R. Italianística, ano III, nº 3, p. 103-108, 1995.

O GRUPO SANTA HELENA E A PRESENÇA DO ARTISTA PROLETÁRIO

Walter Zanini *

Resumo: Apresentação do Grupo Santa Helena, cujos pintores, provenientes do proletariado ou da pequena-burguesia, se dedicavam a retratar paisagens suburbanas, pessoas do povo e naturezas mortas.

Palavras-chave: pintura brasileira, Grupo Santa Helena, artistas-artesãos, arte mural, proletarismo.

Uma nova situação começa a definir-se para a arte no Brasil em 1930. Ao formalismo estético da Semana de Arte Moderna e aos seus desdobramentos nos anos de 1920, que já implicam um clima de *rétour à l'ordre*, sucedem soluções expressivas de interação com a realidade imediata. O modernismo conhece então uma etapa de consolidação, assentada na moderação de linguagem, que deixa atrás a subjetividade dos anos "heróicos" de sua implantação e mostra vínculos consistentes com os conteúdos que afloram favorecidos pela Revolução de 1930.

A fase que se atravessa, atingida pelo desastre financeiro internacional de 1929, por uma guerra mundial e que sofre o impacto de uma política de empenho social porém cada vez mais dirigida à restrição das liberdades, é longa e só termina com a queda do Estado Novo, em 1945. Artisticamente, o período assinala-se não apenas pelo desdobramento da atividade dos fundadores do modernismo, mas sobretudo pela emersão de uma outra geração a quem essencialmente se devem os rumos tomados pelo movimento. Corresponde essa nova condição aos sistemas das pós-vanguardas imperantes na Europa, quando, entre os dois conflitos bélicos, restaura-se a busca objetiva da realidade, fenômeno que abrange também o México, os Estados Unidos e outros países do hemisfério.

O modernismo, reformulado em seus propósitos, de uma visualidade que não o estímulo de certas tradições figurativas e que se envolve diretamente no ambiente natural, humano e social, torna-se uma corrente próxima da vivência popular. Ele é também mais difundido que nos anos de 1920, contando com crescente e

---

* Professor de História da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, USP.

qualificado número de artistas. Constatam-se ganhos reais de penetração pública e de aceitação, o que não significa que não haja ainda sérios obstáculos à sua admissão. A tentativa de renovar a mentalidade conservadora da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930, e as mudanças introduzidas no 38° Salão Nacional de Belas Artes, o revolucionário, de 1931 - a que têm acesso Anita Malfatti e seu séquito - são marcos da afirmação do modernismo que, em termos de arquitetura, alcança igualmente resultados maiores e concretos no decorrer da década, com o programa da construção do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde, sob a direção inicial de Le Corbusier, além de outras realizações, na antiga capital da República.

Mas, não se supera facilmente a precariedade do ambiente artístico. Há poucos museus (o atual Museu Nacional de Belas Artes é instituído oficialmente em 1937), as galerias de arte são raras e prestigiam o academismo, enquanto o colecionismo é tímido. Os artistas têm, antes de mais nada, de contar com as próprias forças para impulsionar o modernismo. E eles não deixam de agir. Entre suas principais empresas, encontra-se a criação de associações, no que são coadjuvados por intelectuais e amadores. Essa mobilização, que não se restringe ao Rio de Janeiro e São Paulo e que se faz presente em centros regionais, resulta, em momentos diversos, na ampliação de seu espaço de atuação e no reconhecimento de seu trabalho. Exemplos entre outros, a respeito, são o Núcleo Bernardelli, que se funda no Rio de Janeiro em 1931, junto ao curso livre da Escola Nacional de Belas Artes e ativo até 1940, ou órgãos de estrutura mais complexa, como a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos, que nascem em São Paulo quase simultaneamente e desaparecem depois de fértil e agitada existência, entre fins de 1933 (o CAM) e o começo de 1934 (a SPAM), tendo, entre seus principais membros, as figuras conhecidas de Lasar Segall e Flávio de Carvalho.

O Salão de Maio, que surge na capital paulista em 1937, com suas três versões, até 1939, é outro importante passo nesse sentido. Assegura o avanço do modernismo que não dispõe do certame próprio, até essa data tardia, em São Paulo (o próprio salão oficial, precedido de algumas iniciativas anteriores, não é estabelecido antes de 1934)[1]. Deve-se-o ao pintor Quirino da Silva e ao crítico Geraldo Ferraz, mas sua história é principalmente marcada por Flávio de Carvalho.

Paralelamente ao Salão de Maio, organiza-se a Família Artística Paulista, idéia de Paulo Rossi Osir, pintor de muita experiência européia. Em 1937 e 1938, em São Paulo, e em 1940, no Rio de Janeiro, sob tal sigla, reúne-se selecionado conjunto de artistas, para exposições que marcaram data. Esses anos são também pontilhados pelas mostras anuais do Sindicato dos Artistas Plásticos, uma referência indispensável de fazer-se. Tais entidades e comunidades e outras, como o Clube

1 O Salão Nacional de Arte Moderna é fundado, no Rio, em 1940.

dos Artistas e Amigos da Arte, que se funda mais adiante, em 1945, provocam uma dinâmica de relacionamentos que, sem dúvida, se acha no cerne dessa fase anterior àquela de busca decidida de integração com a arte internacional que se opera depois da guerra e que tem fortes marcos institucionais: os novos museus em São Paulo e Rio (entre 1947 e 1949) e a Bienal (em 1951).

Dentre as associações de artistas, desejamos salientar um núcleo de pintores integrado à Família Artística Paulista e identificado por convergências de visualidade e aspectos técnicos e materiais de produção, que mais tarde é denominado "Grupo Santa Helena" (do nome do edifício localizado na antiga Praça da Sé, em São Paulo). São os seguintes os seus componentes: Alfredo Volpi (1896-1988), Rebolo Gonsales (1903-1980), Fulvio Pennacchi (1905), Aldo Bonadai (1906-1974), Mário Zanini (1907-1971), Clóvis Graciano (1907-1988), Humberto Rosa (1908-1948), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972) e Manoel Martins (1911-1979). Pennacchi, como vemos, é o único remanescente.

Vindos de extratos operários ou da pequena burguesia, pertencem eles a família de imigrantes italianos (à exceção de Rebolo e Manoel Martins, descendentes de espanhóis e portugueses, respectivamente). Sua origem é fundamental para explicar o *"proletarismo psicológico intenso"* da obra que produzem, na observação de Mário de Andrade, um de seus principais críticos, que os considera, na época, como a *"formação mais especialmente importante da Escola de São Paulo"*[2].

Iniciando-se geralmente como simples pintores de paredes e na decoração de residências, estabelecem laços de amizade que, a partir de 1934, aproximadamente, trazem como conseqüência a formação de uma autêntica confraria de estudo e trabalho, que ainda existe no começo dos anos de 1940.

Essa avizinhação, que se dá nos ateliês que instalam nas salas do prédio mencionado, é determinada pelos seus traços sociais comuns, pelos ofícios que exercem, por convicções estéticas assemelhadas e pela necessidade de intercambiarem experiências no terreno da pintura. Tais características tornam essa agremiação muito diversa de outras em que se reúnem artistas e intelectuais, emergidas no brilho das classes altas, no decorrer do decênio, dotadas de sede própria e que são fundadas com programas e teorias estabelecidos.

De excelentes recursos artesanais, esses artistas, ao contrário do muito que já se disse, possuem muitas vezes algum tipo de iniciação ou de formação escolar. Volpi é o único inteiramente autodidata. Alguns preparam-se em escolas de belas artes, como as de Lucca e São Paulo (Pennacchi e Rosa, respectivamente), ou chegam a freqüentá-las (Bonadei), enquanto outros fazem aprendizado no

---

2 Mário de Andrade, "Um Salão de feira I" e "Um Salão de feira II" **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 21 out. e 2 nov. 1941.

Liceu de Artes e Ofícios (Mário Zanini), na escola Profissional Masculina (Rebolo), ou aperfeiçoam-se com professores particulares (Clóvis Graciano e Manoel Martins). Participam também das aulas de modelo vivo junto ao curso livre da Sociedade Paulista de Belas Artes. Ao se reunirem, dispondo ou logo alcançando segura base artesanal, o que eles vêm a realizar num contato assíduo de trabalho revela elevada e rara qualidade de expressão coletiva, fator que, entretanto, não exclui a afirmação de individualidades em presença. O que evidenciam é uma imaginária onde o proletarismo está embutido naturalmente. Na sua evolução, recebem influências várias, sobretudo da pintura italiana - que lhes é em geral e naturalmente familiar - e francesa. Cézanne, de toda a evidência, constitui para eles um ponto de referência obrigatório, como ocorre para muitos outros artistas da época no Brasil ou no plano internacional. O Novecentismo, movimento que procura renovar tradições peninsulares, além do expressionismo, são outras suas recorrências.

Entre outros artistas locais com os quais mantêm aproximações ou de quem recebem influências limitadas, registrem-se os nomes de Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis, cuja obra é tecnicamente observada no meio (havendo também provável reciprocidade expressiva); do pujante Ernesto de Fiori - que se transfere em 1936 de Berlim para São Paulo, onde falece em 1945 -, cujo expressionismo se faz sentir por volta de 1940 em Mario Zanini e Alfredo Volpi; de Lasar Segall, que incide em Manoel Martins; de Portinari, a quem é atento Clóvis Graciano. Portinari, que descende de colonos italianos do interior do Estado de São Paulo, e que se fixa no Rio, pintor que desde 1935 conhece o reconhecimento internacional com uma arte de características próprias, depois de assimilar elementos renascimentais, da Escola de Paris e da arte mexicana de fundo social daquela época, é homenageado na exposição de 1933 da Família Artística Paulista, um fato significativo. Essas e outras absorções dos pintores do grupo não os fazem esquecer dos fatores originários de suas obra, a afirmação resultante do seu íntimo convívio de idéias e práticas e é finalmente isso que lhes fornece anteparos para enfrentar, sem perda de autenticidade, os inevitáveis confrontos da vida artística. Mário de Andrade afirma corretamente que eles *"não copiavam nunca"* e que, *"como artistas verdadeiros, assimilavam o conteúdo dos exemplos"* pois eram *"expressionalmente artistas criadores, na pesquisa da expressão nova e dum fazer melhor"*[3]. Outros críticos por vezes passam a acompanhá-los com interesse, como é principalmente o caso de Sérgio Milliet.

---

3 Mário de Andrade, "Ensaio sobre Clóvis Graciano" (jul. a dez. 1944), apud: Flávio Motta, "A Família Artística Paulista", **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP**, São Paulo (10), 1971, p. 158..

A paisagem, a figura humana popular e a natureza morta são, *grosso modo*, os três campos de interesse temático desses artistas. Pintada aos domingos, a paisagem da periferia paulistana mostra o ressurgimento local do gosto do trabalho ao ar livre, como nos bons tempos do século XIX, e realça um quadro de geografia humana que se modifica inteiramente mais tarde. Sob um céu de nuvens espessas, eles retratam, em reduzidos suportes de madeira ou tela, pequenas propriedades com suas casinhas e hortas bem cuidadas. Registram todo um cenário de existência humilde prestes a desaparecer com a expansão da cidade. Captam os que lavram a terra, lavadeiras debruçadas junto ao rio, crianças que brincam na rua. Os bairros operários do Canindé, Cambuci, Ipiranga, Casa Verde, Barra Funda estão entre seus preferidos, mas eles excursionam também a cidades do interior, como Mogi das Cruzes e Atibaia, ou ao litoral de Itanhaém e Ubatuba. Deles todos, o único menos inclinado a esse contato com a natureza é Clóvis Graciano, que prefere concentrar-se no ateliê. Praticam algo de um impressionismo *à rebours*, com suas onipresentes tonalidades cinzas. Uma qualidade lírica domina esses encontros com os espaços anônimos e populares que os atraem: contemplativos e "naturais" em Rebolo, mais construídos em Bonadei, de uma compleição tensa em Volpi e sobretudo em Zanini, etc.

Se a paisagem é o interesse de quase todos, em alguns há muita dedicação à representação da figura humana, vista individualmente ou em grupo. De um modo geral, seguem uma linha realista/expressionista, envolvidos, como por outras palavras dissemos, em conteúdos sociais que assinalam, em variantes, parte considerável da arte na época. A espontaneidade de seus temas proletários - caipiras de Pennacchi, chacareiros de Rebolo, pequenas personagens endomingadas de Volpi, etc. - adquire contornos sociais mais engajados nas representações "reinvindicatórias" de Graciano, nas multidões urbanas de Martins.

Outro domínio da produção, demonstrativo de sua apurada aplicação plástica, é o da natureza morta. Todos exercem-se na modalidade, não raro com apreciáveis resultados.

Um aspecto da atividade dos artistas do Santa Helena, que se estende a anos posteriores aos da existência do grupo, é o de sua pintura mural, resultado de encomendas que recebem para a decoração de residências e igrejas. Em que pese o fato da destruição que a atinge, permanecem exemplares por vezes representativos dessas tarefas que os ajudam na sobrevivência e em que não raro os pintores operam em conjunto ou sob a responsabilidade de um colega. Entre outras de suas obras, cite-se a decoração da capela da Usina de Açúcar de Monte Alegre, em Piracicaba, de 1937-38, de Volpi, com a colaboração de Zanini e Aldorigo Marchetti, abrangendo todo o recinto com motivos religiosos e a ornamentação geométrica e floral. Pennacchi é o autor da cena de vindima (com ajuda de Rebolo), com data de 1937,

e do conjunto de figuras alegóricas da antiga residência da família Filizola, à rua Frei Caneca, 151, das que contam a história da imprensa, no *hall* do edifício que serviu de sede a **A Gazeta**, à Avenida Casper Líbero, e da ampla decoração em afresco da Igreja Nossa Senhora da Paz, no Glicério.

O conjunto mais tardio de murais do Hospital São Luís Gonzaga, no bairro do Jaçanã, acha-se parcialmente conservado. Podem ser ainda vistas as pinturas de Volpi, Bonadei e Manoel Martins. Há murais e painéis em alguns pontos da cidade, de Rebolo e Zanini, devendo-se lembrar que Volpi e sobretudo Clóvis Graciano se tornam responsáveis de numerosas decorações em edifícios públicos a partir dos anos de 1950. Cumpre registrar também que Volpi e Zanini estão entre os principais pintores de azulejos do Ateliê Osirarte, criado por Paulo Rossi Osir em 1940.

Quase sessenta anos são passados da formação do grupo Santa Helena. A evolução de seus integrantes acusa diferenças e desigualdades nos futuros caminhos que seguem, sobretudo diante do fenômeno da abstração, nos anos de 1950. De sua fecunda atuação e de sua convivência no difícil decênio de 1930 - que é parte do amplo fenômeno cultural da imigração, sobretudo italiana, no Estado de São Paulo - cremos que resta uma das contribuições mais caracterizadas e significativas da pintura no Brasil na segunda fase do modernismo.

Abstract: This article introduces the Santa Helena Group, whose painters came from the proletarian class or from the petite bourgeoisie. They painted suburban landscapes, the common people and still lives.

Key-words: Brazilian painting, Santa Helena Group, artists-artisans, mural art, proletariat.