portinari, Segall e outros. A gente - referindo-se ao Santa Helena - conheceu Portinari, Sérgio Milliet e outros artistas estranhos ao Santa*

---

<sup>86</sup> Depoimento de Gerda Brentani à autora, em 26 de março e 06 de julho de 1990.

<sup>87</sup> Dentre as obras citadas estão *Paisagem com Vacas*, c. 1942. Óleo s/tela 31.1x42.5, col. José Eduardo Martins e *Paisagem com Carroça*, c. 1942. Óleo s/tela, 38.3x55.3, col. Pedro Alambert Teixeira. Ver ZANINI, Walter. *Catálogo Mário Zanini, Retrospectiva*, São Paulo, MAC, nov./dez., 1976.



*Helena através do Rossi. Ele foi o intermediário, a ponte para os proletários. Foi conscientemente, porque associado aos artistas proletários dava todo o apoio a eles e não tinha nenhum preconceito como existia na época, em certos meios. Então ele realmente foi importante. Eu mesma, uma vez quando era um pouco mais velha, ele me levou ao Grupo Santa Helena e passei a freqüentar aquele lugar para desenhar modelos nus. Clóvis Graciano, eu me lembro que conheci através de Rossi. Ele era assim um dos patrocinadores, um dos mentores exatamente. Tinha muita amizade com eles e era um dos poucos que na época neles apostava. Aceitava os modernos, estimulava a todos<sup>88</sup>.*

Odetto Guersoni é outro que diz ter sido levado a participar das sessões de modelo vivo no Santa Helena, no início da década de 40, por seu professor Paulo Rossi Osir<sup>89</sup>. *Rossi ia ao Santa Helena, não tanto para desenhar, mas ele e Gobbi enriqueciam de vez em quando as sessões com seu diálogo pleno de conhecimentos técnicos e artísticos. Arnaldo Barbosa também freqüentava o Santa Helena junto com Rossi:*

*... O Rossi, me parece, conhecia o “metier” da pintura, então teve oportunidade de transmitir isso para gente que estava começando a pintar, também no caso de pessoas que tinham muita sensibilidade inclusive para a pintura, como no caso do próprio Rebolo, no caso do Clóvis, porque o Pennacchi já tinha vindo pintor da Itália.(...)* Referindo-se aos artistas que conviveram com Rossi, assim se expressou: *...eles gostavam muito de ouvir a opinião do Rossi, que realmente era um estudioso, gostava de fazer crítica. E, como eu disse, desagradava muito, e por isso não era muito benquisto, vamos dizer, não havia afeição pelo Rossi, muito respeito pelo que ele dizia mas não muita amizade. Eu realmente gostei muito de Rossi, era muito chegado a ele. E o*

---

<sup>88</sup> Depoimento de Alice Brill autora, em 26 de março de 1991.

<sup>89</sup> Conforme depoimento de Odetto Gersoni, citado por Alice Brill no seu livro, *Mario Zanini e seu Tempo*, São Paulo, Perspectiva, 1984, p. 38.



*compreendia mais que o resto da turma. (...) Sempre trabalhei sozinho no meu ateliê e me reunia com o Rossi para falar sobre arte*<sup>90</sup>.

Assim como Arnaldo Barbosa, Pennacchi também tinha afeição por Rossi:

*O Rossi a gente via aqui em São Paulo. Eu trabalhei como imigrante e tive muitos problemas. A gente não ganhava nada naquele tempo. Então o Rossi me ajudou muito. Ele tinha muitos contatos com toda essa gente; era muito fácil de fazer amizade, dava conselhos; era uma pessoa muito boa para mim. Eu tive muita amizade com ele. A gente discutia muito sobre pintura*<sup>91</sup>. *Ele falava diversas línguas, era culto. Era um homem que tinha vivido no meio de gente muito culta. Tinha uma biblioteca e lia muito, tinha bastante conhecimento da arte da Europa. O Renascimento era uma das coisas que interessava a ele de perto. Mas a pintura contemporânea também o interessava. Ele era muito amigo do De Fiori, ele o estimava muito; também era muito ligado ao Gobbis. ele gostava também de falar com os pintores*<sup>92</sup>.

Rossi, e por conseqüência a FAP, foi a ponte entre os artistas do Santa Helena e os críticos Sérgio Milliet e Mário da Andrade. Destes dois, quem ficou mais próximo aos artistas proletários foi, sobretudo, Sérgio Milliet que, como sabemos, era muito amigo de Rossi e foi quem os acompanhou nas críticas sobre seus trabalhos expostos nos salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Milliet, em “Pintura Moderna”, no livro *Pintores e Pinturas*, de 1940, p.119, confirma que *descobriu Bonadei na exposição da Família Paulista*.

---

<sup>90</sup> Depoimento de Arnaldo Barbosa a Antônio H. Cabral, em 7 de maio de 1976. Museu Lasar Segall.

<sup>91</sup> Pennacchi ao falar sobre sua experiência em cerâmica e de um mural que fez, cita a contribuição de Rossi: *a cerâmica nasceu de algumas experiências feitas por iniciativa de Paulo Rossi Osir e, apoiado pela inteligente amabilidade do industrial Candido Cerqueira Leite, pude utilizar os fornos de sua fábrica, e nesses fornos de 1300 graus, milagrosamente realizei obras muito interessantes. Como agradecimento pelo seu incansável apoio, executei em 1951 um grande mural afresco na sua residência em Mauá, tendo como base a “Festa de São João”, com alguma ajuda de Mário Zanini e do Rossi*. O artista não fornece maiores informações sobre o que Rossi o teria ajudado. Depoimento de Fulvio Pennacchi in *Catálogo Quarenta Anos de Pintura.*, São Paulo, Retrospectiva no MASP, abr. 1973.

<sup>92</sup> Depoimento de Pennacchi à autora, em 25 de maio de 1990.



Naquele mesmo depoimento Pennacchi fala sobre a imagem que tinha de Mário de Andrade. Na sua opinião, havia um certo distanciamento de convivência: *eu o conhecia de vista assim e diziam “aquele é o Mário de Andrade”*. Com Milliet, a relação nos parece mais próxima: *Sérgio Milliet era o único crítico que a gente solicitava muito; s vezes, quando tinha exposição, nós o chamávamos. Ele escreveu duas vezes sobre mim.*

A primeira exposição da FAP ocorreu sem maior destaque. Foi o II Salão que despertou a atenção da crítica e dos demais artistas da década, tanto que Mário de Andrade publicou o conhecido artigo, “Esta Paulista Família”, do qual falaremos mais adiante. Em termos de crítica... abria-se aí o caminho para a conceituação do grupo como individualidade coletiva, conforme testemunhou Paulo Mendes de Almeida, falando da importância que teve Rossi para o Santa Helena:

*Rossi foi o primeiro a abrir um crédito de confiança, e de admiração sobretudo, queles artistas do Grupo Santa Helena. E posso garantir, posso testemunhar que muito por eles lutou. Pois a verdade é que a primeira exposição da Família, que constitui a primeira chance que tiveram de se apresentar na área modernista, passou quase em brancas nuvens. Os modernistas não lhes davam atenção, por julgá-los acadêmicos; e os acadêmicos os desprezavam, como heréticos, futuristas... Situavam-se, assim, entre dois fogos. E foi somente com a segunda Exposição da Família, em 1939, que as coisas começaram a melhorar<sup>93</sup>.*

As dificuldades enfrentadas pelo Santa Helena, já foram devidamente tratadas por Walter Zanini, no seu já referido livro sobre a arte do período em estudo. Queremos, aqui, ressaltar a colocação daquele pesquisador, em relação a um exemplo da postura dos acadêmicos perante os artistas a que estamos tratando: *o pintor Torquato Bassi considerava os membros do Grupo Santa Helena como “brincalhões”, e Adolfo Fonzari afirmava “que eles não sabiam desenhar”*. Rossi Osir, parece-nos que foi a pessoa adequada para acreditar nos pintores do Santa Helena. Apesar de ter obras muitas vezes consideradas bastante clássicas, ele era

---

<sup>93</sup> ALMEIDA, Paulo Mendes de op. cit., p. 133 e 134.



capaz de aceitar produções mais abertas ou com um grau maior de liberdade pictórica. O nível de conhecimento estético que possuía e sua personalidade adepta ao papel de idealizador cultural foram suficientes para incentivar aqueles artistas. Rossi, obviamente, não desconhecia os *ismos*, mas como a maioria dos artistas da FAP, ele tinha uma concepção de arte mais moderada, capaz de buscar um equilíbrio entre o moderno e a tradição.

Como vimos, Rossi Osir possuía estreitas relações de amizade com Portinari, convidado de honra do II Salão que, na época, já era famoso artista premiado. Naturalmente, Rossi teve a perspicácia de colocá-lo na mostra<sup>94</sup>, conforme ele mesmo confessou a Portinari, em carta datada de 10 de maio de 1939: *...nós, bem unidos, continuamos na mesma. Preciso que tu mandes os quadros para a exposição do dia 20 do corrente. Estamos ansiosos de ver as tuas obras que vão dar relevo a nossa manifestação artística. Assim, antes de se realizar a exposição, ele já tinha consciência do que representava a presença do pintor do Café naquele salão.*

Acreditamos que Rossi tenha idealizado os salões da FAP, pensando no Grupo Santa Helena, pois foi o núcleo de sustentação das exposições, basta ver que eles são a maioria na primeira mostra. Rossi Osir se identificou com eles, porque também valorizavam os princípios artesanais da obra de arte e, conseqüentemente, como Rossi, os membros da FAP, naqueles anos, admitiam somente a arte figurativa. Além do fator estético, Rossi percebeu que podia torná-los conhecidos, apresentando-os ao público, como verdadeiramente aconteceu. Sendo intencional ou não, ele conseguiu, com o segundo salão, atrair a atenção de Mário de Andrade, dentre outros motivos, pela presença de Portinari, o pintor que o crítico admirava. A presença desse artista tinha o objetivo, nas palavras de Rossi, de *dar relevo exposição*, mas, também, devia-se amizade, admiração que o nosso artista tinha

---

<sup>94</sup> Em carta, datada de 2 de abril de 1939, enviada de Brodóski para Rossi, Portinari confirma o recebimento da correspondência - que Rossi lhe enviara - e o convite da Família, dizendo estar sensibilizado com ambas. Em outra carta a Rossi, Portinari informa que já respondera a carta de Waldemar da Costa sobre o salão da FAP e aproveita para falar sobre os trabalhos que enviará: *estou fazendo umas têmperas. Espero que não fiquem mal. Faço-os especialmente para a exposição de vocês.* Solicita que Rossi lhe comunique quando deve enviar os trabalhos para que possa terminá-los com calma. Em outro trecho Portinari, que estivera dias antes em São Paulo, mostra reconhecimento pela movimentação artística que o grupo de Rossi fazia: *vim com a melhor impressão do pessoal daí. Acho que vocês aí fazem vida de artista. Aqui não existe ambiente, ou melhor, nós vivemos muito misturados e o meio literário sendo maior, absorve tudo.*



pela obra do amigo e, ainda, porque Osir o via pelo viés de sua concepção de artista moderno. Então uniu todos esses critérios e realizou os seus objetivos.

Numa correspondência que Rossi Osir envia a Portinari, em 3 de novembro de 1938, dá sinais de que realmente foi com o salão de 1939 que Portinari se familiarizou com o Grupo Santa Helena. A forma como a eles se refere nos dá indícios de uma apresentação:

*Há aqui, uma turminha muito trabalhadora que faz arte com grande sacrifício, pois ganha seu pão com outras coisas: Rebolo, Bonadei, Zanini, Volpi e mais alguns. Agora, esses coitados para expôr, sacrificam-se, pois para mandar quadros para o Rio custa dinheiro - referindo-se as obras que enviaram para o Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1938 - precisa emoldurar estes quadros e procurar fazer boas obras, para depois receber pontapés do grupinho de Belas Artes, destes, geralmente composto de artistas tapeadores. É dolorido e acabaremos todos por nunca mais concorrer a exposições cariocas.*

Nessa ocasião, Rossi intervinha junto a Portinari, para que este se informasse sobre a verdade em relação aos cortes das obras dos artistas do Santa Helena naquele salão. Rossi estava muito unido queles e procurava lutar para que se introduzissem no meio artístico. Como artista experiente, procurava dar conselhos, como o que registrou naquela carta: *Pennacchi parece que foi cortado com todas as obras apresentadas. Ele estava furioso e queria escrever ao Ministro. Aconselhei-lhe de esperar para saber certo as coisas.* Ao falar desse incidente ele também deixou clara essa luta a favor dos modernos e contra os acadêmicos:

*Fiz a besteira como tu sabes, pois te escrevi na ocasião para obter uma prorrogação na entrega de mandar 3 quadros para o salão do Rio. Pensava que a turma dos modernos apoiada pelo Ministro Capanema tomasse a direção daquilo. Mas ao que parece caiu tudo nas mãos das*



*ostras acadêmicas*<sup>95</sup>. Indiretamente me informaram que me cortarão dois quadros entre eles o mais significativo “Mar”.(...) O Sr. ministro do momento que como diziam os jornais daqui, quer dar um lustro ao salão oficial, devia providenciar que gente mais justa e mais capaz tomasse conta do salão.

O depoimento de Waldemar da Costa é ilustrativo da união e convivência dos artistas na Família, tanto na organização como nas comemorações<sup>96</sup>: *...a gente estava sempre juntos. E era isso que eu acho que interessa. A Família Artística Paulista foi, porque reuniu; os outros não... Diz ainda: aquele salão serviu para criar nome ao Volpi, ao Rebolo, ao Graciano, a esta gente toda...*

## As Obras

O texto de apresentação da primeira exposição da FAP, mostra de forma concreta e palpável do clima estético que unia os artistas participantes. Descartando preocupações de *escola ou tendência*, a Família esclarecia o que os aproximava: *uma certa afinidade no interpretar, perceber e realizar a arte*. Dadas as confusões que dizia existir em relação ao termo moderno, optou por não o usar. No que se

---

<sup>95</sup> De fato, nesse salão somente expuseram artistas pouco conhecidos ou acadêmicos. Do Santa Helena, participou Rebolo. Rossi entrou somente com *Flores Silvestres*. Da comissão julgadora, faziam parte artistas acadêmicos, cujo presidente era Oswaldo Teixeira.

<sup>96</sup> *Era uma organização assim, cada um de nós tirava uns cruzeirinhos do bolso e fazia a exposição, quer dizer, não havia recurso do fulano, alugávamos uma sala, fazíamos o catálogo, era tudo a nossa custa (...) e no fim não se vendia, que ainda era o pior. Quer dizer que era um sacrifício louco, cada um fazia a sua profissão que pudesse. (...)*

*Nós organizávamos só para o grupo - falando dos jantares em restaurante na Ponte Pequena - as vezes ia a Tarsila, ia o Sérgio Milliet e o Paulo Mendes de Almeida, ia gente que não era pintor, mas que aderiram justamente ao grupo, então tinha uma mesa de... o homem punha uma tábua grande e a gente comia todos ali. O Portinari foi lá uma vez, o Flávio de Carvalho. demos um banquete lá justamente para o Sérgio Milliet... Depois saímos, o Autuori tocava violino nas ruas, a gente já estava todos mais ou menos assim alegrinhos e o Leônidas Autuori tocava e era proibido agrupamentos - durante o Estado Novo - e estávamos todos sentados a beira do Tamanduateí... veio a polícia. Conta que conversaram com a polícia, disseram que iriam se separar e, segundo ele, o Autuori pôde tocar. Depoimento de Waldemar da Costa a Antônio H. Cabral, em 21 de março de 1976, Museu Lasar Segall. As saídas para jantares em restaurantes italianos era típico de Rossi, Gobbis e Gerda Brentani, várias vezes, com ele saíram para jantar.*



propunha, estava imbuído um conceito que definia a arte na qual seus artistas **militavam**:

*...o Grupo dos Artistas Plásticos da Família Artística Paulista, repudiando, do mesmo passo, o academismo e não se encartando nas correntes mais “avançadas” da arte, e que, de resto, já cumpriram sua missão histórica, como o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Orfismo, o Surrealismo etc, etc. mas aceitando com imparcialidade, o que de proveitoso elas trouxeram, - quer se sentir, entretanto integrado nas mais legítimas tradições da pintura, que ligam, através dos séculos as realizações de um Cimabue<sup>97</sup> s de um Masaccio, as de um Masaccio as de um Giorgione, as de um Giorgione s de um Cézanne, s de um Cézanne s de um Matisse (...).*

Estava, portanto, nos seus propósitos, fazer uso somente dos elementos das correntes avançadas que julgavam proveitosos, desde que conciliados com a tradição figurativa; os *ismos*, por si só, já haviam cumprido a sua finalidade.

Na verdade, eles todos se pareciam, naquela época, como afirma um integrante da FAP, Carlos Scliar. Este, juntamente com Bonadei e outros artistas, costumava freqüentar a casa de Rossi:

*Rossi citava freqüentemente Leonardo e seu trabalho: Uma das frases que me restaram daquela época - e como coisa essencial que era toda hora citada pelo Rossi - é “pittura é cosa mentale” . Eu acho que todos nós, naquele momento, vivíamos como que dentro desse processo de fazer da pintura uma coisa mental, uma coisa eminentemente pensada. (...) Era um trabalho tão elaborado, tão essencialmente ruminado, que toda a nossa pintura, por mais que fosse motivada por coisas que nos*

---

<sup>97</sup> E foi justamente por admirarem esses artistas que Geraldo Ferraz, crítico ligado aos modernistas de tendência mais de vanguarda, lançou sua crítica, chamando-os de *tradicionalistas, os defensores do carcamanismo artístico da Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de Giotto e Cimabue*. Conforme citação de ALMEIDA, Paulo Mendes de, op. cit., p. 116.



*sensibilizassem, antes de mais nada passava por uma decantação intelectual. (...) <sup>98</sup>.*

Por mais influência que Rossi tivesse tido sobre alguns membros da FAP, no sentido da valorização dos aspectos da cultura figurativa, não podemos esquecer que muitos eram *oriundi* de meios de formação e experiências profissionais, nas quais o domínio do *metiê* era imprescindível.

Essa postura de uma arte comedida, sem adotar os princípios revolucionários podia ser encontrada no discurso do crítico Sérgio Milliet:

*abstracionismos e surrealismos não nos atingiram profundamente porque somos plásticos antes de mais nada. Porque temos horror ao intelectualismo fácil que desvirtua o objetivo da arte plástica, que dá a esta um campo filosófico-psicológico, muito curioso mas alheio pintura e escultura. (...) - Milliet critica os pintores e escultores que esquecem as leis de sua arte e se lançam no jogo do papel colado ou dos disparates freudianos. Testes psicológicos talvez e não raro valiosos, mas arte é que não. É uma liberdade que se transforma no abandono da plástica <sup>99</sup>.*

Numa linha de assuntos típicos de uma arte de moderação estética, eles produziram obras que acabaram por dar um espírito de unidade nos temas e no tratamento pictórico empregado. Os temas mais comuns, por eles utilizados, foram a

---

<sup>98</sup> O depoimento de Scliar consta no livro de Lisbeth R. Gonçalves. *Aldo Bonadei: O Percurso de um Pintor*, “Cronologia”, p. 162. Como o pessoal do Santa Helena costumava ir casa de Rossi, e este possuía uma considerável biblioteca, conforme já vimos, é possível que lhes emprestasse livros. Alguns pintores que pertenceram ao Santa Helena até pelo menos os anos 40, não haviam saído do Brasil e, somente, com a *Exposição de Arte Francesa*, naquele ano, é que puderam ter contato direto com as obras originais de artistas que possivelmente conhecessem somente através de reproduções. É possível que os *Santelenistas*, tivessem auferido algum conhecimento em contato com Osir, pois não tinham uma amplitude de domínio estético quando da formação do grupo e mesmo depois do surgimento, conforme Mário Zanini testemunhou: *pintávamos instintivamente, nada entendíamos de tendências como o Cubismo e só num segundo momento começamos a estudar*. ZANINI, Walter, op. cit., p. 120. Embora Rossi não rezasse a cartilha do Cubismo, seguramente conhecia muito bem a estética dessa manifestação de vanguarda.

<sup>99</sup> MILLIET, Sérgio. *Pintura Quase Sempre*, p. 75.



paisagem e a natureza morta; a figura humana também foi tratada, porém, em menor quantidade que as outras duas<sup>100</sup>.

As paisagens, ao menos no que se refere ao núcleo do Santa Helena, como mencionamos anteriormente, faziam parte de seus ambientes de vivências nos bairros pobres de São Paulo da época. A natureza morta e a figura humana eram o gênero onde os artistas da FAP se exercitavam nos valores da técnica. Conforme as ilustrações acessíveis no final desta pesquisa, podemos rever algumas das obras expostas por alguns artistas durante o II Salão da FAP<sup>101</sup> - il. I-IX. Uma produção pictórica comportada, se comparada a princípios estéticos de vanguarda, mas condizentes com as intenções apresentadas no texto da primeira mostra. Tanto a *Composição* de Anita - que é uma paisagem - como a *Paisagem* de Waldemar da Costa, seguem as leis clássicas da perspectiva, das formas minuciosas modeladas pelo desenho. A de Anita se pode inserir perfeitamente na sua fase pós-1922-23, de estrutura realística. A *Paisagem*, de Toledo Piza, fica num caminho de pincelada intermediário entre essas duas anteriores, pois o desenho já não é tão incisivo. A *Paisagem de Interior*, de Pennacchi, recupera os elementos estilísticos do Renascimento primitivo, na representação das figuras, porém, com maior leveza no tratamento pictórico; o vilarejo, principalmente a casinha no horizonte, lembra as típicas paisagens interioranas de São Paulo antigo, apreendidas nas visualidades dos seus colegas do Santa Helena. A *Paisagem*, de Nelson Nóbrega comporta mais a pincelada que o desenho. O quadro de Graciano - segundo o jornal, *Natureza Morta*, é na verdade uma paisagem - diferencia-se das anteriores pela maior liberdade na pincelada, onde a cor constrói as formas. O quadro data de 1939 e lembra a forma de pincelar as paisagens de Ernesto de Fiori, que nesses anos já estava convivendo com

---

<sup>100</sup> Somente para se ter uma idéia aproximada dessa proporção - dizemos aproximada, tendo presente as dificuldades que já expusemos com relação aos títulos das obras que faziam constar nos catálogos - fizemos um levantamento do número de quadros em cada gênero no I e II salão, respectivamente: paisagens, vinte e três; naturezas mortas vinte e três; figuras humanas treze, e intitulada "composição", quatro. No salão seguinte: paisagens, trinta e duas; naturezas mortas, vinte e seis; figuras humanas, dezessete.

<sup>101</sup> Essas obras foram reproduzidas em publicações da época. As que foram expostas durante o II Salão, conforme *O Estado de S. Paulo - Suplemento em Rotogravura*, segunda quinzena de junho, 1939, n. 137, foram as seguintes: *Paisagem* - Domingos de Toledo Piza, *Paisagem* - Waldemar da Costa, *Paisagem* - Nelson Nóbrega e *Mulheres* - Portinari. As demais não conseguimos identificar se participaram desse salão, devido aos títulos generalizantes. Entretanto foram publicadas em 1939 e podem servir como referência de suas produções nesses anos. *Santo Amaro* - Clóvis Graciano, *Natureza Morta* - Bonadei - *O Estado de S. Paulo, Suplemento em Rotogravura*, primeira quinzena de novembro, 1939, n. 146; *Paisagem de Interior* - Pennacchi, *Natureza Morta* - Manoel Martins - *O Estado de S. Paulo, Suplemento em Rotogravura*, primeira quinzena de setembro, 1939, n. 142.



os artistas paulistas. . *A Natureza Morta*, de Bonadei e, igualmente, *Natureza Morta* de Manoel Martins, evidenciam o respeito pela tradição figurativa. Com maior ou menor grau de liberdades pictóricas, todos os quadros preservam os valores da boa técnica.

Essas obras, como é notório, não representam todas as assimilações estéticas que podem ser encontradas em artistas da Família, não necessariamente as expostas nos seus salões. Em relação s pinturas dos Santelenistas, Walter Zanini encontrou as seguintes filiações estéticas:

*Qualquer estimativa de sua produção requer... a consideração de que se encontravam em situação periférica, atentos a pintura europeia, sobretudo a italiana e a francesa, como demonstra a absorção de elementos heterogêneos de longa tradição representativa do Novecentismo que a recuperara, do Impressionismo e do Pós-Impressionismo - especialmente Cézanne - além do Expressionismo<sup>102</sup>.*

Nas suas produções, não pudemos encontrar obras puramente revolucionárias no sentido vanguardístico. Justamente, porque acreditavam numa arte mais comedida, preferimos, ao invés de *Modernismo*, empregar o termo moderno. *Modernismo* é a arte que seguiu os princípios revolucionários das vanguardas, que trabalhou em certas manifestações artísticas, com uma atitude de oposição aos valores da tradição. Logo, se a FAP não se opunha tradição, mas incorporava-a e se valia do aproveitamento de elementos que estão mais próximos aos momentos iniciais de rompimento da arte moderna, não podemos nos valer da palavra *Modernismo* para caracterizar as suas linguagens. Como vimos no catálogo da sua primeira exposição, os *ismos*, para eles, já tinham cumprido seu papel histórico, e isto pode ser provado pelas obras expostas, ao menos aquelas a que tivemos acesso - ver nas ilustrações. Por isso, *Moderno* e *Modernismo* já não podem ser usados como sinônimo para caracterizar o nosso Modernismo. O termo *Modernismo* tem sido usado pela historiografia artística sem um questionamento mais rigoroso em torno de sua definição; é empregado com uma elasticidade tão grande, que se é capaz de agrupar obras de diferentes princípios estéticos ou tendências artísticas. Nós, como sabemos,

---

<sup>102</sup> ZANINI, Walter. op. cit., p. 118.



não tivemos como modernismo a especificidade de linguagem que tiveram as manifestações de vanguarda européia. Até que ponto as produções aqui realizadas correspondem ao conceito de Modernismo, se este for empregado como sinônimo de Vanguarda? Até que ponto os artistas estavam comprometidos com esse conceito? Queremos, aqui, somente levantar a questão. Trata-se de um assunto complexo e longo, de revisão da arte brasileira, e que foge aos propósitos desta pesquisa.

*Com Esta Paulista Família* da Mário de Andrade, conforme já mencionamos, os *Santelenistas* começaram a ser conhecidos no meio da crítica, a partir de 1939. O domínio artesanal das obras da FAP, foi o primeiro elemento a ser destacado pelo crítico naquele artigo. Posteriormente, esse crítico, em *Ensaio sobre Clóvis Graciano*, datado de 1944, levantaria a questão do proletarismo, tratando dos assuntos utilizados pela FAP e voltando, aí, a consciência artesanal que neles percebera, já em 1939. A reavaliação dos valores das questões do ofício, ao menos de forma mais pública, parecem-nos emergir em Mário de Andrade, a caminho da metade da década de 30, possivelmente no convívio com Portinari e tentando acompanhar a tendência seguida pela arte, no exterior, desde os anos 20.

Em 1934, Mário de Andrade, ao escrever um artigo sobre Portinari, já demonstra estar atualizado com o curso internacional que seguia a arte na Europa. O crítico vê, naquele artista, o representante da *nova escola clássico-moderna*:

*(...) ...não podemos deixar de pensar nos novos rumos que neste momento a arte parece tomar nos grandes centros europeus, sobretudo depois dos últimos "Salões" deste ano. É uma nova tendência que se desenha claramente e que já é chamada de "clássica-moderna". Não será uma pura volta ao classicismo, o que evidentemente, seria um retrocesso, mas apenas a volta razão, ao bom gosto, que traz consigo novas riquezas, descobertas criadas pelas revoluções modernistas.(...)*

103

Admite que depois dos *movimentos extremistas que tudo cuidam devastar*, há a *volta ao bom senso*. Ainda naquele artigo, afirma que pode ser a arte a

---

<sup>103</sup> ANDRADE. Mário de. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez., 1934.



primeira a dar o exemplo de retornar ordem e sugere que, aqui, esse exemplo pode ser dado pelo pintor de Brodósqui:

*E por que não há de partir de Portinari, entre nós, o original do novo movimento? É fácil distinguir em sua obra todos os elementos que formarão a nova escola: tentativas arriscadas do modernismo, “ressuites” absolutas do classicismo. É juntá-los nova fórmula “clássico-moderno” e Portinari será digno chefe da nossa futura geração artística.*

O crítico vê esse artista atualizado com a nova escola. Preenchendo o binômio clássico-moderno e tratando aspectos de brasilidade, Portinari se inseria na sua postura estética desse momento.

A leitura que Rossi fez da obra de Portinari, em 1934 - conforme já apresentamos - filia o artista a influências derivadas de artistas modernos - De Chirico, Picasso e Modigliani - e a categorias estilísticas exemplificadas pela referência ao Renascimento. Além disso, como vimos, para uma maior compreensão da obra do pintor de Brodósqui, emprega conceitos de Margherita Sarfatti, teórica do *Novecento Italiano*, uma manifestação de arte com caracteres estilísticos encontradas no binômio clássico-moderno. Então poder-se-ia cogitar de que Rossi Osir visse Portinari com uma concepção aproximada tendência que vinha seguindo a arte, no caso milanesa, desde os anos 20. E a Família se colocava com uma postura que passava por pontos de coincidência nas obras de alguns pintores, a exemplo Gobbis e Adami. É bem verdade que o núcleo do Santa Helena produziu obras de caráter mais aberto do que o desses artistas e do próprio Rossi.

Outro sinal indicativo de que a postura de Mário de Andrade, nos anos 30, passava pela valorização do domínio do metiê na obra de arte, é a carta dirigida a Capanema, em 30 de abril de 1935, na qual diz: *uma coisa que eu tenho observado muito em nossos artistas, é que eles se improvisam artistas, e absolutamente ignoram as bases técnicas da arte que praticam. São numerosíssimos os pintores que não sabem preparar tintas, que não sabem discutir as qualidades técnicas da tela (...) as nossas artes sofrem fundamentalmente da mais desoladora desorientação nesse sentido, a ausência do métier, do ofício, do operário.*



Mas é no conhecido artigo, *O Artista e o Artesão*, de 1938<sup>104</sup>, que elabora um pensamento mais específico sobre o que ele chama de *técnica*. Divide-a em três etapas: *o artesanato, que é o aprendizado do material, e portanto, imprescindível ao artista; a virtuosidade, é o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte, conhecer a técnica tradicional, como cada estilo ou artista resolveu a reprodução dos motivos figurativos a serem pintados ou esculpidos, conhecer as distribuições das luzes, das sombras, dos tons frios, dos tons quentes, ou as maneiras diferentes de pincelar de um Rafael, de um Dürer, de um Greco ou de um Cézanne; e a terceira etapa é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte, como se refere ao talento de cada um, é inensinável*. Como é notório, essa reflexão é feita antes do II Salão da FAP. Neste, já estava aberta a valorização desses aspectos, diferentemente de sua postura, mais de vanguarda dos anos 20.

No seu artigo *Esta Paulista Família*, datado de 2 de julho de 1939<sup>105</sup>, Mário de Andrade destaca a influência que três artistas tiveram na Família Artística Paulista. Rossi Osir, Gobbis e Segall. Este reúne, segundo o crítico, *a verdadeira cultura estética e um poder criador excepcional*. Os outros dois são considerados, somente, como *ótimos exemplos de técnica*:

*A vinda e a fixação de Vittorio Gobbis e de Paulo Rossi no ambiente paulista, homens capazes de conversar sobre as diferenças de pincelada de um Rafael e um Ticiano e sabendo o que é ligar uma cor a sua vizinha, veio mansamente destruir tanto o nosso alfabetismo pictórico como o apriorismo sentimental dos “casos”.*

Se tomarmos as etapas que ele expõe em *O Artista e o Artesão*, o crítico considera Rossi como um artesão e como um virtuose - as duas etapas nos parecem estar ligadas - e realmente podem ser encontradas em Rossi. Se, por um lado considera *fecunda* a influência de Rossi como *artesão* na Família, admite que também pode ser *perigosa*, porque vê nos membros da FAP a *falta da coragem de errar*. Diz

---

<sup>104</sup> ANDRADE, Mário de. “O Artista e o Artesão”. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963, pp. 10-33.

<sup>105</sup> O artigo foi publicado, na época, no jornal *O Estado de S. Paulo* e, encontra-se transcrito in MOTTA, Flávio. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, (10): 154-156, 1971.



que a Família Paulista *já sabe eruditamente pintar, mas ainda não aprendeu a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquele trágico domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte*. Não é nossa intenção negar que Rossi a tenha influenciado pelo conhecimento de técnica que possuía, porém, é preciso fazer uma ressalva. É necessário esclarecer que a presença da técnica, nas obras da Família, não se deve unicamente ao exemplo de Rossi, como pode parecer, porque ele, então, seria o responsável pela *falta da coragem de errar* da FAP. O crítico, naquele artigo, não leva em conta que os membros do Santa Helena tinham suas trajetórias marcadas por experiências que faziam uso dos valores artesanais da pintura, seja no aprendizado em escolas profissionais - por parte de alguns do grupo -, ou nas pinturas de decorações de casas e trabalhos murais em igrejas, antes mesmo do contato com Rossi. Se, conforme demonstramos anteriormente, Rossi conheceu-os em torno de 1936, nessa época, eles já haviam passado por experiências artesanais que os levariam a valorizar e, portanto, fazer uso, em suas obras, das questões do ofício. Tanto neles já existia tal preocupação, quando Rossi os conheceu, que este, identificado com seus valores estéticos, tratou de organizar os salões da FAP. Podemos tomar como exemplo, obras de Bonadei Casario, 1930, e *Nu Sentado*, 1931. Inegavelmente, Rossi Osir estava incluído na postura estética de uma arte de retomada da tradição figurativa, conforme demonstramos através de seu ideário estético e de suas obras. Entretanto, a arte brasileira dos anos 30 se encaminhara para uma tendência artística de concepção moderada<sup>106</sup>, devido, também, a fatores alheios presença de Rossi, como por exemplo, a passagem de artistas pela Escola de Paris nos anos 20, vivenciando o curso internacional da arte que valorizava a cultura figurativa e aqueles, obviamente, estariam, aqui, atuando nos anos 30. Além disso, o ensino que se oferecia para a

---

<sup>106</sup> Igualmente de concepção moderada foi a arte do Núcleo Bernardelli do Rio de Janeiro, entre 1931 a 1940, o qual procurava revelar um comportamento *construtivo, coletivo e artesanal*. Saíam em grupo, nos finais de semana, para pintar paisagens dos arredores do Rio, morros, praças, parques, igrejas. Trabalhavam a paisagem do Rio, empregando maior clareza que a dos paulistas. Pintavam, também, naturezas mortas, retratos, nus e auto-retratos. Como os artistas do Santa Helena, alguns deles tinham origens humildes e valorizavam o ofício na arte. A denominação era em homenagem aos mestres de concepção mais livre Rodolfo Bernardelli e Henrique Bernardelli; opunham-se ao ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes e ao Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Realizaram salões em junho de 1932, janeiro de 1933, janeiro de 1934 e em 1935. Dentre outros, participaram Bruno Lechowski, Manoel Santiago, Quirino Campfiorito, Eugênio Proença Sigaud, José Pancetti, Ado Malagoli, Martinho de Haro, Bustamante Sá, Expedito Camargo Freire, José Rescala, Edson Motta, Milton Dacosta, Yuji Tamaki, Yoshya Takaoka, Bráulio Poiava, José Tenreiro, José Gomes Correia, Borges da Costa. MORAES, Frederico. *Núcleo Bernardelli - Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, pp. 48-50 e 61-63.



geração que se preparava em escolas nos anos 20, também não se distanciava, nem um pouco, de uma atitude estética tradicional.

Faltaria a Rossi a solução pessoal, na concepção de Mário de Andrade. Isto pode ser aplicado a determinadas obras do artista, onde se detecta o predomínio de referenciais estilísticos, que remetem tradição figurativa, especialmente no tratamento da figura humana, nos retratos, nas naturezas mortas - em menor grau - e em parte das paisagens. Como vimos, existem paisagens de Rossi, nas quais ele empregou claramente a lição de Cézanne e que podemos aplicar as etapas artísticas propostas pelo crítico, em *O Artista e o Artesão*. Embora se reconheça os recursos estilísticos, existe expressão pessoal. Assim, como se reconhece nas obras de Portinari a influência da linguagem de Picasso e da tradição figurativa.

É verdade que não existe em Rossi a preocupação por uma brasilidade que faz parte da concepção estética do autor de *Macunaíma*. E esse é um dos fatores pelos quais existiu maior aproximação de Rossi com o crítico Sérgio Milliet, conforme já apontamos. A visão que Mário de Andrade teve de Rossi foi apenas como um ótimo artesão, deixando de apontar o aspecto de incentivador cultural. Este lado foi apontado por Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e, até mesmo, por seus detratores, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz.

Apesar dos limites e restrições que faz a Rossi, mesmo nesse sentido estético, o crítico reconhece o aspecto fecundo e sua influência:

*Pouco importa mesmo o aparecimento temporário de expressões originais, como o caso de Anita Malfatti com o expressionismo da sua primeira e tempestuosa exposição de 1917 ou 18, ou o modernismo cubistizante de Tarsila do Amaral. Tais golpes, que socialmente se assemelham muito ao que está praticando atualmente Flávio de Carvalho em sua pintura, foram úteis, porém menos fecundos para a orientação plástica da pintura paulista que o tradicionalismo minucioso, medroso e bem educado de Paulo Rossi Osir e de Vittório Gobbis. (...) O problema da pintura, graças a estes três exemplos vivos, principiou preocupando os moços pintores de São Paulo, e foi recolocado no seu lugar técnico-estético.*



Nessa época, a concepção estética de Mário de Andrade passava pela valorização do *reflorescimento da legítima técnica de pintar*. Assim, os artistas da FAP, ao menos em parte, adequavam-se ao seu pensamento estético. exceção do expressionismo, ele também não demonstrava estar seguro quanto aceitação dos *ismos*, dos “extremismos” das vanguardas. Em 1927, quando falou sobre a obra de caráter Cezanniano de Rossi, como dissemos em capítulo apropriado, comentava o fato de que ele não fazia uso das *abstrações valentonas cubistas, futuristas, puristas ou o diabo que sejam*. A diferença com os artistas da FAP é o grau de aceitação de liberdades pictóricas, de deformação da arte figurativa. Como eles, não tinha nenhuma simpatia pela Arte Abstrata.

Um egresso dos membros da FAP é o pintor que Mário de Andrade começou a se interessar, mais profundamente, e a admirar, conforme se pode depreender pelo *Ensaio sobre Clóvis Graciano*, de 1944<sup>107</sup>. Não tivesse morrido no ano seguinte, é possível que Clóvis Graciano passasse a ter, para o crítico, semelhante grandeza que obteve Portinari e Segall.

Foi naquele ensaio que Mário de Andrade apontou para o proletarismo nas obras da FAP, referindo-se, mais especificamente, aos artistas do Santa Helena. Chamou a atenção para a tendência coletiva no assunto, na técnica e nas cores, dizendo: *a meu ver o que caracteriza esse grupo é o seu proletarismo. Isto lhe determina a psicologia coletiva, e conseqüentemente a sua expressão. (...) A pintura foi para esses expressivos filhos de operários uma aspiração a subir, porque abria caminho através da arte para sua educação... por se apossarem do meio mais rápido de se libertar de sua classe*. O crítico chega a compará-los *Escola de Paris, pela seriedade profunda, pelo tradicionalismo agarrado..., pela qualidade... elevada de sua técnica*, e ainda pelos assuntos puristas, naturezas mortas e paisagens. *O subúrbio paulistano*, como tema, era o *assunto proletarizável por excelência*. Na visão do crítico, os arredores que eles registravam em suas pinturas *era a aspiração pequena propriedade*.

Pelos motivos dos quais fizeram uso nas naturezas mortas - pêssegos, maçãs, uvas, peixes e carnes - Mário de Andrade os diferencia daqueles empregados pela Escola de Paris - *a guitarra, os instrumentos de música e demais quinquilharias*

---

<sup>107</sup> O “Ensaio sobre Clóvis Graciano” está transcrito in MOTTA, Flávio. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, (10):156-175, 1971.



que aquela escola “utilizou”. Outra característica destacada pelo crítico foi o emprego da *tonalização bem comportada, afirmando ser uma teatralização da aristocracia, como uma traição de classe, como que esses artistas se queriam demasiado subidos, um capitalismo intelectual de gente fina, refinada e o seu tanto granfina.*

Como última observação da postura de Mário de Andrade em relação FAP, podemos ressaltar que mais de uma vez ele procurou fazer comparações com a Escola de Paris, demonstrando, portanto, estar atualizado com as direções que a arte européia tomara depois da maioria das manifestações de vanguarda.

No texto do catálogo de encerramento das exposições da FAP, em 1940, Sérgio Milliet comenta os êxitos obtidos nas manifestações e, ao mesmo tempo, reafirma as mesmas intenções estéticas com as quais ela realizou a primeira exposição. Para verificarmos tal questão, transcrevemos grande parte desse texto:

*A Família Artística já tem sua história e quase uma tradição. Nascida do Salão de Maio e criada por um grupo de pintores e escultores que, embora modernos, recusavam-se a quaisquer compromisso com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas, a Família Artística, já surgiu, na sua segunda mostra, em companhia de “amigos influentes”, como Portinari, De Fiori e outros. O êxito foi completo. A Família venceu.*

*Há para essa vitória uma explicação muito significativa: a de que a orientação da Família Artística vinha de encontro as aspirações do público, exausto e desiludido ante os malabarismos intelectualizantes que vinham aos poucos destruindo a plastica em nome de doutrinas econômicas e teorias científicas. A Família materializava essa reação do equilíbrio e da sensibilidade, da poesia e da plástica, do desenho e do valor, a que todos, no fundo, aspiravam. Encerra o texto, ressaltando o orgulho de tornar conhecida a bela “equipe” dos nossos mais novos pintores.*

Esses novos pintores são os do Santa Helena e promovê-los era um de seus objetivos iniciais. Nos anos 40, a maioria desses começa a realizar as suas exposições individuais. Outro, era a proposta de uma arte moderada, excluindo por



completo o que consideravam *brincadeiras abstracionistas*. Como esse propósito estético foi mantido no decorrer das exposições, podemos dizer que, desde o começo, a FAP tinha clareza do seu entendimento de arte moderna.

### 6. 9 - 1938 - A Individual de Rossi com Figueira

Pelo menos desde 1934 Rossi já conhecia Joaquim Figueira, porque no artigo já mencionado que escreveu sobre o Salão Paulista de Belas Artes daquele ano, coloca a obra desse escultor como uma das que mereciam ser premiadas naquela mostra. Em 1937, Rossi, Figueira e outros enviam obras para o *Salón de los Estados Unidos del Brasil*, que integra o *XXVII Salón Nacional de Buenos Aires*. É possível que, a partir do I Salão da FAP, eles tenham estreitado relações.

Assim, a exemplo da III Individual, que expôs com o colega Gobbis, Rossi Osir repetiu essa prática, convidando Joaquim Figueira para colocar obras em sua *IV Exposição Individual*<sup>108</sup>. A mostra abriu em 28 de setembro de 1938, no Grillroom do Esplanada Hotel, em São Paulo, e ficou aberta até 19 de outubro desse ano.

O catálogo traz somente a lista das obras de Rossi. Expôs cinquenta trabalhos que estão assim separados, no catálogo: Animais - quatro; Pássaros - cinco; Peixes - seis; Naturezas Mortas - nove; Flores - seis; Paisagens - quatorze; e Figuras - cinco. Predominam, então, as paisagens.

O texto de apresentação é de Paulo Mendes de Almeida que, para explicar as suas obras, se valeu da idéia de Paul Valérie sobre a pintura. Diz o crítico paulista que *até há pouco tempo Rossi teria exagerado na busca da “ressemblance des choses” e que somente agora começava a encontrar o prazer e a emoção da própria vista e suas ressonâncias mentais. (..) Avassalado pelos modelos, tanto a eles se entregou, que os conseguiu a apreender no seu ritmo essencial, aquisição que*

---

<sup>108</sup> Joaquim Figueira expôs trabalhos de escultura em bronze e gesso e muitos desenhos. Conforme *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 out. 1938. A capa do catálogo traz reproduzida uma terracota que esse artista fez do *Retrato de Paulo Rossi Osir*.



*lhe permitiu, como se vê na sua última tela “Mar”, deles dispor com grande liberdade, ao influxo de um elevado senso de lirismo. (...)*

Outro que escreveu sobre a exposição foi Menotti Del Picchia. Sobre Figueira falou pouco, dizendo que o escultor se apresentava na atual mostra, de forma *mais modesta que numa outra exposição realizada há tempos no Palácio da Arcadas*. Na verdade, o artigo parece-nos escrito mais para se desculpar com Rossi devido a um atrito anterior que, anos antes, com aquele tivera. Diz ele:

*A última vez que me referi a esse pintor patricio o fiz com certo azedume triste por não vê-lo dar passos frente quando técnica e talento não lhe faltavam. Rossi, que é abespinhado, revidou minha observação com duas pedrinhas na mão<sup>109</sup>. Sobre a obra do artista comenta - fui ver os seus últimos quadros com enorme curiosidade. Voltei literalmente encantado. Rossi nunca se apresentou em público tão forte e, entre os nossos pintores, mesmo entre os mais valentes, pouquíssimos podem resistir a um confronto com sua arte de agora. Há mesmo uma três telas - a natureza morta n. 22, que é uma obra-prima de composição, de matéria e de segurança técnica - que o colocam em posição quase única entre os pintores nossos. Digo isto com a satisfação imensa de registrar o admirável progresso que Paulo Rossi fez... (...) o expositor fugiu a nefasta influência das deformações, das perspectivas cerebrais, dos absurdos cromáticos, mantendo-se honesto e sereno dentro da forma justa, da cor limpa, do desenho seguro e firme (...). Para finalizar afirma*

---

<sup>109</sup> Del Picchia em “Um Pintor e um escultor”. *Diário da Noite*, São Paulo, 18 out., 1938. A carta que o crítico faz referência é “Uma Carta do Pintor Paulo Rossi Osir - Resposta a uma Chronica do Sr. Menotti Del Picchia”. *Diário da Noite*, São Paulo, 25 jul., 1936. Dez dias antes dessa data o crítico teria feito, segundo as palavras de Rossi, *referências dasabonadoras ao conceito que desfrutava como artista consciencioso e sério* e, por isso, solicitava a publicação. Respondendo crítica, Osir transcreve trechos do articulista, dizendo já ter merecido desse, os mais rasgados elogios, como por exemplo, a seguinte passagem: *Rossi o pintor que todos admiramos é, além de um jovem mestre da paisagem uma das culturas de vanguarda mais sólidas e seguras. É assim que Rossi se vem impondo brilhantemente na nossa pintura, sem procurar o artifício fácil, sem querer ser um acróbata ou espantador de burgueses... Rossi está vencendo. É uma vitória brasileira, porque Rossi é um dos cultos representantes do novo Brasil* - escrito por ocasião da individual do pintor, em 1927. Seguindo sua argumentação, comenta *a falta de opinião de Menotti sobre tudo e sobre todos*. Diz ainda que, *suas idéias oscilam como o mercado der câmbio, e a rigor estão mesmo na praça*. Para reforçar sua argüição, remete vida política do crítico e afirma *não ter que aturar as bajulações escritas e orais do poeta que cantou as “futura pátria de Washington Luís”*.



*que: as telas atestam um avanço rumo a uma arte substancial e serena, sem bobices e afoitamentos...*

As telas que o artista apresentou na sua exposição de 1938, permaneceram dentro da sua linguagem de sempre. Ao menos aquelas que ilustram o catálogo não demonstram avanço nenhum de poética. Por isso, a crítica de Menotti adquire o tom de desculpas, de reatar amizade.

Além dos salões da FAP, Figueira ainda participou com Rossi do I Salão de Belas Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em 1939, de alguns Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo e do Salão da Feira Nacional de Indústrias de 1941. Não fosse a morte prematura em 1943, certamente teria continuado a convivência próxima com os egressos da FAP, desse ano em diante<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Sobre Joaquim Figueira ver YAMAGISHI, Harumi. *Estudo Crítico e Catalogação da Obra de Joaquim Lopes Figueira Júnior: (1904-1943)*. São Paulo, Dissertação, ECA/USP, 1982.



## 7. COM OS EGRESSOS DA FAP NOS ANOS 40

### 7.1 - A Intermediação para o SNBA - 1940

No período posterior ao encerramento dos salões da FAP, Rossi Osir continuará acompanhando os egressos da FAP e promoverá outras oportunidades de espaços de mercado para aqueles artistas.

Depois do histórico *Salão Revolucionário de 31*, o Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro continuou com a direção dos artistas conservadores. A opinião de Rossi sobre o assunto já transcrevemos quando falamos sobre o salão de 1938.

Para a exposição de 1940, finalmente os modernos conseguiram abrir espaços para suas obras. E, uma vez mais, Rossi assumiu a luta pela criação de novos canais. O seu contato com Cândido Portinari conseguiu levar artistas, em comitiva, ao então Ministro da Educação. Dessa forma, pode-se criar a Divisão de Arte Moderna no XLVI Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Participaram da visita: o próprio Rossi, Volpi, Mecozzi, Quirino Campofiorito, Pennacchi, Bruno Giorgi, Portinari, sra. Cucé, José Cucé, Graciano, Della Mônica, Gobbis, Rebolo, Nélon Nóbrega e Locazelli. O grupo teria feito oficialmente uma petição<sup>1</sup>. Os artistas modernos puderam contar com o apoio de Mário de Andrade, Cândido Portinari e Oscar Niemayer Filho, que faziam parte da Comissão Organizadora do salão.

Expuseram muitos artistas que pertenceram FAP, entre os quais, além de Rossi, Bonadei, Graciano, Rebolo, Manoel Martins, Nélon Nóbrega, Pennacchi, Zanini, Volpi, Carlos Scliar, Gobbis, Waldemar da Costa, Paulo Sangiuliano, Renée Lefèvre, Franco Cenni, Domingos V. de Toledo Piza. Rossi participou com duas obras: *Cearense* e *Natureza Morta*. Não foi possível identificar essas obras. No

---

<sup>1</sup> Esta informação é fornecida por Lisbeth Rebolo Gonçalves no *Catálogo Os grupos - Década de 40*. São Paulo, Museu Lasar Segall, maio/junho, 1977. Essa autora comprova o fato, através de uma foto existente e dos depoimentos de Clóvis Graciano (dez., 1974) e Rebolo (set., 1976).



catálogo desse salão consta que Rossi recebeu medalha de bronze no Salão Paulista de Belas Artes de São Paulo de 1935. Cabe esclarecer que, consultado esse documento, não encontramos nem sequer a sua participação.

Com os artistas egressos da FAP Rossi já vinha participando dos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, desde o final da década de 30.

## 7.2 - Nos Salões do Sindicato

Enquanto se processava a FAP, um outro espaço de exposições coletivas começava a se abrir para os modernos, em São Paulo. Tratava-se dos salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, surgido da herança do acadêmico SPBA que foi oficialmente estabelecido em 1937<sup>2</sup>. No SPBA, de 1934, alguns modernos já haviam participado e, para o final dos anos 30 em diante, embora continuassem com artistas conservadores, os modernos passaram a predominar.

Podemos detectar, nos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, uma ramificação da FAP, no que diz respeito aos expositores e a uma certa continuidade de seus valores estéticos. Os egressos da FAP praticamente dominarão esses salões, no final dos anos 30 e ao longo da década de 40, como integrantes da parte administrativa. A exemplo, no salão de 1939, Mário Zanini fez parte do conselho fiscal; Rebolo, Graciano, Waldemar da Costa e Anita Malfatti integraram a comissão organizadora. Consultando os catálogos, verificamos que, na estruturação das demais mostras, terão sempre um papel ativo. Rossi não participou das comissões organizativas daqueles salões, mas Alice Brill pode testemunhar que Rossi os acompanhava:

*Quando tinha uma exposição, qualquer ocasião pública, ele me levava junto e me apresentava. A gente percorria os salões de ponta a ponta e*

---

<sup>2</sup> Ver introdução ao *Catálogo do VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos* de São Paulo. Dos Santelenistas - Zanini, Volpi, Rebolo, Pennacchi - fizeram parte das assembleias já em 1936, para a transformação da Sociedade Paulista de Belas Artes, em Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Conforme ZANINI, Walter, op. cit., p. 43, nota n. 43.



*via os trabalhos dos colegas; e ele, certamente, foi solicitado por outros artistas que tivessem uma dúvida ou pediam opinião. Ele era muito benquisto como intermediário, como mediador. Nos Salões do Sindicato não tomava parte ativa, mas sempre que podia dava muito apoio. Eu me lembro da presença dele constantemente nos salões<sup>3</sup>.*

Como expositores, os egressos da FAP continuam a preservação da arte figurativa e dos valores artesanais nas suas obras. Isto é o que podemos depreender pela crítica de Sérgio Milliet. Aliás, esse crítico foi o que acompanhou mais de perto os Santelenistas nessas exposições do Sindicato. Ao escrever sobre a mostra de 1939, diz que, nesse salão, *volta-se ao desenho, ao estudo, composição*. Analisando a postura do crítico, é perfeitamente possível afirmar que, nesse momento, ele também defendia o conhecimento da técnica que via nos expositores do Sindicato:

*Os movimentos anteriores haviam abolido, até certo ponto, o modelo vivo, numa interpretação errônea da deformação, sem atentar para o que esta representa de humano, no expresssionismo, limitaram-se tão somente a aparente indiferença diante do real e... despediram o modelo. Logo tudo se amoleceu, numa pintura quase cerebral, mal alimentada de emoções. Os novos bem o sentiram e souberam reagir. Desenha-se na Família Paulista, desenha-se entre os expositores do Salão de Maio e continua a desenhar-se no Salão do Sindicato. Como resultado dessa reação, temos agora essa pesquisa honesta de uma verdade, essa expressão de temperamentos que se observam na maioria das telas expostas.*

Isso significa que os egressos da FAP puderam encontrar correspondência, também, nos valores estéticos desse crítico. Com isto, não queremos dizer que Sérgio Milliet defendia toda e qualquer obra exposta pelos artistas do Sindicato. Em diversas passagens, podemos encontrar sua desaprovação pelo excesso de técnica empregada, como é o caso quando fala do VIII Salão: *as curiosidades e pesquisas se orientam o mais das vezes para questões técnicas assim mesmo no*

---

<sup>3</sup> Depoimento de Alice Brill à autora, em 26 de março de 1991.



*campo limitado da matéria, da pincelada, dos valores. Raríssimos levam mais além para a composição... esse espírito profissional*<sup>4</sup>. A sua postura fica entre a conciliação dos aspectos que preparam o artista para dominar o ofício e o uso de elementos inovadores, desde que possa ser equilibrado como primeiro. Inegavelmente, em seus critérios, existia a preocupação com o saber compor, basta ver alguns trechos de sua análise: (...) *se Renée Lefèvre tivesse resolvido o primeiro plano de sua paisagem, como resolveu o segundo teria feito um bom quadro (...)* *Reconhecemos no pintor - referindo-se a Toledo Piza - um domínio técnico raro em nossa época de diletantismo (...)*<sup>5</sup>; sobre uma figura num quadro de Graciano, reconhece que *é forte, bem plantada, desenhada com vigor...* e complementa: *na paisagem de Santo Amaro, foi menos feliz em relação ao segundo plano, onde a montanha se desequilibra um pouco em virtude de um deslocamento de valores.*<sup>6</sup>

Nos anos 40, os artistas de São Paulo puderam encontrar as reflexões de arte do crítico, além de sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, também nos livros de arte que publicou, entre 1940 e 1944<sup>7</sup>.

Junto com os egressos da FAP, ele expôs em vários salões: V, 1939 - *Natureza Morta e Peixes*; VI - 9 de dez. 1940, foi a data programada, mas abriu somente em 15 de jan. 1941, *Mar, Retrato e Flores*; VII - jul. 1942, *Veneza-Canal Grande, Paisagem Paulista, Paisagem-Campos do Jordão e Peixes*; IX - set. 1944, *Paisagem, Paisagem e Paisagem*; X - jan. 1946, *Dia Chuvoso e Usina*<sup>8</sup>. O Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos encerrou suas atividades com o XIII, realizado em 1949.

<sup>4</sup> MILLIET, Sérgio. "VIII Salão do Sindicato". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 jan. 1944.

<sup>5</sup> MILLIET, Sérgio. "O VII Salão do Sindicato III". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1942.

<sup>6</sup> MILLIET, Sérgio. "O Salão do Sindicato". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1939.

<sup>7</sup> Sérgio Milliet, começou a se interessar por artes plásticas depois de 1937, conforme contou a Paulo Mendes de Almeida: *"nunca me interessara, de resto, particularmente pelas artes plásticas... - conheci então Flávio de Carvalho, Quirino da Silva, Volpi, Rossi, mais intimamente, e fui-me iniciando. A partir do I Salão de Maio... comecei a impressionar-me com a pintura e a escultura. subitamente apaixonei-me. Queria penetrar os segredos e as técnicas dessas artes, cheguei mesmo a espaçar meus encontros com meus amigos literatos..."* Conforme Paulo Mendes de Almeida *De Anita ao Museu*, p. 132. Milliet publicou os seguintes livros: *Pintores e Pinturas*, 1940, *Marginalidade da Pintura Moderna*, 1942, *Pintura Quase Sempre*, 1944, *O Sal da Heresia*, 1944.

<sup>8</sup> O IX Salão realiza homenagem póstuma a Domingos V. de Toledo Piza e o X Salão a Ernesto de Fiori.



Ainda nessa década, Rossi marcou sua presença no meio artístico por outras duas contribuições: através da fundação da Osirarte e do Clubinho - Clube dos Artistas e Amigos da Arte.

### 7.3 - O Fundador da Osirarte

Em 1940, Rossi Osir funda um ateliê de azulejos artísticos, cuja denominação, como é notório, está vinculada ao seu nome artístico e cuja existência se estende até a morte do artista em 1959. Através da Osirarte, o pintor trabalha não somente para obras dos modernos, como os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Rino Levi e os artistas Portinari e Burle Marx, como também convoca pintores modernos para trabalhar no seu empreendimento. Entre os artistas que trabalharam na Osirarte, estão Volpi e Zanini, os principais, que normalmente trabalhavam nas composições grandes, sendo que este último foi o que mais tempo trabalhou para aquele ateliê; além de Hilde Weber, Gerda Brentani, Virgínia Artigas, Giuliana Segre Giorgi, Maria Wochnick, E. L. Germek, Moretti, César Lacanna. Aí trabalharam, possivelmente, nos anos 50, Frans Krajcberg, Caribé, Paolo Maranca<sup>9</sup>, durante um curto espaço de tempo. A Osirarte representou, para alguns desses artistas, uma abertura de espaço de trabalho remunerado.

O trabalho da Osirarte esteve, a princípio, ligado arquitetura. Trabalhava sob encomenda de azulejos para duas finalidades: para grandes murais em edifícios e para composições que variavam em número de azulejos e no uso que deles se faria, conforme as intenções do cliente, como veremos no decorrer do capítulo<sup>10</sup>. Para ambas finalidades, foram empregadas a técnica em baixo-esmalte, isto é, a pintura era realizada direta no biscoito. Para os grandes murais, geralmente era usada a

---

<sup>9</sup> No que se refere a participação de alguns desses artistas na Osirarte, falaremos mais adiante.

<sup>10</sup> Os azulejos pintados pela Osirarte podem ser visualizados nas Ilustrações sobre o assunto - A1-A45 -, no segundo volume deste trabalho.



monocromia; para as composições menores, utilizavam várias cores e, nestas, a temática era sobre o folclore brasileiro.

Para melhor compreender o surgimento desse ateliê, começamos pelos primeiros. Executando grandes murais em azulejos, segundo desenhos de Portinari, a Osirarte realizou, nos anos 40, trabalhos para o Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte; nos anos 50, para o Conjunto Residencial Pedregulho, no Rio de Janeiro e para desenhos de Burle Marx, no Edifício de Apartamentos Prudência, em São Paulo.

### Os Murais em Edifícios

#### **Palácio Gustavo Capanema**

A pré-história daquele ateliê recua metade da década de 1930 e está ligada trajetória da arquitetura moderna. A presença do Ministro da Educação e Cultura, no governo (1934-1945), Gustavo Capanema, abria a possibilidade para a criação de um edifício que seguia o exemplo do pioneiro da arquitetura moderna brasileira Gregori Warchavchick<sup>11</sup>. Tratava-se do Palácio Gustavo Capanema<sup>12</sup>, Rua da Imprensa, 16, Rio de Janeiro, que sediará aquele Ministério. Em 24 de abril de 1937, foi oficialmente iniciada a sua construção, tendo sido inaugurado a 3 de outubro de 1945. Lúcio Costa, de início chefiando o projeto, compôs a sua equipe com Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, e Hernani Vasconcelos<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Este arquiteto foi o primeiro a construir uma casa modernista, na Rua Santa Cruz, em São Paulo. A construção, iniciada em 1927, foi concluída nos primeiros meses de 1928. Ver Apud G. FERRAZ. *Warchavchick e a Nova Arquitetura*, São Paulo, Habitat Editora Limitada, 1966, pp. 20-37.

<sup>12</sup> Esse é o nome atual do edifício. Em 1960, o decreto do Presidente Kubitschek, de 23 de junho, demominou-o *Palácio da Cultura*. Em 1985, em homenagem ao ex-Ministro, que falecera há pouco, o prédio passou a ter o seu nome. Conforme *Catálogo Palácio Gustavo Capanema - 50 anos*, publicação comemorativa, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1987.

<sup>13</sup> O projeto de Lúcio Costa, como sabemos, foi criado com base no traçado original de Le Corbusier, quando esse veio ao Brasil pela segunda vez, em 1936. Esse arquiteto sugerira o emprego de azulejos em escolas técnicas que Capanema queria construir naquele ano. Lúcio Costa diz ter aproveitado a sugestão e usou no Edifício do Ministério da Educação e Cultura.



A fundação da Osirarte estava, portanto, ligada à construção do Palácio Gustavo Capanema, edifício que abrigaria painéis de azulejos na parte exterior do térreo. Portinari, como é fato público, estava entre os artistas plásticos chamados pelo Ministro para colaborar no projeto<sup>14</sup>. Além dos Murais sobre os Ciclos Econômicos do Brasil, fora encarregado para os desenhos dos referidos azulejos. A indicação do nome de Rossi Osir para o trabalho, possivelmente se deva a Portinari que, como demonstramos, com esse tinha estreitas relações de amizade. Porém, não podemos precisar tal afirmação, porque existe uma carta de Rossi dirigida a Carlos Drummond - datada de 17 de abril de 1936 - comentando a visita que recebera de Lúcio Costa e Gregori Warchavchick:

*Lúcio queria ver uns trabalhos meus de aquarela e arquitetura, para julgar se podia confiar-me um serviço, não sei exatamente se de perspectiva e aquarela ou simplesmente de aquarela. Trata-se pelo que eu compreendi - ele não estava em casa por ocasião dessa visita - do tal projeto do Ministério de que você me falou. Diz ainda: devo encontrar-me hoje com Gregório. Não sei de poderei arranjar os originais para mandar para vocês, visto que todo o meu serviço de arquitetura está arquivado aqui na Secretaria da Viação. No entanto posso assegurar que, não fazendo (sic) no escritório da D.O.P. - Departamento de Obras Públicas -, senão perspectivas e aquarelas, qualquer serviço nesse sentido, poderei executá-lo muito bem, mesmo obedecendo a qualquer estilo aquarelístico que vocês possam desejar.*

Ao que tivemos conhecimento, ele volta ao assunto com Carlos, em carta que lhe escreve a 14 de outubro de 1937, perguntando sobre as novidades a respeito dos azulejos e querendo saber se o serviço foi entregue para outra pessoa, ou se devia insistir em sonhar com aquele trabalho.

A correspondência que Rossi trocou com Portinari permite acompanhar o desenrolar dos fatos em relação a aquela encomenda. Assim, em 23 de maio de 1937, indaga o amigo sobre o *negócio dos azulejos*, dizendo esperar carta desse ou do

---

<sup>14</sup> Como já foi várias vezes apontado pela historiografia artística brasileira, participaram Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacopulos, Guignard, Pancetti, Burle Marx e Leipchitz.



secretário do Ministro, pedindo, ainda, para que fale com o Carlos, e veja se a ordenação com a indicação dos sujeitos e a documentação chega logo. Um ano depois, em 5 de abril de 1938, Rossi diz ao amigo estar esperando, juntamente com e Pennacchi, o envio da documentação dos painéis para começar o trabalho. Exatamente um mês depois reclama a demora no material fotográfico que lhe seria enviado, para que fosse preparando os esboços. Demonstra, também, a vontade de alcançar independência financeira, para que pudesse pensar somente na sua pintura.

Em 1 de junho de 1939, informa que começou a fazer experiências com azulejos: (...) *(tintas, temperaturas, etc.) comecei a cozinhar em forno contínuo a 850 graus , agora estou cozinhando em forno para verniz a 1200.* Depois de ter contato com os resultados, diz que mandará amostras de azulejos para que Portinari tenha uma idéia do que é possível fazer. A preocupação com a qualidade do trabalho a ser executado já está presente, ao dizer que continuará as experiências para que quando recebesse o desenho, estivesse em condições de *fazer uma execução de primeira ordem.*

O cuidado com o resultado das suas experiências também pode ser percebido em carta de 19 de junho daquele ano. Ao mesmo tempo em que diz a Portinari estar *desapontado*, por este não haver *travado entendimento* sobre os desenhos, comenta que por já ter acertado nas cores e no grau de fusão, continuará a pesquisa. Isto, ele fez através de uma cópia do quadro da mulher e das crianças, que aquele pintor mandara para a exposição da FAP de 1939. Explica que não pode mandar essas provas aos arquitetos, porque *interessam apenas pelo lado técnico de quem fazendo os desenhos, vê as possibilidades de execução nos azulejos.* Para queimar essas provas em azulejos, utiliza a fábrica de Ranzini, Santa Catarina, situada na Lapa<sup>15</sup>, na Rua Clélia<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Conforme atesta em carta a Portinari datada de 19 de Junho de 1939: *eu tendo muito a fazer no escritório técnico das 12 s 18 horas, - refere-se ao trabalho na Secretaria da Viação - e, indo quase todas as manhãs na fábrica de louça na Lapa há mais de um mês que não pinto.* A carta de 18 de julho de 1939, também confirma que utilizava os serviços daquela fábrica, ao dizer que não mandara azulejos aos arquitetos, porque estava doente e de manhã, com a neblina, não podia ir à fábrica da Lapa.

<sup>16</sup> Esse é o endereço da segunda fábrica dos Ranzini, fundada em 1932 e que existiu até 1947. A primeira fábrica de Romeu Ranzini, chamada Santa Catarina foi instalada em 1912, na Lapa, no quarteirão formado pelas ruas Aurélia, Coriolano, Fábila e Catão. Ver LEMOS, Carlos A. C. "Azulejos decorados - na modernidade arquitetônica brasileira", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (20): 167-174, 1984.



Entretanto, esta não era a primeira vez que Rossi Osir trabalhava com azulejos. Em 1931, conforme informou Conrado Sorgenitch autora<sup>17</sup>, Rossi ilustrara em azulejos, o painel que descreve a vida da fundadora da Ordem das Carmelitas, que fica na capela, em Perdizes. Atualmente, o local é ocupado pela Pontifícia Universidade Católica da São Paulo. Sorgenitch esclarece que os do Claustro foram feitos por Benedito Calixto, falecido em 1928, e executados pela sua firma, a Cerâmica Artística Conrado Sorgenicht<sup>18</sup>. Porém, não sabe precisar, através de quem Rossi os teria feito. Esse dado não conseguimos apurar até o momento, ficando para investigações posteriores. A execução desses azulejos pintados por Rossi foi feita pela firma Santa Catarina, conforme consta no canto direito inferior do painel localizado na capela-mor<sup>19</sup>. Trata-se de um desenho narrativo e essencialmente realístico. Para obter o efeito de detalhamento, foi pintado sobre o esmalte.

Segundo Walter Zanini, Rossi teria sido *iniciado na arte do azulejo por Wash Rodrigues e quem sabe também orientado por César Lacanna, além de estimulado pelo engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque*<sup>20</sup>. A julgar pelo depoimento de Cesar Lacanna, Rossi conheceu o trabalho em cerâmica desse artista em torno de 1944, quando foi trabalhar na Osirarte. Aquele artista afirma, ainda, que começou na cerâmica em torno de 1942/1944<sup>21</sup>. Wash Rodrigues já tinha experiência com azulejos desde os anos 20, quando trabalhou para o arquiteto Victor Dubugras<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Depoimento da autora, datado de 3 de julho de 1990.

<sup>18</sup> Segundo o depoimento anterior de Sorgenicht, a firma começou com seu avô, em 1888, que era alemão: *como não admitia escravos, ele preferiu contratar principalmente filhos de imigrantes italianos, na época da grande efervescência da vinda desses aqui para São Paulo. Trabalhava com artesanato, decoração de vidros, com vitrais. E o vitral está muito ligado ao azulejo. Eles têm certos princípios estéticos que se ligam bem. E por aí eu tive contato com muita gente.*

<sup>19</sup> A informação sobre os azulejos pintados por Rossi nessa época, estão também em texto e ilustração, em “Dois Pioneiros” in MORAIS, Frederico de. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*, Editora Publicações e Comunicações Ltda., São Paulo, 1988, pp. 17-22.

<sup>20</sup> Conforme ZANINI, Walter, op. cit., p. 46.

<sup>21</sup> Lacanna afirma ter trabalhado na Osirarte no tempo da encomenda para a Pampulha, trabalho que veremos mais adiante, em 1944, indicado pelo seu conhecido Ettore Moretti, o qual já trabalhava com Rossi Osir naquele ateliê: *Ele me levou lá - diz estar sem trabalho - e então ele veio - referindo-se a Osir - nhe, nhe, nhe ah! “O que o Sr. sabe fazer na cerâmica?” Bom, digo eu pinto. (...) Eu vi o croquis que tinha que ser feito ... e então eu sentei lá e peguei.* Conforme depoimento de César Lacanna a Antônio H. Cabral, em 21 de junho de 1976, Museu Lasar Segall, pp. 41 e 47.

<sup>22</sup> José Wash Rodrigues (1891-1957), recebeu o convite de Dubugras para realizar os painéis de azulejos que estão no Largo da Memória, na capital paulista, e nos monumentos que margeiam o Caminho do Mar, respectivamente, 1919 e 1922. Estes últimos comemorativos dos esforços feitos por tropeiros, automobilistas e pelos sucessivos governos no sentido de facilitar nas comunicações entre o litoral (Santos) e o planalto (São Paulo). O artista esteve engajado na defesa no neocolonial. Conforme MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*, op. cit. pp., 16-18.



Em 18 de julho de 1939, Rossi transcreve a Portinari a carta que mandara a Lúcio Costa acompanhando uma caixa com 60 azulejos, na qual explica que os dois painéis que seguiam, eram referentes s cópias de trabalhos de Portinari, que escolhera para melhor se conformar ao estilo do artista. Aproveita para explicar ao arquiteto dados técnicos da pesquisa que fizera<sup>23</sup> e diz estar em condição de executar o serviço com maior perfeição e experiência, do que acaba de despachar. Solicita, também, um prazo não muito curto, devido demora do trabalho, que depende de fornos e operários. Diz ter escrito também ao arquiteto Carlos Leão.

Finalmente, em 30 de julho daquele mesmo ano, Portinari comunica a Rossi que fez os “croquis”, e que durante a semana fechará o contrato dos desenhos. Diz ainda ser de um quadro abstrato e que gostou dos resultados dos azulejos enviados pelo pintor paulista.

Em 21 de agosto de 1939, Osir demonstra estar preocupado com a falta de resposta dos arquitetos. E, em 15 de setembro desse ano comenta a suba do preço do azul cobalto, a escassez desse óxido e também a alta nos preços dos fornos. A 27 desse mesmo mês, Portinari intercede por Rossi junto a Lúcio Costa, para que modifique a proposta anterior, tendo em vista a suba do material.

A 15 de outubro de 1939, Rossi ainda não tivera a comprovação de que o trabalho seria encomendado a ele, pois pergunta a Portinari se terá que *esquecer a comprida história dos azulejos* ou esperar mais um pouco. Ele demonstra, realmente, estar interessado em assumir o serviço: *é certo que teria feito com muito amor e diligência para respeitar e valorizar ao máximo a tua composição, como também parte dos padrões que acompanham lateralmente os painéis, teria variado os motivos para que o conjunto ficasse harmônico*. O artista cogita a possibilidade de que exista casas organizadas capazes de executar o trabalho com preço mais acessível. Dois dias depois dessa carta escreve uma outra ao amigo, dizendo ter tomado conhecimento de que apareceram concorrentes e um deles seria o Antônio

---

<sup>23</sup> Diz ele: *sendo o segundo painel, pintado e cozido para experimentar outro azul de fundo, a mais dos números e letras tem um x. Na caixa que contém 60 azulejos, as numerações seguem em ordem. Além desses dois painéis fiz muitas experiências para achar um bom esmalte nas cores básicas azul, preto e marrom, que consegui em forno de verniz a 1200 - 1250 graus, pois o que estava-se fazendo aqui com forno contínuo a 800 não me satisfazia.*



Paim<sup>24</sup>. Quer saber das novidades e se com o apoio de Portinari e de Lúcio poderia esperar algo de positivo.

Até esse momento, acreditamos que as experiências que Rossi enviara aos arquitetos era de pintura sobre esmalte porque, somente em 17 de junho de 1940, diz ter recebido carta do Senhor Souza Aguiar, do gabinete do Ministro, na qual solicita que os azulejos fossem pintados em baixo-esmalte. Comenta que mandará amostras de azulejos pintados no “biscuit”, antes de serem envernizados. E relata o resultado: *realmente a pintura é muito mais dificultosa pois não se pode apagar nem tirar nada do que já se tem pintado; mas como resultado plástico é muito mais bonita. (...) Sinto que com este material posso executar os teus desenhos de forma magnífica.* Diz, também, que manda peças separadas, as quais executou segundo o cálculo de doses de óxido de cobalto, necessárias para obter a transparência das diversas tonalidades.

Apesar de ter realizado todas essas experiências, até junho de 1940, Rossi ainda não tinha a decisão de que, realmente, caberia a ele a encomenda de azulejos do Ministério. Porém, entre aquela data e 2 de janeiro de 1941, deve ter havido o acerto final, pois em correspondência dessa última data, diz estar trabalhando muito para cumprir o serviço para o Ministério. E compartilha sua preocupação: *fico sempre na incógnita. É difícil obter duas vezes o mesmo resultado com o fogo a 1200 graus. Fico ansioso para abrir as caixas quando voltam com os azulejos queimados.* Sobre o azul solicitado Rossi esclareceu:

*Em verdade devo confessar que não consegui... o azul desejado de conformidade com o azulejo tirado da Igreja da Glória, no Rio, e que me fora enviado para modelo. Tratava-se provavelmente, de um óxido de cobalto que os portugueses recebiam outrora da Angola e cujo segredo se perdeu, sem dúvida, por quanto nem mesmo em Portugal foi possível*

---

<sup>24</sup> Paim (1896-1988) começou queimando seus azulejos na Fábrica Cermus, empregando azulejos alemães e, depois, nacionais da Incepa. Estando no Rio entre 1917 e 1924, fez pesquisa sobre favelas e o carnaval, estendendo suas temáticas para a cultura indígena, o folclore, a flora, fauna brasileiras, etc. Em 1928, fez uma grande exposição no Rio e em São Paulo, com 216 pratos cerâmicos decorados com temas brasileiros. Em 1937/38, tinha seu próprio forno a lenha, no quintal de sua casa na Rua Frei Caneca, em São Paulo, mantendo ativo até 1943. Em 1947, colocou-o novamente em funcionamento para executar os azulejos criados para a igreja Nossa Senhora do Brasil daquela cidade, tendo concluído em 1970. Conforme MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*, pp. 23 e 24.



*obtê-lo novamente. Minhas pesquisas permitiram-me encontrar um azul intenso, transparente e atraente que satisfiz as exigências do Ministro que me confiou, então, a execução do revestimento de azulejos do Palácio da Educação*<sup>25</sup>.

Em 1 de setembro de 1941, escreve ao amigo dizendo que entrara a verba e agora o pessoal do Ministério estava com pressa para acabar os azulejos, mas que concordaram em indenizá-lo pelos seis meses que ficou parado. Comenta também que Florence arranhou uma casa, em Nova York, para colocar azulejos artísticos. Não encontramos maiores referências sobre o assunto.

Ao que indica sua carta datada de 14 de março de 1942, a encomenda deve ter sido entregue nesta época: *estou muito cansado e desejosíssimo de um bom descanso. Já entreguei 700 metros quadrados de padrões e o teu painel que olha para a Avenida Graça Aranha. estou para acabar o outro painel. Em duas semanas estarei pronto e irei para o Rio fazer a entrega. Foram mil cento e cinquenta metros quadrados de área*<sup>26</sup>. Entretanto, é preciso considerar a inscrição existente no local: *Composição de C. Portinari, Execução da Osirarte de São Paulo, 1941-1945*; e uma carta de Rossi a Portinari, de 22 de setembro de 1945, onde diz estar para acabar o painel do Ministério da Educação; em outra, de 31 de janeiro de 1946, refere-se ao fato de que irá *engradar os azulejos do Ministério que, segundo ele, por sorte estão saindo do fogo muito bonitos*. Mais adiante, diz que *dentro de vinte e cinco dias estaria no Rio para entregar o serviço do Ministério*. Assim, que, continuou fazendo esse trabalho, até a metade da década de 40.

As composições para o Palácio Capanema são monocromáticas e foram realizadas todas em diferentes tons de azuis, devido ao tema referente a motivos marinhos, por estar o prédio localizado próximo ao mar. São as seguintes figuras marinhas: estrela-do-mar; cavalo-marinho (hipo-campo); concha, peixes, sereia, molusco, tritão, delfim, caravela, caranguejo e corais<sup>27</sup>. A composição não é a

<sup>25</sup> Depoimento de Rossi Osir constante no *Catálogo da Exposição de Azulejos da Osirarte de São Paulo*, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 13 a 27 jul., 1943.

<sup>26</sup> Essas são as dimensões constantes no catálogo *Exposición de Osirarte*, Galeria Gimenez, Mendoza, Argentinian, 1947.

<sup>27</sup> Nos levantamentos do *Palácio da Cultura*: “Azulejaria Dados Gerais” e “Tipos e Padrões” consta que teriam existido painéis em que os cartões de desenho são atribuídos a Rossi Osir: “Cartão de Paulo Rossi, Execução Osirarte, SP/1946”: em alguns peixes, sereias, estrelas-do-mar, moluscos,



tradicional, pintada sobre o esmalte. Os azulejos foram pintados artesanalmente, direto no biscoito. O esmalte vem, portanto, depois de estarem pintados. Aliás, todos os trabalhos desenvolvidos pela Osirarte foram feitos nessa técnica.

Em 1966, foram restaurados alguns azulejos que começavam a cair. Foi a ceramista, escultora e pintora Hilda Goeltz que recebeu o encargo. Em novembro de 1969, recebeu nova encomenda para restauração de 1200 azulejos. Foi feito um estudo de seis meses para conseguir a técnica e as tonalidades originais dos azulejos. Primeiramente fez levantamento das falhas, depois os desenhos, para se aproximar dos originais de Portinari, a fim de serem passados sobre o biscoito e pintar. A parte mais difícil é conseguir as quatro tonalidades de azul empregado, mistura de óxido de cobalto com água, que depende da intensidade da pincelada<sup>28</sup>.

### **A Igreja da Pampulha**

Para o projeto da Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer, Cândido Portinari fez desenhos para azulejos a serem colocados na fachada, no Púlpito, no Confessionário e Batistério, no Coro, na Bancada Lateral Direita e na Bancada Lateral Esquerda. No Palácio Gustavo Capanema havia um interesse mais decorativo. Na Pampulha como o próprio local já exige, a composição tem um caráter narrativo. Trata-se da vida de São Francisco de Assis, painel da fachada, no qual o artista se valeu de uma linguagem expressionista, para as figuras, e de um fundo geometrizado. Nas figuras do púlpito, principalmente, há referenciais estilísticos do Renascimento, na forma de se expressar do artista

A execução desses azulejos foi da Osirarte, em 1944-45. A inscrição no local diz o seguinte: *C. Portinari, compôs e detalhou. Executado no Atelier Osirarte de São Paulo por P. C. Rossi Osir, M. Zanini. E. L. Germek, Material e Cozimento de I. R. F. Matarazzo, MCMXLIV*. Novamente nesta encomenda, é utilizado somente tonalidades de azul e a pintura é artesanal, feita sob esmalte.

---

tritão, delfim, caravela e caranguejos. Conforme esses relatórios do projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura. Rio de Janeiro, maio e julho de 1984.

<sup>28</sup> “Painel de Portinari no MEC fica pronto até o fim do ano”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1970.



Em fevereiro de 1944, Portinari escreve a Rossi e comunica que está enviando junto os desenhos para Belo Horizonte:

*Agora vão: a composição grande e os detalhes do peixe e do pássaro. Estou fazendo os outros. Achei que o mais conveniente seria mandar os detalhes do peixe e do pássaro. Estou fazendo os outros. Achei que o mais conveniente seria mandar os detalhes em tamanho natural das cabeças, das mãos e dos pés. Esses desenhos (os detalhes das mãos cabeças e pés são do João Cândido, por isso deixo-os sob sua guarda. Para os valores você poderá seguir o desenho da composição. A fatura seria melhor seguir os detalhes. Estes seguirão o mais breve possível.*

Em resposta correspondência de Portinari, Rossi comunica que deverá ir ao Rio para combinar diretamente o serviço com Oscar Niemeyer porque, segundo ele, escrever é mais difícil. Diz que espera ser este o último trabalho em azulejo, pois quer se dedicar pintura. Vê-se que Rossi já não tinha mais tempo para pintar, devido o seu envolvimento com o ateliê de azulejos.

Através de carta datada de 12 de maio de 1944, temos o registro de que os artistas que trabalhavam na Osirarte, nessa encomenda, somente executavam a pintura. Os desenhos eram deixados prontos pelo Rossi. Diz ele: *trabalho todas as noites até meia-noite aprontando os desenhos das partes que vem (sic) executadas durante o dia. Das 7 s 9 da noite (sic) desmonta-se o executado e remontam-se novo pedaço de azulejos brancos. Está para chegar a vez dos galos e peço a você o favor de mandar os detalhes com urgência.* Assegura que, até dia 26 desse mês, quer ter mandado para o forno todos os azulejos do painel, que são mais ou menos 4400.

Em 15 de junho de 1944, informa a Portinari que desde 25 de maio o painel a que se referira estava pronto e que havia trabalhado cinquenta e três dias, reforçando o que já havia dito, de ficar sozinho até a meia-noite ou uma hora para deixar desenhadas as partes que seriam pintadas durante o dia. Menciona que está refazendo os poucos azulejos quebrados e que, assim que estiver pronto e despachado, irá a Belo Horizonte para a montagem, pois devido ao encontro das curvas, precisa tomar cuidado.



A 4 de agosto de 1944, já tendo retornado de Belo Horizonte, diz ter lá ficado mais tempo que desejava, porque *a parede onde devia colocar os azulejos estava torta e precisou ser rebocada* e, também, porque *os perfis dos arcos não correspondiam s medidas dos desenhos* que lhe foram entregues. No *grande arco, ficavam sacrificadas, de todos os lados, mais ou menos 25 centímetros*. Esses problemas que surgiam, para a colocação dos azulejos, certamente não eram difíceis de ser percebidos e resolvidos, já que, como dissemos, Rossi tinha formação de arquiteto.

Em 6 de março de 1945, solicita que Portinari telefone a Oscar e comunique que não recebeu ordem de pagamento da prefeitura de Belo Horizonte. Em maio chegou o dinheiro. Diz já estar trabalhando para a Pampulha:

*começamos fazendo a faixa - fundo abstrato com os pássaros. Logo estará pronta; por isso precisava que você me aprontasse logo a parte abstrata dos 2 degraus que deixei desenhados em escala 1:10. A execução do revestimento para o púlpito e o batistério não é possível fazê-la já, pois não tenho biscoitos de 15x7 1/2, que o Matarazzo os entregará daqui um mês. Até chegar esse material, vou deixar o resto pronto, se você mandar logo o desenho.*

Esta deve se referir segunda parte, porque, como vimos, na metade do ano de 1944, ele fora a Belo Horizonte para colocar azulejos.

Nesta outra remessa, há um atraso quanto ao pagamento e Rossi resolve escrever a Niemeyer (12 set., 1945), comunicando que não mandará os azulejos que estão prontos, enquanto não for cumprido o combinado. Disse que não tem contrato, nem compromisso por parte da Prefeitura de Belo Horizonte que lhe assegure o pagamento determinado na sua proposta. Parece-nos que a encomenda foi feita de modo informal. A sua solicitação deve-se ao fato de que nem mesmo sua estada em Belo Horizonte, no ano que se passara, havia sido paga. Afirma que somente mandará os azulejos com garantia bancária que lhe assegure o pagamento de Cr\$ 40. 490, 00 (Cr\$ 37. 800 dos azulejos, mais 2. 690 de crédito passado). Nem Portinari tinha recebido pelo seu trabalho. Até 27 de outubro de 1945, Rossi não havia entregue os



azulejos de Belo Horizonte, embora prontos, mas sem que se fizesse o pagamento. Assim que não temos nenhum registro do mês em que aquele trabalho foi entregue.

Em artigo “A Igreja da Pampulha”, de Stênio Garcia publicado em novembro de 1947, chama a atenção para o abandono em que se encontrava a Pampulha, que foi condenada pelo povo por não manter as características tradicionais que identificam uma igreja. Estava *exposta apenas admiração dos visitantes como “maluquice da arte moderna”*.

### **Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes - Pedregulho**

Rossi e Portinari ainda trabalhariam juntos num outro trabalho em azulejos. Trata-se do *Conjunto Residencial Mendes de Moraes - Pedregulho*<sup>29</sup>, rua Félix, 50, Bairro São Cristóvão, Rio de Janeiro, em terreno próximo ao morro Pedregulho, cujo projeto é do arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

Portinari fez desenhos para uma das paredes externas do Ginásio de Esportes da escola do Conjunto Pedregulho, tendo como tema uma criança pulando caniça. A técnica é em baixo-esmalte e com tonalidades de azuis e fazendo uso do branco como os outros projetos já vistos. É a imagem de dois meninos que ocupam, cada um, quatro azulejos.

A primeira referência que encontramos nas cartas com Portinari é de 7 de abril de 1950, na qual Rossi comenta que acabara de falar com Dra. Carmem Portinho, - arquiteta e esposa de Reidy, que tratou do assunto dos azulejos - perguntando se o amigo já tinha feito o painel que ela lhe encomendara. Nos anos 50, Rossi e Portinari estão, separadamente, em viagem pela Europa como veremos, e se correspondem. Este último recebera, em Paris, uma carta da arquiteta Carmem Portinho, solicitando um painel de azulejos<sup>30</sup>. Dessa cidade escreve a Rossi dizendo

---

<sup>29</sup> O Conjunto Pedregulho foi criado como uma unidade residencial autônoma, provida dos serviços comuns necessários vida diária de seus habitantes. (...) Foi projetado com a finalidade de proporcionar aos servidores municipais de baixa renda, uma habitação barata e situada próxima aos locais de trabalho. Conforme *Catálogo Affonso Eduardo Reidy*, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, Exposição de 20 de agosto a 20 de setembro de 1985, pp. 70-73.

<sup>30</sup> Na carta que envia a Portinari a arquiteta fala sobre o preço do trabalho Cr\$ 39.000,00 e esclarece o local a ser colocado: *trata-se de uma escola primária, o painel terá um ponto de vista magnífico, e ficará na parede do Ginásio. O assunto você escolherá de acordo com a finalidade do ginásio que é para esportes, reuniões, etc. Isto tudo faz parte de um núcleo residencial (...)* Solicita que o artista



que o desenho estava pronto há bastante tempo (27 jul., 1950). Em carta posterior (24 ago., 1950) esse pergunta como prefere que faça para lhe entregar o desenho. E acaba por mandar, através de Zanini, que também se encontrava na Europa.

Significativa é a carta que Rossi escreve de Pegli em 29 de setembro de 1950 a Portinari, sobre o painel que esse desenhara:

*Talvez, como você quer os padrões de um azulejo não me será possível executá-lo. Estes ficam muito miudos e trabalhosos, aumentando muito o custo já fixado há um ano e meio. E, mesmo que este, (o preço) me fosse aumentado, não se teria tempo para fazê-los, pois a Senhora Carmem Portinho pretende que se inaugure o painel pelo fim de janeiro de 1951. O inconveniente veio de mal entendido no momento em que me foi pedido um orçamento para a execução de um painel figurativo de tua autoria. O Senhor Mário Amorim - da Riobra - me interpelou pelo telefone pedindo-me de urgência o preço, pois no mesmo dia se apresentava para a concorrência da obra. Quando ele me falou de composição figurativa eu pensei logo no seu estilo com figuras grandes, longos planos, etc. mais ou menos algo no gênero de trabalho da igreja da Pampulha. Quer dizer a possibilidade em 3 pessoas de executar 4 metros quadrados por dia, 176 azulejos. Agora com os padrões de azulejos, não se dá mais o mesmo; pois 176 bonequinhos a ser cavados por mais ou menos um terço da obra a canivete sobre fundo escuro (o que tecnicamente por si é muito difícil) nem 6 pessoas podem fazer isso num dia. Você que a mais de ser um grande pintor, é um grande técnico compreenderá logo isso. Para acertar a execução deste serviço temos que encontrar uma outra solução. Sugiro para fazer os mesmos padrões, levemente simplificados sobre quatro azulejos<sup>31</sup>. Tenho certeza que como efeito geral será mais bonito, especialmente se os dois padrões serão postos alternados em diagonais.*

---

lhe escreva dizendo a época que mandará o estudo para a execução, porque de posse dos cartões, enviaria Osirarte, em São Paulo. Reafirma: *Rossi fará a execução*. Conforme carta datada de 21 de janeiro de 1950. Carmem Portinho em entrevista a Maria Cristina Guido e a Rose Ingrid Goddschimdt, no *Programa Depoimentos* em 7 de abril de 1983, fala sobre a criação do conjunto Pedregulho. Rio de Janeiro, Fundação Projeto Portinari.

<sup>31</sup> O grifo é do artista.



Para finalizar, coloca claramente ao amigo que se concorda com as razões que expôs, ele executa o trabalho, caso contrário desiste. Esse depoimento de Rossi Osir comprova o entendimento técnico que tinha do assunto. E, conforme atesta o resultado final das figuras do Pedregulho, a sugestão do artista executor foi acatada.

Em depoimento a autora Carmem Portinho, informou que somente conseguiu colocar os painéis de Portinari quando o general Mendes de Moraes deixou a Prefeitura. Ele proibira, porque Portinari era comunista. Osir mandara as caixas para o Pedregulho, estando tudo numerado para montar. A arquiteta disse que escondera os azulejos na própria obra, até que a situação se acalmasse<sup>32</sup>.

### **Outros Murais**

Um outra fachada para qual a Osirarte trabalhou com Portinari, foi para o **Edifício-Sede da Associação Civil Clube de Juiz de Fora**, datada de 1956, projeto de Francisco Bolonha. Usa como padrão o signo de um trevo de três folhas em composições de tons azuis e brancos.

Para Burle Marx, o ateliê executou também azulejos para o **Instituto Oswaldo Cruz**, em Manguinhos, com frente para a avenida Brasil. Frederico Morais diz que maneira de Portinari,

*Burle Marx recriou o fundo do mar, fazendo nascer entre tonalidades azuis e virtualidades espaciais, o que poderiam ser algas, lulas e águas-vivas. A composição expande-se até os limites do muro, sangrando-o nas laterais e no alto quando, então, os azuis dos azulejos confundem-se com os azuis do céu, manchado de branco, enquanto na parte inferior o painel se confunde com o verde da vegetação, hoje. Linhas e planos de uma sinuosidade nervosa, ângulos tensos e agudos, além de sólidos geométricos e analogias naturalistas, cirando profundidades que monumentalizam a composição...*

---

<sup>32</sup> Depoimento de Carmem Portinho a autora, em abril de 1991.



Ainda, segundo Frederico de Moraes, um outro painel recobre a fachada do prédio da Associação dos Funcionários da Fundação Oswaldo Cruz. E um outro trabalho de Burle Marx, executado pela Osirarte, foi para o **Clube de Regatas Vasco da Gama**, Rua Tássio Fragoso, esquina Borges de Medeiros, perto do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Os temas são referentes água, peixes e moluscos. Esses três painéis foram feitos entre 1950 e 1953.<sup>33</sup>

Nos anos 50, a Osirarte executou os azulejos desenhados por Burle Marx para do edifício de apartamentos residenciais **Prudência Capitalização**, cujo projeto foi de Rino Levi<sup>34</sup>, situado na Av. Higienópolis, em São Paulo. São motivos geométricos, em tonalidades de azuis e amarelo, com algumas partes em branco. Todo o hall de entrada e a parte dos fundos do prédio são recobertos de azulejos.

### **Os ateliês e as outras Composições - a variação em número de azulejos e as finalidades**

Como vimos, a Osirarte foi criada por Rossi Osir tendo como primeiro objetivo realizar os murais para o já referido antigo prédio do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Os ateliês tiveram vários endereços. Por ordem cronológica: Rua Vitória, 433, Rua Barão de Limeira, 117, Rua Bento Freitas, 306, Rua do Arrouche, 144, Rua Tobias Barreto, 68. Não podemos precisar a duração de tempo que ficou instalada em cada endereço; mas pela data de algumas exposições, que realizava no próprio ateliê, podemos identificar alguns anos: com certeza, o ateliê Vitória ficou entre 1942 a 1947. Em 1951 estava na Rua do Arrouche.

Paralelamente s grandes encomendas de murais em tonalidades de azuis, Rossi Osir começou a produzir, no ateliê, obras de menor porte. Tratava-se de composições que podiam variar de um a mais de cem azulejos e nas quais utilizava muitas cores. A quantidade era determinada pelo gosto ou necessidade de uso do cliente. O catálogo da primeira exposição trazia a seguinte mensagem: *OSIRARTE*

---

<sup>33</sup> Essas informações podem ser encontradas no livro MORAIS, Frederico de. Op. cit., p. 32, 73 e 79. Ainda segundo esse autor, a Osirarte trabalhou para Anísio Medeiros - Pedregulho e em Cataguases - e para Poty, em Curitiba.

<sup>34</sup> Conforme depoimento da viúva de Rino Levi, Yvonne Arié Levi, à autora, em 3 de julho de 1990.



*está atualmente executando os azulejos para as fachadas do novo Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, e acha-se em condição de executar qualquer encomenda como: painéis, decorações para banheiros, lareiras, fontes, padrões para revestimentos de fachadas a gosto dos senhores arquitetos e particulares.* Assim, fazia constar, nesse enunciado, as finalidades de uso do trabalho que executava. Tinha, também, um logotipo onde vinha escrito, *OSIRARTE, S. PAULO* e trazia a imagem de quatro peixes, motivo com o qual entrou no mercado na realização de seu primeiro trabalho. Logo abaixo, estava o nome do empreendimento, *“ATELIER” DE ARTE DECORATIVA, dirigido por Paulo Rossi Osir, Rua Barão de Limeira, 117, telefone 4-0325, S. PAULO.* Encontramos, também, azulejos empregados, dentre outras finalidades, como tampo de mesas, porta-jóias, superfície de bandejas, decoração em piscinas, na função de azulejo-quadro, isto é, com moldura e paspatu. É curioso notar que o cliente, s vezes, compunha sua maneira: colocava lado a lado no tampo de uma mesa, diferentes temas de composições realizadas em cada azulejo.

Os motivos das temáticas eram essencialmente sobre o folclore brasileiro, cenas populares comuns de serem vistas nas ruas de São Paulo da época, temas como mapas, animais, flores, motivos marinhos... Para isso basta ver alguns títulos das composições: *Macunaíma Desce o Rio Araguaia, Vaqueiro, Tocadores de Viola, Vendedor de Frutas, Garimpeiro, Briga de Galo, Fotógrafo Lambe-Lambe, Peixes, Vendedor de Pipocas, Igreja do Interior, Quintal de Casa, Casamento no Interior, Quermesse, Colheita da Cana-de-Açúcar, Cruzeiro na Praia, Conversa de Comadres, Banhistas, etc.* Normalmente não eram datadas e, somente passaram a ter assinatura, depois que os americanos começaram a comprar os azulejos da Osirarte.

A pintura era feita diretamente no biscoito, antes do processo de envernização, conforme já mencionamos. Exigia domínio técnico e leveza de traço porque a pincelada não podia ser refeita, pois, assim que a tinta entrava em contato com a superfície porosa, era imediatamente absorvida. Isto permitia uma liberdade de linguagem. Não era usado o desenho tradicional, incisivo, mas a policromia exceção do vermelho, que não suportava altas temperaturas. No que temos conhecimento, Rossi adquiria as tintas na Fábrica Ranzini. Segundo Conrado Sorgenicht, fora os Ranzini, não havia outro recurso. Por isso, Sorgenicht se organizou para importar tintas da *Casa Lacroix*, na França e da *Casa Wengers*, na Inglaterra. Diz ele: *as*



*tintas eram muito caras, porque não tinham auxílio do governo; o Rossi conseguia tintas também através de mim, porque ele não tinha nenhuma organização para importar, era muito complicado, exigia despachante e falar várias línguas. A nossa relação era de camaradagem, s vezes eu pedia a ele, tintas que me faltavam e vice-versa<sup>35</sup>.*

Os azulejos precisavam ser cozidos a uma temperatura que chegava em torno do 1200 graus. Durante muito tempo Rossi mandava queimar nas Indústrias Matarazzo, das quais também adquiria os biscoitos. Os azulejos precisavam ser embalados em caixas especiais: *o azulejo era colocado, pintura com pintura, tendo um papel de manteiga no meio. Em cada caixa de madeira ia um metro quadrado e eram quarenta e quatro azulejos de quinze por quinze centímetros. Mas o envernizamento e o cozimento apresentavam muitos problemas. Por isso, Rossi queria ter o seu próprio forno e aplicar ele mesmo o verniz. Ele achava que a temperatura da fábrica era muito alta e por isso queria ter o forno para controlar. Quando passava dos 1200 graus, estragava a pintura e as cores ficavam muito claras. Dependia do manejo dos empregados; se não trabalhavam com cuidado ficavam riscados, sujos e borrava as tintas<sup>36</sup>.* Pedro Caldara, que foi o contador da Osirarte entre 1955 e 1957, informou-nos que nessa época, Rossi já tinha o seu próprio forno. Porém, não podemos precisar em que ano este foi adquirido.

### **Rossi e as atividades de alguns artistas no ateliê**

Dentre a equipe que reuniu para trabalhar no ateliê, alguns eram amigos de muito tempo como Volpi e Zanini. Estes foram os artistas que mais tempo e de forma mais intensa trabalharam na Osirarte. Zanini ficou até quase o final da década. Outros haviam chegado ao Brasil no final dos anos 30, como era o caso de Gerda

---

<sup>35</sup> Depoimento autora, em 3 de julho de 1990. Ao contrário do ateliê de Rossi, a firma de Sorgenicht trabalhava a pintura de azulejo sobre o esmalte.

<sup>36</sup> Conforme depoimento de Maria Wochnick - secretária da Osirarte durante muito tempo - à autora em 6 de outubro de 1991.



Brentani<sup>37</sup> e Hilde Weber<sup>38</sup>. Brentani teve uma participação mais informal. Assim descreve o seu início na Osirarte:

*O Rossi queria que eu pintasse, mas eu nunca tinha desenhado quando ele me levou para o ateliê. Eu pintava azulejo do meu jeito, fui lá porque o Rossi, acho que gostava mais de mim do que do meu trabalho. Eu não precisava ganhar dinheiro com isso. Mas eu gostava. Eu aprendi muita coisa lá. O desenho e a pintura era minha, tinha toda a liberdade de fazer e quando se vendia alguma coisa era do Rossi. A mim Rossi não impunha temática, mas aos outros sim<sup>39</sup>.*

Hilde Weber trabalhou durante nove anos na Osirarte. Depois, em 1950, foi morar no Rio de Janeiro para trabalhar na sua profissão de caricaturista de jornal<sup>40</sup>. A artista explica sua participação e de seus companheiros, durante os trabalhos para o prédio do Ministério:

*Para mim era muito prático ir a Osirarte, pois era pertinho, eu morava na Barão de Limeira. O Rossi viu meus trabalhos no jornal e disse que estava interessada em me contratar. Viu também um talento fora dos pintores que já faziam automático. Eu ia todos os dias durante três horas. Mas não tinha horário fixo, pois trabalhava também no jornal. Já estava no fim da encomenda do Ministério. Eu entrei nessa época, participei nessa coisa de fazer tudo em azul, essas conchas. A primeira coisa que ele fazia era executar os desenhos esboçados por Portinari. ...transportava junto com um grupo que formou e começou com o Volpi, e o Zanini e mais algumas pessoas. Tinha que ter bastante gente para*

---

<sup>37</sup> Gerda Brentani diz ter chegado ao Brasil, no começo de 1939. Conheceu Rossi, apresentada por uma amiga em comum, Luisita Gama Cerqueira, que a levou ao apartamento do artista. Depoimento à autora, em 27 de março de 1990.

<sup>38</sup> Hilde Weber informa que chegou ao Brasil em 1933, quase ao mesmo tempo que chegara uma família amiga desde os tempos da Alemanha, a mãe de Alice Brill - em 1934 - com a qual trabalhara em Hamburgo. Assim, conheceu Rossi através da família Brill. Conforme depoimento à autora, em 03 de abril de 1990.

<sup>39</sup> Depoimento à autora, em 27 de março de 1990.

<sup>40</sup> No Rio de Janeiro foi trabalhar na sucursal de *O Estado de S. Paulo* e no Jornal *A Tribuna da Imprensa*. Somente em 1961, retornou para São Paulo. Por isso, nos anos 50, não pôde acompanhar o trabalho da Osirarte. Depoimento à autora, em 09 de agosto de 1990.



*fazer. Então as principais pessoas era ele mesmo, Volpi e Zanini. Eles esboçavam aquelas coisas maiores. Todas as composições eram feitas em azulejos pequenos, só que alguns formavam grandes áreas. Mas tinha áreas em que Portinari tinha criado em cada azulejo um objeto do mar, conchas, peixes, sereias e isso tinha que fazer em grande quantidade - a artista fazia as composições menores*<sup>41</sup>.

Em relação as outras temáticas da Osirarte, Hilde Weber fazia algumas próprias de seu interesse pessoal: *as minhas coisas eram mais intimistas, eu sou mulher - grupos de crianças brincando, mulheres, mapas, etc.*

Nas temáticas mais variadas, podia se caracterizar um trabalho de equipe. Nem sempre, o que criava os desenhos era o mesmo que pintava sobre os biscoitos. Qualquer artista podia executar a cena que outro fizera. Quando passaram a assinar, colocavam o nome de quem pintou, por exemplo: Osirarte-Hilde, Osirarte-Volpi, Osirarte-Zanini. Obviamente, se o estilo fosse muito característico da pessoa que criou, essa mesma iria executar. Hilde Weber cita o caso de Volpi, isto é, que algumas das suas temáticas ela não podia fazer, *eram muito Volpi*, pois lembravam um pouco os próprios quadros dele. A mesma composição, com os mesmos elementos figurativos podem ser encontrados em vários azulejos, variando as cores utilizadas ou pequenos detalhes na roupa do personagem, ou ainda, mudando a pincelada. Pela própria técnica de pintar sob esmalte, não era possível repetir a intensidade da pincelada seja nas tonalidades ou nos traçados. Isto pode ser percebido claramente nas várias composições de *Banhistas*, conforme demonstram as ilustrações no final desta pesquisa.

Para as grandes composições, os grandes esboços, conforme Gerda e Hilde, Rossi exigia que fossem feitas pelo Volpi. O Zanini criava composições menores e trabalhava na execução das imagens grandes. Este, segundo Brentani, como tinha mais paciência que o Volpi, realizava os traços mais finos e delicados, conforme exigia o trabalho.

Na opinião de Hilde Weber, Rossi queria coisas populares e orientava as composições:

---

<sup>41</sup> Depoimento da autora, em 03 de abril de 1990



*Em grandes linhas ele dizia o tema. Gostava de ajudar na composição, coisas brasileiras, onde ficava melhor um grupo de pessoas. As grandes composições era ele quem dirigia - um chafariz, um painel. Ele tinha a idéia de fazer um chafariz tal e tal, ou então coisas folclóricas, a vida rural. Ele decidia esses temas, resolvia, Mas não pintava. Ele tinha interesse e inteligência para a arte moderna, mas ele mesmo não era um artista moderno, de primeira fronteira. Fazia uma coisa que não sei como se podia dizer, não era acadêmico, mas era clássico. Eu sei que ele vivenciou o classicismo naquela época, não sei como se chamava aquilo na Itália<sup>42</sup>.*

A mesma opinião de Rossi, tem Gerda Brentani, pois afirma que ele não pintava em azulejos, mas coordenava as composições de grandes tamanhos:

*O Rossi dizia para o Volpi: “Eu quero uma Festa de São João com tantas figuras, com tal paisagem de fundo, com esses elementos”. Ele determinava o que queria na composição e o Volpi desenhava e executava. O Rossi dizia como ele devia desenhar, o melhor lugar para ficar uma certa figura, por exemplo<sup>43</sup>.*

Rossi Osir, além da parte administrativa interior do ateliê, era quem fazia os contatos e tratava das encomendas com os clientes, pois era amigo de muitas famílias ricas que compravam azulejos. Em casa dos Sivers, na Fazenda de Monteiro de Barros e muitos outros locais, colocou painéis de azulejos decorativos. Quando uma equipe de pesquisadores realizou a Exposição da Osirarte na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1985, constatou que muitos dos azulejos tinham sido destruídos com as casas nas quais estavam colocados como murais. Atualmente podemos encontrar azulejos, sobretudo, em posse de colecionadores particulares.

---

<sup>42</sup> Depoimento à autora, em 03 de abril de 1990.

<sup>43</sup> Depoimento à autora, em 06 de julho de 1990. Em outro depoimento datado de 21 de novembro de 1991, Gerda Brentani também reafirma essa orientação de Rossi Osir no ateliê, em relação ao Volpi.



### As Exposições de Azulejos da Osirarte

A primeira exposição da Osirarte foi inaugurada em 13 de setembro de 1941, na Rua Barão de Itapetininga, 124, em São Paulo. Os jornais noticiavam a participação de Rossi, Volpi, Zanini, Hilde Weber, Gerda Brentani, Giuliana Giorgi e Ettore Moretti. O catálogo trazia, como assunto, motivos folclóricos brasileiros, num só azulejo - sessenta e quatro trabalhos; os demais eram várias composições de quatro, seis, nove, dezesseis, vinte, trinta e sessenta e três azulejos. Temas que mostravam a vida cotidiana do povo da época: *O Verdureiro, O Vassoureiro, O Peixeiro, O Mexerico, Os Namorados, Imigrantes, Piriquito da Sorte, Circo, Carro de Boi, o Saci Pereré, Orquestra Caipira, Procissão no Morro, São Bom Jesus, Nossa Senhora Aparecida São Francisco, Santo Antônio, A Barca do Divino, A Favela, Cenas Carnavalescas, etc.*

O crítico Sérgio Milliet fazia a apresentação do grupo, no catálogo daquela mostra. Além de falar na técnica, destacava o sentido de inovação que via nos azulejos: a estilização de motivos folclóricos. Lembrava os precursores mais recentes, mas dizia que nenhum conseguira o que a Osirarte trouxera:

*Paim limitou as suas cores a certos verdes e amarelos, e seus assuntos a dois ou três motivos. Wash Rodrigues se restringiu a uma cópia fiel do colonial e Elisabeth Nobling contentou-se com a estilização mais ou menos comercial de objetos de uso prático. E complementa a sua justificativa: Osirarte se lançou corajosamente na complexidade de uma paleta completa, enfrentou os obstáculos das cores menos resistentes (rosas e roxos) e atacou sem receios os motivos mais populares de nossas lendas e de nossas festas. Por outro lado, inovou essa arte aplicada, colocando-a dentro de nosso tempo e na linha de nosso gosto atual. (...) introduziu no azulejo, técnica antiga, o desenho e o colorido modernos. (...) Dentro das fórmulas velhas prendeu brilhantemente uma sensibilidade nova.*

Milliet não deixa de chamar a atenção para a realização de uma obra coletiva e não-pessoal.



O crítico Rubem Braga, ao traçar o perfil de algumas clientes, via nesses azulejos a possibilidade da arte moderna se infiltrar nas casas:

*O pitoresco livro de vendas acusa um belo movimento. Referindo-se s diversas mentalidades das mulheres que compravam diz - muitas dentre elas seriam incapazes de comprar um quadro de pintor moderno para pendurar em sua sala. Entretanto compram azulejos, azulejos de pintores modernso Compram naturalmente como se comprassem qualquer outro elemento de enfeite para suas residências. (...) Muitos desses azulejos irão ficar perto de quadrarrões detestáveis de péssimos pintores acadêmicos, com uvas que só faltam falar. (...) o inocente azulejo leva no seu bojo uma composição de Volpi; bem ou mal, é Volpi que se instala dentro das salas onde os Volpis nunca foram sonhados (...) Lá está Zanini esmaltado e cozido, e ele trabalhará silenciosamente para que breve entrem Zaninis soltos e livres, crús e nús se alastrando paredes a dentro. Não é só o preço que ajuda essa infiltração. É também a existência de assunto, é o pitoresco, o brilho, o decorativo, até o caráter elegante e mesmo “chic” das molduras. São as mesinhas e outras aplicações semelhantes...<sup>44</sup>.*

O sucesso de vendas confirma a aceitação que os azulejos tiveram junto ao público. Parte da clientela de Rossi, confirma as relações que o artista tinha com o meio da época. Adquiriram obras nessa exposição, entre outros: Prestes Maia, Cicillo e Atilio Matarazzo, Lotte Sivers, Agostinho Prado, Gregori Warchavchick.

No ateliê da Rua Vitória, em dezembro de 1942, Rossi organizara outra exposição de azulejos da Osirarte.

Para divulgar o trabalho da Osirarte, Rossi Osir leva uma exposição dos azulejos ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, de 13 a 27 de julho de 1943. O catálogo diz que é em homenagem ao Ministro Gustavo Capanema. Não podemos esquecer que em torno dessa época, como vimos, Rossi trabalhara para o então edifício do Ministério da Educação. Na linha temática que fizera as outras exposições, apresentava conforme o catálogo, com motivos folclóricos brasileiros

---

<sup>44</sup> BRAGA, Rubem. “Azulejos Osirarte”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 1941.



reproduzidos em um só azulejo e composições de quatro a seis, oito, nove, dez, doze, quinze, dezesseis, vinte, vinte e quatro a trinta, sessenta e três, oitenta e quatro a oitenta e oito e cento e quarenta e três azulejos. O assunto desta última era *Índias no Rio*.

Dessa vez, o texto de apresentação do catálogo foi escrito pelo próprio Rossi. Além de historiar como conseguira o azul desejado para o prédio do Ministério, conforme já transcrevemos, e falar das possibilidades da policromia no azulejo, o artista dizia qual era o seu objetivo:

*(...) Temos, é certo uma tradição do azulejo, herdada dos portugueses qua tão criteriosamente aplicaram na época colonial e se transmitiu até nossos dias... Mas essa tradição é que eu desejava libertar-me, e tanto da técnica como do assunto, a fim de encontrar algo que diferenciasse a nossa arte decorativa da portuguesa e a dos outros povos americanos.(...) Minha pretensão era, e é, a de, seguindo determinadas diretrizes, tanto em relação a técnica como os assuntos, contribuir para a criação de uma arte decorativa nossa, independente, com raízes da nossa história, nos nossos costumes, na nossa vida de todos os dias. Só um conjunto de artistas, numa como que reconstituição do artesanato, me pareceu capaz de realizar o intento ...creio que essa equipe de artistas deu mais um passo para a frente no caminho da libertação do colonial. Talvez tais resultados venham a ser um incentivo para outros pioneiros desejosos de romper com as fórmulas consagradas. Com essa esperança é que dedico ao Sr. Ministro Gustavo Capanema a quem devo o estímulo que me levou ao fim desta primeira fase em que já podemos descortinar, em futuro próximo, a criação de uma grande arte brasileira do azulejo.*

Esse depoimento deixa clara a honestidade do pintor, que não atribuiu a si próprio o sucesso que estava tendo com a Osirarte. E isto é um fato porque também aí, cita nominalmente *Alfredo Volpi, Mário Zanini e Hilde Weber*, que ao lado de outros mais modestos, pesquisaram com ele e realizaram a obra que ali se expunha.



Neste catálogo, repete-se a informação contida na primeira mostra sobre os tipos de trabalhos que o ateliê executa e traz o endereço para encomendas: *Al. Barão de Limeira, 117*, em São Paulo. Porém, esse devia ser o endereço do seu ateliê de pintura, de sua casa, pois o ateliê da Osirarte, em 1942, era na Rua Vitória, e ali continua, no mínimo, até 1947, conforme registro de suas exposições, nesse local.

A próxima exposição foi inaugurada no dia 16 de dezembro de 1944, no ateliê da Rua Vitória, 433 e encerrou em 15 de janeiro de 1945. Aparecem nos jornais os nomes de Zanini, Volpi, Hilde e do próprio Rossi. O jornal *O Estado de S. Paulo* noticia a exposição, trata dos temas folclóricos expostos e faz referência aos trabalhos realizados para o Ministério e para a igreja da Pampulha. Aquele mesmo jornal (22 dez., 1944), informa que, além dos azulejos, foram expostos trabalhos em tela de Hilde, Volpi, Zanini e Rossi. Entre os que adquiriram obras estão: Paulo Plínio Prado, Artur Sivers, Luizita de Carvalho, Mina Warchavchick, Mrs. Stephens Spilman, José de Toledo e Cecil Cross.

Em 15 de junho de 1946, Rossi abriu outra exposição da Osirarte, na Galeria Benedetti, na Rua Barão de Itapetininga, 198, e que se encerrou em 29 desse mesmo mês. A imprensa destacava que *para emprestar a seu ateliê o caráter decorativo e coletivo... Paulo Rossi organizou ao seu lado um grupo de artistas de diversas tendências dos quais foi ao mesmo tempo o companheiro e animador. Salientava a desenvoltura da pincelada, a segurança na dosagem dos matizes e as soluções felizes nos cortes das pequenas composições.*<sup>45</sup> Essas mesmas características foram observadas por Osório Cesar na *Folha da Noite* (21 jun., 1946). *A Folha da Manhã* (22 jun., 1946), detém-se, essencialmente, na análise dos temas populares.

No final daquele ano e início do seguinte, Rossi Osir organizou duas exposições na Argentina, onde, juntamente com sua esposa, permaneceu durante seis meses, tendo para lá embarcado em 4 de novembro de 1946.

De 2 a 12 de dezembro de 1946, realizou a *Exposicion de Osirarte*, no Salon Peuser, Rua Flórida, 750, em Buenos Aires. O catálogo traz referências biográficas sobre o próprio Rossi, Volpi, Hilde, Zanini e Maria Wochnick. Aí, aparecem elencados cento e sessenta e três trabalhos, todos referentes a assuntos do folclore brasileiro e temas populares, como os que empregou nos azulejos que integraram exposições anteriores. O texto de apresentação, escrito por Sérgio Milliet,

---

<sup>45</sup> “Exposição de Azulejos Osirarte”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 jun., 1946.



é o mesmo constante no catálogo da mostra de 1941, em São Paulo. Obviamente, nesta, grafado na língua do país onde ocorreu a exposição. Como descrição do catálogo, podemos destacar, ainda, a reprodução de uma fonte situada em um jardim de São Paulo, revestida de azulejos, o que dá a conhecer, para o meio artístico argentino, as aplicações práticas dos azulejos que ali se expunha. O Jornal *La Nación* de 2 de dezembro de 1946, no artigo “Hoy se inaugura una típica muestra brasileña”, informa que além dos azulejos, Rossi expôs alguns de seus quadros em óleo, evidenciando os temas da paisagem, natureza morta e do retrato<sup>46</sup>. Rossi expôs, também, telas de Volpi e Zanini. A seguir trata dos artistas, temas e técnica da Osirarte. O Jornal *La Prensa*, Buenos Aires, diciembre, 1946, ilustra os pequenos textos sobre a mostra, com *Mapa do Brasil*, de Hilde, *Festa de São João* e *Baile Caipira*.

A outra *Exposicion de Osirarte - Cerámica Folklórica Brasileña*, ocorreu de 6 a 24 de fevereiro de 1947, na Galeria Gimenez, Rua 9 de julho, 1158, em Mendoza<sup>47</sup>. O catálogo, embora com outra capa, repete o texto de Sérgio Milliet, da mostra de Buenos Aires e lista cento e oito trabalhos. Ao lado de cada um, o artista colocou o preço. Além desses dados, traz também uma crítica de José León Pagano, escrita por ocasião da mostra anterior na Argentina, publicada no jornal *La Nacion*. Rossi concede uma entrevista para *Últimas Noticias*, Mendoza, 7 de febrero de 1947, na qual fala da tradição do azulejo e de aspectos estilísticos da cerâmica. *Los Andes* (9 de febrero de 1947), evidencia a espontaneidade do desenho e o equilíbrio dos elementos compositivos, bem como a transparência de cor nos azulejos. Nesse mesmo jornal, Reinaldo Bianchini, (5 de febrero), escreve um longo artigo “Los Azulejos de Osirarte”, no qual retoma a história da tradição do azulejo e analisa os aspectos formais e temáticos, entre esses, salienta a *simplificação do desenho*.

O resultado dessas mostras foi exposto pelo próprio artista: *se teve um grande sucesso artístico, não teve seu correspondente financeiro. Mal aconselhados por uma amigo, fizemos a exposição na Galeria Peuser, na época pior do ano, dezembro, quando todo mundo pensa ir para fora veranejar em Mar del Plata,*

---

<sup>46</sup> Num outro jornal, *Bellas Artes*, que infelizmente não temos as demais referências, aparece reproduzido o óleo de Rossi *Retrato de Pettoruti*. Alice Rossi, em carta a Walter Zanini, afirma que quando Pettoruti esteve no Brasil durante um mês, hospedou-se em sua casa. Esse jornal também traz a ilustração de um óleo de Volpi *São Francisco*. A tela *O Bonde de Santa Teresa*, de Rossi, ilustra o jornal *La Prensa*, Buenos Aires, diciembre 1946.

<sup>47</sup> Do começo do mês de janeiro até 20 de março Rossi e Alice permaneceram em Mendoza.



*Montevideo, Chile, etc. Foi economicamente um desastre. Sobre a mostra de Mendoza, segundo Rossi, teve mais êxito financeiro, mas sempre relativo, devido s despesas pessoais, viagens e pagamento da alfândega*<sup>48</sup>.

Ainda em 1947, em São Paulo, a 1 de dezembro, Rossi organizou outra exposição de azulejos no seu ateliê da Rua Vitória, 433. Na imprensa aparecem como artistas da exposição: Rossi, Volpi, Zanini, Hilde e Maria Wochnick.

A última exposição que temos notícia foi realizada em novembro de 1951, no ateliê da Osirarte, na Rua do Arrouche, 144. Zanini, Volpi, Rossi e Maria Wochnick são os artistas citados. Hilde, conforme já dissemos, foi morar no Rio de Janeiro.

Pedro Caldara, seu contador, o qual freqüentou o ateliê do Arrouche, que era numa casa, e o da Tobias Barreto que era num galpão, informou sobre os últimos momentos da Osirarte. Durante o período em que Rossi esteve doente, Zanini continuou por um determinado tempo, fazendo pinturas e o próprio Pedro Caldara, já no último ateliê, lá comparecia para colocar os azulejos no forno. Mas tudo começou a funcionar precariamente. Nessa época, estavam trabalhando Zanini, Maria Wochnick e uma outra pessoa que ele não se recorda o nome. Depois que Rossi faleceu, Pedro Caldara fez o encerramento da firma, porque Rossi não tinha sócios. Sempre foi o único dono da Osirarte. Os livros fiscais ficaram com a viúva do pintor que, passados os cinco anos exigidos por lei, na sua opinião, Alice deve ter se desfeito do material<sup>49</sup>. Sendo assim, a Osirarte acabou em 1959, com a morte do artista.

A outra atividade que marcou a atuação de Rossi Osir, como incentivador cultural nos anos 40, foi o Clubinho.

---

<sup>48</sup> Conforme carta de Rossi, enviada de Buenos Aires, a Portinari em 30 de março de 1947. Oferece ao amigo a possibilidade de expôr na Galeria Peuser, com cujo diretor já tinha falado e acertado, caso quisesse. Diz também estar *com uma saudade de uma boa conversa com Portinari sobre pintura, sobre Picasso...*, já que, como afirma, *depois de uma longa estadia em Paris deve ter coisas para dizer.*

<sup>49</sup> Depoimento de Pedro Caldara à autora, em 19 de setembro de 1991.



#### 7.4 - No “Clubinho” - mentor da idéia e membro da diretoria

Uma outra forma de reunir o meio artístico e literário foi posta em prática em 1945: a criação do chamado *Clubinho - Clube dos Artistas e Amigos da Arte*.

Desde longa data, vimos que Rossi Osir vinha estreitando relações com os artistas nascidos no Santa Helena e conhecidos através da Família Artística Paulista. *Das cinzas* desta, na expressão de Paulo Mendes de Almeida, foi que nasceu o Clubinho, para criar *vida artística* na cidade de São Paulo dos anos 40. A última a proporcionar uma convivência mais estreita entre os artistas tinha sido a FAP.

A exemplo dos carnavais da SPAM, foi realizado um baile para arrecadar fundos. Rossi Osir reuniu, em seu ateliê, alguns artistas para preparar os painéis de decoração para o referido baile. Existem fotografias que registram o grupo durante esse trabalho. Nas duas fotos que pertencem a autora, e em outra publicada no livro de Alice Brill, *Mário Zanini e seu Tempo*, p. 36, aparecem pintando, além de Rossi, Rebolo, Zanini, Volpi e Néelson Nóbrega. Mas Paulo Mendes de Almeida diz em seu livro *De Anita ao Museu*, p. 198, que Quirino da Silva também participou da decoração para aquele baile. Do que podemos ver nessas imagens, Zanini e Néelson Nóbrega aparecem pintando, sobre papelão, um casal abraçado, que parecem estar dançando. Uma outra imagem mostra os cinco pintores decidindo sobre um painel de decoração.

Num depoimento Rebolo falou sobre o baile:

*Ai nós fomos convidados a decorar uma boite, que naquele tempo era boite mesmo. Não, não era boite, era Cabaret, na Avenida Ipiranga, então foi decorado pelo Rossi, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Néelson Nóbrega e eu. Decoramos esse cabaret para o carnaval, em 1945. E nós tínhamos 20% dos lucros dos três dias de carnaval... E o Rossi disse: “está aqui no momento, se vocês quiserem, de se fundar um clube”. Ai eu conversei com ele e conversei com os outros e concordaram em ceder aquilo na fundação do Clube. E depois não deu em nada, deu pouco*



*dinheiro, um trabalho que servia para situar. Que recebemos 200 mil réis cada um, então fomos fundar o Clube...*<sup>50</sup>.

Em seguida, fundaram o Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Os primeiros a aderirem, dentre outros, foram: Arnaldo Pedroso D’Horta, Clóvis Graciano, Sérgio Milliet, John Graz e Arnaldo Barbosa.

A primeira Assembléia Geral do Clube realizou-se a 16 de outubro de 1945, na sede do Instituto dos Arquitetos, na Rua 7 de Abril, no subsolo do Edifício Ester, contando, já, com cento e vinte associados. Rossi participou da primeira diretoria como Segundo Tesoureiro. A Presidente era Tarsila do Amaral, o Primeiro Secretário foi Waldemar da Costa, o Segundo, Berco Udler, o Primeiro Tesoureiro era Warchavchick, e os membros do Conselho Delibetrativo foram: Pola Resende, Sérgio Milliet, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei e Arnaldo Pedroso D’Horta.

Como a diretoria nada fez, precisou-se convocar nova assembléia: *Paulo Rossi Osir, mais uma vez, e Pola Rezende a ajudá-lo, decidiram ressuscitar o Clube, promovendo nova Assembléia Geral, no salão de Conferências da Biblioteca Municipal. E é por essas e outras que, nas atas do Clubinho, se lê haver sido o pintor Paulo Rossi Osir o “fundador virtual e positivo do Clube”*. Da assembléia realizada a 3 de outubro de 1947, Rossi foi eleito Vice-Diretor; o Diretor ficou sendo Sérgio Milliet. Como Primeiro Secretário ficou Vicente Mecozzi e Segundo Germana de Angelis. Warchavchick foi nomeado novamente Primeiro Tesoureiro e o Segundo foi Rebolo. O Conselho Consultivo era composto pelos seguintes: Elisabeth Nobling, Gerda Brentani, Pola Rezende, Aldo Bonadei e G. O. Campiglia.

Os trabalhos para elaboração dos Estatutos do Clubinho foram realizadas em *sucessivas e acaloradas* reuniões na casa de Rossi. A primeira ocorreu em 14 de outubro de 1947<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Depoimento de Rebolo Gonsales a Juli Lerner, em 25 de março de 1976, para um programa de televisão *De Conversa em Conversa*, p. 31. Disponível no Museu Lasar Segall.

<sup>51</sup> Essas reuniões tiveram um caráter descontraído: *Rossi aproveitou a deixa (ou seja, uma pausa para beber), para avisar que o uísque estava nos esperando; ele foi servido dentro a mais rigorosa ética exigida pela loira bebida, com aquela simplicidade e nobre boemia tão peculiares ao nosso colega e vice-diretor Rossi. Após alguns instantes, descido o generoso néctar aos páramos ocultos e um tanto cansados pelos trabalhos dos Estatutos, a temperatura subiu clandestinamente e a euforia verbal tornou-se virtude de quase todos. Falavam muitos ao mesmo tempo, mas felizmente não foi atingido o diapásão da balbúrdia*. Descrição feita por Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*, p. 199.



Em 17 de junho de 1948<sup>52</sup>, foi inaugurado a sua sede, na Rua Barão de Itapetininga, 273, no salão da Galeria Itapetininga. Como era em comum com a Livraria Roxy, foi demarcado o espaço que pertenceria ao Clubinho. Ali passou a funcionar com algumas mesas, cadeiras e um bar. Ocorreu uma exposição na qual Rossi expôs desenhos, juntamente com Zanini, Volpi, Hilde Weber, Campiglia, Elisabeth Nobling, Pola Rezende e Germana de Angelis; constavam ainda aquarelas dos pintores Rebolo e Gerda Brentani.

Em abril de 1949, o Clubinho foi para uma sede provisória, no primeiro andar do inacabado Edifício do Instituto dos Arquitetos, na Rua Bento Freitas, 306, aí permanecendo até julho de 1952. Realizou muitas exposições coletivas e individuais. Ao findar esse ano, Rossi, conforme nos informa um artigo de Quirino da Silva<sup>53</sup>, ainda fazia parte da diretoria, juntamente com Flávio de Carvalho, Aldo Bonadei e Néelson Nóbrega.

O significado que teve o Clubinho pode ser avaliado pelo depoimento de Rebolo:

*O Clubinho... foi idéia do Rossi. (...) Ele pensou em fundar um clube onde congregasse intelectuais.(...) Foi uma instituição que congregou todos os escritores do Brasil. Escritores, poetas... todos os artistas do Brasil. Não só de São Paulo. Inclusive do exterior, porque a prova está que quando veio o professor Foá, Ungaretti - esse poeta era muito amigo de Rossi que o levou para conhecer Portinari - Roger Bastide, eles iam todos ao Clubinho... Então ali se fez um movimento de exposições, por exemplo, havia um conjunto de jovens poetas, na qual estava Paulo Bonfim, Paulo Basolini, o Bairão, enfim um grupo de jovens poetas. E se*

---

<sup>52</sup> A inauguração foi assim descrita pelo cronista do jornal: *ao ato inaugural, que se revestiu de simplicidade compareceram além dos membros da diretoria - é a mesma de 1946, com Rino Levi na Presidência - numerosos artistas, cronistas de arte e pessoas de realce em nossa sociedade. No bar do Clube foi servido aos presentes, um coquetel. A nota dizia também que os associados eram classificados em cinco categorias: honorários, beneméritos, fundadores, efetivos e correspondentes. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 18 jun. 1948.*

<sup>53</sup> Nesse artigo Quirino justifica a criação do Clubinho: *O Clubinho é mesmo uma propriedade dos artistas plásticos, porque por eles foi fundado. E, atendendo a esse justo e humilde desejo dos artistas plásticos, foi que os verdadeiros amigos da arte e mais as autoridades dispensaram-lhe atenção e ajuda, emprestando-lhe todo o apoio possível. Só por isso, por isso somente, é que foi possível ter, hoje, o Clubinho a sua sede própria. SILVA, Quirino da. "O Clubinho". Diário da Noite, São Paulo, Primeira Edição, 31 dez. 1952.*



*criou por nós, os artistas plásticos. (...) Mas foi um grande movimento o Clubinho, de 1945 até 1952, foi um grande movimento e de grande necessidade para o Estado, porque os compositores... todo aquele pessoal, aquele grupo do Rio, eles trançavam muito mais do que hoje, entre Rio e São Paulo, eles vinham já com mala e paravam aí no Clubinho*<sup>54</sup>.

O Clube dos Artistas e amigos da arte foi, possivelmente, a associação que mais tempo durou. Paulo Mendes de Almeida, em 1976, quando publicou o seu livro *De Anita ao Museu* dizia que ele ainda existia, continuava a realizar conferências e exposições coletivas.

#### **7.5 - 1946 - a Individual de Rossi com Zanini**

Pelos salões da FAP e, sobretudo, pelo trabalho na Osirarte, Mário Zanini era um dos artistas do Santa Helena, mais próximos a Rossi Osir, nos anos 40, é provável que mais do que o próprio Volpi que, como vimos, também participava do ateliê de azulejos. Assim, seguindo a tradição, Rossi mais uma vez se apresentava ao público paulistano numa individual acompanhado de um colega, agora, com Mário Zanini. A exposição foi realizada de 1 a 15 de junho de 1946, na Galeria Benedetti, Rua Barão de Itapetininga, 198 B.

Rossi Osir expôs vinte e duas obras e Mário Zanini, dezoito. Os títulos apresentados no catálogo são genéricos e não foi possível identificar a maioria das telas<sup>55</sup>. São paisagens paulistas e cariocas, naturezas mortas, figura e retrato<sup>56</sup>. De caráter realista, uma das paisagens cariocas é a conhecida obra que se encontra atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Bonde de Santa*

---

<sup>54</sup> Depoimento de Rebolo Gonsales a Juli Lerner, em 25 de março de 1976, para um programa de televisão *De Conversa em Conversa*, p. 30-33. Disponível no Museu Lasar Segall.

<sup>55</sup> Os títulos são os seguintes: *Natureza Morta* - quatro; *Flores* - três; *Peixes* - três, *Lebre no Mato* - um; *Paisagem Carioca*, quatro; *Paisagem Paulista* - quatro, *Paisagem São Vicente* - uma; *Primavera* - uma; *Figura* - uma, *Retrato* - um.



*Teresa*, 1946. Rossi costumava pintar paisagens do Rio de Janeiro, durante as várias vezes em que lá esteve.

Sérgio Milliet, que escreve sobre essa exposição, trata do realismo das obras de Rossi e aproveita para esclarecer o assunto:

*Graças confusão reinante acerca de academismo e naturalismo puderam alguns críticos catalogar o Sr. Paulo Rossi entre os acadêmicos. É uma injustiça, porque Paulo Rossi não aplica fórmulas, mas busca uma verdade que corresponde a sua concepção de pintura. Tão preso anda ele a sua realidade objetiva, que nem sequer lança mão de certas soluções comuns para variar sua escala de verdade... E tão preso está a essa verdade da forma e da matéria, que se revela não raro incapaz de deformar para construir. Assim, na tela “Primavera”, a mão da personagem daria outro sabor e outro equilíbrio composição se fosse ligeiramente aumentada. Tal como se apresenta, na sua proporção exata, ela quebra o ritmo da construção e chega quase a incomodar. A obediência de Paulo Rossi ao modelo perturba muitas vezes sua força expressiva, vulgariza a sua pintura e a torna algo rígida<sup>57</sup>.*

Seguindo a sua crítica, Milliet destaca as paisagens cariocas, onde nem sempre a valorização se coaduna com a perspectiva, por haver verdes do último plano que se projetam no primeiro. Ressalta, também, a honestidade do artista, por se manter fiel a seus princípios e não se ter deixado vestir moda do dia. A postura do crítico parece de mediação entre desaprovar o realismo que vê em Rossi e a aceitação de sua arte.

Rossi e Zanini já vinham participando juntos dos salões coletivos.

---

<sup>57</sup> MILLIET, Sérgio. “Três Pintores”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 jun., 1946.



## 7.6 - Nos outros Salões Coletivos

Concomitantemente ao período dos salões do Sindicato, Rossi expôs com a turma egressa da FAP, no *Salão da Feira Nacional de Indústrias*, em 1941. Mário de Andrade e Sérgio Milliet assinam críticas sobre esse salão. O primeiro, disse que é possível distinguir a *Escola de São Paulo em duas ondas de diferentes funcionalidades: uma é de independência individualista - Tarsila, Flávio, De Fiori e Segall; a outra são os pintores proletários, nascidos no chão da humildade, com todas as características de uma escola e levados pela condição social de que provém são mais artesãos*. No outro artigo, ele ainda, até 1941, os via coletivamente grandes, menos importantes como contribuição individual<sup>58</sup>. Sérgio Milliet escreve uma série de artigos sobre o salão em *O Estado de S. Paulo*, analisando individualmente alguns expositores. E demonstra a conciliação de postura estética: *não comove a simultaneidade poética, nem impressiona a técnica da associação de idéias quando não servidas por um métiê absolutamente seguro ou por uma capacidade expressiva de fato original*<sup>59</sup>.

Como viemos dizendo, os egressos da FAP, nos anos 40, dominam as comissões organizativas das exposições de arte: Waldemar, Graciano e Anita integram a comissão de artes plásticas para a *Exposição Anti-Eixista*, realizada na Galeria Prestes Maia, em agosto de 1943. Ao lado de outros Santelenistas Rossi expôs: *Flores, Natureza Morta com Pássaros e Natureza Morta com Frutas*.

Uma integração, que realmente só podia ser vista nos anos 40, é a presença de uma artista de geração e princípios estéticos diferentes, Tarsila do Amaral, numa exposição conjunta com Rebolo, Zanini e Rossi, na Casa Henrique Liberal Pinto, em fins de junho de 1943.

Um fato divulgado na imprensa, em 1943, diz que saiu publicado recentemente, nos Estados Unidos, um livro do Sr. Kirstein, *The Latin-American*

<sup>58</sup> ANDRADE, Mário de. "Um Salão de Feira I e II". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1941.

<sup>59</sup> MILLIET, Sérgio. "I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias IV". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1941.



*Collection of The Museum of Modern Art*, no qual o autor discorre sobre artistas brasileiros. Quando o Sr. Lincon Kirstein esteve no Brasil, para realizar a pesquisa, foi Rossi que o levou aos ateliês dos pintores. Ele comprou de Rossi pinturas e azulejos que atualmente fazem parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York. *Fruta do Conde*, 1939 (óleo s/ madeira, 85.8x11), *Limão*, 1939, (óleo s/madeira, 85.8x11.3), *The Duet* (17.7x11.7, azulejos), *St. John's Day* (15 azulejos assentados em três fileiras horizontais de cinco azulejos cada uma)<sup>60</sup>. Como tem obras da Osirarte, deve ter estado aqui, entre 1941 e 1943.

Numa exposição conjunta entre artistas americanos e os seus colegas modernos brasileiros, Rossi participou da *Exposição Moderna Brasileira Norte-Americana*, na Galeria Prestes Maia, em agosto de 1944<sup>61</sup>, com *O Somno*, *Natureza Morta (peixes)* e *Paisagem*.

A arte moderna paulista também foi levada a Belo Horizonte, devido iniciativa do Prefeito Juscelino Kubitschek, em fins de maio de 1944, no edifício Mariana. Rossi integrou a caravana de paulistas que foram presenciar a exposição para a qual tinha enviado obras. Ao lado de Zanini, Graciano, Rebolo, Anita, Guignard, Waldemar da Costa, Portinari e outros, Rossi enviou dois óleos, *Peixes* e *O Somno*, dos quais já falamos anteriormente. Em junho daquele ano, acompanhando a caravana de modernos, Rossi viaja pelas cidades mineiras conforme ele próprio narrou:

*O dia 26 - de maio - fomos com uma turma de intelectuais e pintores para Belo Horizonte, onde fomos recebidos e festejados pelo prefeito Kubitscheck, que sem dúvida é um homem corajoso e progressista. A*

---

<sup>60</sup> Conforme carta de Alice Rossi, enviada de Roma, a Walter Zanini em outubro de 1974. De acordo também, com uma correspondência enviada autora pelo Sr. Jhon J. Trause, Assistant Librarian, Reference/Periodicals, datada de 21 de dezembro de 1994, na qual relaciona aquelas obras de Rossi, que lá se encontram. Os números de registros naquele museu são, respectivamente: 784.42, 614.42, 615.42, 13.43. a-f, 14.43. a-o. No seu livro menciona, entre outros: Rossi, Portinari, Anita, Tarsila, Segall, Flávio de Carvalho, Guignard, Pancetti, Cardoso Júnior, Rebolo, Lucy Citty Ferreira, Scliar e fala sobre a Semana de 22. Conforme C. M. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul., 1943.

<sup>61</sup> Os quadros dos norte-americanos foram trazidos ao Brasil pela *Contemporary Arts* de Nova York e recebeu o patrocínio do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Entre outros participaram: Zanini, Volpi, Pennacchi, Bonadei, Graciano, Manoel Martins, Rebolo, Anita, Waldemar da Costa, Ernesto de Fiori, Nelson Nóbrega e Tarsila.



*turma de 25 pessoas, separou-se depois de seis dias. Sendo que uma parte, a dos literatos voltou para São Paulo, e nós continuamos viagem para Ouro Preto, Congonhas. Ao todo ficamos fora 14 dias.*

*Na exposição de Belo Horizonte o teu galo fez muito barulho, sendo motivo de muitas controvérsias. É interessante observar quanto os mineiros são curiosos para compreender e assimilar os mistérios... da arte moderna. Houve conferências e debates<sup>62</sup>.*

*Compreender e assimilar os mistérios da arte moderna* - nessa frase Rossi define a si e aos expositores. Em todas as vezes que o artista se manifestou, sempre empregou o termo *moderno* para se referir às produções plásticas dele e de seus contemporâneos e para falar das vanguardas utilizava, com mais frequência, o termo *ismos*. Não temos conhecimento que tivesse empregado a palavra *modernismo* para caracterizar a arte que eles faziam nos anos 30 e 40.

Enquanto que com o fim da guerra em 1945, o mundo inteiro tinha motivos para comemorar, o meio artístico moderno brasileiro era surpreendido pela morte de Mário de Andrade, em fevereiro desse mesmo ano. Nada mais justo que aqueles que puderam contar com o impulso do crítico, para que se tornassem conhecidos, prestassem-lhe uma homenagem póstuma, através de uma exposição que realizaram de 21 de fevereiro a 9 de março de 1946, na Galeria Itá, na Rua Barão de Itapetininga, 70. Entre outros, participaram, além de Rossi, Waldemar da Costa, Bonadei, Volpi, Rizzotti, César Lacanna, Zanini, Rebolo, Renée Lefèvre. Rossi Osir expôs *Retrato de Menina, Moça Sonhando e Natureza Morta*. Seis obras de Rossi integravam a coleção de Mário de Andrade, que atualmente se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Rossi em carta a Portinari, datada de 15 de junho de 1944.

<sup>63</sup> As obras são as seguintes; *Paisagem - Canto de Ruas com Palmeiras*, 1927 (óleo s/tela, 38.8x46.5 ass. e dat. no c. i. d. "Paulo C. Rossi III 1927"); *Natureza Morta*, 1939 (óleo s/ madeira, 22x30, ass. e dat. no c. i. d. "Osir 21-3-939"); *Retrato de Mário de Andrade I*, 1940 (óleo s/ papelão, 24x16.5, c. i. d. "NOS TOCADOS MÁRIO o Osir 11-2-940"); *Retrato de Mário de Andrade II*, 1940 (óleo s/ compensado, 36x27-irreg. c. i. d. "UBRIACO 11/2/1940"); *Retrato de Mário de Andrade, 1928* (lápiz s/ papel, 21x13.5, ass. e dat. no c. i. d. "P C R 1928" no verso, margem i. anotado por M. de A. "Paulo Rossi Exposição Hugo Adami 25 - IX - 28"); *Menina de Trança-Cabeça*, 1940 (tinta de caneta s/ papel, 30x21.3, ass. e dat. no lado d., centro "Osir 1940). Conforme BATISTA, Marta Rossetti. LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade - Artes Plásticas*, São Paulo, IEB/USP, 1984, pp. 205-207.



Em coletivas, com os egressos da FAP, Rossi figurará numa exposição, em julho de 1948, na Galeria Domus, cuja venda das obras reverteria em benefício do *Jornal Artes Plásticas*<sup>64</sup>, periódico que apareceria no mês seguinte. Expuseram além do próprio artista, Bonadei, Nelson Nóbrega, Zanini, Rizzotti, Manoel Martins, Pennacchi, Rebolo, Graciano, Volpi, Anita Malfatti e Mecozzi. Assim como o referido Jornal se propunha a publicar textos sobre diferentes tendências artísticas, a exposição também tinha esse caráter heterogêneo, pois integravam ainda Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Gerda Brentani, Hilde Weber, Sérgio Milliet, Aldemir Martins, Charoux, Maria Leontina, Quirino da Silva, Oswaldo de Andrade Filho, Lívio Abramo, Takaoka, Di Prete, Vicente Carnicelli, Bonfanti, Mohaly, Campiglia, Wladislaw, os escultores Brecheret, Nobling, Bruno Giorgi, Pola Rezende, Ferri, dentre outros.

Em maio de 1949 Rossi Osir organiza com Rebolo, uma Exposição de pintura, na Galeria Prestes Maia, em benefício da Campanha do Câncer. De caráter plástico heterogêneo, expuseram, além de Rossi e Rebolo, Flexor, Flávio de Carvalho, Manoel Martins, Kaminagai, Di Prete, Di Cavalcanti, Gobbis, Bonadei, Clóvis Graciano, Pennacchi, Zanini, Cipicchia, Tarquínio, dentre outros<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Conforme o próprio nome diz, foi um periódico dedicado exclusivamente as artes plásticas, mantido por artistas e dirigido por Ciro Mendes, Cláudio Abramo, Flávio Mota e Rebolo Gonsales. O primeiro periódico apareceu em 19 de agosto de 1948 e trazia no primeiro número, um artigo de Lourival Gomes Machado (excerto de seu livro *Retrato da Arte Moderna*) cujo título era “A Paisagem do Fundo” e uma saudação de Sérgio Milliet ao novo órgão, além de escritos de Alessandro Parronchi, crítico italiano, sobre o pintor Mário Marucci; Enrico Camerini falando da Arte Abstrata; João Amoroso Neto - referente a obras de arte e antiguidades; Léon Degand conhecido crítico francês sobre Picasso; uma crônica de Quirino da Silva sobre o Clube dos Artistas de São Paulo, com ilustrações de Hilde Weber; Enrico Camerini sobre Arte Abstrata; João Amoroso Neto referente a obras de arte e antiguidades; uma mensagem aos artistas plásticos do Barão de Itararé; um artigo de Eduardo D’Oliveira França, sob epígrafe “História para a Arte”; uma crônica de Cláudio Motta Filho, “Sem Feijão e sem Sonho”; uma gravura em cópia direta de Lívio Abramo; reprodução de um quadro de Tarsila do Amaral, além de notas, informações e diversos comentários. Na apresentação ao público seus diretores afirmavam: *aos artistas interessa substancialmente, se sustente um clima de liberdade que permita a plena eclosão da obra de arte. E na defesa desse clima, este jornal estará pronto a emprestar todo o seu apoio material e intelectual.* Acrescentava mais adiante que, *abrigando em suas colunas, as mais dispares correntes, “Artes Plásticas” colocará sempre acima das mesquinhas questiúnculas pessoais, o interesse superior da arte.* O cronista diz ainda que o jornal se apresentava bem impresso, em excelente papel, em forma de Tabloid. Conforme “O Primeiro Jornal Brasileiro dedicado s Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1948.

<sup>65</sup> Conforme J. A. “Na Galeria Prestes Maia”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 mai. 1949.



Além de Minas Gerais e Rio de Janeiro, alguns modernos paulistas expuseram, nos anos 40, também na Bahia. Tratava-se do Primeiro Salão Bahiano de Artes Plásticas, realizado de 1 a 30 de novembro de 1949, no Hotel da Bahia, cuja promoção era do governador da época, Octávio Mangabeira, teve Bonadei como membro do júri da Divisão Moderna, em Pintura. A exposição era de caráter heterogêneo, tanto na composição dos artistas, como nas participação de diferentes estados brasileiros, da própria Bahia, do Rio de Janeiro, de São Paulo, do Rio Grande do Sul, do Paraná, de Pernambuco, etc. Dos ex-FAP participaram Bonadei, Scliar, Graciano, Volpi, Waldemar da Costa, Zanini, Nóbrega, Pennacchi, Rizzotti, Anita, Lefèvre. Entre outros artistas, participaram também: Portinari. Goeldi, Guignard, Pancetti, Ceschiatti, Teruz, Cícero Dias, Quirino Campfiorito, Di Cavalcanti, Alfredo Oliani, Alice Brill, Santa Rosa, Virgínia Artigas, Galvez, Georgina de Albuquerque, G. Worms, Oswaldo de Andrade Filho, T. Mugainini, Flávio de Carvalho, Antônio Caringi, Leopoldo Gotuzzo, Poty, e artistas de geração diferente de Rossi: Marcelo Grasmann, Mário cravo, Milton Da Costa, Iberê Camargo, Aldemir Martins, Sanson Flexor, Lothar Charoux, dentre outros.

Uma nova geração, como vimos, passava a dar um outro perfil s exposições. Isso era significativo de que arte brasileira tomava novos rumos. No ano de 1946, começava a movimentação e as discussões na imprensa, para que se instalasse, na cidade, um Museu de Arte e ou um Museu de Arte Moderna. Em 1947, com a proteção do jornalista Assis Chateaubriand, foi fundado o MASP - Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o apoio técnico de Pietro Maria Bardi. A 15 de julho de 1948, constituiu-se oficialmente o Museu de Arte Moderna, tendo sua sede social inaugurada a 8 de março de 1949<sup>66</sup>. A abertura do MAM, representou um canal aberto para a internacionalização das Artes, que veio com as Bienais. Rossi Osir participou, da *I Bienal de São Paulo* de 1951, com duas obras: *Natureza Morta*, 1939 e *Paisagem da Riviera Italiana*, 1927. Enquanto a arte na Bienal caminhava para um progressivo abandono das questões clássico-modernas, Rossi expunha obras que já pelo assunto e pelas datas se filiavam tendência da arte figurativa. Naturalmente, sendo fiel aos princípios que militou durante a sua trajetória artística, esta foi a única

---

<sup>66</sup> Rossi costumava freqüentar o barzinho do MAM, na época em que estava instalado na Rua 7 de abril, 230.



Bienal da qual Rossi participou em vida. E não podia ser diferente, pois, um ano antes Rossi Osir reviveu toda a cultura estética italiana, numa viagem que fez pela Europa.



## 8. A ÚLTIMA DÉCADA

### 8.1 - A exposição, a polêmica e a “viagem artística Europa”

Em fevereiro de 1950, na Galeria Domus, na Rua Vieira de Carvalho, 11, esquina Praça da República, foi realizada uma exposição conjunta de Rossi, Volpi, Zanini e Rebolo. Um cartaz na porta, com um pires explicava o motivo da mostra:

*Rino Levi, arquiteto, Fúlvio Pennacchi, pintor e Carlos Tamagni, industrial, tomam a iniciativa de abrir a presente lista com o objetivo de assegurar aos artistas brasileiros Mário Zanini, Alfredo Volpi e Paulo Rossi Osir, os recursos necessários a que efetuem uma viagem através da Itália, França, Espanha e Portugal, de modo a que desenvolvam seus conhecimentos artísticos e, inspirados em novos ambientes, possam renovar sua produção.*

*Para tal fim, cada uma das pessoas que aderir a essa iniciativa compromete-se a antecipar a importância de Cr\$ 3.000, 00 (três mil cruzeiros) a favor de um dos três artistas acima referidos, a qual lhe será reembolsada sob forma de um quadro pelo mesmo, produzido durante a mencionada viagem...*

Com essa transcrição reproduzida por Quirino da Silva, no *Diário da Noite* (10 fev. 1950), o crítico critica violentamente aquela iniciativa, caracterizando-a de esmola. E não bastasse a depreciação, ataca as obras dos artistas que expunham. Ao mesmo tempo que diz ser Rossi o único ali para quem a pintura demonstra não ser uma simples aventura, censura-o pela objetivação na qual a matéria se empobrece ... e a emoção cede lugar a uma exagerada disciplina. Seguindo a frase, reconhece que, mesmo assim, o pintor consegue numa ou noutra paisagem, limpidez e transparência de cor e cita como exemplo Casas Novas. Sobre Mário Zanini, afirma que continua uma má promessa. Referindo-se a Volpi, diz que ainda está procura



*de uma coisa que não perdeu.* E por último, declara que Rebolo, ao contrário de Volpi, procura o que perdeu há muito tempo: *O Rebolo humilde, simples, o Rebolo rico de emoções.* Dos três, fica claro que, apesar de criticar as obras de Rossi, não o desautoriza de todo, pela seriedade com que trabalha a pintura. E fecha o seu ataque dizendo que *no meio artístico se vê pedintes, muitos pedintes.*

Temos conhecimento de que Rossi, conhecido por não costumar aquietar-se s provocações de seus detratores, respondeu pelo mesmo jornal a reprovação de Quirino. Mas, infelizmente, não conseguimos localizar tal documento, dadas a dificuldade de acesso quele jornal.

Em 13 de fevereiro de 1950, Quirino da Silva publica *Ainda de Pires na Mão*, naquele mesmo jornal, reafirmando sua postura de desaprovação pela iniciativa e comentando que um dos artistas referidos na sua crítica anterior viera lhe provocar.

Sérgio Milliet, no seu artigo “Quatro Pintores”, publicado em 7 de fevereiro de 1950, não vê aquela exposição sob o mesmo ângulo de Quirino. Ao contrário, aplaude a iniciativa, dizendo que a idéia *é engenhosa e merece simpatia do público amador de pintura, por mandar a Itália e a França artistas capazes e modestos e que assim estariam contribuindo para o desenvolvimento da arte no Brasil.*

Alice Brill já nos lembrou<sup>1</sup> que, para Mário Zanini, era a única possibilidade de viajar para o exterior. Para Volpi, a viagem também era significativa pois, pela primeira vez, ia a Europa aos cinquenta e quatro anos de idade. Rebolo colaborou na mostra, mas não os acompanhou Europa, uma vez que lá já tinha estado. E, para Rossi essa viagem tinha um significado especial, porque depois que viera para o Brasil, em 1927, era a primeira vez que conseguiria realizar o sonho de voltar a sua pátria de infância, juventude e trajeto de formação artística.

Através de correspondências de Rossi pudemos recuperar essa estada no Velho Continente. A viagem durou seis meses. Apesar de ser um trecho um pouco longo, é interessante verificar com que entusiasmo o artista que narrava os planos os planos do programa que fariam:

---

<sup>1</sup> Sobre os estudos que Zanini trouxe da viagem, Alice Brill disse que *mostram a sua preocupação de aliar sua expressividade cromática expressionista a uma sistematização de planos, na composição. Destacam-se alguns estudos de aquarela ou óleo sobre cartolina, que conservam a emoção do contato direto com a paisagem italiana. Zanini dedica seu tempo também a visitas e monumentos.* Ver o livro dessa autora *Mário Zanini e seu Tempo*, São Paulo, Perspectiva, 1984, pp. 113 e 115.



*A turma composta dos meus bons companheiros Volpi e Zanini que partirão de Santos o dia 15 do corr. - refere-se ao mês de abril - para estarem em Gênova o dia três de maio. Eu partirei no dia 24 de avião e estarei em Milão o dia 27... Sinto não viajar com eles, mas não me dá tempo de resolver os meus negócios antes daquela época - possivelmente encargos da Osirarte. Comprei um Fiat-Topolino-Giardinetta, que me será entregue em Milão no fim do mês. Com este carro em miniatura contamos visitar Italia, França, Espanha, Portugal e se teremos mais cobres, Holanda e Bélgica. A primeira etapa comprida será Veneza, onde ficaremos pintando e estudando um mês. Assim assistiremos a inauguração da Bienal que deve ser nos primeiros dias de junho. Quem sabe se nós nos encontramos por lá. (...) Será para nós uma grande festa ver-te por lá! Quantos comentários! Quantos ah! ah! e oh! Rever as telas de Tintoretto da Escola de San Rocco em tua companhia. Não é de acreditar?! Quero ver a cara do Volpi e do Zanini na Praça de São Marcos! Enfim - comentando a Portinari - estou aqui há 23 anos. A última Bienal que eu vi foi em 1926. As recordações vão se apagando; a gente vai emburrecendo lentamente; e, não se tomando um banho de arte, um bonito dia se acorda bugre de uma vez. É ou não é?<sup>2</sup>.*

Na mesma carta, diz que em setembro estarão em Paris e pergunta se Portinari estaria por lá; deixa o endereço da casa de seu sobrinho Luigi Olivieri, onde estará, em Milão, na Via Fratelli Ruffini, 9. Comenta ainda que Burle Marx, estando em São Paulo, dissera-lhe que recebera um cartão de Portinari, da Europa. E termina dizendo: *arrivederti presto*.

Até mesmo estando ambos no exterior, eles não deixam de se corresponder. Em 27 de julho de 1950 Portinari escreve a Rossi, dando o endereço onde se encontra - 232, *Boulevard Raspail, Hotel L'Aiglon, Paris* - e, dizendo ter intenções de *dar um pulo* até Milão.

Enviando carta ao amigo, de Roma, em 2 de agosto de 1950, ele comenta que ele, Volpi e Zanini, *após ter girado por diversas cidades da Itália Setentrional e*

---

<sup>2</sup> Carta de Rossi a Portinari, datada de 7 de abril de 1950.



*Central*, fizeram duas paradas grandes em Veneza (38 dias) e Assisi (15 dias). Disse que pintaram alguns quadros, mas com o calor gastaram muita energia. Comunica que ficarão em Roma, ainda durante dez dias e, mesmo assim, envia o endereço: *Via Fortantella Borghese, 35*. Remete a Portinari fotografias dos quadros deste, que existem em Veneza, dos quais mandou fazer logo que chegou em Veneza, sendo que Giacomelli distribuiu cópias em revistas e jornais, porque pensa ser importante que se fale, como disse, *do meu caro Candinho*. Isto demonstra, como dissemos, ao tratar da amizade com o pintor do *Café*, que ele não alimentava relação de inveja pelo sucesso do amigo. Ele próprio se encarregava de divulgar a obra daquele. Para finalizar esta carta define o programa para o fim do mês de agosto: *irei a Costa Azzura, a Cagnes, vizinho a Nizza*. Sugere que poderiam lá se encontrar, *para pintar um pouco do verdadeiro nos países de Cézanne e de Renoir*. Recomenda que continue, portanto, a escrever-lhe para o endereço de Milão.

Estes “diários”, como podemos chamar, são importantes, porque testemunham os interesses estéticos de Rossi ao retornar a sua segunda pátria e dos seus companheiros de viagem<sup>3</sup>. Assim, datando de 10 de agosto de 1950, e estando em Roma comenta:

*eu estou cansado de andar e de ver quadros... parece incrível, mas é isso mesmo. Esta manhã fui ao Vaticano e guiado por Radig<sup>4</sup> de Campos - Secretário da Pontificia Academia de Arqueologia (um patricio importante no meio artistico romano). Vi tantos quadros, restauros e coleções particulares do Vaticano que os turistas não podem ver, que s 2 horas quando saí de lá, estava esgotado completamente. Aqui em Roma tenho que ver muitas coisas. Mais uns quatro dias de correrias. Em seguida, vou a Siena e Florença. E depois quero descansar na Riviera Italiana ou Francesa, em uma aldeia, onde possa pintar sossegado. Em Paris, penso, irei em fim de setembro. Os meus companheiros que ontem foram para Nápoles, como estão esgotando os*

<sup>3</sup> Para Volpi, é possível que o interesse estético mais significativo tenha sido os afrescos de Giotto, pois para vê-los, como sabemos, fora mais de quinze vezes a Pádua.

<sup>4</sup> É possível que o nome dessa pessoa seja Redig, pois não fica muito claro, devido à grafia de Rossi.



*cobres, queriam ver Paris logo para depois voltar para o Brasil. Assim como agora estou muito cansado não posso acompanhá-los. Pensei que talvez o Clóvis Graciano poderia recebê-los e fazer-lhes um pouco de guia - demonstra responsabilidade com os colegas. O que eles querem é ver o Louvre e os museus de arte moderna e voltar logo para Gênova para embarcar - solicita o endereço do Clóvis Graciano, para que eles mesmo escrevam a esse, solicitando que ache um hotel bem barato e possa lhes dar explicações de como se locomover em Paris. O diabo é que nem um, nem outro fala francês. Pergunta se Portinari não quer passar um tempinho na Riviera e que lhe escreva para Milão.*

Portinari, respondendo de Blouville a carta de Rossi, datada de 24 de agosto de 1950, envia o endereço de Clóvis Graciano, Boulevard Montparnasse, 159, Hotel Venetia, e diz: *espero estar em Paris no fim do mês e terei muito prazer em ir aos museus com os nossos amigos Zanini e Volpi. Explica que quase foi em viagem para Itália, mas várias coisas o impediram. E assim que ficará para outra vez.*

A última carta, enviada durante essa viagem, da qual temos conhecimento, é assinada por Paulo Rossi em 29 de setembro de 1950. Afirma que pretende estar em Paris entre o dia 12 ou 15 de outubro, mas que dependia das circunstâncias. Assegura que procurará por Portinari em *Barbizon*. No restante dessa correspondência, o artista tratou de assuntos referentes ao projeto do Conjunto Pedregulho, conforme mencionamos, ao tratar da Osirarte.

Rossi, ao rever a Itália parecia estar querendo sentir novamente o clima estético da tradição artística italiana. Escolhe, para pintar, uma vista de Veneza, que permitia o exercício da técnica, como o excessivo realismo, do qual se utilizou na obra *Rialto - Veneza, 1950 - il. 87*, realizada em 12 de julho daquele ano, durante sua estada na Europa. Trata-se de um trabalho no qual fez uso de suas habilidades no desenho, na perspectiva e no emprego das tonalidades. O detalhe da obra *il. 87a* mostra que, apesar do extremo cuidado com os princípios estéticos comuns tradição figurativa, ele se permite deixar parte da tela sem cobrir com tinta. Mas é um detalhe praticamente imperceptível a primeira vista. Para melhor estudar princípios de estrutura, ângulos visuais e luz, antes de pintar o quadro, o artista fez estudos em desenho *il. 88*. Esse, certamente, por ser realizado diante daquela vista do canal e da



cidade, tem características de esboço. Num outro desenho, também registra a praça de São Marcos - il. 89. E, um terceiro desenho, que localizamos, realizado no mesmo mês de *Rialto - Veneza*, cujo título é *Andando a Burano*, il. 90, mostra o despojamento de seu traço, até mesmo porque o momento assim o exigia.

## 8. 2 - Nos Salões Coletivos

Nos anos 50, Rossi Osir não pintou muito, mesmo porque estava continuando com o ateliê da Osirarte. O outro motivo, certamente, foi o conflito entre a figuração e a arte abstrata brasileira, que acabou restringindo as possibilidades de discussão estética com artistas que, como Rossi, valorizavam princípios que as novas propostas passariam a negar. E, além desse motivo, é preciso considerar também o *instinto associativo* com que Rossi Osir sempre pautou sua trajetória e que, com a internacionalização da arte e a ampliação do mercado, já não era mais possível o espírito coletivo que tanto caracterizou as décadas que, aqui, atuou como artista e idealizador cultural.

Depois daquela retomada e do contato direto nos museus da Europa, Rossi, de 1950, até sua morte em 1959, realmente não se integrou mais esteticamente ao meio artístico brasileiro que, como sabemos, caminhava em direção s pesquisas Abstratas do Concretismo e do NeoConcretismo, nos anos 50. Aliás sobre essas manifestações artísticas, deixou registrado, ao comentar em carta aos amigos Nena e César, que depois de muitos anos tinha retomado a ler Anatole France:

*(...) Pensar que todos nós - aqueles da minha geração - os temos estado devotos assim tanto tempo!*

*fenômeno que explica os modismos que se protuberam alternando-se em belo e bruto - bom e mau, segundo gira o vento - uma vez tudo é conteúdo; outra tudo é forma (caso disto A. France) e raramente se tem um equilíbrio perfeito de forma e conteúdo que torne uma obra de arte, seja essa literário ou plástica, boa parte para todos os tempos. Hoje se*



*joga com dois triangulinhos dispostos em tal ou tal modo e se dá ao concretismo, a importância de um movimento revolucionário que faz tábula rasa de tudo que foi feito primeiro. Repara que tal presunção o tenho controlado pessoalmente. Estou assim persuadido que boa parte dos que aderiram a tal movimento estão convencidos de estar no caminho da verdade. Como se entender esses homens? Não se pode dizer que um artista de tradição greco romano do III século podia se entender com um Bizantino do mesmo período. Ambos tinham, que dizer, para divergindo na finalidade e ambos tinham um estilo para exprimir-se. Entre os atuais concretistas para carregar muito zelo - direi melhor, minuciosamente - na fabricação de sua obra, não pretendem dizer nada - função da pura arte que nada concede ao episódico - ou ao representativo - como dizem essas pessoas que a arte tem sempre uma função evocativa que é feita para ser vista e convence a todos. (...)*

Assim como Rossi, o núcleo principal da Ex-FAP, continuou nos salões coletivos no decorrer década de 50. Osir expôs no *I Salão Paulista de Arte Moderna* - em novembro e com a obra *Retrato*, integrou o *III Salão Paulista de Arte Moderna*, realizado em junho de 1954, na Galeria Prestes Maia, na Praça do Patricarca.

As últimas tendências, que se registravam na arte brasileira dos anos 50, não têm a aprovação também por parte de Quirino da Silva. Por ocasião desse III Salão ele comenta a sensação de aborrecimento:

*Uma uniformidade enfadonha, emanada, parece-nos, das obras filiadas aos chamados “Concretismo” e “Abstracionismo”, ali expostos... esses últimos ismos são supostas manifestações artísticas que, ávidas de publicidade, saltaram por sobre o aprendizado...9...) Os últimos “ismos” espalhados, infelizmente neste III Salão Paulista de Arte Moderna, esses “ismos” uma só coisa nos vieram assegurar: a flagrante pobreza de personalidade. A esse “salão”, mesmo infestado por essa fácil aventura concretista e abstracionista não se lhe pode negar certos valores plásticos. (...) A ausência do ofício ali verificada é o sintoma*



*mais alarmante do dasamor votado ao aprendizado que hoje podemos registrar*<sup>5</sup>.

O crítico Quirino da Silva, com essa postura, demonstrava que as questões do ofício são imprescindíveis ao artista. Há cinco anos, como vimos, quando travou polêmica com Rossi em torno da Exposição na Galeria Domus, condenava a valorização dessas mesmas questões nas obras de Rossi. E, além disso, em 1947 publicara artigos nos quais fazia defesa do ofício<sup>6</sup>. Disso, pode-se concluir que tinha uma concepção moderada de arte. Existiam, portanto, pontos de convergência com o ideário de Rossi Osir. A diferença estava no grau de deformação, de liberdade plástica que se permitiam aceitar. Assim, modernismo, segundo propósitos dos “ismos”, era inconcebível, pois estes significavam como afirmou o crítico, *a flagrante pobreza de meio de expressão e a falta de personalidade*.

Anos mais tarde, em 1960, destacou as qualidades que via em Rossi, *um pintor de composição sólida, de bom desenho, de amplos conhecimentos técnicos... É sempre com grande emoção que lembro dele e com sincera admiração que dele falo*<sup>7</sup>.

Com *Paisagem*, Rossi participou da *Exposição Pintura Contemporânea Quadros do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, realizada de 28 a 15 de outubro de 1954.

Em 1956, integrou a mostra *50 Anos de Paisagem Brasileira*, ocorrida de fevereiro a março de 1956, no Palácio dos Estados no Parque Ibirapuera MAM., com as seguintes obras: *Paisagem I*, 1948, *Paisagem II*, *Paisagem III*, 1949 e *Praia Grande*, 1948.

Em 1956, na *Exposição do Retrato Moderno*, no MAM/SP, Rossi foi premiado. Participou com dois óleos, *Retrato de Clementina Costa e Silva* e com *Miss Mary*.

Com os egressos da FAP, Rossi expôs pela última vez, em setembro de 1959, na mostra *Quarenta Artistas do Brasil*. Essa exposição foi realizada para a

---

<sup>5</sup> SILVA, Quirino da Silva, “Ponderações Apenas”. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 jun., 1954.

<sup>6</sup> Como exemplo SILVA, Quirino da. “IV Do Ofício”. *Diário da Noite*, São Paulo, 17 abr., 1947.

<sup>7</sup> SILVA, Quirino da. “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 2 ago., 1964.



inaugurar a Galeria de Arte São Luís, dirigida por Anna Maria Fiocca, na Rua São Luís, 130.

Sérgio Milliet, segundo já informamos em capítulo anterior, descreve os últimos anos da vida do artista:

*Muito vivida, lia horas a fio, desenhava um pouco, frequentava quatro ou cinco amigos (Paulo Mendes de Almeida, Arnaldo Barbosa, Paulo Plínio Prado, Gerda Brentani, etc.) a custa de um esforço físico espantoso e com uma admirável serenidade: “Sinto-me feliz, dizia, que mais posso querer agora? Bons olhos, bom olfato, bom paladar, boas amizades. tenho tudo isso; o ouvido é ainda meio duro, mas dá para apreciar um trecho de Mozart ou Vivaldi”<sup>8</sup>.*

### 8.3 - As Homenagens Póstumas

Na última exposição em *O Grupo Santa Helena* realizada em maio/junho, no MAM de São Paulo, Rossi Osir, juntamente com seus companheiros de atuação Ernesto De Fiori e Vittótio Gobbis, foi o artista homenageado. Tal exposição veio ao encontro do objetivo de nossa pesquisa, ao estudar sua atuação como artista e idealizador cultural. Por ocasião de seu centenário de nascimento, em 1990, foi publicado um artigo<sup>9</sup>, falando sobre sua obra e o IEB/USP colocou as obras do artista que pertencem ao Acervo Mário de Andrade, como destaque do mês. Entre sua morte e o ano de 1976, o artista recebeu homenagens em São Paulo, Roma e Milão.

Em 1960, a Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Rua 7 de abril, 230, realizou, de 5 de setembro a 5 de outubro, uma mostra de desenhos de Rossi, com texto de apresentação de seu amigo Sérgio Milliet. Nesse

<sup>8</sup> MILLIET, Sérgio. “Primeiro Aniversário”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez., 1960.

<sup>9</sup> RIBEIRO, Niura. “A Arte de Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultura*, São Paulo, (528):04, 15 set., 1990.



escrito, o crítico define o homenageado, como um *pintor honesto e conhecedor do ofício* e, nos *desenhos, que considerava estudos para futuros quadros, mostrou-se bem mais livre, deixando transparecer uma sensibilidade que no trato com os amigos e com os seus juízos estéticos nunca desmentiu*. Os desenhos que compunham a exposição, segundo o articulista da *Folha de São Paulo* (9 12 set., 1960), *tinham um caráter misto, onde havia croquis de sentido objetivo sintético, num realismo de periferia e de textura, englobando e corporificando temas comuns. Tais desenhos mostram mais o pintor que o desenhista, pois trata-se de estudos prévios para telas, algumas realizadas, outras ideadas. Alguns, porém definem uma progressão do realismo neo-objetivo para o realismo de teor chamado mágico*.

Milliet, nos anos 60, como já dissemos, publicou uma série de artigos sobre Rossi Osir, destacando a sua formação internacional, a cultura estética que possuía e as realizações como incentivador do meio artístico.

Em 1962, Milliet parecia ainda sentir a falta do artista: *nunca esqueço s vésperas do fim do ano do meu velho amigo Paulo Rossi Osir cuja ausência entristece a festa, três anos depois de seu desaparecimento, sinto-me melancólico ao ver que ele não está apenas longe dos meus companheiros. Anda esquecido pelos cronistas da vida artística e dos museus, pelas galerias . E não é justo ... ele não foi apenas um pintor de grandes méritos, mas foi também alguém que teve ponderável influência na história da arte moderna da nossa terra<sup>10</sup>*. Nesse artigo, o crítico conclama a se fazer uma revisão de valores na produção de *artistas afogados na onda das inovações, pois é fácil demais considerar obsoleto tal ou qual artista que não reza pela cartilha em voga. Arte - conforme ele - não é esmalte de unhas que muda de cor segundo a publicidade do dia ... é certo que muitas galerias e numerosos amadores se impressionam com esse aspecto passageiro(...) ... e nada teria sido mais cômodo a Paulo Rossi, artesão emérito que dar ouvido s solicitações da época e do ambiente*.

Sérgio Milliet admirou, em Rossi Osir, a *cultura, a honestidade para com a arte e reconhecia o papel de pioneiro e incentivador artístico-cultural* que representou para as gerações dos anos 30/40 e 50, na arte brasileira. Por iniciativa do crítico, que fazia parte da comissão organizadora, a *VII Bienal de São Paulo* de 1963, realizada de setembro a dezembro desse ano, dedicou-se uma sala hors-

---

<sup>10</sup> MILLIET, Sérgio. "De Hoje De Sempre". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1962.



*concours* quele pintor. Foram expostos três desenhos e dezessete óleos<sup>11</sup>. Nessa ocasião, Quirino da Silva disse: *Paulo Rossi - como diz Sérgio Milliet - como Vittorio Gobbis e Hugo Adami, aqui muito batalhou para desalojar o academismo*<sup>12</sup>.

Em julho e agosto de 1964, a Galeria Selearte, Rua Augusta, 2706, fez uma *Exposição Retrospectiva* do artista. O catálogo trazia excertos de críticas divulgadas na imprensa da época, que registram o seu papel como animador cultural e a sua postura como artista. Durante essa exposição Rossi era lembrado, na imprensa, como *grande virtuose do pincel e da paleta e, portanto, grande pintor, Rossi Osir foi também invulgar figura humana que ao lado de Gobbis inaugurou e levou avante um influxo direto nas rodas artísticas de antes e depois da chamada Semana de 22. O grupo plástico "Família Paulista" teve nele um mestre de personalidade muito pitoresca que imantava as tertúlias nos cafés, as rodas nos estúdios e os debates nas exposições*<sup>13</sup>.

Em junho de 1965, XIV Salão Paulista de Arte Moderna, também prestou-lhe homenagem póstuma.

Aproximadamente, em 1964, a viúva do pintor Alice Rossi deixa o Brasil e passa a morar na Itália. Parte da obra do artista deixou em São Paulo<sup>14</sup>, para ser vendida e o restante levou para a Itália, onde realizou duas exposições. Além de coleções particulares e acervos institucionais públicos, durante esta pesquisa,

---

<sup>11</sup> *Desenhos*: Retrato de uma Portuguesa, 1930, 55x42, Berenice, (estudo), 1940, 87x63, Auto-retrato, 1950, 53x40; *Óleos*: Passagem de Nivel-Cervo Ligure, 1926, 50x60; Natureza Morta, 1926, 50x60; Moinho Abandonado-Cervo Ligure, 1927, 54x65; Olivais Cervo Ligure, 1927, 57x66; Máscara Negra, 1930, 46x56; Retrato de Wash Rodrigues, 1930, 54x63; São Vicente, 1931, 60x50; Campos do Jordão, 1936, 64x54; Fruta do Conde, 1938, 22x16; Marinha com Pássaro Azul, 1939, 60x50; Natureza Morta com Pássaros, 1939, 48x55; Peixes, 1939, 46x55; Praia Grande, 1943, 46x55; Marinha, 1946, 38x46; Rio Santa Teresa, 1946, 55x46; Retrato de Tina, 1953, 40x50; Veneza, 1921, aquarela, 44x35.

<sup>12</sup> SILVA, Quirino da. "VII Bienal". *Diário da Noite*. São Paulo, 11 out., 1963.

<sup>13</sup> "Rossi Osir". *Folha Ilustrada*. São Paulo, 11 ago., 1964.

<sup>14</sup> Em novembro de 1964, um artigo de jornal "MAM Depositário de telas de Rossi Osir", informava sobre as obras: *em virtude do acordo assinado entre a Sra. Alice Rossi, viúva do pintor Paulo Rossi Osir, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado pelos seus diretores Oscar Pedroso D'Horta e Paulo Mendes de Almeida, foram cedidos para depósito nessa instituição 44 trabalhos daquele artista. Os quadros permanecerão sob a guarda do MAM, para oportunamente serem apresentados a exposição pública. São os seguintes: Tremembé, Santa Teresa, Ponte Rialto, Paisagem com Árvores, Paisagem Italiana, Paisagem de São Vicente, Praia Grande, Paisagem Paulista, Cantiere, Parque da Riviera, Paisagem com Carro de Bois, Paisagem com a Casa do Rebolo, Paisagem, Retrato, Marysa, Clara, Velha Inglesa, Alice, Trude, Moça Húngara, Avó com Neta, Nu da Mulata, Comendador, Austríaca, Retrato de Moça, Maria Porno, Navio em Veneza, Gina, Cannes, Praia Grande, Natureza Morta, Ana Portuguesa, Nidia Licia (dois retratos), Wash Rodrigues, Copos de Leite, Anemonas, Astras, Retrato de Desconhecido, Judith, Marianne, Retrato de Silvia Autuori e Vaso de Flores. Alice doou ao acervo do MAM, na época, a obra Nu de Mulata. Conforme O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 nov. 1964.*



encontramos grande volume da obra de Rossi Osir na Galeria Steiner de São Paulo e na coleção de Giuseppe Baccaro, em Olinda. A biblioteca do pintor, conforme já esclarecemos, foi comprada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, também em 1964.

Em Roma, na *Galleria D'Arte Casa do Brasil*, a viúva realizou uma mostra das obras do artista, inaugurada em 5 de junho de 1973. O catálogo traz trechos de críticas da época, de Mário de Andrade, Menotti del Picchia, José Geraldo Viera, Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida. Foram expostas vinte e sete obras nos gêneros de paisagens, naturezas mortas, figuras humanas e retratos.

Em março de 1976, Alice Rossi providenciou uma outra exposição, desta vez em Milão, na *Associazione Artistico-Culturale Presenze*, via Plínio 15, patrocinada pelo *Consolato Generale del Brasile a Milano* e por *La Regione Lombardia-Assessorato alla Cultura e Spettacolo del Comune di Milano*. O texto de apresentação é de Carmelo Strano e o catálogo traz excelentes reproduções a cores. Foram expostos vinte e quatro óleos, uma aquarela e alguns desenhos<sup>15</sup>.

Após esse período, as obras de Rossi Osir foram incluídas em várias exposições coletivas de arte brasileira<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Conforme “Mostra Retrospectiva del Brasiliano Rossi Osir a Presenze”. *La Motte*, Milano, 12 marzo 1976.

<sup>16</sup> Ver Cronologia no início desta pesquisa.



## 9. CONCLUSÃO

A cultura européia que Rossi Osir tinha quando chegou ao Brasil e a disposição de lutar pela classe dos artistas, foram os dois ingredientes com os quais o pintor marcou a sua atuação como idealizador cultural. Nesse sentido alcançou maior projeção, do que com sua produção plástica. O seu ideário estético em convivência com o curso da arte internacional, de retomada dos valores artesanais da pintura, encontrou correspondência com os *artistas-artesãos* brasileiros e outros que também haviam vivenciado experiências européias. Embora com uma plástica mais intensamente fundamentada na objetividade do que outros pintores da época, o artista sempre acompanhou e conviveu com os modernos.

O que atribuiu um caráter singular presença de Rossi como incentivador cultural no meio artístico, foi o fato de ter congregado e promovido artistas que configuraram uma visualidade estética tipificada, como os pintores do Palacete Santa Helena. Dentre os salões surgidos nos anos 30 e 40, em São Paulo, A Família Artística Paulista, foi a que expressou maior dimensão de espírito comunitário. Da amizade com Rossi Osir os *artistas-artesãos* puderam ter contatos e aproximação com artistas já consagrados e com a crítica; e, ainda, auferiram do conhecimento estético de Osir.

A contribuição de Rossi Osir foi, portanto, a nível de grupo de pintores e de meio artístico. Exemplos como a FAP, o *Clubinho* e, em menor extensão, a Osirarte, teceram a estruturação de espaços de arte e arregimentaram artistas na luta pelos seus valores estéticos.



## 10. BIBLIOGRAFIA

### I. LIVROS

#### 1. Gerais:

ALBINI, Carla. *Les Arts Plastiques en Italie de 1860 a 1943*. Paris, Entente, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BORTOLOTTI, Nadine (Org.). *Carrá*. Milano, Mazzotta, 1987

BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano Storia - Documente, Iconografia*. Milano, Feltrinelli, 1979.

\_\_\_\_\_ *Il Novecento Italiano - 1923/1933*. Milano, Mazzotta, 1983.

BRIGANTI, Giuliano. *De Pisis-Gli Anni di Parigi 1925-1939*. Milano, Mazotta, 1987.

BUCARELLI, Palma. *La Galerie Nationale d'Art Moderne (Rome -Valle Giulia)*. Roma, Instituto Poligrafico della Stato, s.d.

CANFORA, Luciano. *Ideologie del Classicismo*. Torino, Ginepro, 1980.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

COMANDUCCI, A.M. *Dizionario Illustrado del Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*. Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962, vol Secondo (D.L) - Donato Frisia, Emílio Gola, pp. 752, 874, 875.

DAIX, Pierre. *L'Ordre et L'aventure - Peinture, Modernite et Repression Totalitaire*. Paris, Arthand, 1984.

DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*: Lisboa, Presença, 1988.

DÜCHTING, Hajo. *Cézanne - 1839/1906 - Da natureza Arte -*, Germany, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Tradução Casa das Línguas, 1993.



FABRIS, Annateresa. *Futurismo uma poética da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique*. Paris, Denoel/Gonthier, 1956.

\_\_\_\_\_ *Pintura e Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990

\_\_\_\_\_ *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1973.

GALETTI, D'Hugo. Camesasca, Ettore. *Enciclopédia della Pittura Italiana*. Milano, Garzanti, 1950. (Donato Frigia e Emilio Gola, pp. 999, 1000 e 1190 a 1193).

HADJINICOLAU, Nicos. "L'exigence du Realisme au Salon de 1831" in *Les Réalismes et l'Histoire de l'Art. Histoire e Critique des Arts*, Paris, mai. 1978, pp. 21 a 33.

HILTON, Ronald (ed.) *Who's who in Latin America*. Stanford, Stanford University Press 1948, p. 222.

*Le Retour l'Ordre dans les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925*. Paris. Saint - Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur L'expression Contemporaine, 1975.

PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1979 (2ª ed.).

\_\_\_\_\_ *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona, Tusquets Editora, 1973.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte! Pasado y Presente*. Madrid, Cátedra, 1982.

RÉGNIER, Gérard. (Comissaire de Exposition) *Catálogo Les Realismes*. Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre, 1980, 20 avril 1981.

SARFATTI, Margherita. *Espejo de la Pintura Actual*. Buenos Aires, Argos, 1947, p. 111.

\_\_\_\_\_ *Storia della Pittura Moderna*. Roma, Paolo Cremonese, 1930.

SILVER, Kenneth E. *Vers le Retour l'Ordre L'Avant-Gard Parisienne et la Première Guerre Mondiale, 1914-1925*. Paris, Flammarion, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A Arte Clássica*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.



## 2. Arte Brasileira da Época:

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 43, 44, 51, 53, 56, 58, 60, 107, 120, 122, 123, 125, 131, 132, 133, 134, 144, 145, 161, 167, 173, 180, 187, 193, 198, 199, 232.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua Obra e seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1975, v.I, pp. 57, 297, 319, 329, 333, 354, 374, 468, 469.

AMARAL, Antonio Barreto. "Teatro Municipal" in *História dos Velhos Teatros de São Paulo*. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins Editora S.A., 1974.

\_\_\_\_\_ "Mea culpa"... in MARTINS, Luís. *Arte e Polêmica*. Curitiba, Guaira, 1942.

\_\_\_\_\_ O artista artesão. in: *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins, 1963.

\_\_\_\_\_ *O Banquete*. Introdução de Sidney Coli e Luís Carlos da Silva Dantas. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_ *Paulicéia Desvairada*. São Paulo, Casa Maiença, 1992.

\_\_\_\_\_ *A Escrava que não é Isaura*. (discurso) São Paulo, 1925.

*Anuário da Escola Polytechnica de São Paulo para o Ano de 1910*. São Paulo, Typografia do Diário Oficial, 1910.

*Anuário da Escola Polytechnica de São Paulo para o Ano de 1911*. São Paulo, Typografia do Diário Oficial, 1912. p. 277.

AYALA, Walmir. *Dicionário dos Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro, Spala, s.d., vol I e II.

BANDEIRA, Manuel (org). *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

BARDI, Pietro M. *Fulvio Pennacchi*, São Paulo, Raízes, 1980.

BATISTA, Marta Rossetti. LIMA, Ione Soares. *Coleção Mário de Andrade Artes Plásticas*. São Paulo, IEB/USP, 1984, pp. XXXI, XLVII, XLVIII, LII, LV, LVII (introd.); 205, 206, 207.

BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Mário de Andrade — Cartas Anita Malfatti (1921-1939)*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.



BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo, IBM, 1985.

BECCARI, Vera D'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 84, 85, 86, 88, 89, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 111, 115, 140, 215, 220, 221.

BRAGA, Theodoro (org.). *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo, Editora Limitada, 1942.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1984, pp. 23, 38, 41, 36, 38, 41, 54, 55, 85, 86, 101, 113.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil Segundo Edição Fac-similar Comemorativa do Centenário de Imigração Italiana no Brasil 1875-1975*. São Paulo, Martins/EDUSP, 1975.

CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Teatro São José in Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo, Empresa Gráfica Editora Fiscal, 1954.

DEBENEDETTI, Emma. SALMONI, Anita "I Collaboratori di Ramos de Azevedo" in *Architettura Italiana a San Paolo*. São Paulo, Instituto Cultural Italo-Brasiliiano, 1953.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele Mesmo*. São Paulo, Hucitec, SEC, 1985.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990, p. 10.

FERRAZ, Geraldo. *Depois de Tudo*. São Paulo, Paz e Terra, 1983.

GONÇALVES, Lisbeth R. *Aldo Bonadei - Introdução ao Percurso de um pintor*. São Paulo, Perspectiva, 1990, pp. 51, 52, 58, 63, 162.

\_\_\_\_\_ *Sérgio Milliet - Critico de Arte*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992, pp. 56, 73, 105, 171, 172, 174, 177.

KOIFMAN, Georgina (org). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto-1924/36*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1985.

LEMOS, Carlos A. C. "Ramos de Azevedo e a Arquitetura Paulista" in *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985.

LOPES, Telê Porto Ancona (org). *Mário de Andrade Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1983.



LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. "O Engenheiro Arquiteto Francisco de Paulo Ramos de Azevedo" in *Evolução da Casa Paulistana e a Arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo, Voz do Oeste/Secretário do Estado da Cultura, 1981.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo, EDUSP, v. I, II, VI. p.76., 177, 1981.

\_\_\_\_\_ *De ontem, de hoje, de sempre*. São Paulo, Martins Fonte, v. I - 1960: p.186; v. II 1962: pp. 7, 9, 43, 67, 79, 81, 89, 95, 114.

\_\_\_\_\_ *O Sal da Heresia - novos ensaios de literatura e arte*. São Paulo, Departamento de Cultura 1941. (Separata da Revista do Arquivo nº LXXVI), pp. 92, 94, 114, 125, 126.

\_\_\_\_\_ *Pintores e Pinturas*. São Paulo, Martins, 1940. pp. 21, 23, 63, 109, 133, 138, 180.

\_\_\_\_\_ *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre : Globo, 1944. pp. 42, 57, 68, 69, 70.  
MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro/Amsterdam : Colibris Editora, 1956.

MORAES, Frederico de. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editoração Publicações e Comunicações Ltda, 1988.

\_\_\_\_\_ *Núcleo Bernardelli - Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, Pinakotleke, 1982.

PASSAGLIA, Luíz Alberto do Prado. "Claudio Rossi". in *Técnicas Construtivas da Arquitetura Tradicional Paulista*. Curso de Aperfeiçoamento. São Paulo, FAU/USP, 1981.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari ao Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_ *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

SCHWARTZMAN, Simon. et alli. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, EDUSP, 1984.

SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - histórico, estatutos, regulamentos, programas e diplomas*. São Paulo, s. d.

SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro, 1895/1964*. São Paulo, edições Quíron, Limitada/MEC, 1976.

SIMÕES, João M. dos Santos. *Azulejos Holandeses no Convento de Santo Antonio do Recife*. Recife, Amigos da D. P. H. A. N., 1959.

SOUZA, Abelardo. "Rino Levi" in *Arquitetura no Brasil - Depoimentos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.



SOUZA, Gilda de Mello e. "Pintura Brasileira Contemporânea: os Precursores e Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte" in *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho o Comedor de Emoções*. São Paulo/Campinas, Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1994. pp. 119, 144, 226, 340, 343, 413, 483.

VALLADARES, José. *Os Azulejos da Reitoria*. Bahia, Universidade Federal da Bahia, S. d.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral de Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2, pp. 777, 778, 784, 785, 792, 798.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40- O Grupo Santa Helena*. São Paulo, Nobel/EDUSP, 1991, pp. 26, 28, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 58, 64, 65, 74, 94, 102, 103, 104, 105, 111, 112, 118, 120, 121, 136, 139.

## II. DISSERTAÇÕES E TESES

AVANCINI, José Augusto. *Expressão Plástica e a Consciência Nacional na Crítica de Mário de Andrade*. São Paulo, Doutorado, FFLCH, USP, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris Anos 20*. São Paulo, Doutorado, ECA/USP, 1987. v. I e II.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, Arte e Indústria*. São Paulo, Doutorado, FAU/USP, 1988.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages - Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil (1850-1919)*. São Paulo, Dissertação ECA/USP, 1989.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda no Brasil*. São Paulo, Livre Docência, ECA/USP, 1990. Vol. I, II.

LAUDANNA, Mayra. *Raphael Dazzani Galvez - Análise e Documentação*. São Paulo, Dissertação, FFLCH, USP, 1989.

MOREIRA LEITE, Rui. *A Experiência sem Número Uma Década Marcada pela Atuação de Flávio de Carvalho*. São Paulo, Dissertação ECA/ USP, 1987.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas em São Paulo: 1890-1920*. São Paulo, Doutorado, ECA/USP, 1986.

YAMAGISHI, Harumi. *Estudo Crítico e Catalogação da Obra de Joaquim Lopes Figueira Junior. (1904-1943)*. São Paulo, Dissertação, ECA/USP, 1982.



### III . PERIÓDICOS

#### 1. Sobre o Artista

##### a) Artigos assinados:

ALMEIDA, Paulo Mendes de. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08 ago. 1964.

ANDRADE, Mario de. “Paulo Rossi I”. *Diário Nacional*. 28 out. 1927.

\_\_\_\_\_”Paulo Rossi II”. *Diário Nacional II*. São Paulo, *Diário Nacional*, 01 nov. 1927.

\_\_\_\_\_”Paulo Rossi III”. *Diário Nacional*. 03 nov. 1927.

BRILL, Alice. “Os 50 anos do Grupo Santa Helena”. *O Estado de S. Paulo. Suplemento Cultura*. São Paulo, 13 dez. 1986.

CESAR, Osório. “Exposição Rossi — Zanini”. *Folha da Noite*. São Paulo, 11 jun. 1946.

CYRANO, “Paolo Rossi”. *Fanfulla*. 02 dez. 1921.

E. P. “Paulo Rossi - uma das mais fortes afirmações da moderna pintura brasileira em Porto Alegre”. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 28 mar. 1937.

F. C. “Il Salone della Famiglia Artistiche”. *Fanfulla*. São Paulo, 11 jun. 1939.

HELIOS. “Rossi, Pintor”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 3 dez. 1929.

HÉLIOS. “Um Pintor e um Escultor”. *Diário da Noite*. São Paulo, 18 out. 1938.

I. F. “Paulo Rossi e o Modernismo”. *Diário do Comércio*. São Paulo, 07 dez. 1963.

J.F. “Paulo Rossi”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 07/01/1960.

M.L. “Exposição Norfini” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 abril 1921.

MARANCA, Paolo. “Paulo Rossi na AAMAM”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 nov. 1960.

MILLIET, Sérgio. “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo - Suplemento em Rotogravura*. São Paulo (163):06, ago. 1940.



\_\_\_\_\_ “A VI Exposição dos Artistas Plásticos V”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 jan. 1941.

\_\_\_\_\_ “O I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias V - Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 out. 1941.

\_\_\_\_\_ “Três Pintores”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 09 jun. 1946.

\_\_\_\_\_ “Quatro Pintores”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 07 fev. 1950.

\_\_\_\_\_ “Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06 jan. 1960.

\_\_\_\_\_ “Paulo Rossi”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1960.

\_\_\_\_\_ “Paulo Rossi. De hoje, de sempre”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 dez. 1962.

P. de M. “As Exposições de São Paulo. Blanchon Paulo Rossi, Vittorio Gobbis e Angelo Guido”. *Diário do Comércio*. São Paulo, 27 out. 1927.

PICCHIA, Menotti del Picchia. “Paulo Rossi, artista moderno”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 20 nov. 1927.

POLILLO, Raul. “Carta aberta ao Sr. Paulo Rossi”. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 15 out. 1920.

RIBEIRO, Niura. “A Arte de Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Supl. Cultura (528) - 04, 15 set. 1990.

SILVA, Quirino da. “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário da Noite*. São Paulo, 11 set. 1945.

\_\_\_\_\_ “VI Salão do Sindicato”. *Diário do Norte*, 1941.

\_\_\_\_\_ “De Pires na Mão” *Diário do Norte*, p. 04, 10 fev. 1950.

\_\_\_\_\_ “Ainda de Pires na Mão”. *Diário da Noite*. São Paulo, 13 fev. 1950.

\_\_\_\_\_ “Carta Triste a Paulo Rossi”. *Diário da Noite*. São Paulo, 08 jan. 1960.

\_\_\_\_\_ “Paulo Rossi Osir”. *Diário da Noite*. São Paulo, 02 set. 1960.

\_\_\_\_\_ “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 18 set. 1960.

\_\_\_\_\_ “Paulo Rossi”. *Diário da Noite*. São Paulo, 29 dez. 1960.

\_\_\_\_\_ “VII Bienal”. *Diário da Noite*. São Paulo, 11 out. 1963.

\_\_\_\_\_ “Claudio Paulo Rossi Osir”. *Diário da Noite*. São Paulo, 27 dez. 1963.

\_\_\_\_\_ “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 02 ago. 1964.



SORDELLO. “O Pintor Paulo Claudio Rossi - Exposição Rossi-Gobbis”. *Revista Ariel*. São Paulo, 1927.

VIEIRA, José Geraldo. “Paulo Claudio Rossi Osir”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 out. 1963.

**b) Artigos não assinados:**

“Exposição de Arte Italiana”. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 11 out. 1920

“Esposizione d'Arte Italiana P. C. Rossi al Club Commerciale”. *Fanfulla*. São Paulo, 11 out. 1920.

“Critica d'Arte”. *Fanfulla*. São Paulo, 14 out. 1920.

“Esposizione d'Arte Italiana Organizatta dall'Architetto Rossi”. *Fanfulla*, São Paulo, 18 out. 1920.

“Grande Esposizione d'Arte Italiana al Club Commerciale - Nuove Tele”. *Fanfulla*. São Paulo, 18 out. 1920.

“Notas de Arte (s/título específico)”. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 13 out. 1920.

“Esposizione di Acquarelli di Paolo C. Rossi”. *Fanfulla*, 23 ago. 1922.

“Paulo Rossi”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 set. 1922.

“Grande Esposizione d'Arte Italiana al Club Commercial”. *Fanfulla*. São Paulo, 16 out. 1920.

“Paulo C. Rossi”. *Fanfulla*. 27 nov. 1921.

“Exposição Rossi”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 21 out. 1927.

“Exposição Rossi-Gobbis”. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 out. 1927.

“Exposizione di Pittura C.P. Rossi e V. Grobbis”. *Fanfulla*, São Paulo, 26 out. 1927.

“Esposizione di Pittura Paolo C. Rossi; e Vittorio Gobbis”. *Fanfulla*, São Paulo, 23 nov. 1927.

“Vittorio Gobbis e Paulo Rossi”. *Diário da Noite*. São Paulo, 15 nov. 1927.

“Exposição Paulo Rossi e V. Gobbis”. *Diário Nacional* . São Paulo, 08 nov. 1927.

“Exposição Paulo Rossi”. *Diário Nacional*. São Paulo, 19 nov. 1927. Paulo Rossi Osir. *Diário de Notícias* . Porto Alegre, 04, 16, 18, 20, 27 abr. 1937.

“Paulo Rossi e a sua Arte”. *Diário de Notícias* . Porto Alegre, 10 abr. 1937.



- “Exposição de Pintura e Escultura”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06 out. 1938.
- “Exposição de Pintura e Escultura”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 out. 1938.
- “Paulo Rossi Osir e Mário Zanini”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 05 jun. 1946.
- “Paulo Rossi Osir e Mário Zanini estão Expondo na Galeria Benedetti”. *A Noite*. São Paulo, 07 jun. 1946.
- “Paulo Rossi Osir”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 06 set. 1959.
- “Faleceu o Pintor Paulo Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 dez. 1959.
- “Paulo Rossi”. *Diário da Noite*. São Paulo, p. 04, 29 dez. 1961.
- “MAM Depositário de Telas de Rossi Osir”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 nov. 1964.
- “Mostra Retrospective del Brasiliano Rossi Osir a Presenze”. *La Motte*. Milano, 12 abr. 1976.

## 2. Sobre a Família Artística Paulista

### a) Artigos assinados:

ANDRADE, Mário de. “Esta Paulista Família”, transcrito in MOTTA, Flávio, *Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo (10):154-156, 1971.

\_\_\_\_\_ “Ensaio sobre Clóvis Graciano”, transcrito in MOTTA, Flávio, *Separata da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo (10):156-175, 1971.

FABRIS, Annateresa. “O Artista como Artesão: A Família Artística Paulista”. *Comunicações e Artes*, ECA/USP, São Paulo, (7): 87-57, 1977.

F.C. “IL 2° Salone della Famiglia Artística”. *Fanfulla*. São Paulo, 11 jun. 1939.

MILLIET, Sérgio. “A Família Artística Paulistana”. *Momento Artístico*, 1939.

\_\_\_\_\_ “Família Artística Paulista”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Supl. em Rotogravura, (165): 4, 1940.

MOTTA, Flávio L. “A Família Artística Paulista” *Separata Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo (10): 137-142, 1971.



**b) Artigos não assinados:**

- “Exposição de Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 out. 1937.
- “Exposição de Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 nov. 1937.
- “Exposição de Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17 nov. 1937.
- “Exposição da Família Artística Paulista”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 11 nov. 1937.
- “Família Artística”. *Bellas Artes*. Rio de Janeiro, (31-32): 1 jan. 1938.
- “II Salão da Família Artística Paulista” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 mai. 1939.
- “Família Artística Paulista”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 mai. 1939.
- “La Mostra della Famiglia Artística Paulista”. *Fanfulla*. São Paulo, 03 nov. 1937.
- “Família Artística”. *Bellas Artes* (59-60): 02, Rio de Janeiro, jun. jul. 1940.
- “Família Artística de São Paulo”. *Bellas Artes*. (61-62) 02, Rio de Janeiro, ago. set. 1940.

**3. Sobre a Osirarte****a) Artigos assinados:**

- ADOLFO, S. de Santo. “Osirarte”. S/referências completas.
- BIANCHINI, Reinaldo. “Los azulejos de Osirarte” e *Los Andes*, Argentina, 05 fev. 1947.
- BRAGA, Rubem. “Azulejos Osirarte”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1941.
- CARDOZO, Joaquim. “Azulejos na Arquitetura Brasileira”. *Cultura*. Rio de Janeiro (1) set. dez. 1948.
- HELEN. “No Mundo Brilhante dos Azulejos”. *Folha da Manhã*. São Paulo, 22 jun. 1940.
- LEMOS, Carlos A. C. “Azulejos Decorados na Modernidade Arquitetônica Brasileira”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (20) s.d.
- LOPES, José Stenio. “A Igreja da Pampulha”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 13 nov. 1947.



MARTINS, Justino. "Os Mistérios do Fogo". *Revista do Globo*. Porto Alegre (427): 42-45, 25 jan. 1947.

MEDEIROS, J. Paulo de. "Os Azulejos Osirarte". S/ referências completas.

MILLIET, Sérgio. "Osirarte". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 1941.

\_\_\_\_\_. "Azulejos". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (204): 36, abr. 1942.

PONTUAL, Roberto. "Azulejos, Azulejar, Azulejaria, sua História no Brasil de Nassau a Portinari". *Módulo* (54): 48-53, 1979.

**b) Artigos não assinados:**

"Paulo Rossi - Itanhaem" Akron Inst. Bul 2: [3] F'31 in *The Art Index*. New York, the H. W. Wilson Company, January 1929 to September, p. 1246, 1932.

"Osirarte". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 set. 1941.

"Paulo Rossi Retoma, no Brasil, com um Sentido Eminentemente Nacional, a Arte do Azulejo". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 14 jul. 1943.

"Osirarte". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 dez. 1944.

"Exposição Osirarte". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28 dez. 1944.

"Exposição de Azulejos Osirarte" *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 jun. 1946.

"Exposición de Osirarte". *Salão Peuser*. Buenos Aires, dez. 1946.

"Hoy se Inaugurará una Típico Muestra de Arte Brasileño". *La Nacion*. Buenos Aires, 02 dez. 1946.

"Exposición de Arte Brasileño". *La Prensa*. Buenos Aires, dez. 1946.

"Revive un Viejo Arte Colonial - las Pinturas y Azulejos del Grupo Paulista Osirarte" Bellas Artes. Argentina, dez. 1946.

"El Grupo Osirarte, de San Pablo, Renueva la Tradición de la Cerámica Brasileña con el Carácter de Nuestro Tiempo". *Últimas Noticias*. Mendoza, 07 fev. 1947.

"Vivo Interés em La Exposición Osirarte". *Los Andes*. Argentina, 09 fev. 1947.

"Osirarte". *Últimas Noticias*. Mendoza, 19 fev. 1947.

CESAR, Osório. "Exposição de Azulejo Osirarte". *Folha da Noite*. São Paulo, 21 jun. 1949.



“Paulo Rossi Modern Tile-Murals in Brasil: Osirarte”. H. Deinhard il Graft Horiz 10 n° 1:1050 in *The Art Index*. New York, The H. W. Wilson Company, october 1947 to october 1950, p. 1094. vol. VII.

“Conjunto Residencial do Pedregulho”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 dez. 1951.

“Até Piscina Olímpica no Conjunto Residencial”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 06 abr. 1953.

“O tempo, a Lama e a Chuva estão dando Cabo ao Conjunto Mendes de Moraes”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 06 abr. 1953.

“Paulo Rossi Osir. Homenagem a Paulo Rossi Self por Habitat” 11:68. II'60 in *The Art Index*. New York, The H.W. Wilson Company, november 1959 to october 1961, p. 790.

“Azulejos de Portinari: Hilda vai Devagar”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 jun. 1970.

“MEC está Restaurando as Obras de Cândido Portinari”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 06 jun. 1970.

“Restauração de Obra de Portinari”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 06 jun. 1970.

“Painel de Portinari no MEC fica Pronto até o Fim do Ano”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1970

“MEC Intensifica Obras de Restauração dos Painéis de Portinari.” *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 jun. 1970.

“A Recuperação de Portinari. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 jul. 1970.

Painel de Portinari é Reconstituído no Palácio da Cultura”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 set. 1984.

“Painel de Portinari”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 set. 1984.

“Mostra Incomum: Arte em Azulejo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 set. 1985.

“As Artes Plásticas na 'Cidade Maravilhosa - Pintura, Escultura e os Azulejos Osirarte'- um Livro Biografia Vinte e Cinco Artistas Patrícios”. *Revista de Engenharia Militar*. Rio de Janeiro, s.d.



#### 4. Citações, referências sobre o artista e sua época

##### a) Artigos assinados:

ALMEIDA, Paulo Mendes de. “O Portinarismo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 nov. 1962.

\_\_\_\_\_ “O Choque”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura. (313): 6, 12 jan. 1963.

ANDRADE, Mário de. “O Salão”. *Diário Nacional*. São Paulo, 13 set. 1931.

ANDRADE, Mário de. “O Salão Paulista”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 28 jan. 1934.

\_\_\_\_\_ “O Salão Paulista II”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 04 fev. 1934.

\_\_\_\_\_ “Arte Ensinada”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 fev. 1939.

\_\_\_\_\_ “Técnica e Arte”. *Cultura*. São Paulo, novembro 1939, p. 02.

\_\_\_\_\_ “Um Salão de Feira I”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1941; II - 02 nov. 1941.

ARTES, João das. “Artistas Estrangeiros nas Representações Nacionais”. *Bellas Artes*. Rio de Janeiro (28): 02, set. 1937.

C. M. “Brasileiros no Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 jul. 1943.

\_\_\_\_\_ “Exposição de Pintura Contemporânea II”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 ago. 1943.

\_\_\_\_\_ “Artistas Brasileiros em Londres”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 01 out. 1943.

\_\_\_\_\_ “Exposição de Belo Horizonte”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 abr. 1944.

E. A. “Salão Paulista 1934”. *Diário Popular*. São Paulo, 30 jan.. 1954.

\_\_\_\_\_ “O Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes”. *Diário Popular*. São Paulo, 16 fev. 1934.

\_\_\_\_\_ “O Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes”. *Diário Popular*. São Paulo, 17 fev. 1934.



FERRAZ, Geraldo. "Individualidades na História da Atual Arquitetura no Brasil - Dados da Biografia do Arquiteto do Conjunto de Pedregulho". *Habitat* (29) abril, 1956.

\_\_\_\_\_ "Pintura Paulista, Curvas de uma Evolução". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1957.

FRANCO, Maria Eugenia. "Arte Abstrata numa Conversa com Leon Degand". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1948.

MACHADO, Anibal. "A Arte Brasileira na Europa". *Dom Casmurro*. (4):05. Rio de Janeiro, 03 abr. 1937.

MACHADO, Lourival Gomes. "A Experiência Mineira". *Clima*. (13) São Paulo, ago. 1944.

MARTINS, Luís. Carlos Drumond de Andrade, "Portinari e o Touro Ferdinando". *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1939.

\_\_\_\_\_ "O Caso Luís Martins - Portinari." *Dom Casmurro*. (120): 07, Rio de Janeiro, 30 set. 1939.

MILLIET, Sérgio. "O Esforço de Criação". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02 nov. 1938.

\_\_\_\_\_ "Parentescos Artísticos". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 jul. 1939.

\_\_\_\_\_ "O Salão do Sindicato". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 nov. 1939.

\_\_\_\_\_ "A Exposição de Pintura Francesa". *Separata da Revista do Arquivo Municipal (LXX)*. Departamento de Cultura, São Paulo, 1940.

\_\_\_\_\_ "Terminologia artística". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 fev. 1940.

\_\_\_\_\_ "Monotipos". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (161): 04, jul. 1940.

\_\_\_\_\_ "A VI Exposição dos Artistas Plásticos I". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 21 jan. 1941; II - jan. 1941; III - 23 jan. 1941; IV - 24 jan. 1941.

\_\_\_\_\_ "Farmacêuticos e Artistas". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02 fev. 1941.

\_\_\_\_\_ "A Paisagem na Moderna Pintura Brasileira I". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 mar. 1941; II - 27 mar. 1941.

\_\_\_\_\_ "Campos do Jordão". *O Estado de S. Paulo - Suplemento em Rotogravura*. (196): 19, São Paulo, 2ª quinzena, dez. 1941.

\_\_\_\_\_ "I Salão da Feira Nacional de Indústria, I, III, IV", *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1941.



\_\_\_\_\_ “O VII Salão do Sindicato I”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 03, 04, 09, e 10 de jul. 1942.

\_\_\_\_\_ “O VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (206): 05, 2ª quinzena de mai. 1942.

\_\_\_\_\_ “Exposição Brasileira em Londres”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura, p.04, 1ª quinz. de nov. 1943.

\_\_\_\_\_ “O VIII Salão do Sindicato”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, I - 11 abr., II - 14, III - 16, IV - 18 e V 19 abr. 1944.

\_\_\_\_\_ “O Salão do Sindicato”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, I - 19, e II - 20 set., 1944.

\_\_\_\_\_ “A X Exposição do Sindicato”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, I - 25, II - 27, III - 29, IV - 30 e V - 31 jan.; VI - 01, VII 02 e VIII 03 fev. 1946.

\_\_\_\_\_ “Exposição (Sindicato)”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 set. 1947.

\_\_\_\_\_ “A Semana Artística”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 09 jul, 1948.

\_\_\_\_\_ “MAM de São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 set. 1948.

M. N. “Exposição Permanente”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 jun. 1943.

MORAIS, Frederico. “Em 1931, 'Tenentes' Sofrem Derrota e Fixam Modernismo”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 dez. 1984.

ROSCONI, A. J. “Giovanni”. *Fanfulla*. São Paulo, 06 dez. 1927.

SEGALL, Lasar. “O Caso Luís Martins - Portinari”. *Dom Casmurro*. (119):07. Rio de Janeiro, 23 set. 1939.

SILVA, Quirino da. “IV - do Ofício”. *Diário da Noite*. São Paulo, 17 abr. 1947; VI - 22 abr. 1947.

\_\_\_\_\_ “Adios Muchachos”. *Diário da Noite*. São Paulo, 12 mai. 1949.

\_\_\_\_\_ “Ponderações Apenas”. *Diário da Noite*. São Paulo, 23 jun. 1954

SOUTO, Antonio. “A Exposição de Artistas Modernos Brasileiros em Londres”. *O Estado de S. Paulo*. 14 mar. 1945.

VIEIRA, José Geraldo. “Evolução do abstracionismo no Brasil”. *Habitat* (33) ago. 1956.

\_\_\_\_\_ “O dilema Figuração - Abstração” in *Habitat* (75) jan., fev. 1964.



ZANINI, Walter. "L'Art e Les Changements Socio-Politiques au Brésil". *Art et Exotisme - Revue des historiens de l'art des archéologues, des musicologues e des orientalistes de l'université de Liège* (9), 1990.

\_\_\_\_\_. "As Relações Artísticas entre o Brasil e a Itália". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 mar. 1995.

WASHINGTON, Luiz. "A Pintura em São Paulo". *O Globo*. Porto Alegre (420) 12 out. 1946.

**b) Artigos não assinados:**

"Quem são os Artistas Premiados em 1928". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 ago. 1928.

"Salão de 1928 - A Representação Artística de Copacabana". *Beira-Mar* (142). Rio de Janeiro, 30 set. 1928.

"A Arte dos nosso Pintores vai ser Exibida nos Estados Unidos". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 05 ago. 1930.

"Inaugurou-se esta Tarde o Salão Oficial - os Passadistas, os Modernistas e os da Extrema Esquerda". *O Globo*. Rio de Janeiro, 01 set. 1931.

"A Inauguração do Salão Oficial de Bellas Artes". *O Globo*. Rio de Janeiro, 02 set. 1931. La esposizione della SPAM. Fanfulla. 28 abr. 1933.

R. S. "A Exposição de Arte da SPAM". *Folha da Manhã*. São Paulo, 26 mai. 1933.

"KWY foi ontem solenemente batizada pela SPAM". *Diário de São Paulo*. 22 out. 1933.

"Esteve reunida no Esplanada, sábado, a mais fina sociedade de São Paulo - KWY, palavra indefinível - o que diz Guilherme de Almeida sem voto vencedor - como a Caricaturista H. Weber viu o baile". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 24 out. 1933.

"O Carnaval da SPAM". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 04 jan. 1934.

"A Maior Mostra de Arte que já se fez em São Paulo". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 25 jan. 1934.

"Artistas Estrangeiros Representarão o Brasil em Paris". *Bellas Artes*. (26-27):01, Rio de Janeiro, ago. 1937.

"Professor Jorge F. Elpons". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 jan. 1939.

"O Grande Baile de Carnaval da SPAM". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27 jan. 1934.



“Uma expedição as matas virgens da Spamolândia vai constituir o melhor episódio do carnaval de 1934”. *Folha da Noite*. São Paulo, 27 jan. 1934.

“O Carnaval está chegando”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 28 jan. 1934.

“Salão Paulista de 1934”. *Diário Popular*. São Paulo, 03 jan. 1934.

“Carnaval”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06 fev. 1934.

“Salão Paulista de 1934”. *Diário Popular*. São Paulo, 05 fev. 1934.

“Parte hoje a noite a grande Expedição Spamolândia”. *Folha da Noite*. São Paulo, 06 fev. 1934.

“Segunda Expedição as Terras Virgens da Spamolândia, Organizada pela SPAM e pelo Tenis Clube Paulista”. *Folha da Noite*. São Paulo, 10 fev. 1934 (1ª edição).

“O Primeiro Salão Paulista de Bellas Artes”. *Diário Popular*. São Paulo, 15 fev. 1934.

“Conversa com Carlos Drumond de Andrade sobre o caso Luís Martins - Portinari”. *Dom Casmurro* (116): 05, Rio de Janeiro, 02 set. 1939.

“Volta ao Classicismo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 jan. 1939.

“Salão dos Artistas Contemporâneos”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 jun. 1943.

“Exposição Conjunta em Homenagem a Mário de Andrade”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1946.

“Clube dos Artistas e Amigos da Arte” *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 jun. 1948.

“Em Prol do Jornal Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17 jul. 1948.

“O Primeiro Jornal Brasileiro Dedicado as Artes Plásticas”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 ago. 1948.

“Di Cavalcanti - Exposição Retrospectiva”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 set. 1948.

“Na Galeria Prestes Maia”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 mai. 1949.

“A Pintura Brasileira na Crítica Européia”. *Jornal de Letras*. jul. 1949.

“A Primeira Bienal de São Paulo IV”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 set. 1951, V - 01 nov. 1951.

“Exposição do Retrato Moderno”. *Habitat* (38) jan. 1957.

“Quarenta artistas do Brasil”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27 set. 1959.



## 5. Artistas da Época

### a) Artigos assinados:

ANDRADE, Mário de. "Lasar Segall". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 06 jun. 1933

\_\_\_\_\_ "Hugo Adami". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 17 set. 1933.

\_\_\_\_\_ "Gastão Worms". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 24 set. 1933.

\_\_\_\_\_ "Portinari". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 15 dez. 1934.

\_\_\_\_\_ "Ernesto de Fiori". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02 abr. 1941.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. "Atenção: Volpi trabalhando". *Arte* (13) São Paulo, jul. 1978.

\_\_\_\_\_ "O Operário da Cor". *Isto é*. São Paulo 23 jul. 1986.

CORREA, R. Alvim. "Portinari, Pintor Clássico". *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro (20): 17-21, fev. 1940.

MACHADO, Lourival Gomes. "Os desenhos de Figueira". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura, p. 11, 22 fev. 1944.

MARTINS, Luís. "Em Torno da Pintura". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 11 set. 1941.

MILLIET, Sérgio. "Clóvis Graciano". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (183): 07, jul. 1941.

MILLIET, Sérgio. "Manoel Martins". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (222): 07, jan. 1943.

"Artistas de nossa terra - Francisco Rebolo Gonçalves". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 03 jun. 1943.

"Volpi". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 abr. 1944.

"Bonadei". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 ago. 1949.

SANGIRARDI, Jr. "Clóvis Graciano, Pintor de Nascimento" (s/referências) - *pasta do artista*. São Paulo, Biblioteca municipal Mário de Andrade.

SCHMIDT, Carlos Von. "Rebolo, Pintor de São Paulo". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 jul. 1980.

SILVA, Quirino da. "Vittório Gobbis e o Novecentismo" in *Forma*. São Paulo, dez. 1930, jan. 1931, p.24.

SETUBAL, Paul. "Vittório Gobbis". *Diário de S. Paulo*, 02 de abr. 1933.



**b) Artigos não assinados:**

“Vittório Gobbis”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 de abr. 1933.

“Armando Balloni”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1949.

“Entrevista com Rebolo Gonçalves: não acredito no Abstracionismo por lhe faltar conteúdo humano”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 26 de nov. 1945.

**6. Notas Sobre o Artista e o Período**

“Exposição de Pintura”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 07 out. 1920.

“Grande Esposizione D'Arte Italiana al Club Commercial”. *Fanfulla*. São Paulo, 13 e 18 out. 1920.

“Paulo Rossi”. *Correio Paulistano*. São Paulo. 21 e 06 de out. 1927.

“O pintor Paulo Rossi”. *Diário Nacional*. São Paulo. 22 out. 1927.

“Exposição Rossi-Gobbis”. *Diário Nacional*. São Paulo, 11 e 17 nov. 1927.

“Esposizione Rossi-Gobbis”. *Fanfulla*. São Paulo, 17 nov. 1927.

“Paulo Rossi”. *Diário Nacional*. São Paulo. 22 dez. 1927.

S/título. *Diário Nacional*. São Paulo, 26 fev. 1932.

“Carnaval”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06 fev. 1934.

“O Carnaval está chegando”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 03 fev. 1934.

“Salão Paulista de 1934”. *Diário Popular*. São Paulo, 27 e 31 jan. 1934.

“A inauguração do Salão Paulista de Bellas Artes”. *Diário Popular*. São Paulo, 25 jan. 1934.

“Salão Paulista de 1934”. *Diário Popular*. São Paulo, 26 jan. 1934.

“Salão Paulista de Bellas Artes”. *Diário Popular*. São Paulo, 08 fev. 1934.

“Um Salão Paulista de Bellas Artes” *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 26 jan. 1936.

“Exposição Internacional de Paris”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento em Rotogravura (104), ago. 1937.

“La mostra della Famiglia Artística Paulista”. *Fanfulla*. São Paulo 03 nov. 1937.

“Exposição de Pintura e Escultura”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 set. 1938.



“Esposizione Rossi-Figueira”. *Fanfulla*. São Paulo, 07 out. 1938.

“Família Artística Paulista”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19, 25, 26, 28, 30 mai. 1939; 06, 08, 10, 14, 17, 18, 21, 25 nov. 1939; 02 dez 1939.

“3º Salão de Maio”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06, 09, 15, 22, 26, 29 jul. 1939; 04 ago. 1939.

“As Artes Plásticas na Feira”. *O Estado de S. Paulo. Suplemento em Rotogravura* (189):10, São Paulo, set. 1941.

“Perfis Paulistas (Luís Martins)”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 01 fev. 1941.

“Um clássico no MARGS”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 09 fev. 1974.

## IV- CATÁLOGOS

### 1. Exposições Individuais

*III Exposição do Pintor Paulo C. Rossi*, apresentação de Mário da Silva, São Paulo, out./nov. 1927.

*IV Exposição do Pintor Paulo Rossi Osir*. São Paulo, set. 1938.

*Exposição de Pintura Paulo Rossi Osir e Mário Zanini*. Galeria Benedetti. São Paulo, jun. 1946.

### 2. Exposições em Homenagem Póstuma

*Exposição dos desenhos de Paulo Rossi Osir*. Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna. São Paulo, set. 1960.

*VII Bienal de São Paulo*. MAM, São Paulo, set. a dez. 1963 (Rossi recebe homenagem através de uma sala *Hors-Concurs*).

*Exposição Retrospectiva Paulo Rossi Osir*. Selearte, São Paulo, jul. 1964.

*Rossi Osir*, apresentação de Carmelo Strano. Consolato Generale del Brasile a Milano, Milano, 1976.

Paulo Rossi Osir. Galleria d'Arte della 'Casa do Brasil'. Roma, s.d.

*O Grupo Santa Helena*. São Paulo, MAM, mai. jun. 1995 (Rossi é artista homenageado juntamente com Gobbis e De Fiori).



### 3. Exposições Coletivas

#### *Família Artística Paulista*

*I Exposição da Família Artística Paulista*, apresentação de Paulo Mendes de Almeida, Grillroom do Hotel Esplanada. São Paulo, 1937.

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

*III Salão da Família Artística Paulista*, apresentação de Sérgio Milliet. Palace Hotel, Rio de Janeiro, ago./set. 1940.

#### *Osirarte*

*I Exposição da Osirarte*, apresentação de Sérgio Milliet, São Paulo, set. 1941.

*Exposição de Azulejos da Osirarte de São Paulo*, apresentação Paulo Rossi, Osir, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 13 a 27 jul. 1943.

*Exposición de Osirarte*, apresentação de Sérgio Milliet, Salon Peuser, Buenos Aires, 2 a 12 dez. de 1946.

*Exposición de Osirarte*, apresentação de Sérgio Milliet, Galeria Gimenez, Mendoza, 6 a 24 fev. 1947.

*Osirarte*, apresentação Ciça França Lourenço e Ruth Sprung Tarasantchi, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1985.

*Palácio Gustavo Capanema - 50 anos*, coord. de João Baptista de Mendonça. Rio de Janeiro, 1987.

*Palácio da Cultura: azulejaria: dados gerais (7); azulejaria: tipos e padrões (4); relatório do estudo E. 010-A; azulejaria -painel NC (12)*. Ministério de Educação e Cultura, projeto de recuperação e preservação do Palácio da Cultura, PRPPC, Rio de Janeiro, s.d.

#### *Sindicato dos Artistas Plásticos*

*Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*, São Paulo, (V 1939; IV 1940; VII -1942; IX -1944; X -1946).



### *Outras Exposições*

*Palácio das Bellas Artes. Rio de Janeiro, ago./set. 1928.*

*First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists, International Art Center of Roerich Museum, New York, October, 1930.*

*Exposição Geral de Bellas Artes. Escola Nacional de Bellas Artes, Rio de Janeiro, 1931.*

*I Exposição de Arte Moderna da SPAM, apresentação de Mário de Andrade, São Paulo, abr./mai., 1933.*

*IV Salão Paulista de Bellas Artes. São Paulo, dez./jan. 1937.*

*XLIV Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1938.*

*I Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1939.*

*RASM - III Salão de Maio. Textos de Flávio de Carvalho (um plano de seis anos, Manifesto do III Salão de Maio, Recordação do Clube dos Artistas Modernos. A epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto) Lasar Segall, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paulo Mendes de Almeida, Oswald de Andrade Filho, Luís Martins, Rino Levi, Ciro Monteiro Brisolla, Sangiardi Junior, Carminha de Almeida. São Paulo, 1939.*

*Latin American Exhibition of fine and Applied Art New York, Riverside Museum, June - September, 1930.*

*XLVI Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1 de jan. 1940.*

*I Salão da Feira Nacional de Indústria. Feira Nacional de Indústria. São Paulo, 1941.*

*Exposição Anti-Eixista, apresentação de Sérgio Milliet, Galeria Prestes Maia, São Paulo, ago. 1943.*

*Exposição de Arte Moderna, apresentação J. Guimarães Menegale, Edifício Mariana, Belo Horizonte, maio 1944.*

*Exposição de Pintura Moderna Brasileira Norte-Americana. Galeria Prestes Maia, São Paulo, ago. 1944.*

*Exposição de Pintura Moderna em homenagem Póstuma a Mário de Andrade. Galeria Itá, São Paulo, 21 fev. a mar. 1946.*

*I Salão Bahiano de Belas Artes. Hotel da Bahia, Bahia, 1949.*

*I Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo, out. a dez. 1951.*

*Salão Paulista de Belas Artes. São Paulo (I - 1934; III - jun. 1954).*



*Exposição de Pintura Contemporânea Quadros do Acervo do MAM/SP*, apresentação de Luís Martins, Edifícios Dinorá. São Paulo, 28 set. a 15 out. 1954.

*Exposição do Retrato Moderno*. MAM. São Paulo, 1956.

*50 Anos de Paisagem Brasileira*. MAM. São Paulo, fev. mar. 1956.

*Quarenta artistas do Brasil*, apresentação de Sérgio Milliet, Galeria São Luís. São Paulo, 1959.

*XIV Salão Paulista de Arte Moderna*. São Paulo, jun. 1965.

*SPAM e CAM - Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea*: Museu Lasar Segall, São Paulo, nov. dez. 1975.

*OS SALÕES da FAP, de Maio do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*, Museu Lasar Segall. São Paulo, jun. jul. 1976.

*Exposição de Obras do Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS*. Sala de Exposições da UFSM, Santa Maria/RS, jun. 1977.

*A Paisagem na Coleção da Pinacoteca*, apresentação de Aracy Amaral. Pinacoteca do Estado, São Paulo, dez. 1978.

*Arte no Palácio dos Bandeirantes*. São Paulo, 1979.

*Marinhas e Ribeirinhas - 6ª Mostra do Ciclo de Exposições - momentos da pintura paulista*. Museu Lasar Segall. São Paulo, mar. mai. 1982.

*Salão 31 - marco da revelação da arte moderna em nível nacional - coord. Lúcia Gouvêa Vieira*. FUNARTE/INAP, Rio de Janeiro, 1984.

*SPAM. A História de um Sonho*. Museu Lasar Segall. São Paulo, mar. a jun. 1985.

*Anos 30/40 - Projeto Arte Brasileira*. FUNARTE/INAP, Rio de Janeiro, 1987.

#### **4. Artistas da Época (FAP)**

*Anita Malfatti*. São Paulo, nov. 1935.

*Alfredo Volpi: pintura (1914-1972)*, MAM/Rio de Janeiro, out./nov., 1972.

*Bonadei*. Salão da Livraria Brasiliense. São Paulo, 1944.

*Bonadei - O caminho de um pintor*, Museu Lasar Segall. São Paulo, mai. jun. 1984.

*Ernesto de Fiori* (texto - Paulo Mendes de Almeida). Retrospectiva, Galeria Cosme Velho, São Paulo, nov. 1974.

*Ernesto de Fiori* (texto - Walter Zanini) MAC/USP, São Paulo, nov., dez. 1975.



*Franco Cenni*, Palácio das Arcadas. São Paulo, out. 1935.

*Franco Cenni*. Associação dos Artistas Brasileiros. Palace Hotel, Rio de Janeiro, jun. 1939.

*Graciano*. Salão Itá. São Paulo, jun. 1943.

*Hugo Adami*. MAM. São Paulo, abr. mai. 1986.

*Mário Zanini* (org. Walter Zanini), MAC/USP, nov./dez., São Paulo, 1976.

*Nélson Nóbrega*. Palácio das Arcadas. São Paulo, ago. 1935.

*Nélson Nóbrega*. Salão Itá. São Paulo, jun. 1943.

*Pennacchi*. Galeria de Arte Itá. São Paulo, out. 1944.

*Pennacchi*, *Quarenta Anos de Pintura*, MASP, São Paulo, 1973.

*Portinari* (texto Mário de Andrade). Ministério da Educação. Rio de Janeiro, 1939.

*Rebolo*, Salão Itá. São Paulo, jun. 1943.

*Rebolo, o Artesão da Cor* (texto Olívio Tavares Araújo) - Museu Lasar Segall. São Paulo, 1985.

*Vittório Gobbis* (texto Paulo Mendes de Almeida) Exposição Retrospectiva, MAM. São Paulo, jun. 1951.

*Volpi - 90 Anos* (org. Olívio Tavares de Araújo), MAM jul./ago. 1986

*Waldemar da Costa*. São Paulo, 1936.

## **5. Exposições Referenciais ao Período**

*Exposição Geral de Bellas Artes*. Palácio das Indústrias. São Paulo, set. 1922.

*I Salão de Maio*. Esplanda Hotel. São Paulo, mai. 1937.

*Mostra d'Arte del Padigione d'Itália*. Exposizione Commemorativa del cinquantenario del' Imigrazione ufficiale San Paolo del Brasile, 1937.

*XI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo*, São Paulo, set., out., 1947.

*II Exposição Circulante das Obras do Acervo do MAC/USP - meio século de Arte Nova* (texto Walter Zanini. São Paulo), 1966.



*O Grupo Santa Helena e pintores do Grupo Santa Helena* (texto Lisbeth Rebollo Gonçalves). Uirapuru Galeria de Arte. São Paulo, 1973.

*Do Modernismo a Bienal*. MAM, São Paulo.

*O Modernismo - Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea*, Museu Lasar Segall, São Paulo, mai. 1975.

*Museu de Arte Contemporânea - uma seleção do acervo da cidade universitária*. MAC/USP, São Paulo, 1983.

*Sete décadas da presença italiana na arte brasileira*. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1986.

## V - PUBLICAÇÕES DO ARTISTA

ROSSI OSIR, Paulo. “Cândido Portinari I”. *Fanfulla*. São Paulo, 21 dez. 1934.

\_\_\_\_\_ “Cândido Portinari II”. *Fanfulla*. São Paulo, 27 dez. 1934.

\_\_\_\_\_ “Cândido Portinari III”. *Fanfulla*. São Paulo, 29 dez. 1934.

\_\_\_\_\_ “Uma carta do pintor Paulo Rossi Osir, uma resposta a uma Chronica do Sr. Menotti del Picchia”. *Diário da Noite*. São Paulo, 25 jul. 1936.

\_\_\_\_\_ *Exposição de Azulejos da Osirarte - Catálogo* ( apresentação), Museu Nacional, Rio de Janeiro, 13 a 27 de jul. 1943.

### Não Publicado:

ROSSI OSIR, Paulo. “ I Salão Paulista de Belas Artes”. *Manuscrito*. São Paulo, 1934.

## VI - CORRESPONDÊNCIAS

### 1. Expedidas pelo Artista:

*Ao Dr. da Escola Politécnica de SP* - 09 jan. 1910; 04 fev. 1991; mai. 1912

*Oscar Niemayer* - SP - 04 set. 1945.



*Josias Leão* - SP - 30 ago. ou set. s/ano.

*Ana Lena e César Beretta* - SP - 18 abr.; 18 jun.; 14 jul.; 01 out. e 07 nov. 1959.

*A Portinari* - SP

1931: 16 set.

1935: 17 mai., 10 jun., e 22 out.

1936: 29 jun., 07 ago., 28 set., 30 out. (Umuarama) e 04 dez.

1937: 13 jan., 15 fev., 15 mar., 25 abr. (Porto Alegre), 23 mai. 14 out. e 15 out.

1938: 04 mar. (Fazenda S. José); 05 abr., 17 mai., 02 out., 08 out., 03 nov.

1939: 31 mar., 06 abr., 10 mai., 01 jun., 19 jun., 22 jun., 18 jul., 01 ago., 21 ago., 15 set., 24 set., 29 set., 05 out., 17 out., 13 nov. e 18 dez.

1940: 29 jan., 13 fev., 21 fev., 30 mai. e 17 jun.

1941: 02 jan. e 01 dez.

1942: 14 mar., 09 fev. e 21 mai.

1943: 29 dez.

1944: 29 fev., 12 mar., 15 jun. e 04 ago.

1945: 06 mar., 16 mai., 12 set., 22 set. e 27 out.

1946: 31 jan. e 11 fev.

1947: 30 mar. (Buenos Aires), 31 mar. (Buenos Aires) e 30 abr. (Buenos Aires).

1950: 07 abr. 02 ago. (Roma), 10 ago. (Roma) e 29 set. (Pegli).

## **2. Recebidas pelo Artista:**

*De Josias Leão*: 20 ago. 1940 - Chicago.

*De Portinari*: 1934.

1934: 16 out.

1935: 16 mar.

1936: 26 jan., 20 set. e 25 out.

1937: 19 abr.



1938: s.d., s.d. (Brasília) e 08 nov. (Brasília).

1939: 07 mai. 15 a 20 jun., 30 jul. 02 set., 03 set., 25 set., 17 out., nov. dez. e dez. (Brodósky).

1940: 30 mar., 11 set., 09 nov. (Brodósky) e 13 nov. (Brodósky).

1941: 24 jan., (Brodósky), s/d (Brodósky), 12 nov.(Brodósky).

1942: 12 abr. (Brodósky).

1944: s/d.

1945: 01 set. e 20 out.

1946: 25 jan. (Brodósky).

1950: 27 jul. (Paris) e 24/08 (Paris).

### **3. Outras Cartas - Citação ao Artista**

*De Ernesto de Fiori a Portinari: fev. 1938 - SP.*

*De Mário de Andrade a Luis Martins, 16 ago. 1940 in FERNANDES, Lygia (org.) 71. Cartas de Mário de Andrade, Rio de Janeiro, São José (1963) p. 128.*

*De Carmem Portinho a Portinari, 21 jan. 1950 e 27 abr. 1953.*

## **V II - DEPOIMENTOS**

### **1. Museu Lasar Segall/São Paulo:**

*Arnaldo Barbosa - 07 mai. 1976.*

*César Lacanna - 21 jan. 1976.*

*Hugo Adami - 24 mar. 1976.*

*Odeto Guersoni - 20 set. 1977.*

*Fúlvio Pennacchi, Rebolo e Volpi - 25 mar. 1976.*

*Waldemar da Costa - 21 mar. 1976.*



**2. Projeto Portinari/RJ:**

*Carmem Portinho e Paulo Mendes de Almeida* - 07 abr. 1983.

*Maria Portinari* - 19, 20, 10, 11, 28 jan. e 11 fev. 1983.

**3. A Cecilia Lourenço/SP:**

*Alfredo Volpi*: 25 mar. 1985.

*Gerda Brentani*: 08 abr. 1985.

*Hilde Weber*: 19 mar. 1985.

**4. A Walter Zanini:**

*Arnaldo Barbosa*: 17 jan. 1975.

*Rossi Osir* (arquivo Walter Zanini, texto datilografado, s/ datação).

**5. A Autora: SP, RJ, Buenos Aires, Milano, Roma, Torino**

*Alice Brill*: 26 mar. 1991 - SP.

*Alice Rossi*: déc. 60 - escrito - pasta arquivo do artista.

*Ana Lena Beretta Albertini*: 14 mai. 1990 - SP.

*Bella Prado*: 07 abr. 1990 (telefone) - SP.

*Carlos Scliar*: 21 fev. 1994 (telefone) - RJ/RS.

*Carmem Portinho*: 1991 - SP.

*Clara Kovaes*: 02 out. 1991 - (telefone) - SP.

*Conrado Sorgenich*: 03 jul. 1990 - SP; 29 ago. 1990.

*Diná Lopes Coelho*: 25 mai. 1990 (telefone) SP.

*Fulvio Pennacchi*: 25 mai. 1990 - SP.

*Gerda Brentani*: 27 mar. e 06 jul. 1990; 21 nov. 1991 - SP.

*Guiliana Segre*: 23 mai. 1990 (carta) - Torino.



*Giulio Carlo Argan*: 02 jul. 1990 (carta) - Roma.

*Hilde Weber*: 03 abr. e 09 ago. 1990 - SP.

*Hugo Adami*: 12 abr. e jun. 1991- SP.

*Iolanda Catani*: 23 mar. 1990 - SP.

*Yvonne Arié Levi*: 03 jul. 1990

*Juan Pedro Bobbio*: 06 jul. e 29 out. 1990 (cartas) - Buenos Aires.

*Léa de Almeida Bacchereti*: 29 jun. 1990 - SP.

*Luis Rafael Vieira Souto*: 14 ago. 1990 - RJ.

*Maria Aparecida Mendes de Almeida*: 09 jul. 1990 - SP.

*Maria Lúcia Verdi*: 10 ago. 1990 (carta) - Roma.

*Maria Portinari*: 20 abr. 1990 - R.J.

*Maria Wochnick*: 27 set., 02 out., 06 out. e 19 nov. 1991 - SP.

*Mario da Silva*: 26 set. 1990 - RJ.

*Mary Annovazzi Olivieri*: 30 out. 1990 (carta) - Milano.

*Nydia Lícia*: 22 nov. 1991 - SP.

*Pedro Caldara*: 19 set. 1991 - SP.

*Rafael Galvez*: 24 set. 1991 - SP.

*Renée Lefèvre*: 23 ago. 1991 - SP.



## **11. RESUMO**

O presente trabalho investiga as contribuições do pintor e arquiteto brasileiro Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959), como artista e idealizador cultural na arte brasileira. Trata-se de um trabalho monográfico, que resgata a sua formação na Itália, França e Inglaterra até 1927 e, posteriormente, nas décadas de 30/40 e 50, procura analisar a sua produção estética e as atividades que desenvolveu como criador de associações artísticas, clube de arte e divulgador de artistas modernos emergentes.

O trabalho inclui, também, um levantamento bibliográfico sobre o assunto, a catalogação e algumas ilustrações da obra do artista pesquisado.

## **ABSTRACT**

The current work investigates the contributions of the painter and architect Paulo Claudio Rossi Osir (1890-1959) as an artist and as a Cultural idealizer in the Brazilian Art. It is a monographic discourse that recovers his background education in Italy, France and England until 1927 and later in the 30's/40's and 50's it attempts to analyze his aesthetic production and the actiuities that he performed as a creator of artistic associations, art clubs and as an advertiser of emerging modern artists.

It also includes a bibliographic survey upon the subject the cataloging and some illustrations of the researched artist's work.