



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2002

A exposição como tema: o exemplo do Grupo Santa Helena

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50574>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

USP MAC

SESI

DEDALUS - Acervo - MAC



21500000480

OPERÁRIOS NA PAULISTA

MAC USP E ARTISTAS ARTESÃOS

Universidade de São Paulo

SESI

MAC USP

São Paulo

Biblioteca MAC-USP 06228

2002

A EXPOSIÇÃO COMO TEMA: O EXEMPLO DO GRUPO SANTA HELENA

Cristina Freire*
Helouise Costa**

Nas sociedades contemporâneas, já denominadas muito propriamente há algumas décadas como Sociedade do Espetáculo¹, o museu e a exposição de arte têm lugar privilegiado. Isto porque o museu opera na construção de representações que orientam certos parâmetros na cultura visual em que estamos imersos. É por meio da exposição de arte que se constroem e reafirmam-se as representações que dão o sentido e a direção de nosso olhar. O museu, como sabemos, desde sua criação no século XVIII, torna-se a forma institucionalizada de legitimar os complexos sentidos da arte em suas múltiplas direções no espaço e no tempo. Em outras palavras, a instituição museu tem papel fundamental como legitimadora das narrativas. Os historiadores e críticos da arte, por sua vez, investidos da complexa missão de ordenação e legibilidade da multiplicidade de sentidos inerente à criação artística, valem-se de exposições para tornar públicas suas idéias.

É fato notório que diversos movimentos artísticos, sobretudo aqueles identificados entre as chamadas vanguardas históricas, tenham se constituído somente depois de exposições que se revelaram centrais para a inteligibilidade da arte numa certa linha de construção histórica. Em exposições, tornadas antológicas, reuniram-se artistas cujas expressões eram, não raro, muito diferentes entre si. No entanto, a partir de recortes curatoriais precisos revelaram-se afinidades muitas vezes insuspeitadas que permitiram a sua rotulação como grupo, modo através do qual passaram a ser conhecidos ou reconhecidos consensualmente ao longo do tempo. Às vezes a denominação escolhida pelos críticos não atende, exatamente, aos sentidos das poéticas dos artistas, mas sim aos anseios de legitimação da crítica. Nesse sentido, parece revelador, por exemplo, que o pós-impressionismo tenha surgido como título de uma exposição organizada em 1910 pelo crítico inglês Roger Fry, na galeria Grafton em Londres, na qual foram apresentadas obras de artistas como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, além de um pequeno conjunto que incluía trabalhos de Henri Matisse, Pablo Picasso e seus seguidores naquele momento. Se o termo “pós-impressionismo” parece ter sido um arremedo útil ao crítico no início do século passado, hoje está absolutamente sedimentado no panorama da História da Arte hegemônica. Se no momento de criação do movimento as diferenças sobrepunham-se às identidades, hoje essas diferenças estão completamente dissolvidas no horizonte aceito de uma história da arte institucionalizada pelos museus. Como observa Thompson:

À medida que as idéias de Fry se institucionalizavam em mostras de museus em todo o mundo, o público foi de tal maneira se acostumando a detectar um parentesco estilístico entre Van Gogh, Gauguin e Cézanne, na escolha da paleta, na ênfase nas cores puras e formas lineares simplificadas e estilizadas, que os historiadores de arte tiveram de lutar para apresentar suas obras de outro modo².

Tais modos de representação são elaborados historicamente e se naturalizam na percepção do público. Este visível, tornado inteligível pelas exposições, é organizado no espaço das instituições artísticas, sobretudo no museu. Isto significa que, no limite, todo museu de arte é um museu de História da Arte. Isto é, por meio de seu acervo e de suas exposições uma certa narrativa vai sendo construída e realimentada ao longo do tempo. Esta narrativa dá os parâmetros ao visível possível de uma determinada época, tal como o define Lucien Goldman. O museu

¹ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

² THOMPSON, Belinda. *Pós-impressionismo*. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 1999. p. 8.

torna legível e inteligível esse visível inerente às obras de arte — ao menos é o que se busca — por meio de suas exposições. Nesse contexto, o acervo é a matéria-prima do museu e as exposições a encenação das narrativas que constrói. Porém, como adverte o historiador da arte Donald Preziosi³, não é possível articular a História da Arte num vácuo social e epistemológico. Como decorrência dessa advertência tomamos nesse momento, como objeto de reflexão, o próprio mote desta empreitada, ou seja, a exposição *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). A pertinência do fato de se expor esse conjunto de obras sob esse rótulo não pode ser desprezada e deve ser contextualizada em relação à origem da identificação pública desses artistas enquanto grupo.

Parece-nos essencial pontuar que a aproximação entre os artistas, hoje identificados como pertencentes a um grupo homogêneo, ocorreu casualmente quando passaram a ocupar pequenas salas no Palacete Santa Helena, localizado na Praça da Sé, em São Paulo, a partir de 1934, para a constituição de seus ateliês.

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. (...) Muito embora evidenciando uma qualificação de componentes plásticos comuns, capazes de se impor sem prejuízo dos valores individuais de personalidades em evolução, houve alguma demora na admissão das virtudes que tornam o Grupo Santa Helena um dos mais peculiares da história do Modernismo brasileiro. Pelo que depreendemos, foi somente no início da década de 1940 que se aproveitou o nome do edifício tardo-eclético do velho coração urbano de São Paulo para a designação do Grupo⁴.

O local comum de trabalho era o fator de unidade mais evidente entre aqueles artistas. Compartilhar o mesmo espaço de ateliê pode ser análogo a compartilhar o mesmo partido estético e ideológico. Parece que a História da Arte tem confirmado esta tese em vários momentos. No caso do *Grupo Santa Helena*, o edifício converteu-se em símbolo de uma identidade comum que muito transcendia os seus limites espaciais. Talvez seja possível afirmar que as peculiaridades do prédio e o tipo de relação entre os artistas que ali se desenrolou, tornaram-no especialmente adequado para nomear o Grupo.

Em 1922, é iniciada a construção do Palacete Santa Helena, marcante na paisagem pela massa consistente e pelas esculturas e decorações fantasiosas de sua fachada. Inaugurado em 1925, abrigava um teatro com o mesmo nome, um dos melhores da cidade e um dos primeiros cinemas, o Cine Mundi. Encontrava-se lá também, um dos primeiros cabarés elegantes da cidade, o Salão Egípcio. Luxuoso, com materiais de revestimento importados da Europa, de arquitetura eclética com certa influência francesa, o Santa Helena introduziria uma diversificação de atividades inéditas na Praça, incorporando-se a esta como um de seus elementos mais significativos⁵.

O imponente Palacete, em frente ao qual foram plantadas palmeiras imperiais, inovava em sua proposta de prédio comercial de escritórios, cujas salas eram alugadas para uma elite: políticos

³ PREZIOSI, Donald. *The art of art history*. A critical anthology. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁴ ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*. São Paulo, Nobel e EDUSP, 1991.

⁵ SANTOS JÚNIOR, Wilson Ribeiro dos. *São Paulo: Praça da Sé. Transformações e usos*. Dissertação (mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1991. p. 75.

de renome, profissionais liberais de carreira estabelecida e associações de classe com certo poder aquisitivo. A desvalorização do centro da cidade de São Paulo, no entanto, seria rápida, levando a burguesia mais abastada a abandoná-lo em busca de localidades mais nobres, deixando-o disponível para ocupação por outros estratos sociais. O Palacete logo se tornaria um endereço acessível àqueles artistas, de origem imigrante, cuja maioria tinha na decoração de residências a sua principal atividade de subsistência. E foi justamente o Palacete, já então em processo de decadência, que possibilitou a convivência solidária entre eles, a troca de experiências e, sobretudo, a viabilização do sonho, partilhado por todos, de produzir arte, independentemente da situação adversa em que viviam. Não por acaso aquele curto período de tempo foi marcante em suas trajetórias, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional. Ao final da década de 1930 a maioria já havia se mudado do centro da cidade, mas os ideais e interesses comuns fizeram com que mantivessem contato ao longo de toda a vida.

Se o local de trabalho era o fator de unidade, este tornou-se público e consolidado na História da Arte brasileira primeiramente através da crítica, em artigos de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida e posteriormente por meio de mostras coletivas que legitimaram uma identidade para o grupo. É consensual para todos os críticos que se debruçaram sobre os anos de 1930 e de 1940 que o dado comum mais relevante que liga os artistas que freqüentavam o prédio da Sé é a sua origem sociocultural. Como observa Walter Zanini, Mário de Andrade em mais de uma oportunidade referiu-se à sua condição social e citava-os como “todos do povo, senão diretamente proletários, pelo menos vindos de operários ou de gente de pequenos recursos econômicos e culturais”⁶. Essa condição acarretou, sem dúvida, diversas afinidades artísticas entre eles, que foram percebidas e apontadas pela crítica: opção por um certo realismo, ênfase na temática social e popular, gosto pela pintura ao ar livre, valorização do trabalho manual e defesa de uma posição modernista moderada⁷. Criava-se, assim, a base teórica para dar existência ao *Grupo Santa Helena* e é curioso como hoje a sua unidade estilística nos parece por demais evidente.

Se a legitimação do *Santa Helena* pela crítica se deu na virada dos anos de 1930-1940, a sua primeira exposição como Grupo foi organizada somente anos depois. Antes disso, vejamos como se dava a relação dos artistas com o circuito das exposições, que naquela ocasião, em São Paulo, era bastante limitada. A Pinacoteca do Estado era o único museu de arte existente na cidade e era voltado para a produção de caráter acadêmico. Assim, a maioria das exposições de arte ocorria em espaços improvisados, tais como lojas, cafés, casas de chá, saguões de hotéis, cinemas, teatros, bibliotecas, livrarias, ateliês, sedes de jornais e revistas, salas alugadas e até mesmo residências⁸. Os artistas que se reuniam no Palacete Santa Helena, no entanto, não expuseram inicialmente nesse circuito. Segundo Walter Zanini,

(...) nos primeiros anos da comunidade, participavam do meio das Artes Plásticas apenas pelo envio de obras aos poucos salões da época, onde receberam prêmios honoríficos próprios da tradição oficial. Certamente jamais lhes ocorreria a idéia de uma exposição conjunta. Coube a Paulo Rossi Osir, que por eles nutria interesse, tomar a iniciativa de agregá-los na FAP⁹.

A *Família Artística Paulista* foi uma agremiação de artistas, fundada por Osir e Waldemar da Costa em 1937, que reunia cerca de vinte membros. Ao longo de sua existência organizou três

⁶ ZANINI, Walter. op. cit. p. 115 - 116.

⁷ idem, ibidem.

⁸ Um panorama do circuito de exposições das duas primeiras décadas do século XX em São Paulo pode ser encontrado em Rejane Cintrão, *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. São Paulo, 2001. A situação descrita nesse estudo iria perdurar até o período da Segunda Guerra Mundial.

⁹ ZANINI, Walter. op. cit., p. 112.

exposições — em 1937, 1939 e 1940 — das quais participaram conjuntamente os artistas do *Santa Helena*, muito embora não houvesse ainda uma individualização fundamentada do Grupo.

É importante ressaltar que a situação específica do rarefeito circuito brasileiro de arte, na primeira metade do século XX, possibilitou a absorção das contribuições de artistas imigrantes, o que não ocorreu em outros países, como aponta Tadeu Chiarelli.

Nos anos 30 a “descoberta” e conseqüente absorção por parte dos críticos oriundos do Modernismo dos artistas do Grupo Santa Helena — todos imigrantes ou filhos de imigrantes e imbuídos de uma poética antiacadêmica, mas também antimoderna — revelam bem como o circuito brasileiro ainda estava aberto e necessitando de novos elementos para compor suas forças (...)¹⁰.

Esse campo em formação passaria a ser melhor explorado na década seguinte com a abertura de diversas galerias comerciais e dos primeiros museus de arte moderna. A situação do país no pós-Segunda Guerra propiciou que se dessem os primeiros passos rumo à profissionalização do incipiente mercado de arte no Brasil em conseqüência de diversos fatores, dentre os quais podemos destacar a vinda de estrangeiros que atuavam como *marchands* em seus países de origem e que aportaram aqui em busca de novos campos de trabalho, como foi o caso de Pietro Maria Bardi¹¹.

No que se refere ao nosso interesse nesse ensaio, a proliferação de novos espaços para exposições de arte em São Paulo nos anos de 1940 iria contribuir para a realização de mostras individuais dos artistas egressos do antigo Palacete Santa Helena, que passavam naquele momento por uma fase de consolidação de suas carreiras. As inúmeras mostras individuais, que se sucederiam a partir de então, seriam fundamentais para a difusão da produção desses artistas e indicam maior democratização do circuito de arte em São Paulo:

(...) mais artistas, mais críticos, mais espaço na veiculação impressa, os primeiros livros e, portanto, mais público. Não se trata de um processo de banalização, em que um repertório cultural desce de patamar e perde em qualidade, em nome de uma pseudodemocratização. Trata-se de um efeito em cadeia que multiplica o raro e distintivo em inúmeras oportunidades, ou, em outras palavras, rotiniza e desmistifica a arte como um distintivo de classe¹².

A primeira exposição do *Santa Helena*, enquanto grupo, data de 1966. O *Grupo Santa Helena hoje* foi realizada na Galeria de Arte 4 Planetas (SP), com texto de apresentação de Paulo Mendes de Almeida. Duas outras exposições se seguiriam, uma em 1973 e outra em 1975, no Centro de Artes Novo Mundo (SP) e no Paço das Artes (SP), respectivamente. *8 Pintores do Grupo Santa Helena* e *40 Anos do Grupo Santa Helena* foram apresentadas por textos de Lisbeth Rebolo Gonçalves, historiadora da arte e filha de Francisco Rebolo. Podemos apontar ainda a realização das seguintes mostras: *Grupo Seibi – Grupo Santa Helena, décadas de 1935-1945*, realizada no Museu de Arte Brasileira, FAAP, com curadoria de Daisy Peccinini de Alvarado em 1977; *Rebolo e os Pintores do Santa Helena*, na Dan Galeria em 1981; *O Grupo Santa Helena* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1995, com curadoria de Walter

¹⁰ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999, p. 18 - 19.

¹¹ FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. In: *Arco das Rosas – o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001. p. 7.

¹² LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec e EDUSP, 1995. p.99.

Zanini e Marília Saboya de Albuquerque e, a mais recente, *Grupo Santa Helena* na Jô Slaviero Galeria de Arte (SP) em 2000¹³.

O Palacete Santa Helena foi demolido sem alarde, em 1971, para dar lugar à estação central da maior linha de metrô de São Paulo, que ficaria pronta seis anos depois. O seu desaparecimento marca uma nova fase na história da Praça da Sé que, ampliada e remodelada, perde a escala humana e a coerência estilística que lhe caracterizara até então, a fim de atender à urgente demanda da população por meios de circulação mais eficazes¹⁴. Antes dessas mudanças a Praça da Sé e a Praça Clóvis Bevilacqua, tendo ao fundo a vastidão das construções que se perdiam no horizonte, foram tema de algumas pinturas do *Grupo*. O Palacete foi contemporâneo das paisagens pintadas pelos artistas que ocuparam os seus espaços e tornou-se cúmplice do olhar que eles lançavam sobre a cidade do alto de suas janelas.

¹³ As informações que constam neste parágrafo podem ser encontradas em Walter Zanini, op. cit., p.180. Ver também do mesmo autor *O Grupo Santa Helena*: catálogo. São Paulo: MAM, 1995.

¹⁴ SANTOS JÚNIOR, Wilson Ribeiro dos, op. cit., pp.98-99.

*Cristina Freire é Professora Doutora e Pesquisadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP

**Helouise Costa é Professora Doutora e Pesquisadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP